

Ewa Węclawowicz-Gyurkovich*

Architektura emocji

Architecture of emotions

Słowa kluczowe: nowa rozbudowa historycznego budynku, muzeum wojskowości, Drezno

Key words: new development of historic building, Military History Museum, Dresden

W architekturze lat 80. XX wieku pojawił się kierunek przeciwstawiający się wszystkiemu, co znaleźliśmy dotychczas – dekonstrukcja. Określenie dekonstrukcja zostało utworzone w 1988 przez kuratorów wystawy *Deconstruction* (Marka Wigleya i Philipa Johnsona), która odbyła się w nowojorskim muzeum sztuki współczesnej MOMA, i do której zostało zaproszonych siedmiu wybitnych architektów. Odwołująca się do teorii katastrof i chaosu dekonstrukcja poszukuje innych wartości niż te, które znaleźliśmy dotychczas – użyteczność, trwałość, piękno. Istotne w architekturze stają się emocje, odczuwanie, nastrój obiektu. Zostały zakwestionowane dotychczasowe aksjomaty budowania, takie jak pion i poziom, kąt prosty. Zadziwiające rozedrgane bryły, ale zawsze wspomagane filozofią i ideą twórców tej bardzo elitarnej grupy projektantów, stają się bliskie rzeźbie. Interpretacje bywały niemal dowolne, podporządkowane potrzebom wywołania wrażenia, emocji. Bryły tracą stateczność, odrywają się od ziemi, wlatują w przestrzeń. Skrzywienia, dyslokacja, załamania, pęknięcia czy zgniecenia, rozbicie na części, eksplozje, zderzenia, przesunięcia wywołują szok i zadziwienie. Prowokacyjne zagmatwania i zderzenia form, wyrastających przeciw z fragmentów brył geometrycznych, obracanych, przekształcanych w ramach z góry zaplanowanego rozgardiaszu i pozornej przypadkowości, nie powtarzają znanych nam z przeszłości kompozycji, są świeże, dramatyczne i zaskakujące. Wprowadzony tu został nie tylko element ruchu, reprezentowany przez sztukę kinetyczną, ale także element czasu, który występuje w futuryzmie, głoszącym „piękno szybkości”¹. W tym nurcie istotne stało się rozdzielenie funkcji od formy. Tak pisał o teoretycznych pracach i plastycznych instalacjach z końca lat 70. XX wieku Daniela Libeskinda, jednego z liderów tego ruchu, Peter Eisenman: „Było to początkiem próby uwolnienia elementów od ich funkcji zarówno w ich sensie tektonicznym, jak i formalnym – od przyczynowej zależności funkcji i formy”². Czołowy teoretyk dekonstrukcji, znany filozof Jacques Derrida, twierdził, iż architektura dekonstrukcji notuje *Teraźniejszość*, bowiem za chwilę czas

In the architecture of the 1980s there appeared a current opposing everything that we had known before – deconstruction. The term deconstruction was coined in 1988 by curators of the exhibition entitled *Deconstruction* (Mark Wigley and Philip Johnson), which took place in the New York Museum of Modern Art, and to take part in which 7 outstanding architects had been invited. Alluding to the theory of catastrophe and chaos, deconstruction seeks other values than those we have known so far – utility, permanence, beauty. Emotions, feeling, the atmosphere of the object become important in architecture. Former axioms of building, such as the perpendicular and the horizontal, the right angle have been challenged. Bizarre vibrating shapes, but always supported by the philosophy and ideology of the creators of this elite group of designers, are close to sculptures. Interpretations have been almost unlimited, subordinate to the need of arousing impressions, emotions. Buildings lose their stability, take off, rise into the air. Curves, dislocation, twists, cracks or creases, breaking into parts, explosions, clashes, shifts evoke shock and amazement. Provocatively tangled and clashing forms, after all grown out from fragments of geometric solids, rotated, transformed within deliberately pre-planned chaos and feigned randomness, do not repeat any of the compositions we know from the past, they are fresh, dramatic and surprising. Not only the element of movement represented by kinetic art was introduced here, but also the element of time which occurs in futurism promoting “the beauty of speed”¹. In that trend it was important to separate function from form. Peter Eisenman wrote about theoretical works and artistic installations from the end of the 1970s designed by Daniel Libeskind, one of the movement leaders: “It was the beginning of an attempt to free elements of their function, both in their tectonic sense and in formal – from the causative relation between function and form”². The leading theoretician of deconstruction, a renowned philosopher Jacques Derrida, claimed that deconstruction architecture

* profesor Politechniki Krakowskiej, dr hab. inż. architekt, Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej

* Professor of Cracow University of Technology, Dr hab. eng. architect, Institute of History of Architecture and Monument Conservation at the Faculty of Architecture, CUT

teraźniejszy stanie się *Przeszłością*. Dwaj przedstawiciele tego nurtu – Peter Eisenman oraz Bernard Tschumi – opierając się na filozofii Jacquesa Derridy – stworzyli podstawy teoretyczne dekonstrukcji. Peter Eisenman, który z wykształcenia jest nie tylko architektem, ale również filozofem, w rozmowach z Derridą rozważał takie pojęcia jak struktura i dekoracja, forma i funkcja, abstrakcja i figuracja, budowa i podstawa. Opublikowany w 1984 roku esej Eisenmana *Koniec Klasycyzmu, koniec końca, koniec początku* krytykuje paradygmaty wartości i czasu w postrzeganiu budowli architektonicznych. Eisenman pisze: „Architektura nie jest już certyfikatem doświadczenia ani odwołania do historii, przyczyną ani rzeczywistością w teraźniejszości. Jest po prostu inna. Zamiast tego architektura może być opisana jako inny rodzaj manifestacji, architektura, która jest fikcją. Reprezentuje samą siebie, swoje własne wartości i wewnętrzne doświadczenia...”³.

