

Barbara Stec

dr hab. inż. arch., prof. KAAFM

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

ORCID: 0000-0002-8366-0367

Architecture à penser. Architektoniczne uwarunkowania pracy myśliciela

Architecture à penser. Architectural conditions of the thinker's work

Streszczenie

W niniejszym artykule podjęto temat zależności między predyspozycją intelektualną człowieka a miejscem jego życia. Jako metodę pracy przyjęto analizę przykładów z historii architektury, ikonografii i refleksji nad przestrzenią, kierując się treściami wystawy „Machines à penser” (Wenecja 2018) prezentującej kilka miejsc, w których powstały dzieła wybitnych myślicieli, a zarazem nawiązującej do pojęcia *machine à habiter* Le Corbusiera. Analiza pozwala znaleźć cechy architektury rozbudzającej potencjał intelektualny. Nasuwa się wniosek, że twórczej refleksji człowieka służy porządek przestrzenny jego otoczenia, w którym dośrodkowo działającą intymność równoważy odśrodkowa, wyzwolona oś otwarcia architektury.

Słowa kluczowe: architektura, miejsce, myślenie, otwarcie, przestrzeń

Abstract

The topic of the relationship between the intellectual predisposition of a man and his place of his life was discussed. The method of the work was the analysis of the examples from the history of architecture, iconography and reflection on the space, following the contents of the exhibition “Machines à penser” (Venice 2018), presenting several places where the works of outstanding thinkers were created, and at the same time referring to the concept of Le Corbusier’s *machine à habiter*. The analysis allows to find the features of architecture that awakens the intellectual potential. The conclusion is that man’s creative reflection is served by the spatial order of his surroundings, in which the centripetal acting of the intimacy is balanced by the centrifugal, liberated axis of the architecture opening.

Key words: architecture, place, thinking, opening, space

Wprowadzenie

Zależność między miejscem a jakością życia człowieka jest zauważalna na poziomie różnych ludzkich aktywności. Od zarania tę zależność istotnie współtworzy też architektura, zmieniając naturalne miejsca tak, by lepiej spełniało biologiczne, psychologiczne i kulturowe potrzeby człowieka. Wyrazem badanej zależności są konkretne oczekiwania wobec architektury.

Szeroki zakres problematyki zawężono w pracy do zależności między predyspozycją intelektualną uczonego myśliciela a jego architektonicznym otoczeniem. Daje się ona śledzić w biografiach ludzi splecionych z konkretnymi miejscami, w malarskich przedstawieniach uczonego myśliciela w pracowni – *studio* – jest też obecna w refleksji architektonicznej. O bezpośrednim przełożeniu formy architektonicznej na jakość życia jej mieszkańca mówi idea *machine à habiter* Le Corbusiera, choć zwykle odnosi się ją do czysto pragmatycznych, a nie intelektualnych potrzeb. Odkąd psychologia weszła do programów projektowania, wzajemne oddziaływanie człowieka i jego otoczenia znalazło naukowe opracowania. Twórcza myśl wydaje się wolna od zewnętrznych uwarunkowań i przekraczająca fizyczne niewygody ciała, jednak historia wskazuje wyraziste przypadki zależności pracy myślicieli od ich usytuowania w miejscu i przestrzeni. Jak pisze Anna Jasińska: „Idea pracowni, odpowiedniego miejsca pracy dla uczonego, filozofa, pojawiła się już w czasach starożytnych. W przekazach literackich Cyserona i Pliniusza Starszego spotykamy o tym wzmianki”¹. Rozwijana od starożytności idea ta wraca w czasach nadpobudliwej cywilizacji rozpraszającej umysł.

Cele, założenia i metoda

Celem pracy jest zbadanie architektonicznych uwarunkowań aktywności uczonych myślicieli działających w obszarze teologii, filozofii i literatury². Chodzi o znalezienie właściwości architektury służącej ich twórczej myśli, czyli – właściwości architektury do myślenia. Przy tym architekturę traktuje się tu szeroko, jako wnętrze architektoniczne i urbanistyczne, utożsamione z otoczeniem człowieka mniej lub bardziej ograniczonym ścianami, posiadającym podłogę i sklepienie (także w sensie kopuły nieba) i celowo zorganizowanym. Przydatne dla rozważania są pojęcia miejsca i przestrzeni. Jako metodę przyjęto analizę przykładowych miejsc pracy na podstawie wątków biograficznych wybranych uczonych myślicieli.

Wybór odniesień

Główną inspiracją dla pracy była treść wystawy „Machines à penser”, którą kurator Dieter Roelstraete urządził w weneckiej siedzibie Fundacji Prady w 2018 r.³ Ekspozycja

¹ A. Jasińska, *Portret uczonego w malarstwie. Zarys historii i rozwoju typów ikonograficznych*, [w:] *Uczony i jego pracownia / The Scholar and His Study* [katalog wystawy w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego], red. M. Reklewska, Kraków 2005, s. 11.

² Wykluczono z badania uczonych nauk przyrodniczych oraz artystów, gdyż ich praca wymaga specjalistycznych pracowni.

³ Wystawa „Machines à penser” trwała od 26.05 do 25.11.2018 w Ca' Corner della Regina w Wenecji.

obejmowała przykłady relacji między myślicielem, filozofem a jego miejscem życia i pracy umysłowej. Tytuł wystawy nawiązuje do idei *machine à habiter* Le Corbusiera, co pozwala traktować go jak tezę, według której twórcza myśl człowieka wymaga specyficznych uwarunkowań architektonicznych. Idea *machine à habiter* wskazuje na ścisłe i precyzyjne sprzężenie architektury i życia jej mieszkańca: architektura nie tylko ułatwia, ale umożliwia konkretny sposób życia (tak jak samochód, samolot, okręt umożliwiając przemieszczanie się człowieka w konkretnym czasie i przestrzeni). Dowodem potwierdzającym tę tezę była wystawa fotografii, scenografii i instalacji dokumentujących miejsca pracy wybranych myślicieli. Obok artystycznych ujęć św. Hieronima w jego pustelni/pracowni najobszerniej pokazano *refugio*, do których wycofała się z aktywnego życia społecznego trójka znaczących filozofów XX w.: Theodor Adorno, Martin Heidegger i Ludwig Wittgenstein, by napisać tam istotne dla swej twórczości dzieła filozoficzne. Zgodnie z założeniem kuratorskim wystawa stanowiła

