

J.-Krzysztof Lenartowicz

Politechnika Lubelska / Politechnika Krakowska

Od „katedry gotyckiej za stacją kolei żelaznej” do „nie-wypowiadalnej nieobecności”

Widmo jest zjawiskiem w jakimś stopniu niewyraźnym, istotne jest też jego oderwanie od rzeczywistości dotykanej. Jak więc rozumieć widmo w architekturze, skoro fundamentalna charakterystyka architektury opiera się na trwałości i zapewnieniu bezpieczeństwa? Co architekt może zaproponować odbiorcy jako widmo i w jakim celu? Czy może wprowadzić odbiorcę w kontakt z czymś, czego nie ma w rzeczywistości fizycznej? To od odbiorcy zależy, czy ontologicznie oparte na architekturze widmo zaistnieje. Działania architekta mogą iść w dwóch kierunkach. Jeden to pobudzenie pamięci wywoływanej wspomnieniami lub opartej na wiedzy, drugi – to dostarczenie bezpośrednich bodźców i doznań wielozmysłowych.

Z widmowym charakterem wiąże się niesamowitość, czynnik budzący niepokój i strach, których to uczuć przyczyną jest to, że dana rzecz jednocześnie ma cechy zarówno obcości i tajemniczości, jak i zjawiska znanego. Warto zwrócić uwagę na polski odpowiednik niemieckiej *Unheimlichkeit*. Niesamowitość jest zaprzeczeniem ‘samowitości’; ta z kolei nie jest wprost i wyłącznie ‘swojskością’, czy ‘swojością’ (od której pochodzi zaprzeczenie w zwrocie: „czuć się nieswojo”). ‘Samowitość’ na potrzeby niniejszych rozważań można określić jako tożsamość przedmiotu (budynku) z wyobrażeniem tego przedmiotu przez osobę oceniającą („jest taki, jak ja uważam, że jest”). Przypisanie czemuś cechy nie-samowitości oznacza, że percypowana rzecz jest rozpoznawana jako znana, ale w jakiejś części pozbawiona swojej zwykłej tożsamości, lub niepokojąco zmieniona. Tematowi niesamowitości w psychologii¹, jak też w innych aspektach poświęcono szereg opra-

¹ E. Jentsch (1906), *O psychologii niesamowitego*, przeł. A. Żukrowska, „Autoportret” (11/09/2015); S. Freud (1919), *Niesamowite*, [w:] *idem*, Pisma psychologiczne, przeł. R. Reszka, Wydawnictwo: KR, Warszawa 1997.

cowañ². O niesamowitości w architekturze pisał A. Vidler³, a w polskiej literaturze G. Świtek⁴. Widmu w architekturze towarzyszy wrażenie niesamowitości, gdy:

- dana rzecz jest lub wydaje się obca w danym kontekście;
- odczuwamy utratę orientacji;
- mamy wątpliwości co do tego, czy martwy przedmiot nie jest ożywiony. Ruch przedmiotu architektonicznego jest cechą unikalną – można wskazać możliwość poruszania się (pod wpływem wiatru) drzwi, które wydawały się zamknięte, czy też złudzenie ruchu wywołane zmiennością oświetlenia;
- kontakt z rzeczą dzieje się nocą lub w przestrzeni pozbawionej oświetlenia;
- percepcji towarzyszą trudne do zidentyfikowania odgłosy, nieznanego pochodzenia, mogące wydawać się głosem istoty ożywionej. Niepokojące dźwięki powstają też w samej strukturze budowlanej (skrzywienie więźby dachowej czy desek podłogi).

W artykule przedstawiono próbę typologizacji widm w architekturze. Przedstawiono: ruiny, kopie i rekonstrukcje, anachronizmy (także inwencje anachroniczne), krypty, autentyki i pomniki.

Ruina

Ruina odsyła widza do wiedzy i pamięci przeszłości, zarazem świadczy o przemijaniu. Odkrycie ruin starożytnego Rzymu przez G. Piranesiego i później przez J.J. Winckelmanna przyczyniło się do zainteresowania formami przeszłości w stanie rozpadu, które nabierają widmowego charakteru i mogą wywoływać intensywne emocje. Gotycki kościół w Trzęsaczu, niszczonej przez abrazję klifu, zyskuje na wzniosłości i niesamowitości, jawi się scenografią gotyckiej opowieści. Sztuczne ruiny były stałym elementem romantycznego parku. Osiemnastowieczny ruinizm skłonił J. Soane'a do zlecenia obrazów przedstawiających nowo wzniesiony gmach Banku Anglii jego projektu jako ruiny. Albert Speer opisuje obiekty Zeppelinfeld w Norymberdze jako ruinę odzyskiwaną przez przyrodę.