Peter Eisenman w swoich pracach stara się udowodnić, że projektowanie jest intelektualnym ćwiczeniem, wykazując, iż w architekturze przełomu XX i XXI wieku zanika poczucie sensu czy tożsamości. Znane jego pomysły, przeznaczone dla Europy, sytuowane w środowisku zabytkowym zaskakiwały odbiorców trudną do zrozumienia filozofią nowych struktur. Tak było niewątpliwie z nagrodzonym „Kamiennym Lwem” na Biennale Weneckim w 1985 roku konkursowym projektem adaptacji ruin włoskich zamków Rómeo i Julii w Montecchio. Wiele dyskusji budził przedstawiony przez Eisenmana z grupą nowojorskich studentów pomysł wstawienia w ruiny zamków geometrycznych tarasów i labiryntów, w których bardziej czytelna była ikonografia miast amerykańskich w postaci siatki przecinających się pod kątem prostym prostym ścieżek niż malowniczość i bajkowość włoskich ruin⁴. W tym projekcie Eisenman wprowadził tzw. „architekturę tekstową”, którą tworzyły fikcyjne założenia związane z opowieścią o historii Rómeo i Julii. Architekt postawił sobie zadanie ukazania projektu nieprzedstawialnego. Teoretyczne rozważania zaprzeczają czasami naszym wyobrażeniom o granicach dozwolonej ingerencji. Założenie, że projekt pozostanie na papierze, burzyło bariery ograniczeń formalnych, które kępą wyobraźnię przy konkretnej realizacji. Podobnie śmiały i zaskakujący był realizacyjny projekt zagospodarowania ogrodów zamku Castelvecchio w Weronie z 2004 roku.

Także odważnie, choć zupełnie odmiennie traktuje historyczne sąsiedztwo Daniel Libeskind. Swoje motto twórcze przedstawił przed kilku laty w swojej niemal autobiograficznej książce, zatytułowanej *Przełom: przygody w życiu i architekturze*: „Obojętność nie jest zaletą, a neutralność nie stanowi wartości. Nie widzą na świecie miejsca dla obojętnych, prostokątnych budynków, bo świat nie bogaci się poprzez obojętność i neutralność, a poprzez pasję, miłość i wiarę...”⁵. Z pewnością w żadnej realizacji nie można mu odmówić uzyskanego efektu wywoływania nastroju zaskoczenia i zadziwienia. Dramat wojny i Holocaustu przemawia do każdego odbiorcy odwiedzającego Muzeum Żydowskie w Berlinie (1989–2001). Berlin od dawna fascynował Libeskinda. Wiele czytał i słyszał o wspaniałości miasta przed wojną. W wywiadzie mówił „To niezwykle miasto... które wciąż w trzech czwartych składa się z wyobraźni, a tylko w jednej czwartej – z rzeczywistości. To wciąż miasto marzeń. I mimo, że wielkie jego obszary zostały odbudowane, nadal jest to zaledwie fragment dawnego Berlina...”⁶. Budynek muzeum Holocaustu w Berlinie zaskoczył także świat architektów. Nie wyobrażano sobie, że forma może być tak bardzo dynamiczna i odmienna nie tylko od zastanego

registered *The Present*, because soon the present time would become *The Past*. Two representatives of that current – Peter Eisenman and Bernard Tschumi – basing on the philosophy of Jacques Derrida, created the theoretical foundations of deconstruction. Peter Eisenman, who is not only an architect but also a philosopher by education, in his conversations with Derrida discussed such notions as: structure and decoration, form and function, abstraction and figuration, construction and foundation. Published in 1984, an essay *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End* by Eisenman, criticized paradigms of value and time in the perception of architectonic buildings. Eisenman wrote: “Architecture is no longer a certificate of experience or historical reference, neither a cause nor reality in the present. It is simply different. Instead, architecture can be described as another kind of manifestation, architecture which is fiction. It represents itself, its own values and internal experience...”³.

In his works Peter Eisenman attempts to prove that designing is an intellectual exercise, pointing out that the feelings of sense or identity have been vanishing in the architecture of the turn of the 20th and 21st century. In his known concepts intended for Europe, situated in historical environments, he surprised viewers by his difficult to comprehend philosophy of new structures. It was undoubtedly so with a competition project for adaptation of ruins of Italian castles of Romeo and Juliet in Montecchio, awarded a “Stone Lion” at the Biennale in Venice in 1985. Much discussion was provoked by the idea, presented by Eisenman with a group of New York students, of introducing geometrical terraces and labyrinths into castle ruins, in which the iconography of American cities in the shape of a grid of pathways crossing at right angles more distinguishable than the picturesque and fairy-tale style of Italian ruins⁴. In that project Eisenman introduced the so called “text architecture” which consisted of fictitious layouts associated with the tale of Romeo and Juliet. The architect set himself the task of presenting an ‘unpresentable’ project. Theoretical considerations sometimes contradict our notions about limits of permissible interference. An assumption that a project will remain on paper shattered the barriers of formal restrictions which bind imagination during a concrete realisation. A similarly daring and surprising was the project of developing gardens of Castelvecchio castle in Verona from 2004.

