

ARCHITEKTURA

ARCHITECTURE

ERNESTYNA SZPAKOWSKA-LORANC

Dr inż. arch.
Politechnika Krakowska, Wydział Architektury,
Instytut Projektowania Architektonicznego,
Pracownia Architektury Elementarnej
e-mail: ernestynaszpakowska@gmail.com

MELANCHOLIA W ARCHITEKTURZE

MELANCHOLY IN ARCHITECTURE

STRESZCZENIE

Melancholia jako pojęcie przeszła od domeny ludzkiej psychiki w filozoficzne doświadczenie współczesności i w takiej postaci pojawia się w dzisiejszym kreowaniu przestrzeni architektonicznej. Przyjmuje przy tym różnorodne oblicza, od melancholicznych tematów, po poetykę przestrzeni ściśle związanej z zagadnieniem trwania – „melancholię monumentów” lub „melancholię ruin”. Przywołane przykłady zjawiska melancholii w architekturze dotyczą różnych jej wcieleń, zarówno w przestrzeni zbudowanej jak i narysowanej – architektury rozumianej szeroko: budynków, przestrzeni miejskich, land artu, interwencji artystycznych.

Słowa kluczowe: Chirico, Karavan, Matta-Clark, Meck Architekten, melancholia, Rossi.

ABSTRACT

The term of melancholy has left the domain of human psyche becoming a contemporary philosophical experience. In contemporaneity it appears as such in creating architectural space, showing its diverse faces – melancholic subjects, poetics of space associated with an issue of duration – *melancholy of monuments* or *melancholic ruins*. Examples of the phenomenon of melancholy in architecture, described in the article, show its various incarnations, both in built and drawn space – architecture widely understood as: buildings, urban spaces, land art and artistic interventions in built environment.

Key words: Chirico, Karavan, Matta-Clark, Meck Architekten, melancholy, Rossi.

1. WPROWADZENIE

Melancholia jest pojęciem wieloznacznym, różnie definiowanym na przełomie wieków w nauce i historii sztuki. Niektóre z obowiązujących historycznie definicji to: substancja zatrująca organizm (czarna żółć), stan chorobowy, jeden z czterech hipokratejskich temperamentów, postawa egzystencjalna o przesłankach religijnych lub artystycznych, czy oznaka mieszczańskiej dekadencji.¹ Dzisiaj termin

ten pojmowany jest inaczej, wciągnięty w pole myśli współczesnej raczej jako ponowoczesny paradygmat niż sentyment; Jako postawa egzystencjalna wiązana z temporalnością i estetyzacją rzeczywistości². Jednocześnie, cytując Julię Kristevę dzisiaj *nie ma wyobraźni, która nie byłaby, w sposób jawny czy ukryty, melancholijna*³.

¹ Historia pojęcia melancholii na gruncie medycyny, nauk przyrodniczych, sztuki i filozofii opisana została m.in. w: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn I melancholia, Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, Universitas, Kraków 2009 lub J. Kristeva, *Czarne słońce, Depresja i melancholia*, Universitas, Kraków 2007.

² Podobną interpretację zjawiska znaleźć można np. w: A. Zaidler-Staniszevska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1996; M. Dąbrowski, *Ponowoczesna melancholia. Modelowanie rozumienia*, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/dabrowski.htm>, dostęp 12.06.2016; A. Bielek-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000.

³ J. Kristeva, op.cit., s. 7.

Współczesny człowiek znajduje się więc w stanie ciągłego rozbitcia pomiędzy ekscytacją tworzenia i melancholią przemijania. Upadek modernistycznych narracji i dyskursu historii (wcześniej rozumianej jako metafizyczna kanwa ludzkiego losu, konkretyzująca indywidualne i społeczne działania) spowodował wyrwanie ponowoczesnego człowieka z jego korzeni, zagubienie w obliczu bezcelowości działania i życia pozbawionego wizji (przyjmowanej wraz z wcześniej powszechnym w cywilizacji zachodniej, chrześcijańskim, punktem widzenia). Świadomość dzisiejsza, ponowoczesna, jest *aporetyczna, dwoista, zawieszona, niepewna, samounieważnia się już w akcie stanowienia i spełnia się w szerokiej sferze antropologicznej*⁴.

Niejasność, nieczytelność, nierozstrzygalność rzeczywistości pozbawiają podmiot fragmentu jego jaźni. Zygmunta Freud w artykule *Żaloba i melancholia* opisał żal za utraconym fragmentem „ja” podmiotu. Tęsknota za nim – zagadkowa, nieokreślona – staje się subtekstem melancholicznych dzieł sztuki współczesnej.

Brak podstawowego uporządkowania wywołuje uczucia depresji i właśnie melancholii, rozumianej jako wewnętrzny stan podkreślający immanentną, a jednocześnie transcendentną tęsknotę za utraconym – łącznik pomiędzy czasami modernizmu (i dawniejszymi) oraz pluralistyczną, ahisteryczną ponowoczesnością – *nawykowymi oczekiwaniami całościowego sensu*⁵ i współczesnym chaosem.

Entropią przepisywania historycznych narracji, wielokrotności interpretacji, rzeczywistości skonstruowanej z tropów i poddawanej procesowi focalizacji (podobnie jak w beletrystycznych powieściach). O ile uczucia pozbawienia sensu i smutku były w przeszłości przyczynkiem do generowania (literackich i artystycznych) utopijnych wizji, dzisiaj generują jedynie kolejną bolesć, estetyzowany żal.

2. MELANCHOLIA MONUMENTU

W architekturze pojęcia melancholii poszukiwać można w surrealizmie oraz dziełach postmodernistów – Aldo Rossiego, Massimo Scolari, czy Leona Kriera. Bardziej współcześnie – w eseju Juhaniego Pallasmaa pt. *Melancholy and Time* (1995)⁶ – melancholia umiejscowiona jest za doświadczeniem sztuki – delikatnym, nieosiągalnym pięknym dotykającym

⁴ W. Dąbrowski, op.cit.

⁵ Ibidem.

⁶ J. Pallasmaa, *Melancholy and Time*, w: Idem, *Encounters 1. Architectural Essays*, Rakkenunstiето Publishing, Helsinki 2012, s. 307–319.



Il. 1. Giorgio de Chirico, *Tajemnica i melancholia ulicy*, 1914. Źródło: J. Pallasmaa, *Encounters 1. Architectural Essays*, Rakkenunstiето Publishing, Helsinki 2012

Ill. 1. Giorgio de Chirico, *Mystery and Melancholy of a Street*, 1914

wieczności. *Melancholia to medytacja na temat czasu, przemijania i oddalenia doświadczenia głębi i mętności czasu, nieubłagalnie niszczącego pamięć i piękno*⁷. W takiej postaci można poszukiwać jej w architekturze najnowszej.

Długą drogę pokonał termin związany z charakterem, temperamentem czy stanem emocjonalnym człowieka przeniesiony w dziedzinę konstruowania przestrzeni. Niewątpliwie proces ten dokonał się przy udziale malarstwa Giorgio de Chirico. Autorzy wcześniejszych (historycznych) przedstawień melancholicznych operowali zabiegami alegorii lub personifikacji, widocznymi w malarstwie ale nieprzydatnymi w architekturze. Dopiero obrazy De Chirico przekazywały nastrój „czarnej żółci” poprzez odbiór przestrzeni architektonicznej, komponowanej w określony sposób.

