

ARTUR KAMCZYCKI

## MUZEUM LIBESKINDA W BERLINIE. ŚWIAT ŻYDOWSKI UKRYTY W ARCHITEKTURZE

### ROZDWOJONE MUZEUM

Koncepcja Daniela Libeskinda na realizację muzeum *2000 lat niemiecko-żydowskiej historii*, mającego upamiętniać także holokaust, jest projektem, który wygrał konkurs na pomysł takiegoż muzeum – zorganizowanym przez rząd niemiecki w 1989 roku. To ważne politycznie muzeum federalne – miało być otwarte w 330 rocznicę powstania żydowskiej gminy w Berlinie. W konkursie wzięło udział kilkudziesięciu architektów z całego świata, którzy otrzymali względną swobodę koncepcyjną na ów projekt. Pomysł Libeskinda został uznany za najciekawszy i przedłożony do realizacji. W dziesięć lat później po raz pierwszy otwarto budowlę dla publiczności. Sale były jeszcze puste, ale gmach zwiedziło 350 tys. ludzi. Architekt urodził się w tradycyjnej rodzinie żydowskiej w 1946 r. w Łodzi. Większość jego przodków zginęła podczas II wojny światowej. W 1957 r. Libeskind wyemigrował do Izraela i rozpoczął studia muzyczne w Tel Awiwie. Jednocześnie interesował się matematyką i malarstwem, a w 1960 r. po przeprowadzce do Nowego Jorku rozpoczął studia architektoniczne w Cooper Union School of Architecture.

Założenie architektoniczne, nazwane przez Libeskinda „między liniami”, przewidywało podział muzeum na dwie części (il. 1) tj. adaptację barokowego pałacu z czasów Fryderyka Wilhelma I<sup>1</sup> i budowę nowej blaszanej konstrukcji tuż obok. Barokowy gmach – znajdujący się przy Lindenstrasse na Kreuzbergu – jest murowaną, dwukondygnacyjną, dwuskrzydłową budowlą z dziedzińcem, zwieńczoną dachem mansardowym<sup>2</sup>. Właściwe muzeum wzniesione zostało tuż obok na „zygzakowatym” planie przypominającym błyskawicę (lub pełzającego węża albo zdruzgotaną Gwiazdę Dawida).

<sup>1</sup> Lata 1713–1740.

<sup>2</sup> Wnętrza tego pałacu architekt zaadaptował na pomieszczenia z kasami biletowymi, szatnię, księgarnię, salę konferencyjną i restaurację.



1. Widok od ulicy Lindenstrasse. Fot. Marcin Szelağ

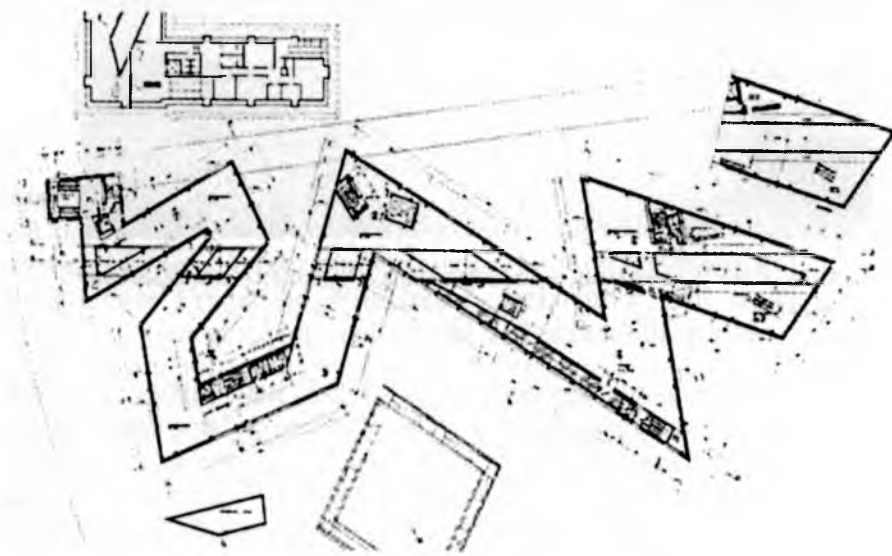
Forma zewnętrzna budynku (il. 1, 11, 12) jawi się jako zestawiona z kubicznych brył, nieregularna, kanciasta, blaszana konstrukcja o płaskim dachu. Ta dynamiczna, ekspresyjna budowla składa się trzech kondygnacji, na których zamiast neutralnych sal muzealnych zaprojektowano zygzakowate przestrzenie, a w ścianach wycięto wąskie, podłużne formy okien (il. 2).

Zygzakowata, wydłużona struktura muzeum (il. 13, 3, 4) została przecięta prostą, szeroką na trzystaście stóp, lecz przerywaną wzdłuż głównej osi budynku linią, tworzącą pustą przestrzeń (lub pustą przestrzeń) – sięgającą od przyziemia aż do dachu i szczelnie oddzieloną od pozostałych części budynku. Dopiero wokół tej przestrzeni zorganizowane są ekspozycje, a „zwiedzający przechodzą z jednej strony muzeum do drugiej po sześćdziesięciu korytarzowych mostach zawieszonych nad ową próżnią”<sup>3</sup>. Także wiele sal ekspozycyjnych i korytarzy pozostawiono celowo jako puste przestrzenie (il. 2, 4).

<sup>3</sup> D. Libeskind, *Między liniami*, „Architektura”, Maj 2000.



2. Jedna z przestrzeni poziomu drugiego piętra. Ilustracja z książki *Daniel Libeskind, Jewish Museum Berlin*. Bernhard Schneider, 1999, s. 43



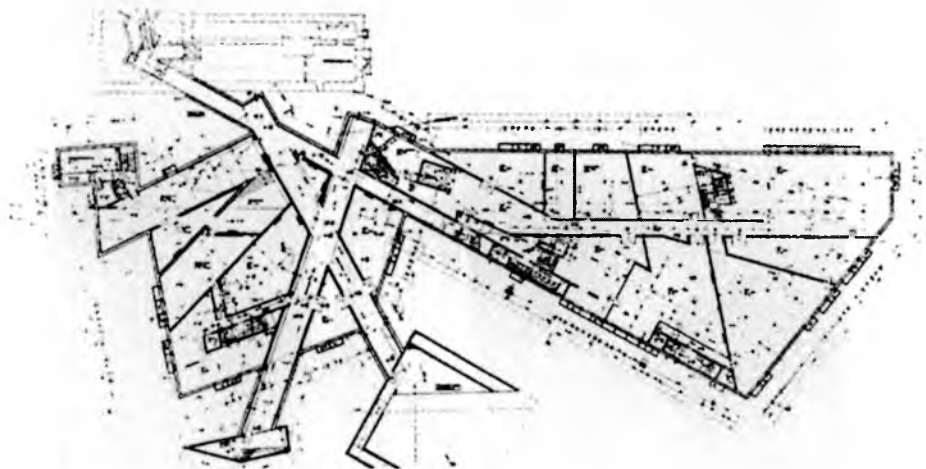
3. Plan drugiego piętra. Ilustracja z książki *Daniel Libeskind, op. cit.*, s. 21



4. Jedna z tzw. „przestrzeni pustki”, Ilustracja z książki *Daniel Libeskind*, op. cit., s. 49

Jedyne wejście do tej blaszanej, „zamkniętej” konstrukcji prowadzi przez podziemny, rozpoczynający się w barokowym pałacu tunel (il. 7). Wiedzie on „na rozdroże” trzech, przecinających się korytarzy (nazywanych przez Libeskinda osiami) symbolizujących losy Żydów w XX wieku – najbardziej wstrząsający i najokrutniejszy okres relacji niemiecko-żydowskich. Plan (rzut poziomy) owych przecinających się trzech korytarzy (il. 5) przypomina kształt trzech rozwartych palców dłoni lub odwróconą

literę hebrajską *szin*. Na przedłużeniu tunelu znajduje się pierwszy korytarz nazwany przez architekta *osią ciągłości* – który następnie zamienia się w schody ku górze<sup>4</sup> (il. 6).



5. Plan podziemia. Ilustracja z książki *Daniel Libeskind*, op. cit., s. 20

Drugi korytarz nazwany *osią migracji* prowadzi na zewnątrz do *ogrodu emigracji*<sup>5</sup>. Trzeci natomiast przecina się z drugim i nazywany jest *osią zagłady*. Korytarz ten wiedzie do ustawionej na zewnątrz, odseparowanej *wieży holocaustu*.

Różnice etniczne i kulturowe, a jednocześnie integralna więź między narodami niemieckim i żydowskim, są niezwykle ostro i klarownie zaakcentowane w formie architektonicznej dwóch, zestawionych obok siebie budynków. Dwukondygnacyjna fasada barokowego pałacu, artykułowana pilastrami, nie odwołuje się w żaden sposób do architektury przypisywanej Żydom. Wręcz przeciwnie, przywołuje konotacje kultury i historii Niemiec Fryderyka Wilhelma I. Judaizm w tym czasie cieszył się względną tolerancją, a społeczność żydowska, licząca już wówczas ponad półtora tysiąca lat otrzymała status obywatelski. Wejście do budynku, prowadzące przez środkowy, jednoosiowy ryzalit, zwieńczone jest tympanonem z godłem Prus i alegorycznymi figurami Caritas i Justiti.