*eksperyment myślowy, którego ostatecznym celem jest przemyślenie, [...] często kłopotliwych relacji między tymi trzema kluczowymi myślicielami, których życie i pisma przyczyniły się tak bardzo do wzbogacenia naszego wyobrażenia o tym, czym jest budynek i mieszkanie, wygnanie i wycofanie, wykorzenienie i przynależność, poczucie domu i bezdomności, poprzez alegoryczny pryzmat chaty/schronienia lub chaty/schronienia jako figury i domu dla myśli...*⁴

W pracy odwołano się do katalogu wystawy *Uczony i jego pracownia / The Scholar and His Study*, przygotowanej pod kuratelą Anny Jasińskiej i Ewy Wyki w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2005 r. Skorzystano z opracowania Anny Jasińskiej *Portret uczonego w malarstwie. Zarys historii i rozwoju typów ikonograficznych*⁵. We wnioskach odniesiono się do książki Yi-Fu Tuana *Przestrzeń i miejsce*⁶ i do artykułu Romy Sendyki *Antropologia zmysłów*⁷. Powołano się na *Język wzorców. Miasta, budynki, konstrukcja* Christophera Alexandra i jego zespołu⁸. Choć pracownia intelektualisty nie znalazła się w zakresie analizowanych tam społecznych relacji przestrzennych, wykorzystano w pracy wzorce dotyczące intymności wnętrza (wzorzec 127), wydzielonego miejsca do pracy (wzorzec 183), miejsc przyokiennych (wzorzec 180) i widoku zen (wzorzec 134).

Analiza

W analizie podjęto interpretację groty/pracowni św. Hieronima i azyli Theodora Adorna, Martina Heideggera i Ludwiga Wittgensteina. Wspomniano o samotni Petrarki, azylu Iana Hamiltona Finlaya oraz innych myślicieli. Analiza pozwala dostrzec cechy wspólne tych miejsc i wyodrębnić właściwości architektury służącej twórczej myśli.

⁴ Tłum. własne, za: D. Roelstraete, *Trois machines à penser*, [w:] broszura *Machines à penser*, Milano 2018, strony nienumerowane; tekst stanowi fragment eseju: D. Roelstraete, *Trois machines à penser*, [w:] *Machines à penser*, red. D. Roelstraete, Milano 2018, s. 19–176.

⁵ A. Jasińska, *Portret uczonego...*, op. cit.

⁶ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987.

⁷ R. Sendyka, *Antropologia zmysłów*, „Autoportret” 2011, nr 3 (35), s. 20–27.

⁸ Ch. Alexander et al., *Język wzorców. Miasta, budynki, konstrukcja*, tłum. A. Kaczanowska, Gdańsk 2008.

Pustelnia/pracownia św. Hieronima

Argumentem w analizie jest zarówno pustelnicze życie św. Hieronima⁹, jako warunek rozwijania jego myśli teologicznej i pracy tłumacza, jak też liczne, różnorodne przedstawienia malarskie świętego uczonego przy pracy w jego pustelni/pracowni. Można jedynie domniemywać, jak wyglądały rzeczywiste pustelnie św. Hieronima. Czy były to groty, czy skromne chaty? W każdym przypadku musiały być intymnymi, bezpiecznymi miejscami odosobnienia i spokoju w rozległej przestrzeni pustkowia, otulającej pustelnię niczym mur. Można przyjąć, że święty uczony doceniał rolę pustelni w swej pracy, gdyż przyjął święcenia kapłańskie pod warunkiem, że nadal będzie mógł wieść pustelnicze życie¹⁰. Znacznie więcej niż o prawdziwej pustelni i pracowni św. Hieronima wiadomo o artystycznych wizjach na ich temat, rozwijanych w różnych czasach i kręgach estetycznych. Wizje te są świadectwem indywidualnych interpretacji lub, najczęściej, popularnych w danym czasie typów ikonograficznych¹¹, według których należało przedstawić świętego pustelnika lub uczonego w pracowni – *studiolo*. Bez względu na to, czy zrodziła je intuicja, obserwacja czy powtórzenie kanonu, pokazują one współczesnym artystom model pustelni/pracowni myśliciela. Ikonografię tematu, zwłaszcza zawężoną do przedstawienia św. Hieronima w *studiolo*, można więc potraktować jako przegląd wzorcowych typów architektury sprzyjających myśleniu, które choć powstały w różnych czasach i kręgach kulturowych, skrywają archetypiczne właściwości takiej architektury. Składają się na nią miejsca nie tylko ascetycznego odosobnienia, ale i pracy umysłowej najwyższych lotów, nie dziwi więc, że większość pustelni uczonego przypomina pracownie starannie wyposażone we wszystko, co służy pracy uczonego pisarza.

Jak podaje Anna Jasińska, od XIV w. utrwalił się sposób przedstawienia świętego przy pracy, czyli w otoczeniu sprzyjającym zarówno rozmyślaniu, jak i czytaniu oraz pisaniu. Święty Hieronim uosabiał te filary aktywności umysłu dla wielu humanistów, na przykład dla Leonarda da Vinci, dla którego był on „wzorem kontemplacji i naukowej dociekliwości skierowanej na otaczającą naturę. Swe obserwacje ujął w stwierdzeniu *Col tempo ogni cosa va variando*, dając wyraz przekonaniu, że przez obserwacje świata dochodzi się do odkrycia prawdy i mądrości”¹². W świetle tych słów pustelnia/pracownia św. Hieronima oraz humanisty to nie tylko miejsce pracy człowieka zatopionego w swych myślach i księgach, ale – może przede wszystkim – miejsce, z którego obserwuje on świat.

⁹ Święty Hieronim (347–420), uczony Kościoła, filozof, teolog, autor komentarzy biblijnych i tłumaczenia Biblii z języków oryginałów, hebrajskiego i greki, na łacinę. Żył i pracował w pustelniach. W podróż do północnej Syrii zatrzymał się w Antiochii, gdzie rozpoczął studia nad Pismem Świętym i w konsekwencji udał się na pustynię Chalkis. Najdłużej żył w pustelni betlejemskiej. Po śmierci oddawano mu cześć w grocie w Betlejem, w podziemiach kościoła św. Katarzyny (bezpośrednio przylegającej do bazyliki Narodzenia Pańskiego), w miejscu, w którym znajdował się jego grób oraz w drugiej grocie, zwanej celą św. Hieronima.

¹⁰ Większość dzieł św. Hieronima powstała w jego siedzibie w Betlejem, którą nazywał „chętnie swym rajem”. J. Kłoczowski, *Od pustelni do wspólnoty. Grupy zakonne w wielkich religiach świata*, Warszawa 1987, s. 82.

¹¹ Por. za: A. Jasińska, *Portret uczonego...*, op. cit.

¹² *Ibidem*, s. 13–14.

