

## Struktura argumentacji wczesnych interpretacji kaplicy w Ronchamp (część II)

### Wstęp

Dotychczasowe badania nad architekturą kaplicy w Ronchamp ukazały bardzo różnorodne źródła inspiracji będących podłożem jej głównych rozwiązań formalnych. W swym podstawowym kształcie budowla ta jest „skamieniałym namiotem”, a więc kolejną wersją struktury, którą Le Corbusier w najczystszej postaci zastosował w Pavillon des Temps Nouveaux z 1937 roku. Wklęsłe ściany (południowa i wschodnia), narożnik przypominający maszt i sklepienie podobne w formie do płóciennego dachu uginającego się pod ciężarem wody deszczowej były najczęściej przywoływanymi argumentami na rzecz tezy o zastosowaniu wzorca namiotu<sup>1</sup>. Ukośnie położony na budynku dach powstał w oparciu o szkic zapory wodnej, który architekt wykonał w 1945 roku<sup>2</sup>. Rażąca biel i głęboko osadzone okna ściany południowej były wynikiem fascynacji architekturą regionu M'Zab, a zwłaszcza meczetem Sidi Brahim w El-Atteuf. „Peryskopowy” sposób oświetlenia bocznych kaplic nawiązywał do konceptu użytego w tzw. Serapeum, będącym częścią willi Hadriana w Tivoli. Wszystkie wymienione odniesienia mają potwierdzenie w szkicach, notatkach czy publikowanych wypowiedziach Le Corbusiera. Badacze wskazują ponadto na wiele innych potencjalnych źródeł zastosowanych rozwiązań, jednak pewna część tworzonych w tym zakresie interpretacji ma charakter trudno weryfikowalnych hipotez. Do słabiej potwierdzonych inspiracji należą m.in. neolityczne grobowce czy system wentylacji tradycyjnych domów na wyspie Ischia.

Równie złożony był system zapożyczeń ideowych. Architekt pochodził z protestanckiej rodziny, w której podtrzymywane było przekonanie o związkach z albigensami czy katarami. Wprawdzie wiarę rodziców

<sup>1</sup> S. Cohen, S. Hurtt, *The Pilgrimage Chapel at Ronchamp: Its Architectonic Structure and Typological Antecedents*, „Oppositions”, 1980, nr 19/20, s. 144–146.

<sup>2</sup> D. Pauly, *Ronchamp – lecture de d'une architecture*, Paris 1980, s. 52–53.