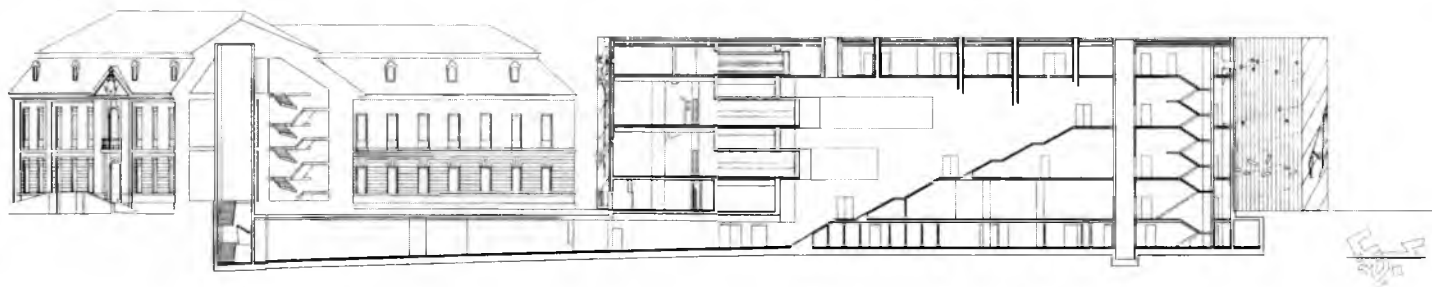
<sup>4</sup> Dopiero z najwyższej, ostatniej partii schodów dostępne są sale ekspozycji. Na 3 tys. m kw. zgromadzono ponad 1,5 tys. eksponatów. Jednym z najcenniejszych jest wypożyczony z biblioteki watykańskiej, a pochodzący z X w. odpis dekretu cesarza Konstantyna z 321 r. n.e. zezwalający na powoływanie Żydów do władz Kolonii.

<sup>5</sup> Zwanym też ogrodem E.T.A. Hoffmanna.



6. Schody tzw. *osi kontynuacji*, Ilustracja z książki *Daniel Libeskind*, op. cit., s. 16

Pierwotnie był to budynek sądu projektu Philipa Gerlacha, jako pierwszy wielki gmach rządowy Fryderyka Wilhelma I. Budynek ten pełnił później także funkcje muzeum miasta Berlina. Sekwencja i kolejność doświadczania muzeum nie jest więc przypadkowa. Teren, na który musimy wejść jako pierwszy przynależy jest kulturze i historii Niemiec (pałac Wilhelma I). Przejście przez tzw. niemiecki przedsiónek symbolizuje



7. Przekrój pionowy budynku. Ilustracja z książki *Daniel Libeskind*, op. cit., s. 24-25

niemieckie, rządowe przyzwolenie na obecność i poczucie swobody przez Żydów w tym kraju. Dalsze doświadczanie struktury muzeum zdeterminowane jest przez elementy kultury żydowskiej.

## PRZESTRZEŃ MUZEALNA A RELATYWNOŚĆ CZASU

Forma, bryła i plan architektoniczny blaszanej konstrukcji zaprojektowanej przez Libeskinda, odwołuje się do wielu aspektów szeroko pojętej kultury żydowskiej. Już sam ogląd i owe doświadczanie muzeum przywołuje elementy, wątki i cytaty zaczerpnięte z żydowskiej tradycji.

Po przekroczeniu głównego wejścia tj. portalu barokowej fasady, należy odszukać „przejścia” do właściwego *muzeum Żydów*. Aby przedostać się na *stronę żydowską* należy zejść – schodami zanurzonymi w podłodze – o poziom niżej (il. 7), by dalej podziemnym korytarzem rozpocząć wędrówkę „w czasie i przestrzeni”. Dopiero tam zaczyna się opowieść o historii Żydów i dziedzictwie tego narodu. Aspekt zejścia poniżej poziomu ziemi symbolizuje zwyczajowe, kilkustopniowe obniżenie posadzek w aszkenazyjskich synagogach – tuż za progiem wejścia w stosunku do poziomu gruntu na zewnątrz. Zwyczaj ten często przypisywany jest interpretacji fragmentu psalmu 130; „Z głębokości wołam ku Tobie, Panie”.

Podziemny tunel prowadzi do styku wspomnianych już trzech korytarzy (il. 5). Pierwszy korytarz nazwany został przez architekta *osią ciągłości*<sup>6</sup> i jest bezpośrednim przedłużeniem tunelu. Korytarz ten zamienia się w niekończące – zdawałoby się – rozświetlone schody – z przeruconymi ukośnie mostami nad stopniami (il. 6). Spoglądając w górę – u podnóża schodów – jawi się obraz, który skojarzyć można z historią snu Jakuba oraz wizją sięgającej do nieba drabiny. Nauka kojarzy sen Jakuba z wizją procesji po schodach zigguratu i światłem na jego szczycie. Właściwe znaczenie identyfikacji owych schodów z postacią Jakuba i Żydów jest możliwe, gdy uświadomimy sobie, iż ten ostatni patriarcha – po walce z aniołem – otrzymał imię Izrael, a jego 12 synów to protoplaści 12 plemion narodu żydowskiego. Na szczycie drabiny Jahwe obiecał Jakubowi swoją opiekę i przyrzekł zbawienie w czasach, które nadejdą. Zarówno nazwa schodów jako *oś ciągłości* (żydowskiej), jak i ich tożsamość z historią Jakuba nawiązują do ciągłości istnienia Żydów i powstania państwa Izrael – które interpretowane jest wielokrotnie jako konsekwencja holokaustu, (lub jako kontynuacja życia żydowskiego po holokaucie). Ważny aspekt obietnicy boskiej danej Jakubowi na szczycie drabiny zachęca do wejścia w górę. U podnóża schodów rozpoczynamy

<sup>6</sup> Nazywany jest także *osią kontynuacji*.



*aliję*, czyli fizyczne wchodzenie po stopniach oraz duchowy proces wznoszenia się wzwyż. Hebrajski czasownik *laalot* znaczy dosłownie wspinanie się do góry, a *alija* to rzeczownik odczasownikowy oznaczający ów proces<sup>7</sup>. W sferze religijnej Żydów *aliją* były także biblijne rytuały świątynne, postrzegane jako środki duchowego wstępowania na poziom wyższej rzeczywistości – od miejsc odległych od Jahwe w jego bezpośrednią obecność<sup>8</sup>. Fizyczne wchodzenie coraz wyżej po stopniach Świątyni Jerozolimskiej było zanurzaniem się w głąb, a równocześnie wstępowaniem na Górę Świątynną, kosmiczną – od świata otaczającego do tego, co jest samą jego esencją<sup>9</sup>. Będąc u stóp Schodów Kontynuacji – rozpatrując je na płaszczyźnie symbolicznej – można odnieść wrażenie, iż wiodą w nieskończoność, do kresu przestrzeni i czasu mesjańskiego, w przyszłość. Wznoszą się kilkoma etapami, jednak na ich szczycie napotykamy pustą ścianę. Dopiero gdy znajdujemy się odpowiednio wysoko, uświadamiamy sobie brak ich kontynuacji, a wyjścia prowadzą przez dwa boczne poziomy ekspozycji – widziane dopiero na odpowiedniej wysokości. „Wspinamy się po schodach, by znaleźć się na początku sekwencji 13 działów prezentujących historię Żydów niemieckich i ich wkład w kulturę Niemiec”<sup>10</sup>. Chronologia sal wystawowych prowadzi w dół, do końca „podróż w czasie (...), tam podróż w czasie kończy się”<sup>11</sup>.

W procesie zwiedzania muzeum warto zwrócić uwagę na – zaakcentowaną w strukturze wnętrza – pozorną niekonsekwencję przekroju historycznego (tj. historii Żydów). Projekt architektoniczny i plan zwiedzania muzeum wymaga wpięrczej zejścia do podziemi, a następnie wejścia na sam szczyt budowli, by dopiero stamtąd – schodząc w dół – zobaczyć ekspozycje. Podczas zwiedzania tak złożonej struktury budowli napotykamy elementy kultury i tradycji Żydów niepołączone spójnością czasu historycznego. U wejścia do budynku, wkracząc przez historyczną bramę z czasów Wilhelma I, należało zejść do podziemia XX-wiecznej relacji tych narodów, by dopiero przez Jakubowe schody – symbolizujące przyszłość narodu żydowskiego – dojść do początku sekwencji historii germańsko-żydowskiej. Pierwsza sala ekspozycji – poprzez wykorzystanie multimedialnego projektora – przenosi nas we wczesne średniowiecze. Kramy kupieckie, rozłożone sukna, narzędzia i przybory, a przede

<sup>7</sup> *Alija* to również przygotowanie nowych imigrantów do życia w Izraelu, a *olim (hadaszim)* to nowi obywatele tego kraju.

<sup>8</sup> M. Gruna-Sulisz, *Świątynia Jerozolimka jako kosmogoniczne centrum świata*, (w:) *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997, s. 369.

<sup>9</sup> Tamże, s. 369.

<sup>10</sup> P. Orski, *Muzeum żydowskie w Berlinie*, „Polityka” 53, 2000, s. 13.

<sup>11</sup> P. Orski, op. cit., s. 15.

wszystkim fasady domów poświadczają o wczesnych osadach żydowskich nad Renem. O biblijnym rodowodzie tej społeczności przypomina rosnące pośrodku drzewo granatu. Podróż przez sale wystawowe, tj. od trzeciego piętra do parteru, wzdłuż ekspozycji eksponatów nowożytnych, wielokrotnie napotyka na „opowieści o losach konkretnych ludzi, w szczególności sposób symbolizujących problemy swoich epok”<sup>12</sup>. Ostatnia sala dolnej kondygnacji jest imitacją dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych uliczek z zawieszonymi na murze tablicami ich żydowskich nazw.