Obraz Jana van Eycka *Święty Hieronim* (ok. 1435) przedstawia intymne wnętrze z drewna i tkanin otaczające postać uczonego siedzącego na katedrze wkomponowanej w ścianę, przy stole, na tle kotary i półek z książkami oraz przedmiotami symbolicznymi. Widać zadumę uczonego, który utkwiał wzrok w karcie księgi leżącej na pulpicie, a palcami prawej ręki przytrzymuje inne strony do wglądu. W górnym lewym rogu z tyłu świętego widać fragment niewielkiego okna z kilkoma barwnymi szklami. Promienie ponad głową Hieronima padają z ukosa wprost na księgę. Pod stołem ledwo wyodrębnia się na tle drewna sylwetka leżącego lwa. Z obrazu emanuje spokój człowieka i spokój miejsca.

Na fresku Domenica Ghirlandaio *San Girolamo* (ok. 1480) z kościoła Wszystkich Świętych we Florencji wnętrze renesansowe ujęte ramą stylizowaną w porządku korynckim otacza św. Hieronima miękkimi tkaninami. Wzorzysty kobierzec na stole „obiecuje” ciepło. Umieszczony na nim drewniany pulpit do pisania skrojony jest na miarę ręki. Wyższe pulpity do czytania podtrzymują otwarte księgi na wysokości oczu świętego. Światło na czole i cień za postacią mówią o otwarciu wnętrza na wielkie źródło światła na wprost świętego. Szata Hieronima i tkaniny wnętrza łączą się w jednorodną miękką materię i sprawiają, że postać zrasta się ze swoim wnętrzem i stanowi z nim jedność. Łącznikami są nie tyle tkaniny, co ich miękkość, poddająca się ręce, dopasowująca do ciała i wnętrza. Aksamitna sierść dywanu i starannie odmalowane welury mówią o ciszy wnętrza i wyciszeniu emocjonalnym człowieka, który zanurza się tu w rozmyślanie.

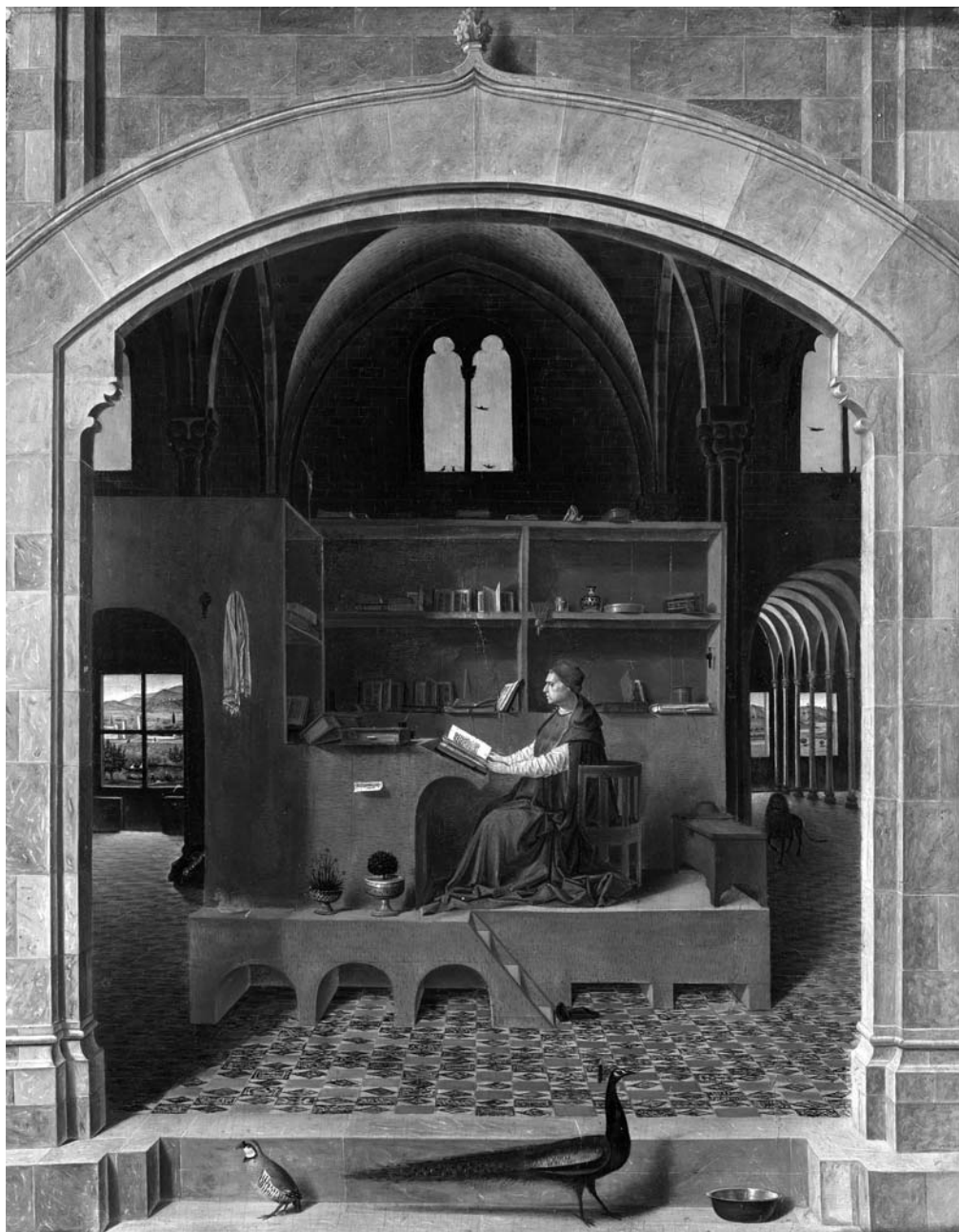
Sandro Botticelli w obrazie *Ostatnia komunia św. Hieronima* (ok. 1495) pokazał świętego w małym domku o dwuspadowym dachu z wykrojonymi z lewej i prawej strony kwadratami okien otwierających się na błękitne niebo.