Daniel Libeskind also treats historical surroundings courageously, though completely differently. He presented his artistic motto a few years ago in his almost autobiographical book, entitled *Breaking Ground: Adventures in Life and Architecture*: “Indifference is not a virtue, and neutrality does not constitute a value. They do not see room for indifference, rectangular buildings in the world, because the world does not grow richer through indifference and neutrality, but through passion, love and faith...”⁵. Certainly, there is no denying he achieved the required effect of evoking surprise and amazement in his realisations. The drama of war and the Holocaust speaks to every viewer visiting the Jewish Museum in Berlin (1989–2001). Berlin has long fascinated Libeskind, who has read and heard a lot about the city magnificence before the war. In an interview, he said: “It is a unique city... three quarters of which are still made of imagination, and only one fourth – of reality. It is still a city of dreams. And even though huge areas were rebuilt, it still is merely a fragment of old Berlin...”⁶. The building of the Holocaust Museum

kontekstu, ale także od tego, co dotychczas było znane w architekturze. Obiekt, który początkowo miał być tylko rozbudową istniejącego budynku muzeum Berlina, ku zaskoczeniu wszystkich wchodzi nawet częściowo na chodnik. Wszyscy wiedzieli, że przepisy budowlane nie zezwalały w Berlinie na przekraczanie linii zabudowy. Tutaj Libeskindowi udało się uzyskać zgodę na złamanie tych przepisów. Idee rozbitej gwiazdy Dawida, symbolicznego Ogrodu Wygnanych czy sześciu pustek we wnętrzach nie dla wszystkich będą czytelne, ale wyreżyserowana scenografia nie może nie wywoływać emocji. „...Dla mnie architektura jest przede wszystkim dla ludzi... mówi architekt... Traktuję ją jak sztukę, która nie istnieje bez publiczności i do niej jest adresowana przede wszystkim, a najbardziej uniwersalnym językiem, jakim operują ludzie jest język emocji...”⁷. Berlińskie muzeum jest architekturą narracyjną. Wejście do Muzeum Holokaustu zostało zaprojektowane przez budynek zabytkowy, po czym schodzimy po schodach do poziomu piwnic, w których trzy korytarze wyznaczają trzy drogi – początkowo – oś ciągłości, a potem oś emigracji oraz oś Holokaustu. Jedna prowadzi do wielobocznej betonowej wieży z niewielkim światłem, wpadającym z góry, która może kojarzyć się z komorą gazową hitlerowskich obozów zagłady, a druga droga na otwartą przestrzeń na zewnątrz do Ogrodu Wygnanych. Idea wygnania była jedyną drogą do wolności. Każdy element jest tu ważny, ma znaczenie symboliczne i każdy musi u odbiorców wywoływać emocje. Zaskakujące jest tu połączenie formy współczesnej, obłożonej blachą, będącą stopem cynku i tytanu z istniejącym, pochodzącym z 1735 roku, pałacem – Collegienhaus, które łączą się funkcjonalnie, ale tylko na poziomie piwnic⁸. Podziemny pasaż łączy stary i nowy budynek, ale także symbolicznie historię miasta i historię narodu żydowskiego. Wprowadzony tutaj projekt *Pomiędzy Liniami* przedstawia dwie drogi myślenia – organizacji i zależności. Jedną jest prostą linią, połamana na wiele fragmentów, druga – krętą, biegnącą w nieskończoność. Te linie rozwijają architekturę przez zdefiniowany dialog, jednocześnie łącząc na planie miasta adresy wybitnych intelektualistów pochodzenia żydowskiego, którzy byli ofiarami Holokaustu. W ten sposób wyznaczają pustkę i bezcelowość, której winien doświadczyć każdy odwiedzający tę, inspirowaną tekstem Waltera Benjamina *One Way Street*⁹, przestrzeń. Samą formę dobrze opisywał J.K. Lenartowicz: „Pozbawiony tradycyjnych punktów odniesienia widz staje w swoim odbiorze oczyszczony, nieuzbrojony i intelektualnie nagi wobec niepojętego przedmiotu jakim jest niezwykła przestrzeń – budynek bez drzwi, bez okien, bez dachu, nawet pokryty jaszczurczą powłoką metalu...”¹⁰.

Daniel Libeskind, powołując się na książkę Harolda Blooma na temat zachodniej literatury, dowodzi, iż niezwykłość formy powoduje, że można ją uznać za wybitną: „Budynki wspaniałe są magiczne. Może chodzi tu o to, jak pada na nie światło, a może chodzi o akustykę, o odgłos kroków na korytarzach...”¹¹. Architekt w swoich głośnych realizacjach muzeów w Berlinie, Manchesterze, Denver, Osnabrück, Toronto jako podstawową zasadę kreacji przyjmuje emocje i nastrój. Urodzony kilka lat po wojnie wychował się w atmosferze wspomnień o tragedii wojny, nieszczęść, które wojna spowodowała. Architekt uważa, iż indywidualne przeżycia z dzieciństwa, atmosfera domu rodzinnego, późniejsze fascynacje nauką i sztuką mają wpływ na realizacje architektoniczne w wieku dojrzałym. Kiedy wygrał konkurs na berlińskie muzeum, miał 43 lata, wcześniej zajmował się teorią architektury, studiował matematykę i muzykę. Inspiracją jego projektów bywają