O ile Albrecht Dürer określany jest jako największy historyczny melancholik, Giorgio de Chirico zyskał miano największego modernistycznego. Artysta stworzył pięć obrazów ze słowem „melancholia” w tytule: *Melancholia* (1912), *Melancholia pięknego dnia* (1912–13), *Dworzec Montaparnasse. Melancholia odjazdu* (1913–14), *Tajemnica i melancholia*

⁷ Ibidem, s. 316



Il. 2. Modena, cmentarz San Cataldo, proj. Aldo Rossi, 1976. Źródło: www.archdaily.com

Ill. 2 Modena, San Cataldo cementery, design by Aldo Rossi, 1976

ulicy (1914), *Melancholia odjazdu* (1916)⁸. Widoczne są na nich puste przestrzenie miejskie (wzorowane na placach włoskich miast, a jednak martwe w odróżnieniu od swoich pierwowzorów – ludnych, pełnych życia), nieobecne ciała lub obecne w kamiennych formach (pozbawione rysów, mimiki twarzy), metafizyczne sceny odzwierciedlające „nieprawdziwe” wspomnienia.

Kadry de Chirico wywołują w odbiorcy poczucie niepokoju. Trwałość, niezmiennosc historycznych struktur – historycznych monumentów jest w nich tylko pozorna. Nie zgadza się czas scen (cienie i zegary wskazują na ich odmienne godziny,) brak tu klasycznych prawideł konstrukcji perspektywy. Wyobcowanie przestrzeni poprzez pozbawienie jej ciągłości (nawet jeżeli jest wizualna, brak komunikacyjnej) powoduje oderwanie obrazowanych wnętrz od ich sąsiedztwa.

Pusty, zgeometryzowany świat, przywołujący na myśl dekoracje teatralne, związany jest z nihilizacją ludzkiego ciała, do tej pory stanowiącego podstawę architektury. *To poświęcenie ciała poświęca je na rzecz czasu, powrotu czasu. Pamięć tego poświęcenia to jest „spazmem nieskończoności”, to jest architektura De Chirico*⁹.

Metafizyczne, teatralne wnętrza niosą cechy klasycznej melancholii. Pustkę świata, niepokój wobec odrealnionych zdarzeń, monumenty o jedynie pozornej trwałości (niezmienności dającej poczucie bezpieczeństwa), wyobcowanie, poczucie zagrożenia (Chirico kreował zagadkowość manipulując elementem cienia – np. człowieka idącego w pełnym słońcu), nostalgię i poczucie oczekiwania, ale także znudzenia.

Znużenie oraz związane z nim ciężar, upór i trwanie to nieodłączne cechy melancholii. Nietzsche wiązał je z melancholią monumentów Starożytnego Rzymu, Agata Bielik Robson analizuje natomiast w zestawieniu z ponowoczesną ekstatycznością, zwracając uwagę na przesyt historią, pamięcią i wymiarem czasu we współczesności i odrzucenie nudy, traktowanej jedynie jako zbędny balast¹⁰. Melancholiczna nuda, beczynność jest natomiast ciężarem twórczym w rzeczywistości zawierającym też element wolności i iskrę kreatywności. Nietzsche sugeruje też, że melancholia i nuda odróżniają człowieka od zwierząt¹¹.

3. TEATR PAMIĘCI

Wojciech Bałus przywołując interpretację dzieł de Chirico autorstwa Jeana Claira¹², wskazującego na łączenie melancholii z geometryzacją, przyjmuje

⁸ Za: W. Bałus, *Mundus melancholicus*, Universitas, Kraków 1996.

⁹ T. Mical, *The Origins of Architecture, After De Chirico*, Art History, nr 1/2003, s. 86.

¹⁰ A. Bielik-Robson, op.cit., s. 62 i nn.

¹¹ Ibidem, s. 85.

¹² W. Bałus, op.cit., s. 24

metodologię poszukiwania melancholii w strukturze dzieła sztuki, bardziej przydatną w obserwacji architektury niż poszukiwanie w niej alegorii.

Wprowadzony w domenę budowania termin poprzez inspiracje de Chirico wiązany jest z architekturą Aldo Rossiego. Melancholia de Chirico, przełożona na język form, kolorów, operacji światłem i cieniem oraz elementami przyrody ożywionej znajduje swoje odzwierciedlenie w przestrzeniach architektury współczesnej. Znana, mierzalna architektura zagubiona tu zostaje w wieloznaczności kontekstów i chronologii oraz enigmatycznej urbanistyce – jednocześnie znajomej i obcej. Jej geneza tkwi w śmierci, rozkładzie (fragmentacji niepowiązanych ze sobą elementów), mimo że uwidocznione formy na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie cytatów z przeszłości. Nieruchoma architektura de Chirico zawieszona zostaje pomiędzy przeszłością i przyszłością, a jednocześnie rozbita – *poszyta* pomiędzy wspomnieniem i niepamięcią¹³.

Architekturę Rossiego z obrazami de Chirico wiążą uproszczone, geometryczne formy, wnętrza i monumenty miejskie kreowane na podobieństwo dekoracji teatralnych, zaczerpnięte z przeszłości oraz współczesności twórców. Ostre światło (włoskie nasłonecznienie) i głęboki cień nadawały obrazom i przestrzeniom architektonicznym wrażenie niesamowitości. Powtórzenia, analogie spajają całość dzieła twórców, nadając im szerszy sens, a rozbicie widoku perspektywicznego (także widoczne na rysunkach Rossiego) i elementów zawieszają je pomiędzy znaczeniami oraz rzeczywistością i niesamowitością. Zarówno na płótnach de Chirico, jak i na zdjęciach architektury Rossiego zauważalny jest melancholiczny spokój, bezruch. Odarte ciała budynków i brak ludzkich postaci nadają wrażenie wiecznej samotności.

Cmentarz San Cataldo w Modenie (1976) autorstwa Rossiego to miasto zmarłych, „teatr pamięci”. Koncepcja rozbudowy istniejącej XIX-wiecznej nekropolii oparta została nie tylko na historycznym założeniu, ale też uniwersalnych typach architektonicznych zastosowanych tu dla rekonstrukcji „miasta w negatywie” bez zbędnej retoryki i banalizacji – przesunięcia *raison d’être* miasta z życia do królestwa śmierci. Odniesienia nie tylko do tradycyjnego ossuarium, czy palladiańskiego kolumbarium ale też do tradycyjnej regionalnej farmy, fabryki i twórczości samego autora (np. budynku mieszkalnego w mediolańskiej dzielnicy Gallarate) wskazują na uniwersalność architektury. Ossuaria i kolumbaria – budynki mieszkaniowe – utworzyły ulice,

kubistyczne sanktuarium natomiast (Dom Śmierci na Placu Śmierci) i wieża – zbiorowa mogiła to monumenty miasta.

Projekt jest zapisem historii przetworzonej przez pamięć artysty (myśli analogicznej) – jednak nie historii faktów ale serii wydarzeń emocjonalnych, przedmiotów, wrażeń. Rossi uważał, że poprzez wielokrotne wykorzystywanie zapisów pamięci i skojarzeń przybliża je odbiorcy, umożliwia ich głębsze zrozumienie.

Cmentarz w Modenie to *analogiczno – formalne operacje*, które według Framptona wskazywały na obsesyjne zainteresowanie architekta instytucjami kwasi punitarnymi, wraz z monumentem i cmentarzem będącymi dla niego jedynymi obiektami wcielającymi walory architektury *per se*¹⁴.