W ten sposób – po przejściu przez ekspozycję – znów znajdujemy się w sekwencji wyjściowej (lub wejściowej), w której rozpoczyna się zwiedzanie dwóch pozostałych korytarzy. Owa ahierarchiczność czasowa zaakcentowana w strukturze doświadczania muzeum jest wytłumaczalna z perspektywy tradycji żydowskiej. Otóż świadomość kosmiczna, na którą powołuje się religijna, biblijna tradycja żydowska, a zwłaszcza kabalistyczna, postrzega czas jako alinearny. Czas linearny to czas *profanum*. Natomiast dla religijnych Żydów „funkcjonuje czas, w którym nie istnieje tymczasowość, a tylko realna ciągłość. To ten sam czas, który istnieje obok nas jako wieczność, z której wyłonił się czas”<sup>13</sup>. Jak pisze znany biblista Witold Tyloch, „autorzy poszczególnych ksiąg biblijnych interesowali się nie tyle faktami historycznymi, co raczej ich znaczeniem religijnym”<sup>14</sup>.

Fakty w przestrzeni czasowej u Żydów nie są linearną, wektorową i ewolucyjną sekwencją wypadków, ale raczej punktami na czasowej płaszczyźnie. W tak rozumianym historyzmie żydowskim – jeśli tak można powiedzieć – nie powstaje nic historycznie dodatniego, trwałego i korzystnego dla rozwoju cywilizacji. Brak tu pojęcia ewolucji historycznej. Okres od Abrahama do Dawida nie da się żadną miarą dokładnie obliczyć. Nie wiadomo też, ile lat rządził Samuel i jego synowie, a ile lat panował Saul. Również żydowskie pamiętniki i listy czasów nowożytnych z reguły nie posiadają dat. Także daty śmierci zapisywane na nagrobkach żydowskich nie zawierają pełnej liczby roku kalendarzowego, a tylko jego skrót<sup>15</sup>. Historyzm – jako sposób opanowania czasu – obcy jest religijnej tradycji żydowskiej, dlatego trudno doszukać się tu zjawiska *stricte* historyczności osób i rzeczy. Jako przykład dobrze obrazuje ten aspekt litografia (il. 8) popularna w XIX-wiecznych domach żydowskich, przedstawiająca wizerunki „historycznych” postaci rabinackich. Centralnie umieszczonego Majmonidesa (1135–1204) flankują cztery wizerunki innych rabinów; Izaak Alfasi (–1103), Izaak Abarbanel (–1506),

<sup>12</sup> A. Rubinowicz, *Czy miłość pyta o powód*, „Gazeta Wyborcza”, 12, 2001.

<sup>13</sup> M.G. Sulisz, op. cit., s. 366.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 357.

<sup>15</sup> Np. rok 1849 zapisywany jest literowo jako 849, a 1201 jako 201.

Samuel Eliezer Edels (-1631) i Saul Halevi (-1785). Z kolei 35 innych portretów rabinów rozmieszczonych jest centralnie wokół wizerunków wspomnianych wyżej. Rozbieżność czasowa dat urodzin i śmierci postaci na litografii rozciąga się od XII w. do końca XIX w. i nie uwzględnia hierarchii organizacji czasowej. Owa charakterystyczna „reprezentacja



8. Litografia z 2 połowy XIX w. wydana przez Schottlandera, (Wrocław). Ilustracja z książki Richard I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley and Los Angeles, California 1998, s. 146

wszystkich naraz (...) jest jednocześnie przewyciężeniem czasu, w którym żyli, a tym samym triumfem ponad szczegółowością kontekstu, w którym reprezentowane postacie zachowano w pamięci<sup>16</sup>. Natomiast łańcuch „(...) reprezentowanej tu poprzez owych rabinów żydowskiej ciągłości czasowej dotyka punktu, w którym znajduje się widz i wraz z nim kreuje dalej ciąg kontynuacji i tożsamości<sup>17</sup>. Wyjaśnia to, dlaczego kalendarz, którym posługują się Żydzi, dotyczy czasu *profanum* i nie próbuje opanować i podporządkować sobie wieczności, a tym samym nie stanowi podstawy do myśli o zagadnieniach czasu i jego wymiaru. Jest

<sup>16</sup> Za R. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley and Los Angeles, California 1998, s. 190.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 190.

niezależny od żydowskiej koncepcji oczekiwania, tj. płynności i bezgraniczności czasu mesjańskiego. Został on oparty na syntezie faz słońca i księżyca i wyrasta raczej z potrzeby orientacji cykliczności astrologiczno-przyrodniczej, a lata zapisują ilość cykli. Święta żydowskie, jak Pascha lub Sukkot, odnosiły się do rolniczych aspektów życia codziennego i dziękczynienia za zbiory.

Daniel Libeskind, architekt muzeum – świadom owej względności czasowej w kulturze Żydów – określając swoją budowlę powiedział: „mam nadzieję, że ten budynek, zarówno jako epilog, jak i prolog, będzie naświetlał istotę dnia dzisiejszego, który także oznacza jutro”<sup>18</sup>.

### SAMOWYGNANIE SIĘ BOGA

Struktura i poszczególne części muzeum zaprojektowanego przez Libeskinda wielokrotnie przywołują cytaty z symboliki synagog i przybytku jerozolimskiego. Projekt architekta zakłada trypoziomowy podział całości konstrukcji, ale – skoncentrowanej wokół „zamkniętej i sterylnie odseparowanej, absolutnie niedostępnej *pustki*, przecinającej korytarze”<sup>19</sup>. Przestrzeń tą określa się także jako *pustą oś* (il. 3, 4), a oprócz niej natrafiamy także na inne miejsca, będące pustymi przestrzeniami. Są to nie tylko korytarze przecinające się i załamujące pod różnym kątem, ale celowo puste pomieszczenia na różnych poziomach. Taką koncepcją architektoniczną muzeum (zarówno główna oś, jak i puste boczne sale) koresponduje – na płaszczyźnie symbolicznej – ze świątynnym aspektem przestrzennym i kabalistyczną wizją świata. Józef Flawiusz (w I w. n.e.) pisał o „wielości podwórców”, jako pustych, zamkniętych przestrzeniach wokółświątynnych. Także Majmonides (w XII w. n.e. w Mishna Torah VII.IV 4) określa miejsca wokół świątyni jako cztery paralelne ściany, pomiędzy którymi wyznaczone zostały trzy puste przestrzenie<sup>20</sup>. Warto przypomnieć, iż zburzenie Świątyni jerozolimskiej w 70 r. n.e. było w świadomości Żydów zarówno końcem niepodległości, jak i końcem starożytności kultu świątynnego, ale wydarzenie to dało początek dwóch tysięcy lat trwającej diaspory. Świątynia w pewnym sensie zastąpiona została synagogą, lecz jej struktura architektoniczna i symboliczna trwa w tradycji Żydów do dziś i objawia się w wielu aspektach architektury synagog. Według Biblii Świątynia jest miniaturą wszechświata, skoncentrowaną formą jego esencji, modelem kosmosu. Takie rozumienie koncepcji

<sup>18</sup> Cytat z internetu dotyczący muzeum Libeskinda: [www.daniel-libeskind.com](http://www.daniel-libeskind.com).

<sup>19</sup> B. Stec, *Pojemniki na sztukę*, „Przekrój” 12 XI 2000.

<sup>20</sup> Wizja ta dotyczy jednak tylko rzutu poziomego i struktury płaszczyznowej, tj. planu. Brak tam wizualnej, 3-wymiarowej percepcji przestrzennej budowli.

świątyni zostało podkreślone przez symbolikę jej form przestrzennych. Józef Flawiusz zapisał, że części Świątyni odpowiadają trzem sferom wszechświata: wodzie, ziemi i niebu. Podział ten znajduje uzasadnienie w kosmogonii biblijnej (I Mojżesz 1,1,6; I Mojżesz 20,2) i zgodnie z nim przedświątynia to *ulam*, główna sala to *hekal*, a wyżej święte świątyni to *debir*<sup>21</sup>. Ponadto ów trójpodział odpowiada także koncepcji świątyni jako centrum świata (wszechświata). Najwyższe i najgłębsze pomieszczenie przybytku jako *debir*, „święte świątyni” to mistyczna oś łącząca niebo z ziemią, wokół której – w wymiarze symbolicznym – koncentruje się wszechświat. Od czasów drugiej świątyni, najgłębsze i najwyższe, a zarazem centralne pomieszczenie przybytku było dosłownie pustą przestrzenią, pustym miejscem. *Pusta oś* Muzeum Holokaustu – rozumiana jako paralela mistycznej, transcendentnej osi świętego świątyni (*kodesz ha-kodeszim*) – przywołuje także kabalistyczny koncept *cimcum*<sup>22</sup>. Polega on na idei skurczenia się boskiej emanacji w głąb samego siebie lub samobanicji, samowygnańca się Jahwe w celu wyznaczenia miejsca dla stwarzanego świata (wszechświata). Wszak „skoro bóg jest nieskończony (*Ein Sof*) bez *cimcum* nie byłoby wolnego obszaru, w którym mogłaby powstać czasoprzestrzenna struktura osobnego tworu”<sup>23</sup>. Należy jednak wyjaśnić, iż Jahwe „nie jest obecny w Świątyni kosztem innych miejsc, raczej jego obecność tam jest aspektem jego wszechobecności. Nie mieszka w swoim sanktuarium w dosłownym ludzkim sensie (...) umieszcza tam swoje imię, tzn. swoją istotę, naturę”<sup>24</sup>. Ta koncepcja z kolei przywołuje myśl Emanuela Levinasa, według którego *ukazywanie się* istnienia znajduje ucieleśnienie np. w bezosobowej formie czasownika być – ang. *to be; there is* (jest), albo w jej francuskim odpowiedniku *il y a*, a także w niemieckim *es gibt*. Według tego żydowskiego filozofa to najbardziej powszednie z powszednich wyrażen należy wiązać z nieredukowalnym bytem pojętym jako *jest*. *Jest* jest bezosobowe i dane; nie jest ani zewnętrzne ani wewnętrzne; *jest* – jak mówi Levinas<sup>25</sup> – jest czystym faktem istnienia. Struktura architektoniczna budowli Libeskinda przywołuje – oprócz *cimcum* – także inne elementy tradycji kabalistycznej. Otóż we-

<sup>21</sup> B. Gruna-Sulisz, op. cit., s. 365.