in Berlin astonished also the world of architects. No one has ever imagined that the form could be so dynamic, and different not only from the existing context, but also from anything that has been known in architecture so far. The object which, initially, was to be merely an expansion of the existing building of a Berlin museum, to everyone's amazement, extends partially onto the pavement. It was generally known that building regulations did not permit to overstep the frontage alignment in Berlin. Here Libeskind managed to obtain a permit to break the rules. The ideas of the broken Star of David, the symbolic Garden of Exile or six empty spaces inside, will not be comprehensible for everybody, but a directed setting cannot fail to arouse emotions. "...For me architecture is primarily for people, – says the architect – I treat it as art which does not exist without the public to whom it is primarily addressed, and the most universal language people use is the language of emotions..."⁷. The Berlin museum represents narrative architecture. The entrance to the Holocaust Museum was designed via a historic building, then we go downstairs to the cellar level, where three corridors indicate three ways – initially – the axis of continuation, then the axis of emigration and the axis of Holocaust. One leads to a polygonal concrete tower with little light entering from above, which can have associations with the gas chambers in the Nazi extermination camps, and the other way leads to the open space outside in the Garden of Exile. The idea of exile was the only way to freedom. Each element is important here, has a symbolic meaning, and has to evoke emotions among viewers. What is astounding here is the combination of modern form, covered with sheets made from an alloy of zinc and titanium, with the existing since 1735 Collegienhaus palace, which are linked functionally but only at the cellar level⁸. A subterranean passage connects the old and the new building, but also symbolically the history of the city with the history of the Jewish nation. The project *Between the Lines*, introduced here, presents two ways of thinking – organisation and dependence. One is a straight line broken into many fragments, the other is a winding line running into infinity. Those lines develop architecture by a defined dialogue, while simultaneously linking on the city plan addresses of eminent Jewish intellectuals who were victims of the Holocaust. In this way they indicate emptiness and aimlessness, which should be experienced by anybody visiting that space inspired by the text of Walter Benjamin *One Way Street*⁹. The form was appropriately described by J.K. Lenartowicz: "...Deprived of traditional points of reference, in his reception the viewer becomes purified, unarmed and intellectually naked in front of such an incomprehensible object as this unique space – a building without doors, or windows, or a roof, and even covered with a lizard-like coat of metal..."¹⁰.

Daniel Libeskind, quoting the book by Harold Bloom on western literature, claims that uniqueness of form causes it to be acknowledged as outstanding: "Magnificent buildings are magical. Maybe it is the way the light falls on them, or maybe their acoustics, or the sound of footsteps in corridors..."¹¹. In his renowned realisations of museums in Berlin, Manchester, Denver, Osnabrück or Toronto, the architect uses emotions and moods as the fundamental principle of creation. Born a few years after the war, he was brought up in the atmosphere of remembering the tragedy of war, and disasters that war had caused. The architect believes that individual experi-



Ryc. 1-7. Muzeum Historii Wojskowej w Dreźnie proj. Daniel Libeskind – widok budynku z zewnątrz, fot. autorka
Fig. 1-7. Military History Museum in Dresden, project by Daniel Libeskind – view of the building from outside, photo by author

utwory muzyczne, wiersze, przeczytana właśnie książka, układ promieni światła na ścianie, innym razem bryła kryształu lub skorupy rozbitego dzbanka, geologia, a także własne doświadczenia życiowe i przeżycia wyniesione z domu rodzinnego¹². Proponując architekturę nową, za każdym razem odmienną, ekstrawagancką, zaskakującą, konstatuje: „W architekturze jak w muzyce nie chodzi o analizę, a o odczucia, o bezpośredni kontakt z dziełem. Każdy utwór muzyczny można analizować, badać jego strukturę, badać jego tony i dźwięki, ale na początku trzeba pozwolić muzyce działać na zmysły. Budowle często oddziałują swą magią w taki sam sposób... Staram się budować mosty w przyszłość, ale tak, by nie zmyć obrazu przeszłości... Chcę, by moje budowle były częściami przestrzeni, w której egzystują. By budulcem, rozmiarami prowadziły dialog z ulicami i budynkami wokoło, by ich nie ignorowały...”¹³. Te wypowiedzi architekta zdają się stać w opozycji do form, jakie proponuje. Ale jednego nie można im odmówić – wywoływania za każdym razem ogromnych emocji i wzruszeń, poszukiwania „duszy i serca” wznoszonego budynku.

Sam Libeskind zdaje sobie doskonale sprawę z częstego braku akceptacji ze strony odbiorców jego realizacji. „...moje projekty, przesadnie ekspresyjne, irytują niektórych krytyków. Być może wielu z nich czuje się dużo bardziej komfortowo w sterylnym świecie, gdzie każdy ma kontrolę nad trzymanymi na wodzy emocjami, a o budowlach można rozmawiać z czysto estetycznej perspektywy...”¹⁴.

Gdzie indziej, w zrealizowanym w Dreźnie Muzeum Historii Wojskowej (2008-2011), Libeskind nadwiesza nad istniejącą bryłą przeszklony wspornik w kształcie olbrzymiej strzałki, wskazującej kierunek nalotów alianckich z 13 lutego 1945 roku, które zniszczyły miasto i spowodowały śmierć 25 000 osób. Owa trójkątna forma, ukazująca kształt szyku samolotów alianckich, rozdziera na dwie części historyczny pałacowy obiekt. Zmiana w elewacjach dawnego, dobrze zachowanego, powstałego w latach 1873-1877 budynku neoklasycznego, w którym niegdyś znajdował się arsenał, wcześniej stare wilhelmińskie koszary, a teraz mieści się Muzeum Historii Wojska, zdaniem architekta będzie pokazywać otwartość i przejrzystość nowego detalu w opozycji do nieprzejrzystości i solidności istniejącej historycznej bryły¹⁵. Rozumienie zastanego kontekstu jest przez architekta interpretowane w odmienny sposób niż ten, do którego jesteśmy przyzwyczajeni. Tak o nim mówi: „...Kontekst jest ten sam. Po prostu robisz krok dalej. Nie chodzi o to, aby budynek pasował do otoczenia i był pasywny lub obojętny. Na budynku ciąży odpowiedzialność za przekształcanie zastanego otoczenia, wprowadzanie do niego czegoś nowego. Z otoczenia nie trzeba tylko czerpać, ale także dawać. Ożywiać i przekształcać...”¹⁶. Elewacja frontowa (wejściowa do muzeum) rozbita jest trzema wysuniętymi do przodu ryzalitami, z których najwyraźniejszy, centralny, tworzy wejście do obiektu w formie łuku triumfalnego. Dobudowany klin Libeskinda przecina bryłę obiektu między ryzalitem środkowym a bocznym. Sam architekt tak tłumaczy swoją koncepcję: „Nie chodziło mi o to, aby zachować fasadę muzeum i dodać niewidoczne przedłużenie z tyłu. Chciałem stworzyć śmiałą przerwę, przeniknąć historyczny arsenał i stworzyć nową jakość. Ta architektura jest zaangażowana społecznie i dotyka zasadniczych kwestii, takich jak zorganizowana przemoc, wojna, cierpienie i historia, wpływająca na los miasta... Rozszerzenie mojego projektu jest symbolem zmartwychwstania Drezna z popiołów. Chodzi o przeciwstawienie tradycji i innowacji, nowego i starego,