4. MELANCHOLIA HISTORICA

Melancholia oznacza spowolnienie (motoryczne, afektywne, myślowe, werbalne), zniechęcenie, wycofanie, brak działania. Te cechy, charakterystyczne dla zespołu melancholijno-depresyjnego Zygmunt Freud¹⁵ przypisuje także żałobie, z jedną różnicą. W odróżnieniu od żałoby, chorobliwa melancholia to według Freuda rodzaj reakcji na utratę (osoby lub elementu abstrakcyjnego), który nie pozwala melancholikowi zapomnieć, przeboleć. Przeżywana strata jest bowiem jednocześnie utratą fragmentu „ja” podmiotu melancholicznego. Obarczona jest wieczną pamięcią. Oferuje więc zmarłym dalsze życie w świadomości człowieka.

Estetyka współczesnej melancholii opiera się na prostych środkach wyrazu – podstawowych kształtach, stonowanych kolorach, braku ornamentu, spokoju form. Rzeźba Dani Karavana w Portbou (1994), upamiętniająca Waltera Benjamina i zatytułowana *Passages* w hołdzie dla prymarnej pracy filozofa, składa się z kortenowego pasażu wciętego w klif koło miejsca pochówku Benjamina oraz kilku minimalistycznych, kortenowych elementów. Kreacje człowieka są tu integralnymi elementami krajobrazu, uzupełniając dzieło natury – „drzewo oliwne, drzewa cyprysowe, skały, woda, wiry, fale, wiatr”, przedstawiane przez artystę jako materiały, czy też elementy projektu¹⁶.

¹⁴ K. Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, London 1994, s. 294.

¹⁵ Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, w: Ibidem, *Psychologia nieświadomości*, Wydawnictwo KR, Kraków 1996, s. 146–159.

¹⁶ Dani Karavan, *Esencja miejsca*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015, 124.

¹³ Por. T. Mical, *op.cit.*



Il. 3. *Pasaże* – w hołdzie Walterowi Benjaminowi, Dani Karavan, 1994. Źródło: *Dani Karavan. Esencja miejsca*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015

Ill. 3. *Passages*, Homage to Walter Benjamin, Dani Karavan, 1994

87 stopni pasażu sprowadza widza w dół klifu do morza, prezentując mu spiętrzone morze za przeszkleniem. Dwa cytaty Benjamin'a zostały wyryte na szkłe u stóp schodów, powtórzone w paru językach: *Trudniej uczcić jest pamięć bezimiennych niż ludzi znanych. Konstrukcja historyczna poświęcona jest pamięci bezimiennych*¹⁷.

Monument upamiętnia nie tylko samego filozofa, ale także inne ofiary nazizmu – za pomocą podstawowych, czystych, minimalnych środków wyrazu i naturalnych zjawisk przyrody. Z oddali pasaż formuje jedynie rdzawą prostą, skośnie przebiegającą przez wzgórze, jednak widz znajdujący się wewnątrz struktury odbiera ją wszystkimi zmysłami – w zdecydowany, poruszający sposób. Schodząc, krok po kroku, otoczony zostaje przez cichą, ciemną przestrzeń, wychłodzoną nieobecnością słońca. Klaustrofobiczne doświadczenie kończy się w połowie drogi, kiedy zadaszenie pasażu urywa się, otwierając widok na niebo. Na końcu drogi przed widzem

¹⁷ Ibidem.

otwiera się krajobraz za szkłem, pomiędzy betonowymi stopniami i stalowymi ścianami. Wspinając się po schodach natomiast widzi on jedynie niebo.

Dani Karavan nigdy nie podaje dokładnej interpretacji swoich prac. Zwiedzający powinni doświadczać ich osobiście, przemierzając przestrzeń także na poziomie emocji. Charakterystyczną cechą rzeźb Karavana jest wciąganie widza w doświadczenie tak, aby stał się on elementem pracy.

Monument Karavana powstał bez wykorzystania historycznych środków, a jedynie z interwencją w postaci prostych, geometrycznych, a jednocześnie fenomenologicznych zabiegów. Formy Karavana odpowiadają architekturze stanowiącej połączenie ze zmarłymi, budynkom (czy też miastom), które stają się muzeami czasu – zatrzymanym, opóźnionym czasem, co dzieje się bez bezpośrednich cytatów ze stylów przeszłości, ale poprzez kreowanie nastroju zadumy.

Sam Walter Benjamin opowiadał się za współtrwaniem pamięci historycznej z teraźniejszością. Pamięci żywej, której eksterminacja oznacza metaforyczne zabijanie zmarłych po raz drugi, fałszywe rozumienie historii, a trwanie pozwala na powrót do wydarzeń na przekór biegowi historii (rozumianej jako ewolucji). Melancholia umożliwiała ciągłość, wejście w strukturę przeszłości, podejmowanie historycznych zobowiązań. Podtrzymywanie pamięci natomiast oznacza życie, doświadczenie podmiotu.

Odpowiednio dozowane cechy charakterystyczne melancholii gwarantują, że będzie istniała pamięć i ciągłość historii. *Bez melancholii, mówi Benjamin, nie ma pamięci historycznej; bez historii nie ma teraźniejszości, a bez tu i teraz nie ma życia*¹⁸.

5. SPOWOLNIONY CZAS

Nie da się określić czasu przebiegu melancholii, podobnie jak nie da się określić jej końca. Nie widać bowiem w perspektywie końca oplakiwania przedmiotu straty. Czas w melancholii to czas degradacji jutra. Zauważalny jest natomiast upływ czasu. Czarna żółć „wchłania”, trawi i zatrzymuje w sobie historię. Bezwzględny upływ czasu w architekturze natomiast widoczny jest w starzeniu się materiałów.

Aussegnungshalle w Monachijskim Riem (proj. Meck Architekten, 2000), kompleks domu pogrzebowego i cmentarza, ułożony w parku naprzeciwko wejścia do istniejącego, historycznego cmentarza jest surową, purystyczną kompozycją z kamienia, betonu, rdzewiejącej stali i dębu – monolitycznych materiałów w naturalnym krajobrazie; ortogonalną

¹⁸ A. Bielik-Robson, op.cit., s. 69.



II. 4. Aussegnungshalle, proj. Meck Architekten, 2000. Źródło: www.meck-architekten.de.

III. 4. Aussegnungshalle, design by Meck Architekten, 2000

sekwencją przestrzeni otwartych i zamkniętych, w której gra transparentnych i nieprzejrzystych wnętrz oddziałuje ze światłem i cieniem oraz metamorfozami krajobrazu.

Otoczony murem z kamieni polnych zespół ma 3 wewnętrzne dziedzińce. Środkowy (z prostopadłościenną dzwonnica usytuowaną bezpośrednio za główną bramą) został częściowo przekryty płaskim, masywnym, betonowym dachem z wysokimi żebrami, wraz ze ścianami budynku formując symboliczną bramę do „wiecznego świata” – nekropolii. Już na tym dziedzińcu, zapewniającym dostęp na cmentarz oraz do kaplicy pogrzebowej i pokojów spotkań, wyczuwalna jest atmosfera miejsca.

Pomieszczenia w budynku mają zróżnicowane oświetlenie, materiały i tekstury, a tym samym odmienny charakter. Ceremonialne zostało połączone z murem zewnętrznym. W ten sposób kamienne ściany kontynuowane są w jej wnętrzu, a elementy strukturalne powyżej od wnętrza pokryte zostały dębowymi panelami. Światło słoneczne wpada do pomieszczenia przez szklanych dach (nie ukazując jednak nieba), a szklana ściana dla otoczenia ukryta została za murem. Bezramowe przeszklenia optycznie łączą wewnętrzną przestrzeń z otoczeniem. Posadzka pomiędzy murem i szklaną ścianą zalana została wodą, tworzą prostokątny basen – płaszczyznę wody na poziomie terenu.