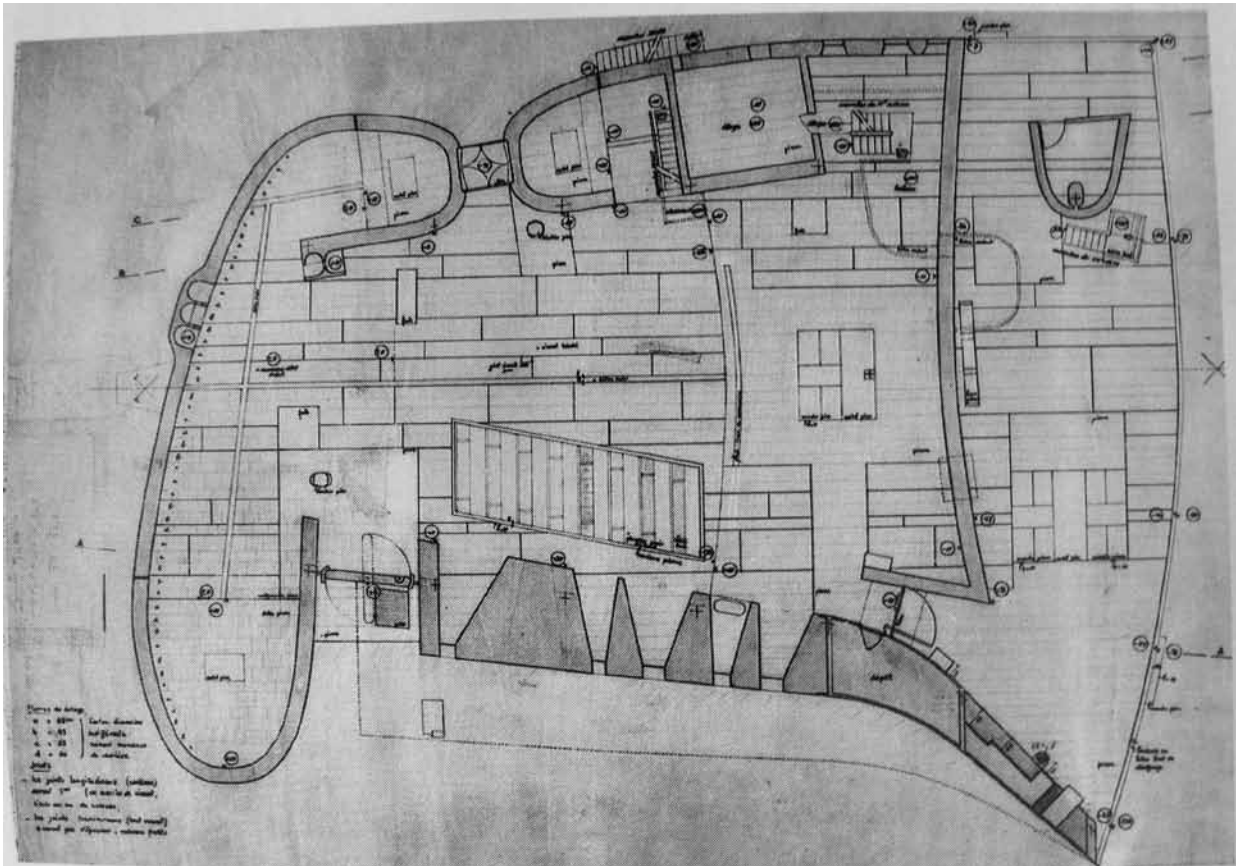
## The structure of argumentation in early interpretations of the Chapel at Ronchamp (Part II)

### Introduction

Previous research on the architecture of the chapel at Ronchamp showed very diverse sources of inspiration that constituted the main ground for its formal solutions. In its basic shape, the building is a “petrified tent”, i.e. another version of the structure which Le Corbusier applied in its purest form in the Pavillon des Temps Nouveaux in 1937. The concave walls (south and east), the corner which resembles a mast and the roof that is similar in form to a canvas roof sagging under the weight of rain water, were the most frequent arguments in favor of the thesis on the use of the tent design.<sup>1</sup> The roof, placed diagonally on the building, was based on the sketch of a dam that the architect had made in 1945.<sup>2</sup> Dazzling white and deep-set windows of the south wall were the result of a fascination with the architecture of the M'Zab region, especially with the Sidi Brahim mosque in El-Atteuf. The “periscope” way of lighting the side chapels referred to the concept used in the so-called Serapeum, part of Hadrian's villa at Tivoli. All of the above-mentioned references are supported by Le Corbusier's sketches, notes or published statements. Researchers also point to a number of other potential roots of the solutions; however, some of the interpretations have the character of virtually unverifiable hypotheses. Some less confirmed sources of inspiration include such ideas as Neolithic tombs and the ventilation system of traditional houses on the island of Ischia.

<sup>1</sup> S. Cohen, S. Hurtt, *The Pilgrimage Chapel at Ronchamp: Its Architectonic Structure and Typological Antecedents*, “Oppositions”, 1980, nos. 19/20, pp. 144–146. The English version of the non-English quotations by the translator, unless marked otherwise.

<sup>2</sup> D. Pauly, *Ronchamp – lecture de d'une architecture*, Paris 1980, pp. 52–53.