Estetyczną atrakcyjność ruin rozważa Z. Somhegyi⁵. Autor ten proponuje trzy kryteria, które służą do odróżnienia 'prawdziwej' ruiny od gruzowiska. Są to:

² Zestawia je numer specjalny pt.: *Niesamowite* czasopisma „Autoportret” (11/09/2015).

³ A. Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge MA, London 1999. W eseju *Mroczna przestrzeń* (przeł. M. Choptiany) w: „Autoportret” (11/09/2015)) autor śledzi projekty É.-L. Boullée'go, które w intencji architekta realizowały ideę wzniosłości poprzez zaskakującą skalę przestrzeni oraz działanie mrokiem.

⁴ G. Świtek, *Niesamowicie, czyli o efektach architektury*, „Autoportret” (11/09/2015).

⁵ Z. Somhegyi, *The Aesthetic Attraction of Decay. From Nature of Ruins to the Ruins of Nature*, [w:] K. Wilkoszewska (ed.), „Aesthetics in Action. International Yearbook of Aesthetics”, vol. 18, 2014, s. 319-326.

pozbawienie funkcji, brak i czas. „Ruina to świątynia nieużytecznego” stwierdza za R. Ginsbergiem. Ruina jest „stale formowana przez Naturę w procesie narastania braku” pierwotnych części. Kryterium czasu zaś odnosi się do tego, że „ruiny muszą być stare”. To powolny wpływ czasu bowiem pozwala Naturze na spokojne kształtowanie budynku, który utracił funkcję. Nagłe burzenie, jako sztuczne działanie, prowadzi do rumowiska, które nie ma atrakcyjności estetycznej. Autor podziela w ten sposób, postulowaną przez W. Welscha⁶ zmianę modernistycznego antropocentrycznego sposobu widzenia architektury na „transludzki”, w którym Natura musi być nierozzerwalnie złączona z aspektami ludzkimi.

W projekcie wejścia do gmachu North Carolina State Archives and Museum w Raleigh (1949–1950) M. Nowicki zestawiał odległe epoki i stylistyki. Perspektywiczny szkic fasady głównej obiektu analizuje M.A. Urbańska:

Całość [...] jest prostopadłościennym dwukondygnacyjnym pawilonem. Jego główną wydłużoną fasadę charakteryzują pionowe podziały. [...] Interesującym nas elementem jest oderwana od fasady, wysunięta do przodu kolumnada, a właściwie jej odcinek złożony z czterech kolumn ustawionych na murku, który u dołu jest między osiami kolumn podcięty łukowymi sklepieniami. Ten murek wydaje się stać w wodzie, co wywołuje grę odbić zwierciadlanych i przetwarza zapewne łuki w okręgi. Kolumny w jednej trzeciej od dołu są gładkie, górne części być może kanelurowane. Skromne głowice rodzaju toskańskich podtrzymują urwany odcinek belkowania.⁷

Tę ruinę autor umieścił na osi wejścia do budynku, który jest modernistycznym pudełkiem. Obie rzeczy kontrastują formą i materiałem. Być może chodzi o definiującą funkcję obiektu symbol – skojarzenie ze świątynią, w tym przypadku świątynią sztuki. Ruina jest uporządkowana – belkowanie i murek z łukami są ucięte „na równo”. Cztery kolumny, jak zauważyłby Żórawski⁸, nie tworzą rytmu, stanowią jakiś początek, zarazem świadczą o przerwaniu. Dlaczego? Jeśli to widmo, to o charakterze *folie* – historycznie zdefiniowany obiekt traktowany rozrywkowo.