Materiały użyte w budynku Aussegnungshalle (kamienie, drewno, beton z surowym wykończeniem) pozostawione są bez konserwacji wystawione na działanie klimatu, symbolizując cykl życia i jego doczesność. Naturalny proces starzenia był głównym założeniem projektu.

Podobna atmosfera spokoju i melancholii przeżywa w realizacji pracowni Meck Dominikuszentrum w Nordheide – dzielnicy w najbiedniejszej części

Monachium – Centrum katolickiej fundacji Św. Gertrudy¹⁹. Architekt zgrupował funkcje budynku wokół dziedzińca, zapewniającego dostęp do nich.

Podobnie jak w Aussegnungshalle, dziedziniec staje się tu przestrzenią „pomiędzy” – miejscem ciszego, barierą pomiędzy cichym, minimalistycznym wnętrzem i heterogenicznym, głośnym zewnętrzem (w bezpośrednim sensie tego słowa, a jednocześnie hałaśliwym w znaczeniu nadmiaru kolorów i zbyt wielu detali). Istotnym elementem projektu był materiał elewacji budynku, cegła wykorzystana przez architekta jako pierwotny, „przyziemny” materiał, nadający budynkowi niejednorodny kolor, ludzką skalę i rozróżbioną fakturę. Meck często wykorzystuje cegłę, uznając ten materiał za przekazujący ludzką skalę, niezmienny od wieków, poprzez rozmiar formującej ją ludzkiej ręki – w budynek.

Najbardziej istotnym pomieszczeniem w obiekcie, gdzie spokój, cisza przekształcane są w melancholię, jest kaplica, zaprojektowana na bazie złotej proporcji, ze ścianami o zróżnicowanych grubościach. Lekkie przekręcenie osiągnięte w ten sposób nadało pomieszczeniu dynamiki. Podłoga, ściany, sufit kaplicy także zostały wyłożone cegłą, pomalowane na niebiesko przez artystkę Annę Leoni (z odniesieniami do symboliki maryjnej). Kolor pochłania płaszczyzny otaczające przestrzeń, a rozległy witraż Andreasa Horlitzta wpuszcza do wnętrza mocne światło.

W obu omówionych budynkach Andreas Meck w sposób subtelny operuje światłem, materiałami i kolorem. Dla tego architekta światło kreuje

¹⁹ Centrum składa się m.in. z kaplicy, żłobka, centrum informacyjnego dla młodych oraz biura Caritas. Celem Andreasa Mecka było utworzenie centrum kulturalnego oraz miejsca spotkań dla społeczności, o wysokim wskaźniku ludności imigracyjnej (25%) oraz bezrobotnej (10%).

przestrzeń, a często wykorzystywane przez niego oświetlenie pośrednie, odzwierciedla duchowy charakter miejsca. Światło zaznacza i dowodzi upływu czasu, a czas doświadczany przez materiały – czas geologii jest najwolniejszym z czasów na ziemi. Do tego nawiązują przemiany materiałów – przynajmniej w odniesieniu do historycznych budynków – współcześnie budynki nie są nastawione już na trwałość, a raczej przemiany – światło, kolory, napisy itp.

Budynki Mecka oznaczają trwanie i powolność podobnie jak w ruchach ziemi. Ziemne materiały zwalniają czas, a powiązanie ich z naturalnie zmieniającym się krajobrazem jeszcze tę powolność podkreśla.

7. MELANCHOLIA RUIN

Fryderyk Nietzsche w *Jutrzence melancholii wieku istych budowli* starożytnego Rzymu, znienawidzonych ze znużeniem *graniczącym z rozpaczą* (czyli melancholii monumentów), przeciwstawia współczesną mu *melancholię ruin*²⁰. O ile płótna Giorgio de Chirico obrazują pozory trwałości budowli, niezmienności przestrzeni, w materii architektonicznej obecny jest także drugi wspomniany rodzaj melancholii:

*W opuszczonym domu, czy zniszczonym budynku mieszkalnych obecna jest dziwna melancholia, która w zniszczonych ścianach na widok publiczny odkrywa ślady i bliźny intymnego życia. Porusza natrafienie na pozostałości fundamentów lub paleniska zrujnowanego bądź zwęglonego domu, na wpół spalonego w trawie lasu. Czuty wymiar tego doświadczenia wynika z faktu, że nie wyobrażamy sobie budynku, ale dom – życie i wiarę jego mieszkańców*²¹.

Gordon Matta-Clark, architekt z wykształcenia, w swoich rzeźbiarskich interwencjach w istniejące budynki (jednocześnie artystycznych happenin-gach) eksplorował narzędzie współczesnej ruiny, prezentując opozycje: wertykalnego/horyzontalnego, otwartego/zamkniętego, wewnątrz/na zewnątrz. Jeden z najważniejszych członków awangardy nowojorskiej, wiążąc minimalizm z surrealizmem jako materiał rzeźbiarski obierał sobie pustostany, formując je (a raczej destrukując) za pomocą piły łańcuchowej. Seria rzeźb pt. *Bronx Floor Series* (1972–74) była umiejscowiona nie tylko pomiędzy dziedzinami architektury, rzeźby i happening ale także pomiędzy

architekturą i sztuką kulinarną. Wycięte ze struktur fragmenty konstrukcji w terminologii architektonicznej stały się elementami przekroju, natomiast w kulinarniej – „kęsami”.

Mattowskie „ekstrahowane warstwy czasu” jednocześnie odnoszą się do estetyki ruin i związku pamięci ze zmysłami węchu i smaku, przywoływane go przez Gastona Bachelarda i Juhaniego Pallasmaa (powiązanego ze sztuką kulinarną). *Najmocniejszą pamięcią przestrzeni jest zwykle jej zapach* pisał Pallasmaa, a Bachelard kojarzył pamięć przestrzeni z zapachem rodzynek²².

Matta jednak *historię powtórzoną w linoleum* uwidoczniał raczej w swoich pracach określanych terminem *anarchitektury*, czyli artystycznych interwencji z lat siedemdziesiątych, udokumentowanych na zdjęciach i w filmach: *Splitting* (1974) – domu w New Jersey przekrojonym w połowie, *Conical intersect* (1975) – dwóch historycznych paryskich kamienicach (zaplanowanych do zburzenia pod konstrukcję *Georges Pompidou Centre*) z przestronną, stożkową dziurą, czy *Day's End (Pier 52)* – molo na Manhattanie z okrągłym fragmentem, usuniętym przez artystę, odkrywającym wodę, morze, niebo (1975).

Pallasmaa podaje dzieło sztuki jako jedyne wynalezione przez człowieka narzędzie panowania nad czasem – jego spowalniania, zawracania, konfrontacji z latami przeszłymi. Rzeźby Matta-Clarka ukazują czas jako czwarty (ukryty) wymiar architektury. Rozrywając bryły, wrywając elementy konstrukcji (a tym samym pozbawiając je funkcji schronienia), rzeźbiarz kontestował wiarę w stałość sztuki budowania, jeden z filarów witruwiańskiej triady.

Równocześnie jego prace kwestionowały dwa pozostałe elementy. Przekroje, fragmenty, narożniki wycięte z budynków pozbawiały budowlę piękna i użyteczności. Wszystkie elementy dotyczą zagadnienia czasu. Konstrukcja architektury nie tylko chroni człowieka przed zjawiskami zewnętrznymi, ale także przed jego własnymi lękami. We współczesności oceniana została nieunikniona zmiana budynków i obiektów, podobnie jak ludzi²³. Matta kreował zranione budynki, które to rany tworzyły ich „życie po życiu” poprzez funkcję współczesnej ruiny konfrontującej człowieka ze śmiercią. Wszak zjawisko melancholii pojawia się tam, gdzie znajdują się jakieś *rysy w bycie*²⁴.