ences from childhood, family home atmosphere, and later fascinations with science and art, have all had their impact on architectonic realizations in his adulthood. When he won the competition for the project of the Berlin museum, he was 43 years old, before that he had studied theory of architecture, mathematics and music. Inspirations for his projects are musical pieces, poems, a book he has just read, an arrangement of sunrays on a wall, at other times a lump of crystal or pieces of a broken jug, geology, as well as his own life experience and that gained at home¹². Proposing new, each time different, extravagant and amazing architecture, he observes: “In architecture, like in music, it is not an analysis but emotions that matter, the direct contact with the artwork. Each music piece can be analysed, its structure, tones and sounds examined, but initially the music must be allowed to stimulate our senses. Buildings frequently work their magic in the same way... I try to build bridges into the future, but so as not to cloud the picture of the past... I want my buildings to be parts of the space in which they exist. I want their building materials and size to make a dialogue with streets and buildings around, instead of ignoring them...”¹³. Such statements of the architect seem to be in opposition to the forms he proposes. But one thing is undeniable – every time they arouse intense emotions and thrills, a search for “a heart and soul” of the erected building.

Libeskind himself is perfectly aware of frequent lack of acceptance on the part of recipients of his realisations. “...my projects, excessively expressive, irritate some critics. Perhaps many of them feel much more comfortable in a sterile world, where everyone is in control of emotions kept in check, and buildings can be discussed from purely aesthetic perspective...”¹⁴.

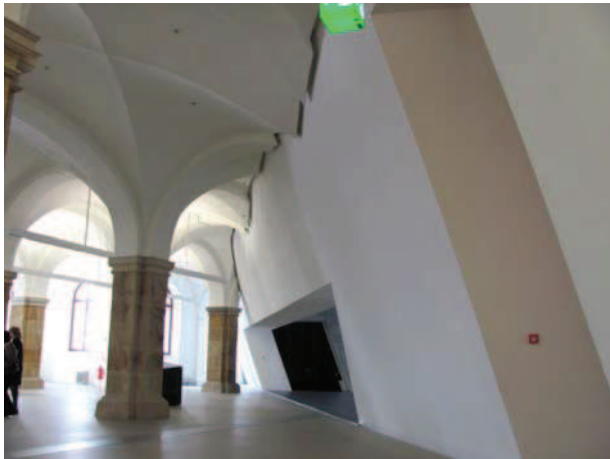
Somewhere else, in the realised Military History Museum in Dresden (2008-2011), over the existing form Libeskind suspends a glass bracket in the shape of an enormous arrow, pointing the direction of the Allies’ air raids from 13 February 1945 which destroyed the city and killed 25 000 people. That triangular form, representing the formation of the Allies’ planes, tears the historic palace building into two parts. The change in the elevations of the old, well preserved neo-classical building, erected in the years 1873-1877, which once housed the arsenal, previously the old Wilhelm barracks, and now the Military History Museum, according to the architect will show openness and transparency of new detail, as opposed to opaqueness and solidity of the existing historic bulk¹⁵. Understanding of the existing context is interpreted by the architect in a different way to the one we have been accustomed to. He says: “...Context is the same. You simply take a step further. The aim is not that the building would suit the surroundings and would be passive or indifferent. The building is responsible for transforming the existing surroundings, introducing something new into it. One should not only take from but also give to the surroundings. Enliven and transform it...”¹⁶. The front elevation (entrance to the museum) is broke by three protruding risalits the most important of which, the central one, makes up the entrance to the object in the form of a triumphal arch. Libeskind’s added wedge cuts across the building between the side and central risalits. The architect so explains his concept: “I did not intend to preserve the facade of the museum and add an invisible extension at the back. I wished to create a daring break, penetrate the historic arsenal and create a new qual-

zachęcenie do refleksji nad dramatyczną przeszłością miasta. Muzeum ma nie tylko prezentować historię militarizmu, ale również historię tych, których wojna dotknęła najbardziej – jej ofiar...¹⁷. Zaskoczeniem jest to, że budynek dawnego arsenału był zachowany w stanie oryginalnym, nie został uszkodzony w czasie II wojny światowej, bowiem zlokalizowany jest nieco na uboczu, w pewnej odległości od centrum miasta.