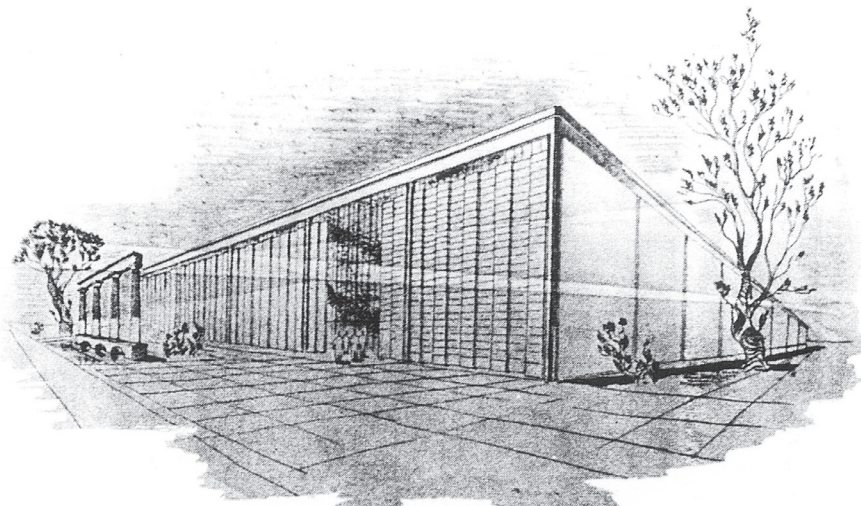
Wrażenie niesamowitości w wyniku dezorientacji może wywoływać konflikt poznawczy związany ze stylistyką całości – z jednej strony modernistycznego budynku, z drugiej historyzującego fragmentu. W kategoriach Somhegyi’ego przedstawiona ruina jest pozbawiona funkcji w sensie fizycznej użyteczności – między kolumnami nie ma przejścia. Brak jest wyraźnie widoczny: został tylko równo odcięty ‘kawałek’. Co do czasu, mamy spiętrzenie kilku okoliczności: obiekt pozostał w projekcie, jako ruina miał być od nowa wzniesiony, a więc nie byłby ani ruiną, ani rumowiskiem. Byłby sztuczną ruiną⁹.

⁶ W. Welsch, *Przestrzenie dla ludzi?*, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura, Bunkier Sztuki*, Kraków 2002, s. 160-195.

⁷ M.A. Urbańska, *Maciej Nowicki – humanista i wizjoner architektury; osobowość twórcza na tle epoki*. Niepublikowana rozprawa doktorska wykonana pod kier. A. Kadłuczki, Kraków 1999, il. 138.

⁸ J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, Warszawa 1962.

⁹ B. Frydryczak słusznie zauważa, że „[o] ile ruina architektoniczna przechodzi z porządku historycznego lub estetycznego do stanu natury, to sztuczna, pod rygiorem dekoratywności włączona w naturalny (z pewnymi



Art and History Museum, perspective, facade

Fig. 1. Widok ogólny North Carolina State Archives and Museum, Raleigh (NC), M. Nowicki, 1949–1950. Rysunek c/o NCSU Visual Arts Gallery, dzięki uprzejmości M.A. Urbańskiej.

Ale może też jest to „zabieg iście postmodernistyczny [...] koncepcja polskiego architekta ewidentnie nawiązuje do kontekstu, transformując, a nie imitując historyczną formę”¹⁰. Wówczas byłby to herold postmodernizmu, widmo przyszłości, kotwica rzucona z nawy muzeum w jej historyzujące otoczenie, by ‘zacumować’ obiekt w krajobrazie miasta, co odpowiadałoby transludzkiej intencji Welscha.

Kopia/rekonstrukcja

Kopia to konstrukcja odtwarzająca istniejący obiekt w innej lokalizacji. Rekonstrukcja to konstrukcja odtwarzająca obiekt nieistniejący, zburzony, albo taki, który nigdy nie powstał. Obie wersje cechuje brak autentyzmu. Widmowość wynika z dwoistej natury, jaką narzuca klonowanie. Obiekt nie liczy się z pierwotnym przeznaczeniem, otoczeniem i upływem czasu. Takie obiekty są przeciwieństwem ruiny. Pełnią funkcję (z reguły inną niż pierwotna), są kompletne („pozbawione braków”), powstają w krótkim czasie, limitowanym procesem budowy. Niejednokrotnie w sposób skrajnie kontrastują z otoczeniem, więc bywają niesamowite.

zastrzeżeniami) pejzaż, przechodzi wprost do sfery estetycznej, spełniając funkcje symboliczne” (B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002. Cz. III, rozdz. 2: „Ruiny jako kategoria estetyczna”, s. 132).