<sup>22</sup> Zob. G. Sholem, *Mistycyzm żydowski*, Warszawa 1998.

<sup>23</sup> A. Unterman, w: *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, s. 64. Według chasydzkiej sekty *Chabad*, *cimcum* oznacza boskie przyzwolenie, by człowiek mógł postrzegać świat, który z boskiego punktu widzenia w ogóle nie istnieje. Natomiast mistycy z brackławskiego odłamu chasydyzmu uważają boskie wycofanie się za niepojęty rozumem paradoks dotyczący pustki – wytworzonej w wyniku *cimcum*. Idem, *Żydzi, Wiara i Życie*, Warszawa 1994, s. 131.

<sup>24</sup> M.G. Sulisz, op. cit., s. 364.

<sup>25</sup> E. Levinas, *Thereis: Existence without existents*, (w:) Hand (ed.), *The Levinas Reader*, s. 31.

dług pierwszej Księgi Królewskiej (6;20) centralna pusta przestrzeń *de-bir* to sześcian o wymiarach 3 razy 20 łokci, co daje razem liczbę 60. Właśnie tyle *mostów* przerzuconych jest przez architektoniczną pustkę w Muzeum Berlińskim. Z kolei błyski świetlne (il. 2) – przedostające się zarówno z *pustej osi* muzeum, a także przez małe otwory owych korytarzowych mostów oraz „szczelin okiennych” – wskazują na inną kabalistyczną ideę. Idea ta, zwana jest *tikkun* (hebr.) i oznacza ‘naprawę, restytucję’, a wyprowadzona została od koncepcji *cimcum*. Mistyka kabalistyczna przypisuje procesowi *cimcum* implikowanie „rzeczywistego rozłamu między nieskończonym bogiem a skończonym światem”<sup>26</sup>. Rozłam ten dokonał się w procesie stwarzania świata (świata natury). Otóż w akcie *cimcum* – czyli procesie skurczenia się emanacji boskiej w celu udostępnienia miejsca dla powstającego świata wokół niego – mistyczne światło, wypływające ze środka i służące jako medium owego procesu, spowodowało pęknięcia w stworzonej (zewnątrznej) strukturze świata (czyli w jego naczyniach). W szczelinach naczyń natomiast utkwily jego iskry. Proces stwarzania więc nie dobiegł końca, a powstały świat jest niedoskonały. *Tikkun*, czyli restytucja, to proces uwalniania owych isker (światła) zamkniętych w szczelinach – bez czego nie nastanie stan harmonii kosmicznej<sup>27</sup>. Owe elementy architektoniczne budowli, przywołujące aspekty restytucji i naprawy, odwołują się do ważnych funkcji społeczno-historycznych tego muzeum. Holokaust jako katastrofa cywilizacji żydowskiej domaga się permanentnych prób przywrócenia owej harmonii, a zatem muzeum jako symbol holokaustu – można rozumieć – wskazuje na próby restytucji wydarzeń drugiej wojny światowej. Aspekt ten podkreślają także słowa prezydenta Niemiec Johannesesa Raua, który podczas otwarcia muzeum oświadczył: „Musimy podtrzymać pamięć o tej katastrofie, ale błędem byłby wniosek, że Holokaust jest sumą historii niemiecko-żydowskiej”<sup>28</sup>.

## PRZEWRÓCONA WIEŻA

Architektoniczna struktura muzeum odwołuje się – na wielu płaszczyznach interpretacyjnych – do symbolicznej idei Jeruzalem. Zarówno wspomniana wyżej *pustka* zawarta w wewnętrznej konstrukcji budynku, jak i bryła oraz faktura zewnętrzna blaszanej budowli przywołują symbolikę architektury *Jeruzalem*. Wyznaczona przez środek podłużna oś (il. 3), horyzontalność założenia (układ zygzakowatego planu) oraz świe-

<sup>26</sup> A. Unterman, op. cit., s. 130.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>28</sup> A. Rubinowicz, op. cit.

tlistość (il. 11, 12) (refleksowość) cynkowej obudowy – poprzez interpretację – odnoszą się do symboliki (przewróconej) wieży, będącej znaczącym pomnikiem (symbolem) holokaustu.

Aby to wyjaśnić, należy przywołać kilka historyczno-architektonicznych faktów. Prawo kościelne i miejskie w czasach nowożytnych zabraniało Żydom wznoszenia synagog wyżej od wież kościelnych i ratuszy. Jednak w aszkenazyjskich bożnicach, w trakcie modłów i ważnych uroczystości przepychano przez dach budynków długą tyczkę, wystającą wysoko, ponad strukturę budowli. Czynność ta przywoływała najbardziej abstrakcyjne i fundamentalne wyobrażenie świętego miasta zawierające się w jego wertykalności – jako oś, symboliczny łącznik świata ziemskiego z niebiańskim. Zgodnie z modlitwą Salomona (I Król. 8,44 – 48 i 38) Święte (Świętych) Wzgórze jest kanałem, przez który modlitwy sięgają nieba bez względu na to, w jakim miejscu geograficznym są zanoszone. Rozproszeni w diasporze Żydzi postrzegali Jerozolimę jako miasto mistyczne, obiekt nostalgii, pożądania i restytucji w przyszłości, a doczesne synagogi były jej tymczasowym substytutem. Takie znaczenie Jerozolimy (jej świątyni), nierozzerwalne zarówno z kabalistyczną, jak i chrześcijańską egzegezą – zostało zaktualizowane przez architektów niemieckiej i rosyjskiej awangardy lat 1910–1920<sup>29</sup>. Idea miasta przyszłości stała się bazą dla europejskiego konceptu utopii, która dla awangardy nie była tylko fantazmatem, lecz projektem realnej przyszłości i kulturowej regeneracji. Architektoniczna myśl awangardy jako próba przewyciężenia pozytywistycznego, historyczno-naukowego pryncypium, odwracała wektor i przedstawiała futurystyczną wizję kreacji nowego świata. Zatem to wertykalna oś architektoniczna stała się fundamentalnym symbolem centrum urbanistycznego awangardowej utopii. Z kolei z koncepcją wertykalności wieży związana jest idea transformacji świata widzialnego do niewidzialnego (i odwrotnie) – jako Jeruzalem. Wieża jest łącznikiem między światem ziemskim a niebiańskim. Takie znaczenie budowli zostało podjęte przez architektów awangardy w kontekście idei szklanej architektury<sup>30</sup>. Istotne na tym tle były właściwości odbłaskowe szkła rozmieszczonego na pionowym budynku. Wertykalne szklane wieżowce miały rzucać refleks światła do sfery przyziemia, a tym samym przenosić codzienność ziemską w sferę niebieską. Wieża miała być transformacją światła spływającego z nieba do otaczającej sfery horyzontalnej oraz medium odbicia ziemskiego w niebieskie. „Szklana architektura (jako medium) reprezentuje granicę między widzialnym a niewidzialnym i jest metaforą transformacji substancjalności

<sup>29</sup> I. Doukhan, *Beyond the Holy City*, „Jewish Art.” 2000, s. 565.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 566,7.

naszego świata w immaterialny świat wyższy (przyszły). Lub inaczej – po prostu daje nam refleks świata wyższego w niższy (przyszłego w teraźniejszy)”<sup>31</sup>.

Jedną z pierwszych dwudziestowiecznych realizacji tego typu sposobu myślenia awangardy niemieckiej była *Idealna Wieża Kryształowa* w Pawilonie *Szklą Przemysłowego* w Werkbundzie w 1914 Bruno Tauta (il. 9). Centralna, wertykalna budowla zwieńczona skonstruowaną z lusterek kopułą była próbą transformacji metafizyki w materialność. Owa lustrzana kopuła – jako wertykalna oś – poprzez odbicie refleksów nieba kreowała iluzje jedności rzeczywistości ziemskiej z niebem, a tym samym wyrażała ideał harmonii między horyzontalną przestrzenią profanum a wertykalną sferą niebios.



9. Bruno Taut, Pawilon przemysłu szklanego na wystawie Werkbund, 1914. Ilustracja z: *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art.*, s. 567, „Jewish Art.”, nr 23/24 (1997/8)

<sup>31</sup> Ibidem, s. 567.





10. Ludwig Mies van der Rohe, *Projekt wieżowca na Friedrichstrasse*, Berlin 1919, (Archiwum Bauhausu, III/338). Ilustracja z: *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, s. 568, „Jewish Art”, nr 23/24 (1997/8)

Architektoniczna metafora Tauta stała się z kolei inspiracją dla projektu wysokościowca na Friedrichstrasse w Berlinie Miesa van der Rohe w 1920 r. (il. 10). Ideą jego założenia było, jak podkreśla autor „stworzenie gry refleksów świetlnych na powierzchni budynku w celu przewyciężenia jego monotonii i zdematerializowanie go”<sup>32</sup>. Tym sa-

<sup>32</sup> Ibidem, s. 567.

mym, poprzez ową refleksowość, budynek miał stać się wertykalną osią łączącą energię nieba i ziemi. Należy podkreślić, iż myśl przewodnia budowl Tauta, jak i van der Rohe jest identyczna z koncepcjami, które reprezentują złote, błyszczące kopuły synagog (jak np. tej na Oranienburgu w Berlinie). Idea ta jest także paralelna do mistycznej koncepcji biżuterii w biblijnej wizji Jeruzalem, a także do błyszczącego napierśnika Aarona



11. Muzeum Libeskinda, widok zewnętrzny. Ilustracja z książki *Daniel Libeskind*, op. cit., s. 59

(ks. Wyjścia 28:15-21). Ów blask i świetlistość można rozumieć także jako „chwałę bożą”, którą dawni Izraelici pojmowali w sposób konkretny i zmysłowy jako aurę, światło – mające udział w pierwotnym, przed-



12. Muzeum Libeskinda, widok zewnętrzny. Ilustracja z [www.jmberlin.de](http://www.jmberlin.de)

wiecznym świetle Boga (ks. Rodz. 1, 3 Izj. 60,19-20, Psalm 84, 11-12, ks. Malachiasza 3,19-20)<sup>33</sup>.