Wewnątrz także wyraźnie widoczne są interwencje architekta w zastaną tkankę istniejącego obiektu. Już w holu wejściowym odważnie przeprowadzono cięcia skośnymi ścianami i fragmentami sfitu, burzącymi łukowe sklepienia oraz porządek podpierających kolumn. Pomysłowi projektanta podporządkowano również sale kolumnowe na obu piętrach. Takie decyzje nie mogą nie wywoływać przewidzianych przez architekta emocji i niepokoju, chociaż zewnętrzna interwencja, widoczna przecież z daleka, przygotowuje odwiedzających do podobnych zaskoczeń. Program zwiedzania muzeum rozpoczynamy przez wjazd windą na trzeci poziom i wejście na platformę widokową, aby przez szczeliny pomiędzy listwami spojrzeć na Drezno, które podniosło się ze zniszczeń wojennych. Z góry można także oglądać fragmenty odnowionej elewacji przesłoniętej przez metalowy klinowy dodatek. Przy oglądzie z bliska można się przekonać, iż dodany element wykonany jest z metalowych ażurowych listew, mocowanych do stalowej konstrukcji, które zostały nałożone na zastaną elewację. Wydaje się, że najważniejszym celem tak brutalnej interwencji było wprowadzenie balkonu widokowego na trzeciej kondygnacji muzeum. Wystawiony zdecydowanie poza lico elewacji frontowej na ażurowym metalowym podestacie na wysokości 30 metrów, otoczony przeszkłonymi ścianami, jakby demonstracyjnie ukazuje całą stalową konstrukcję owej „strzałki”, przyprowadzając zwiedzającego o prawdziwy zawrót głowy. Takie były przecież założenia architekta, aby odbierać architekturę wszystkimi zmysłami. Zaskoczenie, zadziwienie, może nawet przerażenie – to emocje, których doświadczamy, odwiedzając ten budynek. Z tej platformy przez szczeliny w metalowych listwach możemy oglądać panoramę Drezna, odbudowanego po zniszczeniach wojennych. Do liczącego 135 lat obiektu dodano 140 ton szkła, betonu i stali. Pięć-kondygnacyjny, zwężający się ku dołowi ekspresyjny trójkątny element zwiększa powierzchnię muzeum o 21 000 m². Ów klin nie tylko jest widoczny na zewnątrz, ale także mamy konsekwencje jego kształtu we wnętrzu. Już w parterze rytm kilku rzędów kwadratowych filarów przecinają betonowe skośne ściany, stanowiące konsekwencje i dalszy ciąg nałożonej na budynek formy trójkąta. Zlikwidowane zostały nawet łukowe sklepienia, które podpierały owe filary. Ten sam układ obserwujemy na kolejnych dwóch kondygnacjach. Tuż przy wejściu na pomost na zbitych z prostych desek podestach pokazane są fragmenty kamiennych rzeźb oraz ułamane kamienne płyty chodników z centrum Drezna zniszczonych w czasie nalotu aliantów. Schodzimy poniżej, gdzie oglądamy rozmaite elementy związane z wojną. Spotykamy tutaj wysokie betonowe przestrzenie, biegnące przez kilka kondygnacji, przypominające „pustki”, które były charakterystyczne dla berlińskiego muzeum Holokaustu. Ekspozycja jest duża, to największe niemieckie muzeum wojny. Jedna część zbiorów mieszcząca się w historycznym budynku ukazuje rzemiosło wojenne oraz dzieje konfliktów zbrojnych w chronologicznym układzie. Druga część zawarta w nowym trójkącie prezentuje tematyczne wystawy pokazujące losy zwykłych rodzin

ity. That architecture is socially engaged and touches upon principal questions, such as organized violence, war, suffering and history, influencing the fate of the city... Expanding my project is a symbol of Dresden's resurrection from the ashes. The point is juxtaposition of tradition and innovation, the new and the old, encouraging to reflect on the dramatic past of the city. The Museum has not only to present the military history, but also the history of those who suffered most in the war – its victims...¹⁷. It is surprising that the building of the old arsenal has been preserved in its original state; it was not damaged during World War II since it is located slightly out of the way, some distance from the centre.

Architect's interference into the tissue of the existing object are also clearly visible inside. The entrance hall was daringly cut with sloping walls and fragments of ceiling breaking barrel vaults and the order of supporting columns. The column rooms on both floors were also subordinated to the designer's idea. Such decisions must evoke the emotions and anxiety anticipated by the architect, even though the external intervention visible from afar prepares visitors for similar surprises. We commence visiting the museum by taking a lift to the third floor and going to the viewing platform from where, through the cracks between ledges, we look at Dresden which has risen from the war damage. From above we can also admire fragments of renovated elevation screened by the metal wedge-shaped addition. At a closer look, one can see that the added element is made from openwork metal ledges, fixed to the steel construction, which were imposed onto the existing elevation. It seems that the main purpose of such a brutal interference was introducing a viewing gallery on the third storey of the museum. Protruding clearly beyond the face of the front elevation on the openwork metal platform at the height of 30 metres, surrounded with glass walls, it almost ostentatiously demonstrates the whole steel construction of the "arrow", making visitors quite giddy. After all, such were the architect's intentions, to receive architecture with all the senses. Surprise, amazement, perhaps even terror – these are the emotions we experience while visiting the building. From that platform through cracks in metal ledges we can admire the panorama of Dresden rebuilt after war damage. 140 tons of glass, concrete and steel were added to the 135-year-old object. The five-storey, narrowing downwards, expressive triangular element increases the museum surface area by 21 000 m². That wedge is not only visible outside, but its shape has its consequences inside. Already on the ground floor, the rhythm of several rows of square pillars is cut by sloping concrete walls constituting the consequence and the continuation of the triangle imposed onto the building. Even barrel vaults which used to be supported by the pillars, were removed. The same arrangement we can observe on the following two storeys. Right at the entrance to the platform fragments of stone sculptures and broken pavement tiles from the centre of Dresden, damaged during the Allies' air raid, are displayed on pedestals nailed together from coarse planks. We descend further where we can see various elements connected with the war. We encounter here tall concrete spaces stretching along a few storeys, resembling the "empty spaces" which were characteristic for the Berlin Holocaust Museum. The exhibition is enormous, it is the largest German war museum. One part of the collection, housed in the historic building presents war craft and the history of military conflicts in chronological order. The other



Ryc. 8. Muzeum Historii Wojskowej w Dreźnie – wnętrze holu wejściowego, fot. autorka
 Fig. 8. Military History Museum in Dresden – entrance hall interior, photo by author



Ryc. 9 – 12. Muzeum Historii Wojskowej w Dreźnie – wnętrza platformy widokowej na III kondygnacji w dobudowanym do obiektu klinie, fot. autorka
 Fig. 9 – 12. Military History Museum in Dresden – interiors of the viewing platform on the 3rd floor in the wedge added to the object, photo by author