¹⁰ M.A. Urbańska, *op. cit.*, s. 38-39.

Zrujnowana przez erupcję Wezuwiusza Villa dei Papyri w Pompejach (przed 79 r. n.e.), wzniesiona przy zastosowaniu dzisiejszych technik obróbki materiałów w Kalifornii, służy współczesnemu Amerykaninowi jako dobrze wyposażony dom mieszkalny. Niezrealizowany w Paryżu projekt kamienicy (z ok. 1928 r.), będący specyficznym hołdem A. Loosa dla Josephine Baker, został zbudowany w nowym mieście w Chinach w 2010 r. dla inwestora chińskiego. Widmowość (i niesamowitość) tego typu jest wyczuwalna tylko, jeśli odbiorca uruchomi pamięć i wiedzę dotyczące pierwotnego projektu i jego przeznaczenia, ewentualnie także pierwotnych jego mieszkańców. Brak autentyczności czyni z obiektu widmo.

De facto widmami są Stare Miasto w Warszawie (zrekonstruowane przez J. Zachwatowicza w latach 1949–1953) i Zamek Królewski w Warszawie (zbudowany przez J. Bogusławskiego po 1971 r.). To oczywiste fałszowanie usprawiedliwiano względami moralnymi i ideologicznymi. Mało kto dzisiaj odbiera je jako klony. Upływ czasu pozbawił je cech niesamowitości. Można też te efekty działań uznać za największe realizacje postmodernistyczne, jeśli nie liczyć nowych, socrealistycznych założeń na surowym korzeniu¹¹.

Anachronizm

Anachronizm jest być może najprostszym rodzajem widma. Wykorzystuje motywy z przeszłości, ale nie kopiuje żadnego kiedykolwiek istniejącego rozwiązania, tworzy nową całość. Nie jest ruiną. Cytat z przeszłości kontrastując z otoczeniem i niekiedy z całą kompozycją, działa przez zaskoczenie. Zdumiewa, jawi się obcy (w czasie i przestrzeni), powoduje, że tracimy orientację, zwłaszcza o zmroku, przy ograniczonym oświetleniu. Może więc być odbierany jako niesamowity.

Nieznany dziś architekt zaprojektował w latach 1932–1933 dworzec kolejowy w Tatarowie na Huculszczyźnie, jako murowany budynek, w partii dachowej nawiązujący do drewnianej architektury regionu. W parterze dodał portale oraz arkady otwartej na peron poczekalni, nadając im gotycki wykrój. Skąd gotyk w dobie modernizmu, co więcej prawie w szczerym polu, na wsi góralskiej?

J. Czubiński opisuje ten dworzec jako „przykład specyficznej architektury dwudziestolecia międzywojennego” i przechodzi do porządku nad motywami wziętymi z gotyku – widmowym wątkiem tej architektury.

Budynek

[...] stanowi [...] dobry przykład dekoracyjno-narodowego modernizmu [...]. Wyraz formalny całości nawiązuje zarówno do regionalnych motywów huculskich [...], jak i do gotyckiej architektury historycznej [...].

¹¹ A. Lasiewicz-Sych, *Pamięć i architektura: ślad jako konstytutywny element tożsamości miejsca*. Praca doktorska, promotor: J.-K. Lenartowicz. Wydział Architektury, Politechnika Krakowska, Kraków 2000.



Il. 2. Widok ogólny dworca kolejowego w Tatarowie (woj. stanisławowskie), autor nieznany, 1932–1933. Fot. J.-K. Lenartowicz 2013.

Jeśli chodzi o oddziaływanie na odbiorcę, trudno zgodzić się z J. Czubińskim, który stwierdza, że:

Wyraz całości wiązał się z wyznawanymi w tym czasie poglądami na rolę architektury stacji kolejowych dla samopoczucia podróżnych. Miały one bowiem wywalać w nich poczucie ciepła i bezpieczeństwa poprzez wizualną „swojskość” budowli. Dworzec kolejowy miał być przy tym „ikoną” miejsca, a zastosowane rozwiązania formalne winny być reprezentatywne dla regionu.¹²