Nie jest więc przypadkiem, że zewnętrzne lico muzeum berlińskiego (il. 11, il. 12) Libeskind obłożył srebrzystą, cynkową blachą, uzyskując

---

<sup>33</sup> Cyt. za: R. Lewandowski, *Wizja kosmosu w architekturze i wyposażeniu Świątyni, (w:) Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997, s. 378, 385.

światlistość powierzchni całej bryły. W ten sposób budowla nabiera cech podobnych do budynków wspomnianych wyżej.

A zatem refleksyjność i światlistości wieży Tauta, kopuł synagogałnych, wieżowca van der Rohe i wreszcie muzeum Libeskinda to bezpośrednio symboliczne ekwiwalenty jerozolimskiej wieży<sup>34</sup>.



13. Muzeum Libeskinda, widok z lotu ptaka, Ilustracja z [www.jmberlin.de](http://www.jmberlin.de)

Jednak budowla muzeum żydowskiego wkomponowana jest w układ horyzontalny. Widziany z góry, z lotu ptaka kształt, jaki nadał jej Libeskind, przypomina zastygłą, skostniałą strukturę połamanej i przewróconej wieży (il. 13). Pierwotne i esencjonalne znaczenie budowli – tzn. jej wertykalność – została zburzona do horyzontalności przyziemia. Akt owej implikowanej destrukcji architektonicznej odwołuje się do tragedii holokaustu. W tym miejscu należy podkreślić, że u podstaw idei konkursu na projekt muzeum leżała m.in. koncepcja upamiętnienia *szoah*. Pionowa, lśniąca wieża została przewrócona, a jej konstrukcja zewnętrzna zdruzgotana, połamana. Trzeba jednak zwrócić uwagę, iż „trzon”, „kręgosłup” w postaci zaprojektowanej *osi pustki* – wzdłuż poziomego planu budynku – zachował swoją strukturę osiowości (il. 3). Plan pozio-

<sup>34</sup> Należy odróżnić wieżę jerozolimską od babilońskiej. Celem tej pierwszej jest harmonia ziemsko-niebiańska, natomiast babilońskiej – próba rywalizacji z Bogiem.

my ukazuje *oś pustki* jako liniową – pomimo iż pociętą na kawałki – prostą strukturę (w przeciwieństwie do zygzakowatego planu całości budowli)<sup>35</sup>.

## SZOAH I SZEOL

Dostęp do wnętrza owej przewróconej wieży prowadzi tylko przez podziemne tunele barokowego pałacu. Stamtąd korytarze wiodą przez głębokie zabytkowe fundamenty do dwóch pozostałych do zwiedzenia osi (il. 5). *Oś holocaustu (zagłady)* i *oś wygnania (emigracji)*, to nazwy dwóch przestrzeni odwołujących się do żydowskiego świata – po katastrofie. „Zanurzenie się” w podziemnych korytarzach determinuje odbiór i percepcję tej części muzeum i od razu konfrontuje z ponurą i straszliwą konsekwencją *shoah*. W korytarzu, reprezentującym *oś zagłady*, uderzająca jest ascetyczność i nieostentacyjność ekspozycji, a ściany pokryte są nazwami miejscowości budzącymi grozę; Auschwitz, Majdanek, Mathausen, Bergen-Belsen i inne. Ta podziemna, zimna, ascetyczna przestrzeń ma przywoływać *szeol*, mityczną krainię umarłych – utożsamianą z tunelem łączącym dwa krańce ziemi, wschód i zachód. *Szeol*, opisany także w księdze Izajasza (Iz. 14,12-15), to miejsce w zaświatach, gdzie dusze zmarłych żyją po śmierci. Korytarz holokaustu (zagłady), to szlak, który prowadzi między wbudowanymi wzdłuż ściany gablotami eksponującymi przedmioty osobiste – książki, zabawki, ubrania i inne – jako wstrząsające ślady zagłady. Gabloty, przywodzące na myśl podziemne antyczne katakumby, potęgują cmentarny nastrój tej osi muzeum. Tu nie ma pochówków, lecz zmumifikowane przedmioty osobiste przypominają starożytne zwyczaje umieszczania w grobach ich parafernaliów. W antycznej tradycji mezopotamskiej i egipskiej (z których kultura żydowska bierze swoje korzenie) – istniały puste grobowce, bez pochówków, tzw. cenotafy lub *nefesz*. Owe fałszywe grobowce, stanowiły tylko mieszkanie duszy i niejednokrotnie przeznaczone były dla wielu osób. Hebrajskie słowo *nefesz* oznacza także dosłownie duszę. Najbardziej znanymi żydowskimi *nefeszami* są Grobowce Absaloma i Zachariasza w dolinie Gihon w Jerozolimie. Cechą charakterystyczną tego typu budowli jest brak wejścia i jakichkolwiek drzwi. Ta uwaga tłumaczy, dlaczego w zaprojektowanej przez Libeskinda strukturze zewnętrznej bryły muzeum brakuje wejść zewnętrznych, a jedyna droga prowadzi tam przez zimny, podziemny tunel.

<sup>35</sup> Ten pozytywny element planu budowli oznaczać może, iż symboliczna wieża, reprezentująca świat żydowski w Niemczech nie została w pełni zniszczona.

Wędrując dalej osią zagłady, korytarz doprowadza nas do ciężkich masywnych, metalowych drzwi, za którymi znajduje się „ciemna, ciasna i głucha jak komin krematorium”<sup>36</sup> wieża holokaustu. Jest to zupełnie puste, betonowe, ponure wnętrze skonstruowane z wysokich trapezowych, połączonych ze sobą ścian. To wąskie, wysokie pomieszczenie otwiera strażnik, który wpuszcza tylko kilka zwiedzających osób, po czym zamyka za nimi metalowe drzwi. W środku panuje chłód, cisza, a stłumione odgłosy żyjącego miasta są ledwo słyszalne zza betonowych ścian. Gładkie płaszczyzny muru zbiegają się na szczycie tworząc mały otwór w suficie, przez który sączy się światło z nieba. Doświadczenie tego miejsca przywołuje księgę Izajasza i kontekst Szeolu; „już słońca mieć nie będziesz w dzień jako światła, jasność księżycy nie zaświeci tobie, lecz On (Jahwe) będzie ci wieczną światłością i On twoją ozdobą (...) On będzie ci światłością wieczną i skończą się dni twej żałoby”<sup>37</sup>. Konstrukcja wieży podkreśla tragiczność sytuacji, a jednocześnie daje światło nadziei.

Trzeci, ostatni korytarz to *oś wygnania (emigracji)*. Na jego ścianach zapisane są nazwy miast diaspory żydowskiej z całego świata; Moskwa, Ankara, Sao Paulo, Mexico City, Nowy Jork, Kapsztad, Szanghaj i inne<sup>38</sup>.

Oś ta wiedzie na zewnątrz do *ogrodu wygnania (lub emigracji)* tzn. do miejsca, które w symboliczny sposób przywołuje Izrael i w którym znów koniec zbiega się z początkiem (il. 14). Tunel wychodzi między 48 wysokimi białymi „filarami-stellami”, wypełnionymi ziemią z Izraela i Berlina, z której – na szczycie filarów – wyrastają drzewka. Białe i symetryczne filary, niczym jednolite i uszeregowane stelle nagrobne zbiorowej mogiły przypominają podobne wapienne struktury w Yad Vashem, w Jerozolimie. Natomiast posadzone drzewka na ich szczytach to znów (żywe) antyczne, biblijne motywy roślinne symbolizujące zwycięstwo życia nad śmiercią. Filary „wyrastają” z wybetonowanej posadzki – obniżonej w stosunku do trawnika na zewnątrz. Ilość filarów-stell, 48 może stanowić skróconą liczbę – zgodnie ze skróconą metodą zapisywania dat na nagrobkach żydowskich – od daty 1948, tj. roku powstania państwa Izrael.

Podobieństwo stell do struktur z Yad Vashem, liczba 48 oraz przywieziona ziemia z Izraela nakazuje przywołać państwo Żydów. Struktura muzeum w tym miejscu nawiązuje więc nie tylko do relacji dwóch narodów, ale dwóch oddzielnych państw.

<sup>36</sup> A. Rubinowicz, op. cit., s. 44.

<sup>37</sup> Izajasz 60, 19-20, zob. też ks. Hioba 18,5-6; 18,12-16; 29,2-6; oraz pierwsza księga Samuela 3,2-3.

<sup>38</sup> Nazwy miast diaspory zawieszono w osi emigracji przywołują jeszcze jeden aspekt kultury żydowskiej – nomadyczność tego narodu.