Obraz Antonella da Messiny *Święty Hieronim w pracowni* (1460–1475, il. 1) ujmuje większy zakres *studiolo* i pokazuje świętego w otoczeniu, które warunkuje pracę humanisty w wyobrażeniu wczesnego renesansu. Drewniany mansjon ma konstrukcję wielofunkcyjnego urządzenia: na podeście izolującym miejsce pracy od majolikowej posadzki większego wnętrza w typie gotyckiego kościoła wznosi się katedra z pulpitem do czytania i pisania, ława i półki. Architektura miejsca bezpośredniej pracy jest ściśle dopasowana do sylwetki siedzącego uczonego, uporządkowana i zredukowana do koniecznych przedmiotów. Światło dochodzi tu z wielu stron większego wnętrza, w którym znajduje się pięć otwarć na pejzaż i niebo, w tym sklepiona galeria ciągnąca się w perspektywie cienkich kolumn. Jest tam droga, światło, dynamika, ucieczka dla wzroku i myśli. Kamienna rama kościoła, w której stoi mansjon, podkreśla przynależność intymnego wnętrza do większej budowli, tworzy *finestra aperta*, która komunikuje pracownię z otwartą przestrzenią.

Na obrazie Bartolomea Montagny *San Girolamo a Betlemme* (1505–1510)¹³ widać świętego siedzącego pod rozłożystym wysokim drzewem. Niemal przytulony do pnia, opierający rękę o skałę, patrzy w swe myśli, a w odległości kilkudziesięciu metrów wyrasta piętrowy dom o renesansowej zwartości i arkadowym oknie, nad którym widać

¹³ Obraz pokazany na wystawie „Machines à penser”, Wenecja 2018.

małe okienko ze skrzyżowanymi szprosami. Czy tam św. Hieronim mieszka i pisze? Po lewej stronie w głębi piętrzą się góry, które dotykają listowia drzewa na pierwszym planie, otaczając uczonego zieloną ramą natury.



Il. 1. Antonello da Messina, *Św. Hieronim w pracowni*, 1460–1475, domena publiczna, źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147583i> [dostęp: 29.04.2021].

Hendrik van Steenwijck młodszy w *San Girolamo nel suo studio* (1630, il. 2)¹⁴ pokazuje wizję pustelni uczonego wzorcową dla pierwszej połowy XVII w. Wnętrze w typie holenderskim, wysokie, ukazane na wprost, ma wyraźnie dwie części. Z lewej strony obrazu przedstawiony jest intymny kąt katedry/mansjonu wyłożony boazerią, w świetle padającym przez holenderskie wysokie okno kwaterowe. Niewysoki podest z drewna zapewnia ciepło i miękkość dla stóp siedzącego przy pracy świętego. Światło z okna pada na stół przez prawe ramię uczonego. Boazeria kryje skrzyniowe szafki, z których jedna jest otwarta. Zamknięte szafki świadczą o porządku i pojemności architektury. Drewniane sprzęty i katedra tworzą w obszernym kamiennym wnętrzu zaciszny kąt. Po prawej stronie obrazu natomiast, za leżącym lwem, rozpościera się perspektywa rozświetlonego, sklepionego krużganka. Lew w tym miejscu symbolicznie podkreśla oswojoną przestrzeń wolności, udomowioną i niejako przycumowaną do miejsca pracy. Dwie części obrazu są komplementarne i zrównoważone, razem tworząc pustelnię/pracownię św. Hieronima.

Wybrane przykłady z ikonografii św. Hieronima świadczą o roli miejsca w pracy świętego uczonego. Anna Jasińska zauważa, że w okresie humanizmu już sam portret św. Hieronima w pracowni stymulował do dyscypliny umysłowej: Angelo Decembrio w połowie XV w. zalecał, by w humanistycznie urządzonej studiu znajdowało się „przedstawienie św. Hieronima zajętego pisaniem na pustyni, ponieważ wizerunek taki zachęca do pracy twórczej i kieruje umysł człowieka ku kontemplacji”¹⁵.

Samotnia Petrarcki

Analizując portret uczonego w malarstwie, Jasińska podaje, iż w okresie renesansu wizerunki św. Hieronima i Petrarcki są podobne.

*Poeta sam utożsamiał się ze świętym z czasów jego pobytu na pustyni, gdzie prowadził samotnicze życie. W swoim dziele De vita solitaria, które jest pochwałą vita contemplativa, Petrarca uznał św. Hieronima za swojego bohatera. Z tą chwilą stał się on ideałem skupienia, wcieleniem maga-mędrca, który tak inspirował ludzi u progu ery nowożytnej*¹⁶.

Argumentem w analizie badanej zależności jest więc także wybór i pochwała samotniczego odosobnienia przez Petrarę.

*Petrarka pisał o konieczności życia w samotności, z dala od zgiełku codziennych spraw po to, by móc rozwijać się intelektualnie i duchowo. Sam zresztą znalazł takie miejsce w Vauclose, niedaleko Awinionu. Pod koniec życia przeniósł się do Arquà pod Padwą, gdzie miał wyposażoną pracownię. Wkrótce po jego śmierci stała się ona celem pielgrzymek humanistów i miała wpływ na rozwój renesansowego studiolo*¹⁷.

Można dodać, że prowansalskie Vauclose było też miejscem natchnienia dla żyjącego kilka wieków później „poety znad Sorgi” Reného Chara¹⁸.

¹⁴ Obraz pokazany na wystawie „Machines à penser”, Wenecja 2018.

¹⁵ A. Jasińska, *Portret uczonego...*, op. cit., s. 11. Jasińska cytuje za: Z. Ważbiński, *Vir melancholicus. Z dziejów renesansowego obrazowania geniusza*, „Folia Historiae Artium” 1968, t. V, s. 14.

¹⁶ *Ibidem*, s. 13.

¹⁷ *Ibidem*, s. 11.

¹⁸ R. Char, *Wspólna obecność*, tłum. A. Międzyrzecki, Warszawa 1981.



Il. 2. Hendrik van Steenwijck młodszy, *San Girolamo nel suo studio*, 1630 r., źródło: wystawa „Machines à penser”, Wenecja 2018, kurator: Dieter Roelstraete, fot. eksponatu: autorka



Il. 3. Wnętrze willi Aurora, źródło: fot.: P. Lakey, *Adorno & Horkheimer: Lion and Marta Feuchtwanger's House (Villa Aurora)*, Los Angeles, California, USA, II, 2004–2018, wystawa „Machines à penser”, Wenecja 2018, kurator: Dieter Roelstraete, fot. eksponatu: autorka