1. Le Corbusier, *Plan kaplicy w Ronchamp*, ok. 1951, Archive Fondation Le Corbusier, nr 7169, za: D. Pauly, *Le Corbusier: Die Kapelle von Ronchamp*, Basel–Boston–Berlin 1997, s. 87

1. Le Corbusier, *The plan of the chapel at Ronchamp*, around 1951, Archive Fondation Le Corbusier, no. 7169, photo after: D. Pauly, *Le Corbusier: Die Kapelle von Ronchamp*, Basel–Boston–Berlin 1997, p. 87

The system of ideological borrowings was equally complex. The architect came from a Protestant family which maintained the conviction concerning connections with the Albigensians or Cathars. Although he abandoned his parents' faith while still in his youth, he was interested in unorthodox religious factions and beliefs throughout his life. Researchers reconstructed Le Corbusier's system of religious convictions, indicating both those that came from reading in his youth as well as those that were formed under the influence of books collected in his later life. Some of these beliefs were related to the role of outstanding individuals who create new rules for the functioning of society and it is clear that these views reinforced the architect's personal inclinations to act in a highly distinct way which exposed him to conflicts and the frequent rejection of his projects. Aspiring to the role of a prophet and a legislator, the architect also delighted in stressing the "persecution" to which he was subjected. Some other of his quasi-religious beliefs related to the learning and artistic expression of the mysterious order contained in the organisa-

porzucił już w młodości, ale przez całe życie interesował się nieortodoksyjnymi odłamami wyznaniowymi i wierzeniami. Badacze zrekonstruowali system przekonań religijnych Le Corbusiera, wskazując zarówno na te, które pochodziły z lektur czasów młodości, jak i te, które ukształtowały się pod wpływem książek gromadzonych w latach późniejszych. Część z tych przekonań odnosiła się do roli wybitnych jednostek tworzących nowe zasady funkcjonowania społeczeństw i można uznać, że poglądy te umacniały osobiste skłonności architekta do postępowania wysoce odrębną drogą, narażającą go na konflikty i częste odrzucanie jego projektów. Aspirując do roli proroka i prawodawcy, architekt z pewnym upodobaniem podkreślał także „prześladowania”, jakim był poddawany. Inne z jego quasi-religijnych przekonań odnosiły się do poznawania i wyrażania w twórczości artystycznej tajemniczego porządku zawartego w organizacji kosmosu, natury i człowieka. Takie podejście dzielił on z wieloma artystami swego czasu, którzy – jak przykładowo Piet Mondrian czy stojący za jego postawą Mathieu Schoenmakers – postrzegali prawa natury w kategoriach mistycznych i próbowali wizualizować matema-

tyczne ujęcia zasad rządzących światem<sup>3</sup>. Wątki gno-  
styckie, orfickie, czerpane z antropozofii czy teozofii,  
ale także cały szereg dalszych, których pierwotnych  
źródeł nie można ustalić, Le Corbusier przetwarzał  
w swych poematach, obrazach, rzeźbach i dziełach archi-  
tektury, adaptując ich właściwości do potrzeb sztuki.