²⁰ F. Nietzsche, *Jutrzenka, Myśli o przesądach moralnych*, w: *Nietzsche Seminarium*, Łódź-Wrocław 2010, s. 73. (http://nietzsche.ph-f.org/dziela/fn_j.pdf, dostęp: 2016.06.10).

²¹ J. Pallasmaa, *Identity, Intimacy and Domicile, Notes on the phenomenology of home*, http://www.uiah.fi/studies/history2/e_ident.htm, dostęp 14.06.2016.

²² S. Holl, J. Pallasmaa, A. Perez-Gomez, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, William K Stout Pub, Richmond 2007, s. 32.

²³ J. Pallasmaa, *Melancholy...*, op. cit., s. 309.

²⁴ W. Bałus, op. cit., s. 4.

8. PODSUMOWANIE

Z ponowoczesnej opozycji postaw – melancholii przeciwstawionej ekstazie (z nudą w opozycji do lekkości) – w obecnej rzeczywistości przeważa drugie ujęcie. W architekturze współczesnej uwidacznia się ono w coraz bardziej zauważalnej zmienności funkcji (budyneków i przestrzeni miast), lekkości formy, zmiennego ornamentu (współcześnie mogącego przyjmować formę ledowych ekranów reklamowych, czy podświetlanych elewacji), lub w samym fakcie powstawania budynków tymczasowych. Według Agaty Bielik-Robson dziś melancholia straciła na wartości, podobnie jak związane z nią zjawisko nudy. Jednocześnie, pierwsza z wymienionych postaw w filozoficznym doświadczeniu współczesności także jest konieczna i w przestrzeni architektonicznej zaznacza swoją obecność. Przywołane przykłady pokazują jej niezaprzeczalne uzasadnienie w przypadku monumentów, miejsc pamięci, czy interwencji artystycznych, także ilustrujących właśnie „nieznośną lekkość bytu”.

Scharakteryzowane w artykule obiekty obrazują różne metody kreowania architektury melancholijnej – operowanie elementami pustki, estetyką ruiny, fenomenologicznym odczuwaniem przemijania i tęsknoty. Do cech melancholii przywoływanych w psychologii oraz filozofii należą: rozbicie, dwuznaczność, teatralność, wycofanie. W architekturze odpowiadają im: operowanie światłem i cieniem, rozbicie formy, lapidarność środków wyrazu, pokazanie upływu czasu (poprzez starzenie się materiałów), a jednocześnie trwałości (poprzez silne, „nieruchome” formy).

Freudowska identyfikacja podmiotu melancholicznego z opłakiwanym obiektem charakteryzuje się poczuciem ciężaru a jednocześnie agresją. Ciężaru cennego i kruchego. Być może dlatego w architekturze melancholii pojawiają się takie środki estetyczne jak rozbicie czy ruina, a jednocześnie projektowane przez artystów formy nierzadko niosą w sobie cechy monumentów. Odpowiednia ranga nadawana jest obiektowi poprzez jego lapidarną, wymowną formę (można powiedzieć, że z szacunku „milczącą”, „wyciszoną”), wyraziste kolory.

O ile malarskie reprezentacje melancholii stanowiące w historii sztuki podstawową metodę wyobrażenia tego co melancholiczne wydają się zajmować mało znaczące miejsce w architekturze, obok odpowiedniego odbioru przestrzeni istnieją też przykłady stosowania melancholii w architekturze jako przywoływanej bezpośrednio w odniesieniu do charakteru jej użytkowników (mieszkańców) lub charakteru domu czy przestrzeni. Melancholia świata odkrywana jest przez melancholiczny podmiot.



Il. 5. *Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark, 1975. Źródło: <http://museum.cornell.edu/>

Ill. 5. *Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark, 1975

Przywołać można w tym zakresie John Hejduka czy Lebbeusa Woodsa. Architektura jako pierwotne źródło stabilności doświadczenia egzystencjalnego jest pochodną osobowości podmiotu, ale także wpływa na niego. Według Freuda, melancholika charakteryzuje postawa samokrytyczna wraz z natrętną potrzebą komunikowania się, skutkująca ciągłym dezawuowaniem swojej postaci i swoistą teatralnością. Freudowski melancholik jest postacią niedojrzałą.

Odmianą tezę odnaleźć można u Melanie Klein, inaczej niż Freud przedstawiającej pogodny smutek i zgodę na wstrzymanie aktywności w pozycji depresyjnej (dawnej melancholii) za oznakę dojrzałości. Milczenie, bierność są hołdem składanym ambivalencji, złożoności świata; zgodą na uwikłanie w struktury niezależne od podmiotu oraz brak jasnych odpowiedzi i doskonałego dopasowania otoczenia do „ja”²⁵.

Akceptacja złożoności świata i element wycofania – także w architekturze – stanowi odpowiedź na estetykę ponowoczesną, kształtowaną przez dwa

²⁵ Por. A. Bielik-Robson, op.cit., s. 82–85.

melancholiczne elementy: doświadczenie dyskontynuacji i odczucie straty; odnalezienie indywidualnej drogi we współczesnym doświadczeniu, które coraz częściej zredukowane zostaje do kolażu niepołączonych kadrów – także przestrzeni i budynków. Jedną

z triady dróg, którą wraz z ekstazą i melancholią uzupełnia ironia (przeciwstawna „czarnej żółci”, zapewnia poczucie dystansu). Bez jednego elementu z tej trójki współczesnych doświadczeń nie jest możliwa rejestracja drugiego.

MELANCHOLY IN ARCHITECTURE

1. INTRODUCTION

Melancholy is an equivocal term, in history variously defined in science and art. Some of its historical definitions are: a substance poisoning a body (black bile), a medical condition, one of the four temperaments, an attitude with religious or artistic existential grounds, or a sign of the bourgeois decadence¹. Today this term is comprehended differently, drawn into the field of modern thought rather as a post-modern paradigm than a sentiment; as an existential attitude tied with temporality and aestheticized reality². Simultaneously, today there is no imagination *that is not, manifestly or secretly, melancholic*³, citing Julia Kristeva.

Contemporary man remains in the state of permanent chiasm between excitement of creation and melancholy of passing. The fall of the Modernist narratives and history – understood before as the metaphysical canvas of human fate, substantiating individual and collective doings – have created unrooted, post-modern men, lost in the face of purposelessness of their actions (and generally – life) and lacking the vision of an eternal happy-end (generally according to the Christian vision of the world). *Today's consciousness – postmodern – is aperiodic, dual, suspended, insecure, self-invalidating already in the act of establishing itself; it fulfills in a wide field of anthropology*⁴. The ambiguity and illegibility of reality deprive the subject of its part. Sigmund

Freud in his work *Mourning and melancholia* described grief for the lost fragment of the “I”. Yearning for it (mysterious, unspecified) becomes a subtext of melancholic works of contemporary art.

This lack of the basic order creates feelings of depression and melancholy. The melancholy understood as an internal state, stressing the immanent and simultaneously transcendent longing for lost; a medium between the Modern times (and former past) and ahistorical, pluralist Postmodernity – the *habitual expectation of holistic sense*⁵ and contemporary chaos. The chaos of overwriting all historic narratives, of various interpretations, of reality constructed out of tropes and focalized like in novels. Whereas in past feelings of nonsense and sadness generated utopian visions in literature and art, today they generate only more sadness – an aestheticized sorrow.