Pracownia Theodora Adorna

Na weneckiej wystawie pokazano fotografie amerykańskiego miejsca azylu Theodora Adorna z lat 40.: willę Aurora w Los Angeles, w której filozof pisał *Minima Moralia*. Wnętrze sfotografowane przez Patricka Lakeya¹⁹ w ujęciu na wprost (il. 3) przypomina układem perspektywy pracownię św. Hieronima z obrazu Hendrika van Steenwijcka: na pierwszym planie dwa miękkie fotele na dywanie, w tle jasna ściana z biblioteką, dwa otwory pod łukami – jednym drzwiowym, być może do niszy lub szafy, drugim okiennym; z lewej prostokątne otwarcie na głębię sąsiedniego pomieszczenia, od góry szeroki pas ciemnej drewnianej więźby dachu, ginącej w mroku. Zaciszość intymnego miejsca udziela się widzowi, choć gabinet nie przypomina skromnej chaty ani pustelni. Willę Aurora można było na wystawie zestawzić z instalacją przypominającą dzieło Iana Hamiltona Finlaya *Adorno's Hut* (1986–1987). Jak zauważył Roelstraete, szkocki poeta i artysta

z pewnością jako pierwszy odkrył, że Adorno [...] nigdy nie zdecydowałby się zamieszkać w schronieniu na skraju cywilizowanego świata, nie mówiąc już o samodzielnym jego zbudowaniu. Natomiast sam Finlay był kimś w rodzaju budowniczego chat – i z pewnością pustelnikiem: chata Adorna jest w rzeczy samej chatą Finlaya; wygnanie filozofa jest obrazem ucieczki poety. Niewątpliwie Adorno wiele zawdzięczał hermetycznej, zaprzeczającej światu tradycji filozoficznej, ale tak mocno wykorzenił ze swojej myśli każdy ślad pozbawionego refleksji romantyzmu, że trudno sobie wyobrazić coś mniej w charakterze Adorna niż mieszkanie w odosobnionym schronieniu. Jednak „Adorno's Hut” wyłania się jako znaleziona przez Finlaya w połączeniu drewna i stali potężna synteza uporczywego zauroczenia, z którym współczesna filozofia przyglądała się fantazjom ucieczki i architekturze azylu²⁰.

¹⁹ P. Lakey, *Adorno & Horkheimer: Lion and Marta Feuchtwanger's House (Villa Aurora)*, Los Angeles, California, USA, II, 2004–2018, fotografia eksponowana na wystawie „Machines à penser”, Wenecja 2018.

²⁰ D. Roelstraete, *Trois machines...*, op. cit., strony nienumerowane.

Na marginesie amerykańskiego azylu Adorna w willi Aurora wyrosła więc pustelnia Finlaya, który w pewnym okresie swego życia doświadczył fantazji ucieczki, mieszkając na wyspie Rousay na Orkadach i pracując tam jako pasterz.

Chata Martina Heideggera

Chata Martina Heideggera na skraju wioski Todtnauberg w Schwarzwaldzie istnieje do dziś i jest w rękach rodziny filozofa. Wenecka wystawa pokazała ją w makiecie razem z otoczeniem o starannie dobranych fakturach, w modelu wielkości 88 proc. oryginału i bez faktur, na fotografiach Digne Meller-Marcovitch wykonanych w 1966 i 1968 r. (il. 4, 5)²¹. Na stoliku ułożono dwie wersje dzieła Heideggera, angielską: *Being and Time* i niemiecką: *Sein Und Zeit*, pisanego w Todtnauberg. We wnętrzu modelu wisiały archiwalne fotografie filozofa: przy drewnianym stole na tle okna, w głębi pokoju z nogą na łaławie, prawdopodobnie wiążącego but, w sypialni, przy stole do pracy na tle drewnianej ściany z półkami z desek, w otoczeniu chaty przy studni z białym blaszanym wiadrem, jak można dostrzec – ciężkim od wody, z żoną. Rozkład i skalę wnętrza tłumaczyły rzut, przekroje i elewacje chaty. Rzeźba głowy Heideggera, wykonana przez Goshkę Macugę jako wazon/donica na rośliny, miała cztery twarze.



Il. 4. Archiwalne fotografie Martina Heideggera i jego chaty w Todtnauberg (autorka: D. Meller-Marcovitch), źródło: wystawa „Machines à penser”, Wenecja 2018, kurator wystawy: Dieter Roelstraete, fot. eksponatu: autorka

²¹ Za: „Machines à Penser” at Fondazione Prada, Venice, „Mousse Magazine” 2018, <http://moussemagazine.it/machines-penser-fondazione-prada-venice-2018> [dostęp: 29.04.2021].

Schronienie Ludwiga Wittgensteina

Makieta schronienia Ludwiga Wittgensteina przedstawiała mały drewniany dom o ostrym dwuspadowym dachu zawieszony na szczycie urwiska fiordu w Skjolden w Norwegii (il. 6). W dole makiety kawałek niebieskiej powierzchni oznaczał wodę. Na stoliku ułożono *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914–1916*, inne wydania traktatu, mapę relacji między różnymi miejscami pracy Wittgensteina: Skjolden, Cambridge (Trinity College), Killary Harbour (Rosroe cottage) i Wiedniem. Wielki model schronienia (podobnie jak model chaty Heideggera wielkości 88 proc. oryginału) pozwalał wejść do wnętrza, poznać jego rozkład i intymność. Obok umieszczono rzeźbę wykonaną przez Wittgensteina – głowę dziewczynki (1925–1928, terakota) – i rzeźbę głowy filozofa wyrastającą z pnia jak stylizowany wazon pełen zielonych łodyg – dzieło Goshki Macugi. Fotografie Guya Moretona pokazywały Skjolden ze śladem fundamentu domu Wittgensteina.



Il. 5. Makieta i model chaty Heideggera w Schwarzwaldzie, źródło: wystawa „Machines à penser”, Wenecja 2018, kurator wystawy: Dieter Roelstraete, fot. eksponatu: autorka



Il. 6. Makieta i model schronienia Wittgensteina na szczycie fiordu w Skjolden w Norwegii, źródło: wystawa „Machines à penser”, Wenecja 2018, kurator wystawy: Dieter Roelstraete, fot. eksponatu: autorka

Inne przypadki

Na weneckiej wystawie pokazano również sfotografowane przez Patricka Lakeya miejsca związane z pracą innych piszących myślicieli: ogród przy domu Goethego w Jenie, dom Fichtego w Jenie, dom Nietzschego w Sils Maria w Szwajcarii, jezioro Sils, biurko w pracowni Schillera, ogród przy domu Schillera w Jenie, książki z archiwum Schopenhauera, bramę domu Frommanna w Jenie. Małe, intymne wnętrza wyposażone w podstawowe sprzęty do siedzenia, pisania i czytania, znajdujące się zwykle pod oknem, zestawiono z widokiem na jezioro, ogród czy bramę.