Zarówno w warstwie formalnej, jak i ideowej Le  
Corbusier odwoływał się także do chrześcijaństwa. Jako  
przykład można przywołać tu jego uznanie dla specy-  
ficznej prostoty kościoła Santa Maria in Cosmedin  
w Rzymie opisanego przez architekta w pracy *Vers une  
architecture*. Zastosowany w tym kościele sposób oświe-  
tlenia wnętrza rzędem podstropowych okien ma swój  
odpowiednik w kaplicy na wzgórzu, w której światło  
sączy się przez wąską szparę pod sklepieniem. Należy  
jednak przypomnieć, że stosunek architekta do Kościoła  
katolickiego był ambiwalentny. Le Corbusier doce-  
niał zmysłowość obrzędów, większą niż w protestanty-  
zmie, oraz „skryte” przetrwanie w nich dawniejszych,  
bardziej pierwotnych kultów. Współczesny Kościół  
katolicki uważał jednak za „martwą instytucję” i nie  
czuł potrzeby budowania dla niego świątyń. Wyjątek,  
jaki stanowi kaplica Notre-Dame-du-Haut, uczyniony  
został pod wpływem namów reformatorsko nastawio-  
nych dominikanów paryskich z kręgu pisma „L’Art Sa-  
cré” (głównie Marie-Alaina Couturiera) oraz ich zwo-  
lenników z diecezji Besançon. Zamówienie projektu  
u awangardowego artysty ułatwiał także fakt, że teren po  
wcześniejszej budowli kościelnej (zburzonej podczas II  
wojny światowej) należał do mieszkańców Ronchamp  
zrzeszonych w Société Civile et Immobilière (stowarzy-  
szeniu przekształconym później w Association Oeuvre  
Notre-Dame du Haut), które miało na celu budowę  
nowej świątyni<sup>4</sup>. Nie był to ponadto zwykły kościół  
parafialny, lecz oddalona od centrum miejscowości  
kaplica pielgrzymkowa nawiedzana głównie podczas  
świąt maryjnych. Konfrontacja tych okoliczności  
z wypowiedzią pewnego uczonego, że „kaplica Le Cor-  
busiera oddziałuje znacznie bardziej po »katolicku«,  
niż wiele późniejszych budowli wzniesionych przez  
katolickich architektów”, może budzić w tej sytuacji  
duże zdumienie. Ignorancja autora opinii o „katolic-  
kości” dzieła zaskakuje tym bardziej, że literatura na te-  
mat kaplicy jest olbrzymia, a najważniejsze informacje  
o okolicznościach jej budowy już dawno przeniknęły  
do publikacji nawet ogólnie traktujących o architekту-  
rze XX wieku. Czy jednak możliwe jest udowodnienie  
tezy całkowicie przeciwnej, to jest poglądu o „anty-

tion of the cosmos, nature and man. Such an ap-  
proach as his was shared with many artists of his  
time, who – as, for example, Piet Mondrian or  
Mathieu Schoenmakers, who shared his attitude  
– saw the laws of nature in mystical terms and  
tried to visualize mathematical expressions of the  
principles governing the world.<sup>3</sup> Gnostic and Or-  
phic themes, or those derived from anthroposo-  
phy and theosophy as well as a whole range of  
further themes whose primary sources cannot be  
determined, were transformed by Le Corbusier  
in his poems, paintings, sculptures and works of  
architecture, adapting their characteristics to the  
needs of art.

Both in the formal and ideological sphere, Le  
Corbusier also referred to Christianity. His rec-  
ognition of the specific simplicity of the church  
of Santa Maria in Cosmedin in Rome, described  
by the architect in his work *Vers une architecture*,  
may serve as an example. The method of light-  
ing the interior with a row of sub-ceiling win-  
dows, used in that church, has its counterpart in  
the chapel on the hill, where the light is filtered  
through a narrow gap under the ceiling. It should  
be noted, however, that the architect’s attitude  
to the Catholic Church was highly ambivalent.  
Le Corbusier appreciated the sensuality of the  
rites, which was greater than in Protestantism,  
and the “secret” survival of earlier, more primi-  
tive cults ensconced within them. However, he  
regarded the modern Catholic Church as a “dead  
institution” and did not feel the need to build  
temples for it. The exception, which is the cha-  
pel of Notre-Dame-du-Haut, was made under  
the influence of persuasion of the reform-minded  
Dominicans in Paris from the circle of the “L’Art  
Sacré” journal (mainly Marie-Alain Couturier)  
and their supporters from the diocese of Besan-  
çon. The commissioning of a project from that  
avant-garde artist was also facilitated by the fact  
that the site of an earlier church building (de-  
stroyed during World War II) was owned by Ron-  
champ inhabitants associated in Société Civile  
et Immobilière (the association was later trans-  
formed into Association Oeuvre Notre-Dame du  
Haut), whose aim was the construction of a new  
church.<sup>4</sup> In addition, it was not an ordinary par-

<sup>3</sup> M. White, *De Stijl and Dutch modernism*, Manchester 2003, s. 24–26; H.J. de Jager, H.G. Matthes, *Het beeldende denken. Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers*, Baarn 1992.