2. MELANCHOLY OF MONUMENT

In architecture the term of melancholia can be found in surrealism and works of postmodernists: Aldo Rossi, Massimo Scolari or Leon Krier. More recently, in the essay *Melancholy and time* (Juhani Pallasmaa, 1995)⁶ melancholy is placed behind the experience of art – subtle and unreachable – touching eternity. *Melancholy is meditation on time, transition, and distance the experience of the depth and opacity of time unavoidably eroding memory and beauty*⁷. In such form it can be found in the newest architecture.

It was a long way for the term associated with temperament and emotional state to move into the realm of constructing space. Undoubtedly, this process has taken place with participation of Giorgio de Chirico's paintings. Authors of earlier (historical) representations of melancholy used allegory or personification, suitable for the paintings but not for architecture. De Chirico's paintings were first to

¹ History of the term in medicine, the natural sciences, art, and philosophy is described in: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia, Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, Universitas, Kraków 2009 and J. Kristeva, *Czarne słońce, Depresja i melancholia*, Universitas, Kraków 2007.

² Similar interpretation of the phenomenon may be found in: A. Zaidler-Staniszevska, *Między melancholią a żalobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1996; M. Dąbrowski, *Ponowoczesna melancholia. Modelowanie rozumienia*, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/dabrowski.htm>, access 12.06.2016; A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000.

³ J. Kristeva, op. cit, p. 7.

⁴ W. Dąbrowski, op.cit.

⁵ Ibidem.

⁶ J. Pallasmaa, *Melancholy and Time*, in: Idem, *Encounters 1. Architectural Essays*, Rakkenunstiето Publishing, Helsinki 2012, pp. 307–319.

⁷ Ibidem, p. 316

communicate the mood of “black bile” by the means of architectural space, composed in a certain way.

Whereas Albrecht Durer has been presented as the greatest historical melancholic, Giorgio de Chirico appears to be the greatest modern one. The artist created five paintings with the word “melancholy” in their titles: *Melancholy* (1912), *Melancholy of a Beautiful Day* (1912–13), *Gare Montparnasse (The Melancholy of Departure)* (1913–14), *Mystery and Melancholy of a Street* (1914), *The Melancholy of Departure* (1916)⁸. They present empty urban spaces (inspired by squares of Italian cities but lifeless unlike their crowded and full of life prototypes), absent or stone-formed bodies (devoid of features and facial expressions) – metaphysical scenes reflecting “false” memories.

The Chirico’s cadres evoke a sense of anxiety. Permanence and immutability of historic structures (monuments) is there only apparent. The time of the scenes and the classical rules of perspective are disordered. The alienated space is deprived of its continuity, separating the imaged interior from its neighbourhood (even if a visual link exists, it’s detached from the surrounding). The empty, geometrized world, resembling a theatrical scenery, destroys the human body, being a basis of architecture until then. *The sacrifice of the body sacrifices it to time, to the return of time. The re-remembering of the sacrifice is the ‘spasm of the infinite’ that is de Chirico’s architecture*⁹.

The metaphysical, theatrical interiors have the features of classical melancholies. The emptiness of the world, anxiety in the face of unreal events, monuments of only apparent durability (the permanence always giving a sense of security), alienation (by manipulating with shadows Chirico created mystery), nostalgia and a sense of expectation, but also of boredom. The boredom and heaviness, stubbornness and persistence are inherent features of melancholia. Nietzsche associated them with the melancholy of the monuments of ancient Rome, and Agata Bielik-Robson analyzes them in opposition to post-modern ecstasy, noting the overabundance of history, memory and time in the contemporary world, and rejection of boredom (treated only as unnecessary ballast)¹⁰. The melancholic boredom (inactivity) is, however creative, containing the element of freedom and the spur of creativity. Nietzsche also suggests

that melancholia and boredom are elements differentiating men from animals¹¹.

3. THEATRE OF MEMORY

Wojciech Bałus writing about Jean Clair’s interpretation of the works of De Chirico¹², who points on connections between melancholy and geometrization, adopts the methodology of searching for melancholy in the structure of works of art more useful in research in architecture than searching for allegory. The term, introduced in the domain of building with de Chirico’s inspiration, has been linked with Aldo Rossi’s architecture. The de Chirico’s melancholy, translated into the language of forms, colours, shadow and light, and elements of nature, finds its reflection in contemporary spaces. Known and measurable reality has been lost here in the multiplicity of contexts and chronology, and the enigmatic urban spaces – simultaneously familiar and alien. Its origin is located in death and decay (fragmentation of unrelated elements), although visualized forms at first sight appear to be direct quotations from the past. The immobile de Chirico’s architecture floats between past and future, simultaneously shattered and “seamed” between memory and amnesia¹³.

Rossi’s architecture and de Chirico’s cadres show similar, simplified, geometrical forms, interiors and urban monuments, created like theatrical sceneries, derived from past and contemporaneity of their creators. Sharp lights (Italian sunlight) and deep shadows give the spaces uncanny impression. Repetitions and analogies bond the artists’ works, giving them broader meaning, and disassembling perspectival views (which is visible also in Rossi’s drawings) and elements; place them between meanings, and between reality and super-naturalness. On the canvases of de Chirico as well as in the pictures of Rossi’s architecture melancholic peacefulness and stagnation are perceptible. Naked bodies of buildings and the lack of human figures create an impression of eternal loneliness.

San Cataldo Cemetery in Modena (1976), designed by Aldo Rossi, is a city of dead – “theatre of memory”. The concept of extension of an existing XIXth century necropolis was based not only on the historic complex, but also on universal architectural types, used here to reconstruct the „city in negative”, devoid of needless rhetoric and banality – moving *raison d’etre* of the city from life into the kingdom

⁸ After W. Bałus, *Mundus melancholicus*, Universitas, Kraków 1996.

⁹ T. Mical, *The Origins of Architecture, After De Chirico*, Art History, nr 1/2003, p. 86.

¹⁰ A. Bielik-Robson, op. cit., pp. 62 and next.

¹¹ Ibidem, p. 85.

¹² W. Bałus, op. cit., p. 24

¹³ Compare T. Mical, op. cit.

of death. References not only to traditional ossuaries or Palladian columbaria but also to a traditional farm, a factory or works of the architect himself (e.g. the residential building in the Milano Gallarate district) demonstrate universality of the architecture. Ossuaries and columbaria – residential buildings – formed San Cataldo's streets, while a cubistic sanctuary (the House of Death at the Square of Death) and a tower – a mass grave – monuments of the city.

The project is a record of history processed by the artist's memory (analogical thoughts) – not a history of facts though, but a series of emotional events, objects, impressions. Rossi thought that through the repeated use of records of memory and connotations he will introduce them to visitors and enable deeper understanding. The “analogical and formal operations” in Modena's cemetery, according to Kenneth Frampton, show the architect's obsessive interest in quasi-punitory institutions, for him along with monuments and the cemetery the only objects – incarnations of qualities of architecture *per se*¹⁴.

4. MELANCHOLIA HISTORICA

Melancholy means deceleration (motoric, affective, mental, verbal), discouragement, withdrawal and lack of action. These features, characteristic for melancholic depression, Sigmund Freud¹⁵ also assigns to mourning, with one difference though. Unlike the mourning, the morbid melancholy is (according to Freud) a kind of reaction to the loss (of a person or an abstract element), which does not allow a melancholic to forget. The experience means in fact losing a fragment of the melancholic subject's “I”. It is burdened with eternal memory and therefore offers to deceased a continuous life in human consciousness.