Wenecka wystawa prezentowała też instalację w skali jeden do jeden renesansowego *studiolo* uczzonego. Tworzyły go umieszczone w większej przestrzeni pałacu Ca' Corner della Regina trzy skrzydła zabytkowego archiwum z masywnego ciemnego drewna. Większość kaset była zamknięta, ale w przeszklonej gablocie eksponowano oryginał ilustrowanego wydania *Essai sur l'architecture* Marca-Antoine'a Laugiera²². Książkę otwarto na ilustracji z alegorycznym rysunkiem Charlesa Eisena (1720–1778) przedstawiającym prymitywną chatę według Witruwiusza. Architektura personifikowana przez młodą kobietę wskazuje ludziom personifikowanym przez postać amorka ideał prostoty w prymitywnej chacie: świątyni greckiej utworzonej z pni i gałęzi drzew.

Cechy wspólne omówionych przypadków

Święty Hieronim, Adorno, Heidegger, Wittgenstein i inni wspomniani myśliciele rozwijali swą twórczość intelektualną w miejscach zacisznych, skromnych, oddalonych od miejsc ich społecznej aktywności. Hieronim, Heidegger i Wittgenstein uciekli od współczesnej im cywilizacji na naturalne pustkowia. Azyl Adorna to gabinet w willi, otoczony rozległym ogrodem i oddzielony od ojczystych Niemiec oceanem. Jak zauważa Roelstraete, bohaterowie jego wystawy prezentowali odmienne poglądy filozoficzne, lecz dzielili wspólną potrzebę życia wycofanego. W przypadku Heideggera i Wittgensteina ich dzieła, które tak mocno zaważyły na filozofii współczesnej, zostały w znacznej części napisane w odosobnionych prostych chatkach z drewna, wzniesionych według ich wskazówek w ciągu tych samych siedmiu lat. Instalacja *Adorno's Hut* Finlaya potwierdziła istnienie w kulturze modelu „domu dla myśli” jako wyniku „uporczywego zauroczenia” współczesnej filozofii architekturą azylu. Obok wycofania wspólną cechą omówionych miejsc jest ich zanurzenie w rozległym, trudno dostępnym, zwykle naturalnym otoczeniu. Wyjątek stanowi willa Aurora i niektóre pustelnie/pracownie św. Hieronima, których otoczenie ma charakter architektoniczny.

Wnioski. Właściwości architektury do myślenia

Najpierw nasuwa się wniosek, że twórczej myśli służy oddalenie od zgiełku cywilizacji i wycofanie na pustkowie. Omówione przykłady pozwalają zobaczyć sytuację wycofania i pustkowia w różnej postaci, także architektonicznej. W sensie geograficznym

²² M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1755.

i przestrzennym o sytuacjach tych pisze Yi-Fu Tuan: „W odniesieniu do spraw duchowych przestrzeń oznacza uwolnienie i zbawienie...”²³. Przypominając hebrajską tradycję utożsamiania przestrzenności z przestronnością, Yi-Fu Tuan wskazuje na istotną rolę rozległości przestrzeni w doświadczeniu duchowym i łączy warunki przestrzenne z samotnością, którą nazywa „warunkiem odczucia bezmiaru”²⁴. „Samotność i nieskrępowanie innymi są konieczne do refleksji i surowego spojrzenia na siebie...”²⁵.

Wycofanie i pustkowie

Przestrzenność jako warunek uwolnienia, zbawienia i samotności odnosi się zwłaszcza do pustkowie otaczającego miejsce wycofania. Pustkowie można więc określić jako przestrzeń rozległą, wolną, bezludną lub z rzadka zaludnioną, która nie tylko otula i zabezpiecza mansjon, ale stanowi dla niego swoiste pudło rezonansowe. Pustkowie najczęściej jest więc przestrzenią naturalną, ale pod pewnymi warunkami może też mieć architektoniczną lub urbanistyczną formę.

Miejsce wycofania ma zwykle bardziej architektoniczną postać niż pustkowie. Rysuje się ono jako intymne, odosobnione wnętrze o skali wielofunkcyjnego mansjonu czy mebla, do którego człowiek się wycofuje i gdzie może przebywać sam, odczuwając wygodę pracy i przytulność dostosowanego do potrzeb miejsca²⁶. Można je odnieść do wzorca 183 w *Języku wzorców* Christophera Alexandra, w którym wskazano cechy miejsca wydzielonego do pracy: powinno ono mieć powierzchnię co najmniej 5,5 metra kwadratowego²⁷ i być wyposażone w okna o wielkości 50–75 proc. powierzchni pełnego zamknięcia. Alexander zaleca także: „Niech twoja przestrzeń pracy ma z przodu co najmniej 2,5 metra i otwiera się zawsze na większą przestrzeń. Umieść biurko tak, aby pracująca przy nim osoba miała widok na zewnątrz – albo na wprost, albo z boku”²⁸. Intymność zapewnia umieszczenie siedziska i pulpitu w przestrzeni przyokiennej (wzorzec 180), a szybką regenerację spojrzenia – umieszczenie niewielkich otwarć na peryferiach miejsca skupionej pracy (widok zen, wzorzec 134). Konkretnie otwarcia intymnego miejsca pracy na większą, otulającą je przestrzeń można uznać za cechę architektury do myślenia.

Pustelnia jako jedność miejsca wycofania i otaczającego je pustkowie

Nasuwa się wniosek, że pracy myśliciela służy napięta równowaga, w której dośrodkowo działającą intymność miejsca pracy równoważy odśrodkowa wyzwolona oś przestrzennego otwarcia na otoczenie/pustkowie.

²³ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, op. cit., s. 81.

²⁴ *Ibidem*, s. 83.

²⁵ *Ibidem*, s. 89.

²⁶ Zob.: Ch. Alexander et al., *Język wzorców...*, op. cit., s. 623. Wzorzec dotyczy stopniowania intymności w przestrzeni życia, potwierdzając potrzebę otoczenia intymnego miejsca buforem bardziej dostępnych miejsc i zagłębienia go w najmniej dostępnej części domu.

²⁷ *Ibidem*, s. 861.

²⁸ *Ibidem*. Wydzielone miejsce pracy w biurze odniesiono do miejsca pracy uczonego.