<sup>4</sup> Stowarzyszenie utworzone 26 września 1949 roku, jego przewodniczącym został Jean-François Mathey (syn François Matheya, który był inspiratorem dzieła), wiceprzewodniczącymi – Jean-Marie Maire i Edmond Damesy. Właścicielem terenu była grupa około 40 rodzin z Ronchamp, która w 1799 roku wykupiła go od państwa.

<sup>3</sup> M. White, *De Stijl and Dutch modernism*, Manchester 2003, pp. 24–26; H.J. de Jager, H.G. Matthes, *Het beeldende denken. Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers*, Baarn 1992.

<sup>4</sup> The Association was founded on 26th September 1949; with Jean-François Mathey (the son of François Mathey, who initiated the project) as its president, Jean-Marie Maire and Edmond Damesy as vice-presidents. The owners of the ground were a group of about 40 Ronchamp families, who had bought

ish church, but a chapel of pilgrimage, located away from the town centre, visited especially on the occasion of celebrations related to Our Lady. The confrontation of these circumstances with the statement made by a certain scholar that “Le Corbusier’s chapel has a much more ‘Catholic’ effect than many of the later buildings erected by Catholic architects” may, in this situation, come as a big surprise. The ignorance of the author of this opinion about the “Catholicity” of the work is all the more surprising given that the literature on the chapel is abundant, and the most important information about the circumstances of its construction has long been present even in those publications that deal with the architecture of the 20<sup>th</sup> century in general. It is possible, however, to prove a completely contradictory thesis, namely the idea of an “anti-Catholic” character of the work? Is it possible to obtain a satisfactory result from extensive and thorough analysis of the problem formulated in this way? In other words, can an attempt to obtain certainty on the basis of extensive argumentation obscure the areas where it is impossible to be certain? To what extent can uncertainty be suppressed so that the reception of an argument can lead to something more than just the receiver’s momentary bewilderment? Hence, is this anything more than mere rhetoric? Consideration of these issues may be facilitated by a comprehensive statement made by Alois Fuchs (1877–1971), a prominent Catholic theologian and historian of art, whose in-depth analysis of the architecture of the chapel tried to stop the wrongly, in his opinion, motivated praise and at the same time to demonstrate the incompatibility of the work of Le Corbusier with the architectural traditions of the Catholic church.<sup>5</sup>

### Alois Fuchs’s pamphlet

There are no serious reasons why the clearly biased, relatively extreme and isolated statement made by Fuchs should be regarded as devoid of reason, wrongly justified or unscientific. Fuchs rarely confuses facts, and even when – indeed rarely – he strikes a mocking tone, he restrains himself to the limits of scientific discussion and, despite some signs of irritation, he honestly represents the opposite views while his own position is well-argued. Therefore what was the reason that his statement failed to play a major role in the discussion of the chapel on the hill? The content of his

katolickości” dzieła? Czy w rozbudowanej i rzetelnej próbie analizy tak postawionego problemu można uzyskać satysfakcjonujący rezultat? Innymi słowy: czy próba uzyskania pewności w oparciu o rozbudowaną argumentację może przesłonić obszary, w których uzyskanie pewności jest niemożliwe? Do jakiego stopnia można stłumić niepewność, tak by recepcja wywodu mogła prowadzić do czegoś więcej niż chwilowego oszołomienia odbiorcy? A zatem: czy jest coś więcej niż sama retoryka? Rozważenie tych problemów może ułatwić obszerna wypowiedź Aloisa Fuchsa (1877–1971), wybitnego katolickiego teologa i historyka sztuki, który w szczegółowej analizie architektury kaplicy próbował powstrzymać źle – jego zdaniem – umotywowane zachwyty i jednocześnie wykazać niezgodność dzieła Le Corbusiera z tradycją katolickiego budownictwa kościelnego<sup>5</sup>.