The aesthetic of contemporary melancholy is based on simple devices – elementary shapes, peaceful colours, lack of ornament, stillness. Dani Karavan's sculptural, landscape work in Portbou (1994), commemorating Walter Benjamin, and titled *Passages* in homage to the philosopher's primary work, consists of a corten steel passage cut into a cliff near the place of Benjamin's burial, and a few minimalist corten elements. The man-made creations are integral elements of the landscape; intended to complete the work of nature – *olive tree, cypress trees, rocks, water, waves, whirlpool, wind* – materials or elements

of the project according to the artist¹⁶. The passage with 87 steps leads its visitor down the cliff to the sea, presenting him the waded water behind a glazed partition. On the glass, two sentences of Benjamin are engraved, repeated in several languages: *It is more arduous to honour the memory of the nameless than that of the renowned. Historical construction is devoted to the memory of the nameless*¹⁷.

The abstract monument thus commemorates not only the philosopher but all victims of Nazism. This was achieved by using basic, pure, minimal devices, the force of nature, and natural phenomena. From a distance, the passage forms nothing more than a straight, rusty line, going obliquely through the hill, whereas a viewer inside it perceives the structure with all senses – deep, powerful, moving. Descending step by step, he is firstly enclosed in a quiet space, dark and chilled by the lack of sunlight. The claustrophobic experience is ceased half-length where the corridor's roof finishes, opening to the sky. At the end of his way, the visitor catches a breath-taking view behind the glass, between concrete steps and steel walls going further. From the bottom point of the passage, by contrast, climbing up the stairs, he sees only sky. Karavan never presents detailed interpretations of his works. Visitors ought to experience them personally, walking through space, perceiving life through emotions. Immersing visitors in the experience is characteristic for Karavan's sculptures. They become one of the inherent elements of the works.

The Karavan's monument was created not with historical forms, but geometry and phenomenology. The Karavan's forms are like architecture functioning as connection with deceased and buildings (or cities) that thus become museums of time – stopped, detained time, what happens without direct quotations from past styles, but by creating the mood of reflection.

Walter Benjamin argued for duration of historical memory along with contemporaneity; the living memory, extermination of which would metaphorically mean killing deceased for the second time and false understanding of history. The duration allows for returning to past events in spite of the course of history (understood as evolution). The melancholia allowed for continuity, entrance into past structures, historic commitments. For keeping the memory means life and experience of the subject. The properly dosed characteristics of melancholy guarantee

¹⁴ K. Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, London 1994, p. 294.

¹⁵ Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, in: *Ibidem, Psychologia nieświadomości*, Wydawnictwo KR, Kraków 1996, p. 146–159.

¹⁶ *Dani Karavan. Esencja miejsca*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015, p. 124.

¹⁷ *Ibidem*.

continuity of memory and history. *Without melancholy, says Benjamin, there is no historical memory; without history, there is no contemporaneity, and without here and now there is no life*¹⁸.

5. SLOW TIME

It is impossible to determine the time course of melancholy, just as it is impossible to determine its end because one can't see the end of mourning for the lost object. The time of melancholy is time of degrading tomorrow. The passage of time is noticeable in melancholy though; the black bile "absorbs", digests and retains history. In architecture, nevertheless, the absolute passage of time is visible in the phenomenon of aging of materials.

Aussegnungshalle in München Riem (designed by Meck Architekten, 2000), a complex of a funeral home and a cemetery located in a park opposite the main entrance to an existing historic cemetery, is an austere, purist composition of stone, concrete, rusting steel and oak – monolithic materials in the natural landscape; an orthogonal sequence of closed and open spaces, where the play of opaque and transparent interiors with the surrounding interacts with light, shadow and metamorphoses of aura. Surrounded by a fieldstone wall, the complex has three inner courtyards. The middle one (with a bell tower), situated just behind the main gate has partially been covered by a flat, massive, concrete roof with high beams, together with walls forming a symbolic gateway to the "eternal world" – the necropolis. The atmosphere of the place is perceptible already at the courtyard – an entry area to the cemetery, a funeral chapel and meeting rooms.

All rooms in the building have varied lighting, materials and textures, and thus different atmosphere. The hall of final blessing was merged with the outer wall, so the fieldstone walls are continued in the interior and structural elements above its height have been covered with oak panels from the inside of the room. Sunlight enters through the glass roof (but the sky remains concealed); a glass wall has been hidden behind the stone wall, so it is invisible from the outside. The glazed, frameless partitions optically link the inner and the outer space. The floor of the area between the glazed and the stone walls has been flooded with water, forming a rectangular pool – a plane of water at the ground level. Materials used in the complex (stones, wood, concrete with bush-hammered or boarded-formwork finish) have been left unpreserved and exposed to the climate, to

symbolize the cycle of life and its temporality – the natural process of ageing was the main principle of the project.

The similar atmosphere of tranquillity is perceptible in Meck's Dominikuszentrum in Nordheide – a district in the poorest area of Munich – St Gertrude's Catholic foundation's centre¹⁹. The architect grouped the building's public functions around its inner courtyard – main access area. Like in Aussegnungshalle the courtyard is a space in-between, a place of silence, a barrier between the peaceful, minimal interior and noisy, heterogeneous surroundings (i.e. loud in the direct sense of the word, or noise related to colour and too many wrong details). A significant element of the project was material of its elevations. Peat bricks – used by the designer as primitive, earthy material – give the building a non-uniform colour, human scale, and a certain "sculpturality". Meck often uses bricks, recognizing the material as transferring the human scale (unaltered since ages) through the scale of human hands forming it, into buildings.

The most important room in the object – the one where peace and stillness are transformed into melancholia – is the chapel, based on the golden ratio, with walls of varying thicknesses. Thus obtained, a slight torsion of the interior gave it certain dynamics. A floor, walls and a ceiling of the chapel are also bricked, painted blue by Anna Leoni (in accordance with Marian symbolism). The colour engrosses planes surrounding the space, and a large, stained glass window of Andreas Horlitz absorbs strong light.

In the both buildings Andreas Meck operates subtly with light, materials and colours. For him, light creates space and the indirect light, that he often uses, expresses spirituality of places. The light marks the flow of time, and the time experienced by materials – the time of geology – is the slowest time on the earth. Transformations of materials are strongly connected with it (at least in case of historical buildings; contemporary buildings are built rather to transform than to survive), and light, colours, letters etc. The Meck's buildings mean continuancy and slowness, similar to the movement of the earth. Earthly materials slow down time, and composing them with the landscape changes naturally emphasizes the slowness.

¹⁸ A. Bielik-Robson, op. cit., p. 69.

¹⁹ The centre consists i.a. of a chapel, a crèche, an information centre for young people and a Caritas office. The aim of Andreas Meck was to create a cultural centre and a meeting place for the community in which over a quarter of citizens are immigrants and one in ten is unemployed.

6. MELANCHOLY OF RUINS

Friedrich Nietzsche in *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality* poses melancholy of ruins in opposition to melancholy of eternal structure (i.e. melancholy of monuments) of Ancient Rome, hatred with weariness close to despair²⁰. While the canvas of Giorgio de Chirico illustrate the seeming durability of buildings and immutability of space, the second above-mentioned genre of melancholy is also present in architectural matter:

*There is a strange melancholy in an abandoned home or a demolished apartment house that reveals traces and scars of intimate lives to the public gaze on its crumbling walls. It is touching to come across the remains of foundations or the hearth of a ruined or burnt house, half buried in the forest grass. The tenderness of the experience results from the fact that we do not imagine the house, but the home, life and faith of its members*²¹.