Wczujmy się bowiem w sytuację podróżnego, który przyjeżdża pociągiem przez Lwów do Tatarowa, gdzie ma odbyć kurację. Wysiada z wagonu, a na peronie wita go ciąg ostrołukowych, gotyckich arkad. Czy chodzi o demonstrację polskiego katolicyzmu w regionie prawosławnych cerkiewek, czy to tylko kaprys stylistyczny na zapadłej prowincji? Zestawienie góralszczyzny z gotykiem sprawia absurdalne wrażenie, którego widmowość opiera się na grotesce. To obłąskawiony *revenant*, należący do archeologicznych odniesień, które krytykował A. Garnier:

Jakże dziwnie wyglądają budowle niektórych krajów, gdzie jak w Anglii, co do milimetra odtworzony pałac Farnese służy za klub, gdzie jak w Ameryce Panteon służy za motyw do 30 piętrowych domów, — lub katedra gotycka za sta-

¹² J. Czubiński, *Przykłady modernizmu w murowanej architekturze uzdrowiskowej miejscowości Worochta i Tatarów na Huculszczyźnie – zarys problematyki*, TeKa Komisji Architektury i Urbanistyki PAN, Studia Krajobrazowe, Lublin, 2008-A, s. 174-195. Autor powołuje się na H. Farynę-Paszkiwicz, *Geometria wyobraźni, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 265.



Fig. 3. Ganek wejścia głównego do dworu Kleszczyńskich, Skrzyszowice, J. Gałęzowski, 1940–1942. Fot. J.-K. Lenartowicz 2016.

cyę kole i ż e l a z n e j . Żadna praca ucznia nie powinna być sądzona z punktu widzenia archeologii, gdyż byłoby to zaprzeczeniem twórczości, a skierowaniem sztuki architektonicznej na podrzędną drogę kopii, popieraniem twórczości sztucznej, martwej, fałszywej, jeżeli nie b i j ą c o d z i w a c z n e j .¹³

Dworzec kolejowy w Tatarowie wydaje się właśnie „bijąco dziwacznym” widmem z innej epoki i z innego świata.

Wśród dzieł anachronicznych można wyróżnić podkategorię: inwencję archaizowaną. Ten typ widma wykorzystuje motywy architektury historycznej, zasadniczo przemodelowane, a jego oddziaływanie jest nie tyle wizualne, co semantyczne. Przyczyny realizacji – niekiedy nostalgiczne. Kontekst obiektu, jak też inne okoliczności związane z jego powstaniem, mogą zyskiwać wzmocnienie w wyniku zastosowania archaicznych elementów formalnych.

Rozbudowa istniejącego dworu Kleszczyńskich w Skrzyszowicach, zaprojektowana przez J. Gałęzowskiego i zrealizowana w czasie okupacji hitlerowskiej (1939–1942), jest nader prosta. Właściciel nazywał ją „przybudówką”, choć jest większa od pierwotnego obiektu. To modernistyczna, piętrowa kostka o proporcjach zbliżonych do sześcianu, przykryta płaskim dachem. Do tej bryły przylega galeria ogrodu zimowego. Galeria została przesunięta względem kostki korpusu

¹³ A. Gravier, *W sprawie Wydziału Architektury przy Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Architekt” 1909, z. 3, s. 41-44.

głównego i wysunięta w ogród, a odsłonięte dzięki temu miejsce narożne zostało zorganizowane jako portyk wejściowy. Ten portyk jest widmem z innych czasów. Oto przy užitarnym obiekcie mieszkalnym wyrosła niezwykła wersja klasycznego portyku. Tworzą go dwie pary tokańskich kolumn z czterema filarami o przekroju prostokątnym w tle. Portyk jest rozwiązany dwuosiowo, a wyznaczone przez pary kolumn osie są prostopadłe do siebie. Portyk jest w zasadzie typu wklęsłego (otwiera się ku wschodowi), zarazem jednak jest też otwarty ku północy. To asymetryczne rozwiązanie jest, jak się wydaje, jednostkowe.

To nie jest cytat, ale twórcza interpretacja motywu historycznego – jego widmo w atrakcyjnej postaci. Chociaż nowa partia jest funkcjonalistyczna, ze względu na starą część myślimy o niej jak o „dworze”. W warunkach okupacji dworskość staje się znakiem narodowym. Obiekt jest „dworkowy”, bo ma kolumny przed wejściem. Gdy stoimy dziś przed popadającym w ruinę dworem i mamy z lewej strony drzewa parku, z prawej zaś portyk, myśląc o historii, o pozbawionych nowego domu właścicielach, o okupantach i późniejszych obcych, którzy się tam wprowadzili – widmo zdaje się obecne, a w uszach pobrzmiwa polonez „Pożegnanie ojczyzny”. Znowu nie mamy pewności – a może to modernistyczny podcień – daszek, tyle że ubrany w kostium porządku tokańskiego?