### Pamflet Aloisa Fuchsa

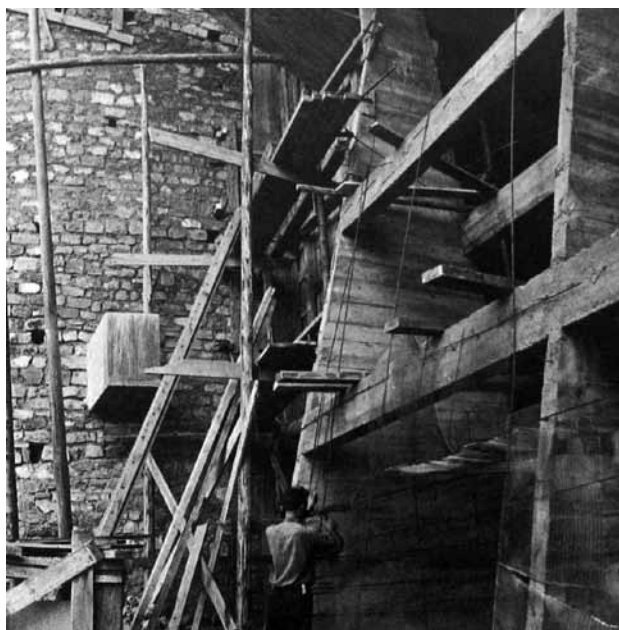
Nie istnieją żadne poważne powody, by wyraźnie stronnictw, stosunkowo skrajną i odosobnioną wypowiedź Fuchsa można było uznać za pozbawioną racji, błędnie uzasadnianą czy nienaukową. Fuchs bardzo rzadko myli fakty, a nawet kiedy – zresztą nieczęsto – uderza w tony szydercze, to powściąga je do wymiarów dopuszczalnych w naukowej dyskusji i mimo pewnych nut podenerwowania uczciwie przedstawia poglądy przeciwne, a także bogato argumentuje stanowisko własne. Co zatem było przyczyną, że jego wypowiedź nie odegrała ważniejszej roli w dyskusji o kaplicy na wzgórzu? Z treści pamfletu wynika, że Fuchs akceptował zmiany w religii, bez zastrzeżeń przyjmował postulaty Ruchu Liturgicznego, nie był więc nieugiętym ekstremistą i nie brakowało mu rozsądku. Paradoksalnie, ekstremistami byli jego przeciwnicy. Le Corbusier bardzo często świadomie wyostrzał swoje poglądy, a za religijnych awangardzistów i modernistów można również uznać zleceniodawców kaplicy – ojca Couturiera czy kanonika Luciena Ledeur<sup>6</sup>. Znaczenie idei „postępowych” (modernistycznych i lewicowych) narastało jednak w 2. połowie lat 50., zaś w kolejnych dekadach taki punkt widzenia na tyle się upowszechnił, że usunął

<sup>5</sup> A. Fuchs, *Die Wallfahrtskapelle Le Corbusiers in Ronchamp*, Paderborn 1956 (38 stron).

<sup>6</sup> Lucien Ledeur (1911–1975) był sekretarzem Komisji Sztuki Sakralnej w diecezji Besançon. Miał udział w zaproszeniu wybitnych artystów do stworzenia dekoracji kościołów w Les Bréseux (1947, witraże Alfreda Manessiera), Audincourt (1949, projekty witraży i gobelinów Fernanda Légera, mozaiki Jeana Bazaina) i Maiche (1950, kolorystyka Jeana Le Moal). Na temat działalności komisji i kanonika Ledeur zob. A. Flicoteaux, *Le Chanoine Ledeur et la Commission d’art sacré du diocèse de Besançon de 1945 à 1955*, [wspomnienia], Paris 1998 oraz *Un artisan de l’art sacré. Le chanoine Lucien Ledeur de Besançon, 1911–1975*, impr. P. Attinger, Neuchâtel 1977. Wywiad i prezentację jego pracy zamieszczono także w czasopiśmie „Cité Fraternelle. Hebdomadaire d’Action Catholique de Franche-Comté et du Territoire de Belfort”, numery z 4 VII 1964 i 23 I 1966.

it from the state in 1799.