Gordon Matta-Clark, a sculptor educated as an architect, in his sculptural interventions in existing buildings (and simultaneously artistic happenings) explored the device of contemporary ruin, presenting the oppositions of vertical/horizontal, open/closed, inside/outside. The key member of the New York Avant-garde combined Minimalism with Surrealism, choosing abandoned buildings as his artistic material, formed (i.e. destroyed) with a chainsaw. The series of sculptures called *Bronx Floor Series* (1972–74) was placed between the fields of architecture, sculpture and happening but also between architecture and kitchen. Cut out of the building structures, fragments of existing constructions became elements of sections – in architectural terminology and bites – in culinary terminology.

These “extracted layers of time” simultaneously refer to the aesthetics of ruins and (associated with culinary art) correspondence of memory with the senses of smell and taste, recalled by Gaston Bachelard and Juhani Pallasmaa. *The strongest memory of a space is often its odor* wrote Pallasmaa, while Bachelard associated home with the smell of raisins.²² However, for Matta-Clark “history repeated in linoleum” was placed rather in his works of

“anarchitecture”, i.e. interventions from 1970s, documented in photographs and films: *Splitting* (1974) – a home in New Jersey split in the middle, *Conical Intersect* (1975) – two historical buildings in Paris (planned for demolition in order to construct Centre Georges Pompidou) with a large, cone-shaped hole, or *Day's End (Pier 52)* – a Manhattan pier with a circular section removed by the artist, showing water, sky etc. (1975).

According to Pallasmaa works of art are the only discovered by men devices of conquering time – slowing it down and reversing; confrontation with past years. The Matta-Clark's sculptures show time as the 4th, hidden dimension of architecture. By ripping their bodies, breaching elements of their construction (and thus depriving them of the function of a shelter), the sculptor contested faith in the permanence of the art of building – one of the pillars of the Vitruvian triad. Simultaneously, the works challenged also the two other pillars. Sections, fragments, corners cut from buildings deprived them of beauty and usefulness. All three elements touch the issue of time. Architecture not only protects man from external phenomena, but also from his own fears. In modern reality *the unavoidable aging of buildings and objects, as well as people, is censored*²³. Matta created wounded buildings, the wounds creating their “life after life” – confronting man with death through the function of the modern ruin. After all, the phenomenon of melancholy appears there, where one can notice some *cracks in being*²⁴.

7. SUMMARY

Today, in the postmodern opposition of attitudes, ecstasy prevails over melancholy (and lightness over boredom, connected with them). In contemporary architecture it is visible in mixing functions (of buildings and urban spaces), lightness of forms, variable ornament (today often also in the form of led screens or illuminated elevations) or designing temporary structures. According to Agata Bielik-Robson, melancholy (and boredom linked with it) has lost its value in the contemporary world. Simultaneously, this attitude is also necessary in philosophical experiencing of contemporaneity and marks its presence in architectural space. The described examples show its undeniable grounds in monuments, memorial places or artistic interventions, also illustrating “the unbearable lightness of being”.

²⁰ F. Nietzsche, *Jutrzenka, Myśli o przesądach moralnych, Nietzsche Seminarium*, Łódź–Wrocław 2010, p. 73. (http://nietzsche.ph-f.org/dziela/fin_j.pdf, access 2016.06.10).

²¹ J. Pallasmaa, *Identity, Intimacy and Domicile, Notes on the phenomenology of home*, http://www.uiah.fi/studies/history2/e_ident.htm, access 14.06.2016.

²² S. Holl, J. Pallasmaa, A. Perez-Gomez, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, William K Stout Pub, Richmond 2007, p. 32.

²³ J. Pallasmaa, *Melancholy...* op. cit., p. 309.

²⁴ W. Bafus, op. cit., p.4.

The objects characterized in the article represent various methods of creating melancholic architecture: manipulating with emptiness, aesthetics of ruin, phenomenological perception of passing and longing. The following features of melancholy appear in psychology and philosophy: breakage, ambiguity, theatricality, withdrawal. In architecture they correspond to use of light and shadow, breaking forms, conciseness of expression, showing simultaneously the passage of time (through aging materials) and durability (through heavy, “motionless” forms).

Freudian identification of a melancholic subject with a lost object is characterized by simultaneous feelings of burden and aggression. The precious and fragile burden. Perhaps that is why in the architecture of melancholy the aesthetic principles of break or ruins appear, while designed forms frequently have monumental features. The appropriate rank is given to the object because of its concise, meaningful form (“silent”, “muted” out of respect) and strong colours.

Although painted representation of melancholy, a basic method reflecting melancholic in the history of art, appear to be unimportant in architecture, apart from a certain perception of space there are examples of using melancholy in architecture directly related to character of its users (residents) or a character of a house or space. Melancholy of the world is perceived by melancholic subjects. One can refer to John Hejduk and Lebbeus Woods in this matter. Architecture as the primary source of stability of existential experience is a derivative of a subject’s personality, but also affects him/her. According to Freud, a melancholic has a self-critical attitude with obsessive need of communication, resulting in a continuous discrediting of his/her character and a certain theatricality. The Freudian melancholic is an immature character.

In Melanie Klein’s works one can find an utterly different thesis. Unlike Freud, she presented cheerful sadness and suspending activities in the depressive position (i.e. melancholy) as signs of maturity. Silence and passivity are homage paid to ambivalence, complexity of the world; consent to involving in the structure independent of the subject, and the lack of clear answers and perfect match to the environment²⁵.

The acceptance of the world’s complexity and the mean of withdrawal – also in architecture – answer to the postmodern aesthetics, formed by two melancholic elements: the experience of discontinuity and the feeling of loss; finding an individual path in contemporary experiencing, which is reduced more and more often to a compound of independent camera shots (also spaces and buildings). One of a triad of methods – ecstasy and melancholy completed with irony (opposite to “black bile”, it gives a notion of distance). Without one element of the triad of the contemporary experiences, it is impossible to perceive the others.

LITERATURA

1. Bałus W., *Mundus melancholicus*, Universitas, Kraków 1996.
2. Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000.
3. Dani Karavan. *Esencja miejsca*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015
4. Dąbrowski M., *Ponowoczesna melancholia. Modelowanie rozumienia*, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/dabrowski.htm>, dostęp 12.06.2016.
5. Frampton K., *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, London 1994.
6. Freud Z., Żaloba i melancholia, w: Ibidem, *Psychologia nieświadomości*, Wydawnictwo KR, Kraków 1996, s. 146–159.
7. Holl S., Pallasmaa J., Perez-Gomez A., *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, William K Stout Pub, Richmond 2007.
8. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn i melancholia, Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, Universitas, Kraków 2009
9. Kristeva J., *Czarne słońce, Depresja i melancholia*, Universitas, Kraków 2007.
10. *Interview with Andreas Meck*, <https://szakralis.wordpress.com/2011/01/11/interview-with-andreas-meck/>, dostęp 29.12.2015.
11. Mical T., *The Origins of Architecture, After De Chirico*, Art History, nr 1/2003, s. 78–99.
12. Nietzsche F., *Jutrzenka, Myśli o przesądach moralnych*, Nietzsche Seminarium, Łódź-Wrocław 2010. (http://nietzsche.ph-f.org/dziela/fn_j.pdf, dostęp: 2016.06.10).
13. Pallasmaa J., *Identity, Intimacy and Domicile, Notes on the phenomenology of home*, http://www.uiah.fi/studies/history2/e_ident.htm, dostęp 14.06.2016.
14. Pallasmaa J., *Melancholy and Time*, w: Idem, *Encounters I. Architectural Essays*, Rakkenunstiето Publishing, Helsinki 2012, s. 307–319.
15. Zaidler-Staniszevska A., *Między melancholią a żalobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1996

²⁵ Compare A. Bielik-Robson, op.cit., pp. 82–85.