Krypta

Przedstawione powyżej typy widm wykorzystują światło dla pokazania realnej formy. W przypadku krypty autor sięga poza sferę widzialną. Realizuje archetyp jaskini pozbawionej światła, buduje atmosferę niepewności, gra z doświadczeniami psychosomatycznymi, budząc lęk, wprowadza widza w sytuację rzeczywistości alternatywnej, analogicznej do wydarzeń w przeszłości. Odbiorca traci orientację, odczuwa lęk w sytuacji słabej widoczności i złowrogiego klimatu akustycznego. Zwrot widmowy, zapoczątkowany przez J. Derridę w naukach o kulturze, został zauważony przez architektów, którzy głębiej niż do tej pory próbują nadać pamięci znaczenie metafizyczne, a przeżyciom cielesnym wartość niekiedy bliską cierpieniu. Budują atmosferę odbieraną wieloma zmysłami.

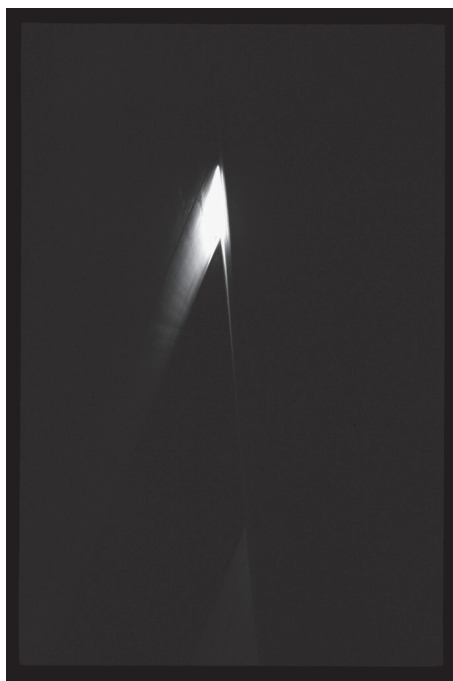
Odsyłacze do pamięci zbiorowej, ruiny, anachroniczne motywy architektoniczne mogą budzić politowanie, gdy są interpretowane w kategorii widm. Dekonstrukcja wywołała potrzebę, ale i dała możliwość poszukiwania widm, które w sposób istotny i z większą mocą będą oddziaływać na człowieka. Trwoga ma dotknąć zwyczajnego widza, który płaci za wstęp do budynku. Koniec XX w. skłaniał do podsumowań, a tragedie obu wojen i ludobójstwa, pozostające w strefie tabu, weszły do publicznego dyskursu. Holokaust stał się ważnym tematem również dla architektury.

Muzeum Pamięci Holokaustu Stanów Zjednoczonych w Waszyngtonie (1993–1994) to budynek, który zgodnie z intencją architekta ma mówić zwiedza-

jącym, że „coś tu nie gra”. Głównym celem działania J.J. Freeda była realizacja, która wpłynie na podświadome przeżycia somatyczne zwiedzających. Architektura odnosi się nie tyle do wiedzy i intelektu, co do zmysłów. Budynek ma zaangażować zwiedzających i poruszyć ich emocje, zaniepokoić, wzbudzić smutek, wprawić w przerażenie; ma być przeżywany „poprzez trzewia” (*viscerally*).

Obiekt niesie motywy ukrycia, złudzeń, powidoków miejsc Zagłady, rozluźnienia struktury, dwoistości i dekonstrukcyjnej sprzeczności. Całość sugeruje odejście od normalności.