Najczęstszym opisanym przypadkiem dośrodkowej intymności i odśrodkowej wolności jest współistnienie eremu z jego rozległym krajobrazem przyrodniczym. Wizja św. Hieronima pod drzewem, chata Heideggera w otoczeniu lasu Schwarzwald i schronienie Wittgensteina zawieszone na skale fiordu pokazują współistnienie drobnej w skali architektury z rozległym krajobrazem przyrody. Dopiero w tym otoczeniu znajduje swe przestrzenne dopełnienie małe wnętrze do pracy, o ile ma przynajmniej jedno otwarcie. Patrząc z wnętrza na krajobraz, nie tyle chata należy do krajobrazu, co krajobraz należy do chaty dzięki otwarciom, które wprowadzają do ciasnego miejsca widok, światło, powietrze i przestrzeń. Zatem pustelnię tworzy zarówno jej wnętrze, jak i otaczające je pustkowienie. Ostrzej ujmując tę zależność, można stwierdzić, że nie ma pustelni bez pustkowia – stanowią one jedność i razem dopiero mogą tworzyć *machine à penser*, a w szczególności *architecture à penser*, czyli architekturę do myślenia. Osoba uczonego tę jedność odbiera i współtworzy, rozwijając ją w spojrzeniu i myśli, kierowanych z ciasnego wnętrza w dal i, zapewne rzadziej, odwrotnie: z otoczenia ku chacie zanurzonej w pustkowiu.

Wzajemne dopełnienie miejsca wycofania i otaczającego je pustkowia wzmocnione jest przez specyficzne poczucie czasu związane z odczuwaniem przestrzeni. Yi-Fu Tuan zauważa, że „przestrzeń ma znaczenie czasowe w refleksji poety, w mistyce poznawania i w dramacie ludzkich migracji”²⁹. Jednocześnie stwierdza, że w życiu pustelniczym słabnie opozycja między „tu” i „tam” oraz między „teraz” i „wtedy”. Píše on o wyjątkowym dla pustelnika chłodnym życiu:

Jak mówi Thomas Merton, życie może być tak chłodne, że „tutaj” nie doznaje ocieplenia poprzez odniesienie do „tam”. Tak chłodne jest życie pustelnika. „To jest życie słabo określone, w którym niewiele jest do decydowania, w którym brak prawie, albo brak zupełnie, interesów, w którym nie dostarcza się przesylek”³⁰.

Choć mowa tu o pustelniku, nie zaś o uczonym pustelniku, uwaga ta może dotyczyć omawianej zależności, gdyż odczuwana przez myślicieli konieczność wycofania się stawia ich właściwie w sytuacji życia pustelniczego. W świetle tej uwagi zrównoważenie między intymnością a rozległością nie tylko tworzy oś dla wzroku, ale napina na tej osi nić czasu, po której „chłodna” myśl pustelnika porusza się swobodnie w dwie strony, nieskrępowana praktyczną celowością. Ten „chłodny” stan umysłu należy uznać za typowy dla uczonego myśliciela, który wycofuje się na pustkowiu nie po to, by prowadzić tam życie wypełnione aktywnym planowaniem, ukierunkującym czas i przestrzeń³¹, lecz by wieść „życie letnie, »życie mało określone, w którym niewiele jest do decydowania« – jak powiedział Merton o życiu pustelnika”³².

²⁹ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, op. cit., s. 162.

³⁰ *Ibidem*, s. 163. Yi-Fu Tuan powołuje się na: P. Hart, *Thomas Merton, Monk: A Monastic Tribute*, New York 1974, s. 73–74.

³¹ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, op. cit., s. 164. Yi-Fu Tuan pisze dalej: „Plany prowadzą do celów. Cel jest terminem czasowym i przestrzennym”.

³² *Ibidem*.

Architektoniczne pustkowia

Doświadczenie wskazuje, iż trudno zastąpić przyrodę i naturalne pustkowia jako dopełnienie pustelni. Jednak w świetle przykładów pustkowia może mieć architektoniczną lub urbanistyczną postać, o ile gwarantuje przestronność i samotność, o której pisał Yi-Fu Tuan. Przestrzeń ta posiada odpowiednią atmosferę pustkowie, jeśli ma rozległą skalę w stosunku do człowieka i wzniosłość wystarczającą, by tworzyć ekwiwalent potęgi natury oraz zapewniać wyciszenie. Przestrzeń ta powinna nie tylko odgradzać pracę od zgiełku świata, ale też stanowić „pudło rezonansowe” dla odśrodkowej myśli pustelnika (podobnie jak naturalne pustkowia). W przeciwnym razie miejsce odosobnienia może być więzieniem i zagłuszać myśl. Architektura monumentalnego kościoła gotyckiego zwykle ma siłę zastąpić bezmiar przyrody, gdyż potrafi budować atmosferę przestronności, bezgraniczności, ciszy, a dzięki temu rezonuje myśli uczonego. Siłę taką może mieć również ogród³³. Zatem pustelnia/pracownia bez naturalnego pustkowie wyposażona jest w pustkowia architektoniczne o otwartej przestrzeni i uporządkowanej głębi, na przykład w rytmie rozwijających się perspektywicznie krużganków, pod łukami sklepień uciekających wzdłuż osi. Wtedy, jak w portrecie św. Hieronima Antonella da Messiny, pustelnia składa się z intymnego miejsca pracy zanurzonego w rozległej sali, wymykającej się z ram malowidła i dalej, przez okna, w przestrzeń nieba, lub jak na obrazie Hendrika van Steenwijcka młodszego – z intymnego miejsca do czytania i pisanie oraz z przestrzeni, uciekającego w nieokreśloną głębię krużganka. Zatem skupiające, dośrodkowe działanie miejsca równoważone jest przez odśrodkową głębię przestrzeni uciekającej w geometrycznym porządku. Chaos architektoniczny i urbanistyczny nie może dopełnić miejsca w pustelni, gdyż wbrew jego swobodzie skupia uwagę patrzącego na sobie, przez co ogranicza wolność myśli. Natomiast, porządek architektury ma podobną co naturalny pejzaż siłę nieabsorbowania umysłu, gdyż jest dla niego zgodny ze swą istotą, dokończony i kompletny, zatem niewymagający zmiany. Zaangażowanie umysłu w przypadku chaotycznego otoczenia wynika z chęci uporządkowania go, poprawienia lub dokończenia³⁴.

Szczególną kwestię stanowi pustkowia otaczające miejsce wycofania uczonego na szczycie wieży w niższej zabudowie miasta. W tym przypadku jest ono wolną i bezludną przestrzenią nieba i rozległego krajobrazu otoczenia pracowni. Wskazuje to na stosunkowo prosty sposób budowania pustelni w kontekście urbanistycznym.

Uporządkowanie architektoniczne pustelni

Rola uporządkowania architektury do myślenia (wnętrza z otaczającym je pustkowiem) wskazuje na wagę percepcji wzrokowej w pracy intelektualnej. Świadczy o niej wspomniana wcześniej myśl Leonarda da Vinci. Roma Sendyka zauważa, że ze zmysłem wzroku związane są czynności podróżowania, czytania i pisanie, ważne w biografii wspomnianych myślicieli. Przypomina Arystotelesa, dla którego

³³ Ogród jako przestrzeń zorganizowana przez człowieka zaliczony jest do dzieł architektury.