14. Muzeum Libeskinda, widok od strony *Ogródu Wygnania*. Ilustracja z książki *Daniel Libeskind*, op. cit., s. 28

Nazwa miejsca, *ogród wygnania* bezpośrednio kojarzy się z ogrodem edenu, którego tradycja biblijna umiejscawia w ziemi Izraela. Eden jest początkiem ludzkości i cywilizacji jako ogród wygnania z niego (stamtąd) pierwszych ludzi. Jednocześnie Eden jest też krainą przyszłości, miejscem powrotu wszystkich Żydów wraz z przyjściem Mesjasza i końcem czasu profanum.

## NAUKA ALFABETU

W ogrodzie, w miejscu (il. 14, 16), do którego doprowadził ostatni korytarz, widoczny jest znak składający się z 3 rozwartych do góry, rozbiegających się linii/okien – wycięty wysoko w ścianie budynku. Jest on dokładnie odwrotnością poziomego planu trzech korytarzowych osi (kontynuacji, wygnania i holokaustu). Znak ten to odwrócona hebrajska litera *szin*. Według niezwykle popularnej w żydowskiej pisowni metody no-

tarikonu<sup>39</sup> – polegającej na odczytywaniu znaczeń wyrazów według ich skrótów, tj. pierwszych liter spółgłosek i całych słów – *szin* oznacza *szehinę* (hebr. *zamieszkiwanie*), której symboliczną reprezentacją jest wieża jerozolimska<sup>40</sup>. *Szehina* jest obecnością Jahwe i jego immanencją lub po

Proto-Canaanite, Sumerit al-Wadi, Sinai 1500 BC.	𐤀 𐤁 𐤂 𐤃 𐤄 𐤅 𐤆 𐤇 𐤈 𐤉 𐤊 𐤋 𐤌 𐤍 𐤎 𐤏 𐤐 𐤑 𐤒 𐤓 𐤔 𐤕 𐤖 𐤗 𐤘 𐤙 𐤚 𐤛 𐤜 𐤝 𐤞 𐤟 𐤠 𐤡 𐤢 𐤣 𐤤 𐤥 𐤦 𐤧 𐤨 𐤩 𐤪 𐤫 𐤬 𐤭 𐤮 𐤯 𐤰 𐤱 𐤲 𐤳 𐤴 𐤵 𐤶 𐤷 𐤸 𐤹 𐤺 𐤻 𐤼 𐤽 𐤾 𐤿
Proto-Canaanite, 13th-12th centuries BC	𐤀 𐤁 𐤂 𐤃 𐤄 𐤅 𐤆 𐤇 𐤈 𐤉 𐤊 𐤋 𐤌 𐤍 𐤎 𐤏 𐤐 𐤑 𐤒 𐤓 𐤔 𐤕 𐤖 𐤗 𐤘 𐤙 𐤚 𐤛 𐤜 𐤝 𐤞 𐤟 𐤠 𐤡 𐤢 𐤣 𐤤 𐤥 𐤦 𐤧 𐤨 𐤩 𐤪 𐤫 𐤬 𐤭 𐤮 𐤯 𐤰 𐤱 𐤲 𐤳 𐤴 𐤵 𐤶 𐤷 𐤸 𐤹 𐤺 𐤻 𐤼 𐤽 𐤾 𐤿
Phoenician, Heron's sarcophagus 1000 BC.	𐤀 𐤁 𐤂 𐤃 𐤄 𐤅 𐤆 𐤇 𐤈 𐤉 𐤊 𐤋 𐤌 𐤍 𐤎 𐤏 𐤐 𐤑 𐤒 𐤓 𐤔 𐤕 𐤖 𐤗 𐤘 𐤙 𐤚 𐤛 𐤜 𐤝 𐤞 𐤟 𐤠 𐤡 𐤢 𐤣 𐤤 𐤥 𐤦 𐤧 𐤨 𐤩 𐤪 𐤫 𐤬 𐤭 𐤮 𐤯 𐤰 𐤱 𐤲 𐤳 𐤴 𐤵 𐤶 𐤷 𐤸 𐤹 𐤺 𐤻 𐤼 𐤽 𐤾 𐤿
Hebrew, Gazer Calendar (late 10th century BC)	𐤀 𐤁 𐤂 𐤃 𐤄 𐤅 𐤆 𐤇 𐤈 𐤉 𐤊 𐤋 𐤌 𐤍 𐤎 𐤏 𐤐 𐤑 𐤒 𐤓 𐤔 𐤕 𐤖 𐤗 𐤘 𐤙 𐤚 𐤛 𐤜 𐤝 𐤞 𐤟 𐤠 𐤡 𐤢 𐤣 𐤤 𐤥 𐤦 𐤧 𐤨 𐤩 𐤪 𐤫 𐤬 𐤭 𐤮 𐤯 𐤰 𐤱 𐤲 𐤳 𐤴 𐤵 𐤶 𐤷 𐤸 𐤹 𐤺 𐤻 𐤼 𐤽 𐤾 𐤿
Hebrew, Meša Stele, mid-9th century BC	𐤀 𐤁 𐤂 𐤃 𐤄 𐤅 𐤆 𐤇 𐤈 𐤉 𐤊 𐤋 𐤌 𐤍 𐤎 𐤏 𐤐 𐤑 𐤒 𐤓 𐤔 𐤕 𐤖 𐤗 𐤘 𐤙 𐤚 𐤛 𐤜 𐤝 𐤞 𐤟 𐤠 𐤡 𐤢 𐤣 𐤤 𐤥 𐤦 𐤧 𐤨 𐤩 𐤪 𐤫 𐤬 𐤭 𐤮 𐤯 𐤰 𐤱 𐤲 𐤳 𐤴 𐤵 𐤶 𐤷 𐤸 𐤹 𐤺 𐤻 𐤼 𐤽 𐤾 𐤿
Hebrew, Siloam Inscription, late 7th century BC	𐤀 𐤁 𐤂 𐤃 𐤄 𐤅 𐤆 𐤇 𐤈 𐤉 𐤊 𐤋 𐤌 𐤍 𐤎 𐤏 𐤐 𐤑 𐤒 𐤓 𐤔 𐤕 𐤖 𐤗 𐤘 𐤙 𐤚 𐤛 𐤜 𐤝 𐤞 𐤟 𐤠 𐤡 𐤢 𐤣 𐤤 𐤥 𐤦 𐤧 𐤨 𐤩 𐤪 𐤫 𐤬 𐤭 𐤮 𐤯 𐤰 𐤱 𐤲 𐤳 𐤴 𐤵 𐤶 𐤷 𐤸 𐤹 𐤺 𐤻 𐤼 𐤽 𐤾 𐤿
Hebrew, ostraca, Arad (Psephism), early 6th century BC	𐤀 𐤁 𐤂 𐤃 𐤄 𐤅 𐤆 𐤇 𐤈 𐤉 𐤊 𐤋 𐤌 𐤍 𐤎 𐤏 𐤐 𐤑 𐤒 𐤓 𐤔 𐤕 𐤖 𐤗 𐤘 𐤙 𐤚 𐤛 𐤜 𐤝 𐤞 𐤟 𐤠 𐤡 𐤢 𐤣 𐤤 𐤥 𐤦 𐤧 𐤨 𐤩 𐤪 𐤫 𐤬 𐤭 𐤮 𐤯 𐤰 𐤱 𐤲 𐤳 𐤴 𐤵 𐤶 𐤷 𐤸 𐤹 𐤺 𐤻 𐤼 𐤽 𐤾 𐤿
Aramaean, Elephantine papyri, late 5th century BC	𐤀 𐤁 𐤂 𐤃 𐤄 𐤅 𐤆 𐤇 𐤈 𐤉 𐤊 𐤋 𐤌 𐤍 𐤎 𐤏 𐤐 𐤑 𐤒 𐤓 𐤔 𐤕 𐤖 𐤗 𐤘 𐤙 𐤚 𐤛 𐤜 𐤝 𐤞 𐤟 𐤠 𐤡 𐤢 𐤣 𐤤 𐤥 𐤦 𐤧 𐤨 𐤩 𐤪 𐤫 𐤬 𐤭 𐤮 𐤯 𐤰 𐤱 𐤲 𐤳 𐤴 𐤵 𐤶 𐤷 𐤸 𐤹 𐤺 𐤻 𐤼 𐤽 𐤾 𐤿
Hebrew, square characters, Isaiah's Scroll, 2nd century BC	𐤀 𐤁 𐤂 𐤃 𐤄 𐤅 𐤆 𐤇 𐤈 𐤉 𐤊 𐤋 𐤌 𐤍 𐤎 𐤏 𐤐 𐤑 𐤒 𐤓 𐤔 𐤕 𐤖 𐤗 𐤘 𐤙 𐤚 𐤛 𐤜 𐤝 𐤞 𐤟 𐤠 𐤡 𐤢 𐤣 𐤤 𐤥 𐤦 𐤧 𐤨 𐤩 𐤪 𐤫 𐤬 𐤭 𐤮 𐤯 𐤰 𐤱 𐤲 𐤳 𐤴 𐤵 𐤶 𐤷 𐤸 𐤹 𐤺 𐤻 𐤼 𐤽 𐤾 𐤿
Hebrew, modern square characters	א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת
Greek, classic characters	Τ Σ Ρ Π Ο Ξ Ν Μ Λ Κ Ι Θ Η Ζ Ε Δ Γ Β Α
Latin	T S R Q P O X N M L K I H Z F E D C B A

15. Tabela ewolucji alfabetu hebrajskiego. Ilustracja z książki Josephine Bacon i Martin Gilbert, *The illustrated Atlas of Jewish Civilization*, Londyn 1985

prostu jego synonimem. „Wygnanie Izraela skazywało też na wygnanie *szehinę*, dzieli ona bowiem los wspólnoty Izraela nawet w jego nieczystości. *Szehina* spowija cały lud Izraela, lecz jest też natchnieniem poszczególnych jednostek (...)”<sup>41</sup>.