Muzeum Żydowskie w Berlinie (1993–2001), zaprojektowane przez D. Libeskinda jest to widmo-twórcza struktura wywołująca pamięć, ale też, co ważniejsze – odczucia z przeszłości, które przetwarza na osobiste doznania dzisiejszego widza, identyczne co do istoty z tymi, których zaznali świadkowie żyjący i ofiary. Dla wyrażenia widma *n i e w y p o w i a d a l n e j n i e o b e c n o ś c i*¹⁴ architekt wprowadził ciąg pustek w przestrzeni muzeum. Bezwartościowe dla praktyki



Il. 4. Wnętrze Wieży Holokaustu, Muzeum Żydowskie, Berlin, D. Libeskind, 1993–2001. Fot. J.-K. Lenartowicz 2000.

ekspozycyjnej przestrzenie przebiegają przez wszystkie kondygnacje, wizualizują brak. Są pozostawionym pytaniem¹⁵.

¹⁴ D. Libeskind, *Between the Lines*, [w:] *Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism*, P. Noever (ed.), Prestel, Monachium 1991.

¹⁵ Warto zauważyć, że prekursorem niedostępnej pustki symbolizującej nieobecność jest C.-N. Ledoux, który w projekcie podziemnego cmentarza w Chauv wprowadził kulistą, oświetloną z góry przestrzeń, na którą otwierają się galerie katakumb (przełom XVIII/XIX w.).

Osią budynku Libeskinda jest [...] niewypowiadalna nieobecność, to czego nie da się wyrazić słowami, czego nie da się zbudować. Ale to właśnie ta pustka jest głównym nośnikiem znaczenia Muzeum; wokół niej owija się cała struktura budynku i to ona w „niewypowiadalny” sposób go organizuje.¹⁶

Libeskind wprowadza widza niezrozumiałą trasą do krypty¹⁷. Gmach nie ma wejścia – to dom bez drzwi, bez okien, bez dachu nawet, pokryty powłoką metalu. Autor prowadzi przez istniejący obok budynek do podziemi, gdzie w półmroku podejmujemy decyzje wyboru dalszej drogi. Idąc w prawo dochodzimy do wrót, które, jeśli ustąpią, prowadzą do wieży Holokaustu, gdzie skąpe światło nie wystarcza, żeby rozwiać wątpliwości, a akustyka pustego komina wywołuje niepohamowany niepokój. Podłogi korytarzy są nieznacznie pochylone, swoim spadkiem wywołują złudzenia perspektywiczne – wydłużenie korytarza w jednym kierunku (i jego optyczne skrócenie w drugim). Idąc na wprost dochodzimy do ogrodu E.T.A. Hoffmana, w którym widz zanurza się w przestrzeni o przechylonej względem pionu i poziomym o 12°. Przyzwyczajają się do tego. Nad nim unoszą się niedosiężne korony dwunastometrowej wysokości „drzewek” Raju utraconego. Wychodząc z tego gaju na wypoziomowaną posadzkę doznaje zawrotu głowy... Można wreszcie wybrać trzeci kierunek, który wyprowadza z ciemności w górę, ku światłu.

Strach zawsze był obecny w doświadczeniu ludzkim. Jednak budowle miejskie z założenia oferowały bezpieczeństwo. Berlińskie muzeum przeciwnie – ma nas obnażyć. Libeskind, na ile pozwala prawo budowlane, tworzy architekturę, która budzi niepokój. Zastosowane sposoby są znane od wieków. To: korekty perspektywiczne, operowanie jasnością i ciemnością, drastyczne zmiany wysokości pomieszczeń, odchylenia od pionu i poziomu, zmiany jakości akustycznej przestrzeni. Do nowych zabiegów należą „niefunkcjonalne” ostre kąty dekonstrukcyjnej przestrzeni; oglądane w rzucie tworzą fragmenty sześcioramiennej gwiazdy.

Operowanie skąpym światłem, gładkim murem i długimi ciągami korytarzy znamy ze starożytnego Egiptu. Istotne jest odróżnienie projektu Libeskinda od wcześniej spotykanych parkowych *folies*. Splyw podziemną rzeką, drażniące poczucie *stasis* mostki uginające się pod stopami, grotty z niespodzianką i temu podobne sytuacje aranżowano gwoli rozrywki. Także dzisiaj tunel strachu jest jedną z atrakcji w parkach rozrywki. W berlińskim budynku nowość polega na zastosowaniu tych efektów w oficjalnej architekturze, dla wywołania niepokoju, w każdym razie refleksji.

¹⁶ A. Lasiewicz-Sych, *op. cit.*, s. 121.