Ryc. 9 – 12. Muzeum Historii Wojskowej w Dreźnie – wnętrza platformy widokowej na III kondygnacji w dobudowanym do obiektu klinie, fot. autorka
 Fig. 9 – 12. Military History Museum in Dresden – interiors of the viewing platform on the 3rd floor in the wedge added to the object, photo by author

– matek i dzieci, które pozostały w domach, kiedy mężczyźni brali udział w działaniach wojennych. Do najcenniejszych zbiorów należy niemiecka łódź podwodna *Brandtaucher*, zwodowana w Kilonii w 1850 roku, pokazana będzie także kapsuła statku Sojuz 29. Interesującym dla zwiedzających będzie zapoznanie się ze słynną rakieta V2 – nowoczesną bronią Hitlera – był to pierwszy w historii balistyczny pocisk, skonstruowany przez Niemców w czasie II wojny światowej. Pokazany jest także lekki francuski śmigłowiec Alouette, produkowany przez concern Aérospatiale, czołgi, auta pancerne, armaty i broń z różnych epok historycznych. Multimedialnie przedstawiono grad pocisków, bomby i rakiety, które zdają się spadać na głowy zwiedzających. Nie może nie wywołać emocji samochód patrolowy Bundeswehry z ostatnich lat, który wpadł w pułapkę minową w Afganistanie. Gdzie indziej przedstawiono zwierzęta uczestniczące w wojnach, od naturalnej wielkości słonia po psy, które wykrywały miny. Wielu ekspozycjom towarzyszą pokazy multimedialne, ukazujące autentyczne obrazy z czasów II wojny światowej. Wielkie wrażenie robi na odwiedzających dział zabawek dla dzieci, w tym dom dla lalek, który w oknach ma zaciemnienia, jakie stosowano podczas wojny. Przed wejściem do budynku muzeum stoi zbudowany z białego papieru czołg niemal naturalnych rozmiarów. To jakby demonstracyjne ukazanie losów zwykłych ludzi – dzieci i młodzieży, którzy w czasie wojny i zaraz po niej bawili się militarnymi zabawkami.

Wprowadzone przez Libeskinda w bryle budynku „architektoniczne barbarzyństwo” ma znaczenie symboliczne. Nie jest ono dla architekta pierwszym podobnego typu działaniem – wcześniej w centrum Toronto dobudował dużo bardziej skomplikowany i niezwykle agresywny detal do Królewskiego Muzeum Ontario (2002-2007), podobnie jak w realizacji rozszerzenia Muzeum Sztuki Afrykańskiej i Oceanii, zaprojektowanego przez włoskiego architekta Gio Pontiego w Denver w stanie Colorado, w USA (2000-2006). W rozbudowie Libeskinda ekspresyjne, wybiegające we wszystkich kierunkach elementy bryły geometrycznych, ale skręcane, obracane, przenikające się wzajemnie budują zupełnie nowe formy, wcześniej nie spotykane, zaskakujące głęboko wysuwanyymi wspornikami. W muzeum w Denver nowa rozbudowa jest tak mocna i agresywna, że właściwie nie widać wcześniejszego projektu Gio Pontiego. Często w tych obu realizacjach odnosimy wrażenie, że nagle jakaś część kompozycji może się urwać lub spaść niespodziewanie na przechodnia. Ale balansowanie na granicy przerażenia i nie-realności to celowe działania artysty. Wyjaśnieniem zderzeń nowych, dynamicznych, niepokornych kształtów z istniejącymi obiektami niech będą słowa Daniela Libeskinda: „Może zasadą dla każdego dzieła sztuki architektonicznej jest to, że nie staje się automatycznie częścią okolicy? Nie pasuje tak od razu, bo jakby pasowało, to by tylko znaczyło, że jest powtórką rzeczy, które już tam były...”¹⁸. Obiekty kultury, tak masowo ostatnio realizowane w celu zaspokojenia potrzeb społeczeństw dobrobytu, stają się miejscami, w których jest rozbudzana i kształtowana emocjonalna wrażliwość i zdolność do percepcji produktów kultury przez ich odbiorców. Powrót do wzruszeń, wrażliwości, uczuć, subiektywnych przeżyć i dramatów, które nie mogą być zastąpione przez komputer i maszyny, a które zostały przez poprzednie epoki odrzucone, to istotne cele realizacji architektonicznych z ostatnich lat.

part, encompassed in the new triangle, presents thematic exhibitions showing the fate of ordinary families – mothers and children who were left at home when men took part in warfare. Among the most valuable exhibits is a German submarine *Brandtaucher*, launched in Kiel in 1850, a space capsule of the Soyuz 29 will also be displayed. Interesting for visitors will be encountering the famous V2 rocket – Hitler’s wonder weapon – it was the first in history ballistic missile constructed by the Germans during World War II. On display there is also a light French helicopter Alouette, produced by the Aérospatiale concern, tanks, armoured cars, cannons and weaponry from various historical epochs. Multimedia presentations imitate a volley of missiles, bombs and rockets which seem to be falling onto visitors’ heads. Strong emotions are aroused by a patrol car of the Bundeswehr which drove onto a mine trap in Afghanistan in recent years. Elsewhere there are animals which took part in wars, from the life size elephant to dogs which were trained to find mines. Many exhibitions are accompanied by multimedia presentations showing authentic pictures from the World War II period. The section devoted to children’s toys, which includes a dollhouse with blackout windows like those used during the war, makes a great impact on visitors. An almost life size tank made of white paper stands in front of the entrance to the museum building. It seems to ostentatiously demonstrate the fortunes of ordinary people – children and youngsters who played with military toys during the war and after it.