Wyryta lub wycięta wysoko na pustej ścianie litera *szin* znaczy też *szma* (hebr. *śłuchaj*). Jest to nazwa krótkiej 3-wersetowej, lecz najważniejszej modlitwy hebrajskiej (Ptw. 6, 4-9; 11,13-21; Lb 15,37-41) – będącej potwierdzeniem monoteizmu; *Szma Izrael*, *Baruch Ata Edonaj*, *Elo-henu Ehad*. – „Słuchaj Izraelu, Pan Bóg nasz, Pan jeden jest”<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Oprócz notarikonu istnieją jeszcze dwie metody odczytujące znaczenia liter; masora, polegająca na symbolicznej interpretacji kształtu liter oraz gematria, tj. spekulacja na wartościach i znaczeniach wartości liczbowych liter i dokonywanie na tej podstawie operacji interpretacyjnych.

<sup>40</sup> I. Doughan, op. cit., 569.

<sup>41</sup> A. Unterman, *Encyklopedia legend i tradycji żydowskich*, s. 267.

<sup>42</sup> Zapisany werset *szma* umieszcza się w małych pudełeczkach (*mezuzach*) zawieszanych przy wejściu do każdego żydowskiego domu religijnego. Na pudełku z kolei umieszcza się literę *szin*.





16. Muzeum Libeskinda, widok zewnętrzny. Ilustracja z książki *Daniel Libeskind*, op. cit., s. 62-63

Na ścianach bryły muzeum, wśród gmatwaniny wyźłobień i nacięć, odnaleźć można też inne litery hebrajskie i aramejskie. Wyźłobione znaki literowe na budynku są podłużnymi formami okien, które – jako „okna-literary” – dają się czytać z dwóch stron, zarówno z zewnątrz, jak i wewnątrz budowli. Te znaki literowe, które jawią się w formie odwróconej np. z zewnątrz, można odczytać poprawnie od wewnątrz i odwrotnie (np. wspomniane *szin*). Sposób, w jaki owe litery zostały zamieszczone na ścianach budynku – w formie wyźłobienia i wycięcia – przywołuje metodę, jaką – wg tradycji – zapisano dekalog na tablicach. Wszak Mojżesz otrzymał Torę na Synaju poprzez wycięcie liter boskim ogniem z niebios, który utworzył prześwitujące znaki na kamiennych płytach (a kiedy na widok złotego cielca rozbił tablice, litery uleciały do nieba) (Ks. Powt. IX. 17). Brak ładu liter na berlińskim muzeum i karkołomność wielu znaków przywodzi na myśl właśnie ów rozsypany alfabet.

Zarówno „bałagan”<sup>43</sup> literowych pnączy (na gładkiej ścianie blaszanej budowli), jak i zestawienie liter aramejskich i hebrajskich – które są konsekwencją ewolucji tych pierwszych – nawiązuje do idei procesu kreacji alfabetu (il. 15). Tworzenie nowego alfabetu – w kontekście tragedii żydowskiej – należy rozumieć jako kreację nowego języka, nowej mowy po holokauście. Symboliczne tworzenie świata od nowa z chaosu – to powrót do prehistorii, jakby do czasu tuż po potopie, kiedy świat musi z pozostałości i resztek odżyć na nowo. Na nowo uczyć się mówić, pisać, komunikować. Rozproszone ślady liter, będące częścią słów i całych zdań są jak mowa jąkały.

Problem niewyraźności słowa i jego medialny aspekt jest częścią inspiracji Libeskinda, którą architekt zaczerpnął z niedokończonych opery Arnolda Schonberga *Mojżesz i Aaron*. Na końcu opery Mojżesz nie śpiewa, tylko mówi: „O słowo, ty słowo” – wzywając nieobecne słowo<sup>44</sup>. „(...) Można rozumieć to jako tekst, ponieważ przy braku śpiewu jasno rozumie się brakujące słowo, wypowiedziane przez Mojżesza wołanie o słowo – jak mówi Libeskind – starałem się dokończyć tę operę za pomocą architektury”<sup>45</sup>.

W literaturze rabinicznej litery alfabetu jawią się jako swego rodzaju samoświadoma, niezależna istota. Pismo istniało przed stworzeniem świata i co więcej, brało udział w jego tworzeniu. Było podmiotem i przedmiotem stwarzanego świata<sup>46</sup>. W Midraszu Rabba Bereszit I, 1 zamieszczono opowieść o tym, jak pismo chlubiło się, iż posłużyło Bogu za narzędzie wszelkiego stworzenia. „Na początku dróg swoich miał mnie Pan, zanim stworzył cokolwiek – byłom przy tym”<sup>47</sup>. Z kolei według Midraszu Tachuma, Bereszit 1: „Pan przy stwarzaniu świata we wszystkim zasięgał rady pisma i ono było mu wskazówką, z jego pomocą rozdzielił ziemię od wody, nazaczył oceanom granice by ziemi nie zalały”<sup>48</sup>.

Według – pochodzącego z rodziny algierskich Żydów – Jacques’a Derridy, filozofa dekonstrukcji, „pismo jako ślad, grafem staje się podstawowym warunkiem wszystkich form zjawiskowych (...), nie jest ono tym co zostaje wytworzone, ale tym co sprawia, że wytworzenie staje się możliwe”<sup>49</sup>. Według Derridy pismo pojawiło się poprzez rozróżnienie (*difference*) go od niezapisanej przestrzeni (interpunkcja, pauza) – a za-

<sup>43</sup> *Balagan* to niezwykle popularne w Izraelu – potocznie używane – słowo słowiańskiego pochodzenia oznaczające brak ładu, porządku.

<sup>44</sup> Według tradycji żydowskiej Mojżesz był jąkały.

<sup>45</sup> D. Libeskind, op. cit.

<sup>46</sup> T. Zaderecki, *Tajemnice alfabetu hebrajskiego*, Warszawa 1994, s. 47.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> J. Derrida, [w:] *Panorama współczesnej myśli humanistycznej*, Warszawa 1999, s. 190.

tem różnica stała się prototypem wszystkiego (*O gramatologii*). Według Księgi Rodzaju (Biblii hebrajskiej) świat został stworzony właśnie przez oddzielanie, rozróżnianie (*difference*) jasności od ciemności, tj. dnia od nocy itd. Także tradycja kabalistyczna uznawała rozróżnienie (*difference*) za aspekt przyczynowy wszelkiego stworzenia, a tym samym nadawała mu wymiar pozytywny. Tak więc podział, derridiańska dekonstrukcja, rozpad jest tu – mogłoby się zdawać – paradoksalnie, pozytywnym aspektem stwarzania (coś musi się rozpaść, by powstało coś nowego).

## KATEGORIA ESTETYCZNA. METONIMIA

Architekturę Libeskinda – *nota bene* bliskiego przyjaciela Derridy – wielokrotnie utożsamiano z filozofią dekonstrukcji. Według Diane Girrardo „architektura powstająca pod sztandarem dekonstruktywizmu, stara się za pomocą środków formalnych objąć pojęcia fragmentacji, rozproszenia i nieciągłości”<sup>50</sup>. Należy jednak znów rozróżnić aspekt efektu rozdzielenia od samego procesu rozróżniania. Dekonstrukcja architektury dotyczy właśnie procesu i ma świadczyć o „przekraczaniu zwyczajowych granic w oprawie architektonicznej, poprzez (...) np. fragmentyzację powierzchni i wprowadzanie projektów operujących różnymi materiałami, manifestując ich odmienność od przylegających budynków”<sup>51</sup> (il. 1). I rzeczywiście, struktura cynkowej, kanciastej budowli Libeskinda jest zaprzeczeniem i kontrapunktem sąsiedniego gmachu barokowego pałacyku. Logika tektoniczna owej blaszanej konstrukcji (il. 1, 12, 14) sprawia wrażenie przechylenia budynku, odchylenia od pionu (jakby kołyszącej się w konwulsjach, lub wyłaniającej z ziemi). Ów brak statyczności, ładu i równowagi pionu z poziomem jest wymownym przeciwieństwem hierarchii, harmonii i rytmiki, a nawet dostojności charakteryzującej sąsiedni pałacyk. Dekonstrukcja „powierza architektowi swobodę i pełną odpowiedzialność za projektowanie”<sup>52</sup>. Według Eisenmana i innych architektów dekonstruktywizmu, celem (powołaniem) budowniczych jest wyrażanie własnej interpretacji „ducha czasu” (*Zeitgeistu*) za pomocą określonych strategii firmalnych. Określenie „ducha czasu” – jak dodaje Eisenman – nadaje procesowi projektowania aury tajemnicy i wyposaża architekta w mistrzowską władzę<sup>53</sup>. Taką właśnie władzę i mistrzowskie natchnienie w Księdze Wyjścia (30,1-5) otrzymał Becalet, pierw-

<sup>50</sup> D. Girrardo, *Architektura po modernizmie*, Toruń 1999, s. 36.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 40.

szy twórca namiotu świątynnego, jako powołany i napełniony duchem, mądrością, rozumem, poznaniem i wszelką zřęcznością.

Dekonstruktywizm Libeskinda – podobnie jak wspomniana wyżej Awangarda lat 1910–1920 – wyklucza „możliwość wciągnięcia eklektycznego historyzmu (architektury) do inspiracji stylistyki architektonicznej”<sup>54</sup>, a nawet stanowi zaprzeczenie postawy historyzującej. Zdaniem Derridy, nie ma żadnej podstawy w tym nowym modelu warsztatu architekta, by manifestować dawne style architektury<sup>55</sup>.