¹⁷ Budynek został poddany szczegółowej analizie jako laboratorium psychologii architektury w artykule: J.-K. Lenartowicz, *Architecture of terror*, „Kultura Współczesna”, nr 4 (38); także w: *Memory of the Shoah. Contemporary Representations*, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Warszawa 2003, s. 63-83; jako *Architektura trwogi*, „Konteksty”, nr 3-4 (262-263) rok LVII, 2003, s. 321-330; w obu językach: <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje40/text24p.htm> (10-01-2017).

Autentyk / pomnik

W kategorii widm należy też spojrzeć na autentyczne pozostałości niemieckich obozów zagłady, które są w większości ruiną zakonserwowaną, albo zrekonstruowaną. Dzięki rzeczywistej skali pomagają wyobraźni w odtworzeniu rozmiaru zbrodni. Widmowość architektury trwogi zależy od wiedzy i empatii widza.

Niektóre powstające w obecnym stuleciu pomniki poświęcone ofiarom wojny, prześladowań i ludobójstwa są organizowane z intencją większego zaangażowania widza. Służy temu przede wszystkim skala dzieła – które właśnie rozmiarem czy liczbą może oddziaływać widmowo, jak np. projekt Pomnika Katyńskiego, grupujący 20 tys. figur naturalnej wielkości (S. Drabczyński, 2008), czy Pomnik Zamordowanym Żydom Europy w Berlinie P. Eisenmana, 2003–2005).

Podsumowanie

Architektura zawsze odnosiła się do wcześniejszych osiągnięć, wypierając to, co wyszło z mody, kiedy indziej nawiązując do przeszłości. Modernistyczna przeszłość przypisywała znaczenie światłu, wydobywającemu formę wizualną. Na przełomie tysiącleci światło przestało być wyłącznym medium przekazu. Architektura przypominała sobie odwieczne wątki związane z podtrzymywaniem pamięci, a także swoją moc psychosomatycznego oddziaływania. Repertuar działań w przestrzeni wykorzystuje: – pamięć (zbiorową lub indywidualną); – efekt *déjà vu*; – posiadaną przez odbiorcę wiedzę dotyczącą przeszłości; – archetypiczne doświadczenie jaskini; – doświadczenie wcześniej sobie nieznanych odczuć związanych z przestrzenią; – świadome uczestnictwo w wydarzeniu, które *de facto* się nie dzieje.

Przedstawiony zarys typologii widm w architekturze, czy raczej obiektów architektonicznych, które w pewnych okolicznościach mogą widma w swoim kontekście wywoływać u widza, ułożony w porządku niejako chronologicznym, obejmuje ruiny, kopie i rekonstrukcje, anachronizmy (także inwencje anachroniczne), krypty, autentyki i pomniki.

Widma, jeśli w architekturze w ogóle chcemy je zauważyć, siłą rzeczy ulegają uzwyczajnieniu i przestają „nawiedzać” konkretne miejsca. Obiekty architektury pozostają niezmiennie w znacznych odcinkach czasu, zaś zjawiskowość i wrażenie niesamowitości są powierzchowne i przelotne. Zaskoczenie, niepewność i trwoga są rozbrajane przez umysł w kontakcie z masywną budowlą. W dwuznacznym nastroju z jednej strony zaniepokojenia, z drugiej przekonania o tym, że nic złego się nie stanie, zanurzamy się w pełnej ciemności zakamarków berlińskiego Muzeum Żydowskiego. A po mastabach-macewach Pomnika Zamordowanym Żydom Europy dziś skaczą dzieci...

J.-Krzysztof Lenartowicz

**From a Gothic Cathedral conceived as a Railway Station to Unspeakable
Absence**

Abstract

The author raises a question of the actuality of the notion of specter in the context of architecture. Contrary to architecture, specters are phenomena both passing and unclear. An analysis of chosen cases of architectural structures leads to discerning two major sources of the origin of specters in architecture: a) specters evoked by summoning collective and individual memory (ruin, copy, reconstruction, anachronism); b) specters based on multi-sensorial impact of architecture designed in order to evoke specific emotions, especially fear and threat that are not exclusively based on memory (cave, laboratory of architectural psychology). The presented typological outline of structures, which may evoke specters in the context of architecture, comprises ruins, copies and reconstructions, anachronisms (also anachronous inventions), crypts, authentic spaces, and monuments.

Keywords: architecture, specter, space, memory, emotion.