“Architectonic barbarism” introduced by Libeskind in the building has symbolic significance. It is not the first activity of such type for the architect – previously in the centre of Toronto he added a much more complicated and extremely aggressive detail to the Royal Ontario Museum (2002-2007), similarly like in the realisation of an extension to the Museum of African and Oceanic Art, designed by an Italian architect Gio Ponti in Denver, Colorado, in the USA (2000-2006). In Libeskind’s expansion elements of geometrical solids running in all directions, but twisted, turned, interpenetrating, build completely new forms, not encountered before, surprising by their far-reaching brackets. In the Denver museum new expansion is so strong and aggressive, that the previous project by Gio Ponti is practically invisible. In both those realisations we frequently have an impression that a section of the composition can suddenly break off or fall unexpectedly on a passer-by. But balancing on the verge of terror and unreality is deliberate on the part of the artist. The words of Daniel Libeskind may serve as an explanation of clashes between the new, dynamic, rebellious shapes and the existing objects: “Maybe the rule for every work of architectonic art is that it does not automatically become a part of the surroundings? It does not fit immediately, because if it did, it would only mean that it is an imitation of the things which were already there...”¹⁸. Objects of culture, recently realised on a large scale in order to satisfy the demand of prosperous societies, have become places where emotional sensitivity and ability to perceive products of culture by their recipients is aroused and formed. The return to emotions, sensitivity, feelings, subjective experience and dramas which cannot be replaced by the computer and machines, and which were rejected by previous epochs, are the important aims of architectonic realizations in recent years.

- ¹ A.C. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin (eds.), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London 1989; J.F. Ragheb (ed.), *Frank Gehry Architect*, New York 2001, *passim*.
- ² P. Eisenman, *Representations of The Limit. Writing a „non-architecture”* [w:] *Chamber Works. Architectural Meditations on themes from Heraclitus*, London 1983, za: B. van Berkel, C. Bos, *Niepoprawni wizjonerzy*, Warszawa 2000, s. 66-67.
- ³ P. Eisenman, *The End of the Classical the End of the Beginning, the End of the End*, New York 1984, za: <http://www.teoriaarchitekturyblog-spot.com/.../peter-eisenman-koniec-klasycznosci>.
- ⁴ Patrz: *Third International Exhibition of Architectura, Venice Projects*, Biennale di Venezia 1985, t.I., Venice 1985. Także: P. Eisenman, *Moving, Arrows, Eros and Other Errors*, Verona 1985; za: C. Davidson (ed.), *Auf dem Spuren von Eisenman*, Zürich 2006.
- ⁵ D. Libeskind, *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2008, s. 96.
- ⁶ www.sztuka-architektury.pl/index.php?D_PAGE=20741
- ⁷ Wywiad udzielony przez Libeskinda 12.09.2009 w Mediolanie; Za: www.top10tastes.com/news/186/211/
- ⁸ E. Węclawowicz-Gyurkovich, *Nowa kamienica w mieście historycznym. Granice interwencji współczesnej w zabytkowym środowisku*, Międzynarodowa Konferencja Konserwatorska IHA i KZ WA PK, Kraków 2000, s. 188-189. Obiekt studiów *in situ* autorki opracowania w latach 2000 i 2002.
- ⁹ M. Kieren, *New Architecture Berlin 1990-2000*, Berlin 1998.
- ¹⁰ J. Krzysztof Lenartowicz, *Architektura trwogi*, „Konteksty” nr 3-4 (262-263) rok LVII, 2003, s. 321-330.
- ¹¹ D. Libeskind, *Przełom...*, *op. cit.*, s. 57.
- ¹² *Ibidem*, *passim*. Także: B. Schneider, *Daniel Libeskind. Jewish Museum Berlin. Between the Lines*, München 1998; L.B. Peressut, *Musei – architettura 1990-2000*, Milano 1999; A. Kiciński, *Muzea. Strategie i dylematy rozwoju*, Warszawa 2004.
- ¹³ D. Libeskind, *Przełom...*, *op. cit.*, s. 56, 167.
- ¹⁴ *Ibidem*, s. 166.
- ¹⁵ <http://www.daniel-libeskind.com/projects/military-history-museum>. Obiekt studiów *in situ* autorki opracowania w 2012 roku.
- ¹⁶ www.sztuka-architektury.pl/index.php?D_PAGE=20741
- ¹⁷ <http://www.tvn24.pl/kultura-styl,8/polak-wbil-klin-ze-stali-i-szkla-w-arsenal,186896.html>
- ¹⁸ D. Libeskind, *Przełom...*, *op. cit.*, s. 56.

Streszczenie

Artykuł zwraca uwagę na nową architekturę nurtu dekonstrukcji, zwłaszcza muzea projektowane przez amerykańskiego architekta polskiego pochodzenia Daniela Libeskinda. Najnowsza realizacja Libeskinda – Muzeum Wojskowości w Dreźnie, otwarte 15 października 2011, budzi wiele kontrowersji, bowiem współczesna, odważna forma została zderzona z zabytkowym, klasycystycznym obiektem, pochodzącym z drugiej połowy XIX wieku. Architekt poszukuje w swoich kreacjach emocji i wrażeń, jako elementów, które najmocniej przemawiają do odbiorców. Autorka przedstawia również kilka autorskich wypowiedzi Libeskinda, dotyczących jego filozofii architektury.

Abstract

The article draws attention to the new architecture of deconstruction, particularly museums designed by an American architect of Polish origin, Daniel Libeskind. The latest realisation of Libeskind – the Military History Museum in Dresden, opened on 15 October 2011, arouses much controversy since its brave modern form was contrasted with the historic classicist object originated in the 2nd half of the 19th century. The architect seeks emotions and impressions in his creations, as those elements seem to make the greatest impact on viewers. The author also presents several Libeskind's statements concerning his philosophy of architecture.