³⁴ Zob. J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1973.

wzrok, jako najwyżej rozwinięty ze zmysłów – góruje nad innymi, dostarczając wiedzy „czystej”, „jasnej”: zdobywa dane ze świata, nie wchodząc z nim w kontakt, więc, podobnie jak słuch i węch, góruje nad zmysłami niższymi, „bezpośrednimi” i „zwierzęcymi” – smakiem i dotykem³⁵.

Myśl ta tłumaczy wzajemne dopełnienie intymności miejsca pracy i rozległości jego otoczenia: pierwsze człowiek dotyka ręką, drugie – ogarnia wzrokiem, dzięki czemu panuje nad nim mimo jego rozległości. Panowanie wzroku nad otoczeniem odbywa się dzięki czytaniu perspektywy. Perspektywiczne widzenie świata odgrywa więc szczególną rolę w percepcji przestrzenności pustkowia, ewokującej wolny bieg myśli na osi czasu i przestrzeni. Tłumaczy to znaczenie dla prac intelektualnych wynalezionej w renesansie perspektywy linearnej, która

skutecznie nauczyła konsekwentnego myślenia teologicznego [...]. Jay³⁶ sugeruje, że zdolność „analizy” rozbudzana przez malarstwo perspektywiczne, a ponadto wykształcenie oka do badania nie tylko głębi, ale i drugiego wymiaru – płaszczyzny, „mapy” [...] dające umiejętność opisu, miało skutek w zbudowaniu cywilizacji wiedzy...³⁷

Twórczej myśli służy więc uporządkowanie architektury w perspektywie: zarówno przez organizowanie ortogonalnego widoku pierwszego planu (pulpitów, mapy, biblioteczki), jak i czytelnej głębi pustkowia, najlepiej po bokach miejsca skupionej pracy. Zależność działa też w drugą stronę: ćwiczenie umysłu rozwija wrażliwość na bodźce wzrokowe wysyłane przez otoczenie. Wiążą się z nią wymagania konkretnych architektonicznych uwarunkowań, stawiane przez uczonych myślicieli.

Podsumowanie

Próba uogólnienia wniosków i wskazania uniwersalnych właściwości architektury do myślenia może mieć jedynie charakter sugestii. Omówione przykłady przemawiają jednak za istnieniem architektonicznych uwarunkowań pracy uczonego myśliciela. Odnoszą się one do komplementarnej dla człowieka potrzeby miejsca i przestrzeni, o której pisze Yi-Fu Tuan: „Życie człowieka jest dialektycznym ruchem między bezpiecznym schronieniem a przygodą, przywiązaniem a wolnością”³⁸. W odniesieniu do pracy umysłowej potrzeba ta przybiera intensyfikację i specyficzną postać ze względu na konieczność ponadprzeciętnego skupienia myśli, wymagającego zrównoważenia przez proporcjonalnie wzmocnioną wolność przestrzeni. Można zaryzykować uogólnienie, że im większe skupienie myśli w intymnym schronieniu, tym większa potrzeba odreagowania jej w przestrzeni wolności. Równowaga między tymi skrajnościami napina oś czasu dla swobodnego przebiegu myśli. Rysują się więc właściwości architektury do myślenia, obejmujące komplementarne składowe pustelnię: miejsce/schronienie i przestrzeń/

³⁵ R. Sendyka, *Antropologia zmysłów*, op. cit., s. 21.

³⁶ *Ibidem*. Sendyka powołuje się na: M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993, s. 24.

³⁷ Sendyka R., *Antropologia zmysłów*, op. cit., s. 24.

³⁸ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, op. cit.

uwolnienie. Wyłaniają się dwa przypadki komplementarności pustelni: 1) – intymnego miejsca/schronienia (o precyzyjnym dopasowaniu do czytania i pisanie na wprost uczonego) z naturalną przestrzenią pustkowia/niezaludnionego obszaru przyrodniczego wokół, 2) – intymnego miejsca/schronienia (o precyzyjnym dopasowaniu, jak wyżej) z uporządkowaną geometrycznie, większą od niego przestrzenią architektoniczną lub urbanistyczną o perspektywicznie rysującej się głębi. W drugim przypadku głębia architektury tworzy pustkowie z konsekwencjami ograniczenia dostępności dla innych ludzi. Jeden i drugi przypadek zapewniają skupienie myśli i jej rezonowanie, chroni myśliciela przed opresją otoczenia, ale też przed zamknięciem w świecie własnego umysłu, pozwalając mu czerpać z doświadczenia wolności, także w zmysłowej obserwacji świata.

Bibliografia

- Alexander Ch. et. al., *Język wzorców. Miasta budynki konstrukcja*, tłum. A. Kaczanowska, Gdańsk 2008.
- Char R., *Wspólna obecność*, tłum. A. Międzyrzecki, Warszawa 1981.
- Hart P., *Thomas Merton, Monk: A Monastic Tribute*, New York 1974.
- Jasińska A., *Nieznany obraz Philipsa Konincka w zbiorach Muzeum UJ. Przyczynek do dziejów malarstwa wanitatywnego*, „Opuscula Musealia” 1998, z. 9, s. 57–76.
- Jasińska A., *Portret uczonego w malarstwie. Zarys historii i rozwoju typów ikonograficznych*, [w:] *Uczony i jego pracownia / The Scholar and His Study* [katalog wystawy w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego], red. M. Reklewska, Kraków 2005, s. 9–24.
- Jay M., *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.
- Kłoczowski J., *Od pustelni do wspólnoty. Grupy zakonne w wielkich religiach świata*, Warszawa 1987.
- Laugier M.-A., *Essai sur l'architecture*, Paris 1755.
- „Machines à Penser” at Fondazione Prada, Venice, „Mousse Magazine” 2018, <http://mousse-magazine.it/machines-penser-fondazione-prada-venice-2018> [dostęp: 29.04.2021].
- Messina A. da, *Św. Hieronim w pracowni, 1460–75*, domena publiczna, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147583i> [dostęp: 29.04.2021].
- Roelstraete D., *Trois machines à penser*, [w:] broszura *Machines à penser*, Milano 2018, strony nienumerowane; tekst stanowi fragment eseju: D. Roelstraete, *Trois machines à penser*, [w:] *Machines à penser*, red. D. Roelstraete, Milano 2018, s. 19–176.
- Sendyka R., *Antropologia zmysłów*, „Autoportret” 2011, nr 3 (35), s. 20–27.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987.
- Żorawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1973.