W tym kontekście Franklin Ankersmit, poszukując odpowiednich form opisu holokaustu, przywołuje (zjawisko) figurę retoryczną – *metonimię*, którą przeciwstawia *metaforze*, będącą jego zdaniem metodą opowiadania historii i sposobem obrazowania faktów historycznych. *Metonimia* natomiast jest pamięcią, a jej użycie pozwala wskazać na ruch w stronę wydarzenia i jego przyległości. Innymi słowy, należy zamienić dyskurs historyków na dyskurs pamięci, gdyż pamięć jako forma nostalgii daje nam trudną świadomość dystansu od przedmiotu nostalgicznej tęsknoty<sup>56</sup>. Pamięć i nostalgia uświadamiają nam nieosiągalność obiektu historycznego. Jej najlepszą metodą komunikowania, zdaniem Ankersmita, jest kategoria estetyczna, ponieważ „doświadczenie dzieła nigdy nie będzie doświadczeniem rzeczywistości, które dane nam jest jako doświadczenie czegoś”<sup>57</sup>. I właśnie kategoria estetyczna jest jedną z celowych projekcji Libeskinda w jego berlińskim sanktuarium architektonicznym. Jest to typ muzeum świata dekonstrukcji – zainicjowany już przez Kurta Fostera, Richarda Meiera, Petera Eisenmana i innych – w którym od zwiedzających oczekuje się, że będą odczuwać przeżycie estetyczne, oglądając samą architekturę<sup>58</sup>. Jeszcze przed oficjalnym otwarciem muzeum możliwe było zwiedzanie powstającej realizacji i przyglądanie się kontrowersyjnej formie. Ogląd formy z zewnątrz wyzwala zaangażowanie emocjonalne, a zmysły widza przyciągane są tu przez samą tylko architekturę i jej elementy struktury przestrzennej. To nie ekspozycje, lecz właśnie architektura jest dokumentem przeszłości Żydów i ich tradycji, a także projekcją sposobu postrzegania przez nich świata. Doświadczane emocje wynikają tu przede wszystkim z odczuwania i koncypowania zaprojektowanych form. Olbrzymie przestrzenie, puste korytaryze, załamane osie i gra światła wciągają i prowokują nie tylko do refleksji, ale do prób rozszyfrowania ukrytych znaczeń. Można dodać za

<sup>54</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>56</sup> E. Domańska, *Historia, o jeden świat za daleko*, Poznań 1997, s. 19.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>58</sup> D. Girardo, op. cit., s. 90.

Kenem Gorbeyem, iż muzeum berlińskie jest „zmysłową budowlą paradoksu, która mówi o destrukcji, a jednocześnie o triumfie nad nią; wskazuje na nieobecność, a zarazem jest przytłaczająco obecna”<sup>59</sup>.

## LIBESKIND'S MUSEUM IN BERLIN. THE JEWISH WORLD HIDDEN IN ARCHITECTURE

### Summary

Daniel Libeskind's design of the museum of 2000 Years of German-Jewish History, intended to commemorate also the Holocaust, won the first prize in a competition organized by the German government in 1989. The opening of that politically important federal museum was planned to coincide with the 330<sup>th</sup> anniversary of the Jewish community in Berlin.

The architectural idea, called by Libeskind “between the lines,” assumed the division of the museum into two parts: one, the adapted baroque palace from the times of Friedrich Wilhelm I, and the other, a new tin structure on a “zigzag” plan resembling a lightning, a crawling snake or a crushed star of David. The external form of the building was to be made of cubic segments; an irregular, edgy, tin structure with a flat roof. This expressive building consists of three stories on which, instead of regular museum halls, there are zigzag-shaped open spaces, while in the walls there are long, narrow windows.

The form and plan of the museum refer to many aspects of Jewish culture. Having entered the building through the main entrance, i.e., the portal of the baroque façade, one must find a “passage” to the museum proper. To reach the *Jewish side*, one should go down a staircase in the floor to a lower level and then, following an underground corridor, start the route. Only then begins the story of the Jews and their heritage. Going down, below the level of the ground, symbolizes the usual lowering of the floors in Ashkenazi temples. This has been usually associated with Psalm 130, “Out of the depths have I cried unto thee, O Lord.” The underground tunnel runs to an intersection of three corridors, called by Libeskind the *axes of continuity, migration, and perdition*, which symbolize the fate of Jews in the 20<sup>th</sup> century. The horizontal projection of these corridors resembles three spread fingers or a reversed Hebrew letter, *shin*. The same letter can be seen high on the building's wall, outlined by three window lines, visible from the garden, i. e. the place to which the last corridor runs. According to a popular Jewish method of notaricon, allowing to read the meanings of words according to their abbreviated forms – first letters, consonants, and whole words – *shin* means *shekinah* (Hebr. *dwelling*). Shekinah is the presence of Jehovah and his immanence, or just his name's synonym. “The exile

<sup>59</sup> Cytat z internetu dotyczący muzeum Libeskinda: [www.daniel-libeskind.com](http://www.daniel-libeskind.com). Zob. też; [www.jmberlin.de](http://www.jmberlin.de)

of Israel meant also the exile of shekinah, since it shares the fate of the Jewish community even in its impurity. Shekinah clothes the whole people of Israel and inspires individuals..." The letter *shin*, marked high on the blank wall, means also *shma* (Hebr. *listen*). This is the title of a short, three-line, but most important Hebrew prayer – a confession of monotheism.

On the outer walls of the museum, in the maze of marks and cuts, one can also find other Hebrew and Aramaic letters. The letter lines on the building are also windows which, as "window-letters," can be read both from the inside and the outside. Some of them, reversed from the outside, can be read properly from the inside, and the other way round (e.g., *shin*). The way in which the letters have been placed on the building's walls – as marks and cuts – refers to the method of writing the Decalogue on the tables. Moses received the Torah on Sinai by cutting the text on the tables by the divine fire from heaven, which made transparent signs on stone, and when he broke the tables, on seeing the golden calf, the letters flew up to heaven (*Deut* 9, 17). The disordered letters on the walls of the Berlin museum bring to mind that scattered alphabet. Both the "disorder" of the letter marks on the smooth walls of the tin structure and the combination of Hebrew and Aramaic letters (the latter derived from the former) refer to the creation of the alphabet. The creation of a new alphabet must be understood in the context of the tragedy of Jews as creation of a new language, new post-Holocaust speech. A symbolic creation of the world anew means a return to the times after the Flood, when the world had to come back to life from its remains: once again, it had to learn to speak, write, and communicate. Another inspiration in that respect was an unfinished opera by Arnold Schönberg, *Moses and Aaron*. It closes with the words of Moses, "O word, you word," which, according to Libeskind, "can be understood as a text, since the missing word comes clear to the listeners – it is Moses call for the word, pronounced without singing. I tried to finish that opera by architecture."

The zigzag, elongated form of the museum has been cut through by a straight line, thirteen feet wide and interrupted along the main axis of the building. It creates an empty space running from the ground level up to the roof and carefully separated from the other parts of the structure. The exposition has been organized around that empty space. Also many exhibition halls and corridors have been deliberately left empty. The idea of the museum's architecture symbolically corresponds in this respect to the space of the temple and the cabbalistic vision of the world. Since the destruction of the Temple in Jerusalem in 70 A.D., i.e. at the beginning of the Diaspora, in a sense it has been substituted for by the synagogue, but its architectural and symbolic structure persists in the Jewish tradition until today, revealed in many aspects of the synagogue architecture. Since the times of the second temple, the deepest and the highest, as well as central, place in the temple has been an empty space. Joseph Flavius wrote about the "multitude of courts" as empty, closed spaces around the temple. Also Maimonides describes the spaces around the temple as four parallel walls among which three empty spaces have been demarcated. The *empty space* of the Holocaust Museum, understood as a parallel of the mystic, transcendent axis of *sanctum sanctorum* (*kodesh ha-kodeshim*) refers to the substantial meaning of the Jerusalem Temple built for Jehovah. However, it should be noted

that "Jehovah is not literally present in the temple, but rather his presence is an aspect of omnipresence. He does not dwell in his sanctuary in the literal, human sense ... but puts there his name (*shekinah*), i.e. his essence, nature. In such a context, the architectural idea of emptiness refers also to the thought of Emmanuel Lévinas, according to whom the self-revelation of existence is embodied, e. g., in the impersonal form of the verb *to be* (*there is*) or its French equivalent *il y a* and German *es gibt*. According to Lévinas, this most common of all common expressions should be associated with irreducible being conceived as *is*. *Is* is impersonal and given; it is neither external or internal. *Is*, Lévinas says, is the pure fact of being.

Seeking proper forms to describe the Holocaust, Franklin Ankersmit opposes metonymy to metaphor. In his opinion, the latter is the method of writing history and representing historical facts. Metonymy is memory, and its use allows one to point at movement toward the event and its surroundings. In other words, the discourse of historians should be replaced by the discourse of memory, since memory, as a form of nostalgia, gives us the difficult awareness of distance from the object of our nostalgic longing. Memory and nostalgia make us realize the unattainability of the historical object. In Ankersmit's view, the best method of communication is an aesthetic category, since the "experience of the work will never be that of reality, which is given to us always as an experience of something." It is the aesthetic appeal which is inscribed into the design of the Berlin architectural sanctuary. Similarly as in the structures designed by other deconstructionists – Kurt Foster, Richard Meier, Peter Eisenman, and others – the visitors are expected to have an aesthetic experience in contact with the architecture itself. Even before the museum was officially opened, it could be visited as a site, just to see its controversial form in *statu nascendi*. The perception of form triggers emotional commitment, and the spectator's senses are attracted by architecture itself and the elements of its spatial arrangement. Vast spaces, empty corridors, broken axes and the play of light make one not only meditate, but also try to decipher hidden meanings. It is not the exposition, but the architecture as such which is a document of the Jewish past and tradition, as well as a projection of their *Weltanschauung*.