<sup>5</sup> A. Fuchs, *Die Wallfahrtskapelle Le Corbusiers in Ronchamp*, Paderborn 1956 (38 pages).



2. Budowa ściany południowej kaplicy, w tle kamienna struktura wieży, fot. L. Hervé, za: Pauly, *Ronchamp – lecture de d'une architecture*, Paris 1980, plansza 11 A

2. Construction of the south wall of the chapel, in the background the stone structure of the tower, photo by L. Hervé, photo after: Pauly, *Ronchamp – lecture de d'une architecture*, Paris 1980, board 11 A

w głęboki cień poglądy tradycjonalistyczne i konserwatywne. Może dopiero dzisiaj, mimo nieodwracalnych zmian w stanie świadomości społecznej i religijnej świata zachodniego, można docenić logiczną poprawność pewnych wątków wywodów Fuchsa.

Fuchs nisko oceniał poziom dyskusji o pracy Le Corbusiera, w tym zwłaszcza argumenty wysuwane przez zwolenników budowli. Jego zamiarem była „obszerna krytyka kaplicy”, lecz nie wyłącznie naukowa a również – rzecz można – „urzędowa”. Fuchs był bowiem kapłanem, doktorem teologii i profesorem apologetyki, a główna część jego dużego dorobku dotyczyła historii sztuki. Związany przede wszystkim z biskupstwem w Paderborn, był tam również doradcą do spraw sztuki. Omawiana tutaj wypowiedź była pierwotnie wykładem w Philosophisch-Theologische Akademie (dawniej Academia Theodoriana) przy arcybiskupstwie w Paderborn. Pozycja, jaką zajmował autor, nie umniejsza wagi przynajmniej niektórych jego argumentów. Nie jest także przypadkiem, że niemal na samym początku swojego tekstu zamieścił komunikat z zebrania, jakie odbyło się 12 czerwca 1956 roku. Treść owego komunikatu brzmiała następująco:

*Zebrani na dorocznej konferencji w St. Meinolf/Möhnesee doradcy i zleceniobiorcy z zakresu sztuki archidiecezji Paderborn z troską stwierdzają, że wybudowany przez Le Corbusiera w Ronchamp kościół pielgrzymkowy znalazł*

pamphlet shows that Fuchs accepted changes in the religion and had no reservations about the demands of the Liturgical Movement; therefore he was not a relentless extremist and did not lack common sense. Paradoxically, it is his opponents that were extremists. Le Corbusier often deliberately sharpened his views, and those who commissioned the chapel, Father Couturier and Canon Lucien Ledeur, may also be regarded as religious avant-gardists and modernists.<sup>6</sup> The importance of the “progressive” (modernist and leftist) ideas, however, grew in the late 1950s, and over the following decades this view became sufficiently widespread to significantly obscure the traditionalist and conservative views. Perhaps it is today, despite the irreversible changes in the social and religious consciousness of the Western world, that one can appreciate the logical correctness of certain themes in Fuchs’ arguments.

Fuchs assessed the level of discussion about the work of Le Corbusier as low, in particular the arguments put forward by supporters of the building. His intention was “extensive criticism of the chapel”, which was not only scientific, but also – one might say – “official”. Fuchs was a priest, a doctor of theology and a professor of apologetics, and the main part of his extensive achievements concerned the history of art. Mainly associated with the diocese of Paderborn, he was also the art advisor there. The pamphlet discussed here was originally a lecture given in Philosophisch-Theologische Akademie (formerly Academia Theodoriana) at the archbishopric in Paderborn. The position that the author held does not underestimate the scale of at least some of his arguments. It is also no coincidence that almost at the very beginning of his text he quoted a statement made at the meeting which was held on 12 June 1956. The content of this statement was as follows:

*The participants of the annual conference in St. Meinolf/Möhnesee, consultants and contractors in the field of art in the Archdiocese of Paderborn express their anxiety about the fact that the pilgrimage*

<sup>6</sup> Lucien Ledeur (1911–1975) was the secretary of the Commission of Sacred Art in the diocese of Besançon. He participated in the invitation of prominent artists to decorate churches in Les Bréseux (1947, Alfred Manessier’s stained glass), Audincourt (1949, stained glass and tapestries designed by Fernand Léger, Jean Bazaine’s mosaics) and Maiche (1950, colours by Jean Le Moal). For more information on the activities of the committee and canon Ledeur, cf. A. Flicoteaux, *Le Chanoine Ledeur et la Commission d’art sacré du diocèse de Besançon de 1945 à 1955*, [memories], Paris 1998, and *Un artisan de l’art sacré. Le chanoine Lucien Ledeur de Besançon, 1911–1975*, impr. P. Attinger, Neuchâtel 1977. An interview and presentation of his work is also included in the journal “Cité Fraternelle. Hebdomadaire d’Action Catholique de Franche-Comte et du Territoire de Belfort”, issues of 4 July 1964 and 23 January 1966.

*church built by Le Corbusier at Ronchamp has met with far-reaching positive recognition in the press, and has even been taken into account by German architects as a model for their projects. Therefore we declare that the church is an example of a search for novelty, a work of lawlessness and disorder, in which Le Corbusier with unprecedented radicalism has made a breach of the tradition of the Catholic church building and even repeatedly opposed the general rules of the building trade. Furthermore, we state that this church is completely devoid of sacred character, which must be present in such a building.*<sup>7</sup>

The quoted text contains, in brief, some of the main theses in the considerations of the German theologian. The authors of the statement – just as Fuchs himself intended to do – cautiously referred to their admiration of the chapel, while trying to reduce its influence and pointed to its non-compliance with the tradition as well as errors in the architecture of its shape. With regret Fuchs noted that the editors of one of the main journals devoted to church art argued with that statement in an editorial text and tried to show the positive values of the avant-garde work erected in the diocese of Besançon. The result of the attempts made by the editors of “Das Münster” was, in his opinion, “tenuous”. The solutions used by the architect to ensure optimal conditions for the liturgy had been applied before and were not – as Fuchs argued – Le Corbusier’s personal achievement. To other issues, such as incorporation into the landscape or the use of a sub-ceiling slot illuminating the interior, he decided to give broader consideration. The theologian’s reflection was to follow from the circumstances of the commission, to a thorough examination of the location of the chapel in the landscape, analysis of the plan, materials used, description of the elevation and the interior (including the equipment), to more general reflections on artistic, sacral and architectural values of the work.

In the section on the circumstances of the construction, Fuchs, more clearly than many other authors, pointed to the exceptional, against the background of the then French governors of the diocese, understanding shown by Archbishop Maurice-Louis Dubourg for the views of the editors of “L’Art Sacré” and the fact that even his successor, Marcel-Marie Dubois, who consecrated the chapel, was more restrained in this respect. He also recalled that the clients gave the architect

*w prasie daleko idące pozytywne uznanie, a nawet brany jest pod uwagę przez niemieckich architektów jako wzór dla ich projektów. Oznajmiamy więc, że kościół ten jest nieprzekraczalnym przykładem poszukiwania nowości, dziełem samowoli i nieporządku, w którym Le Corbusier z niespotykanym dotąd radykalizmem dokonał zerwania z tradycją katolickiego budownictwa kościelnego, a nawet wielokrotnie wystąpił przeciwko ogólnym regułom sztuki budowlanej. Stwierdzają ponadto, że kościół ten całkowicie pozbawiony został sakralnego charakteru, który musi być obecny w takiej budowl*<sup>7</sup>.

Cytowany tekst zawiera podane w dużym skrócie niektóre z głównych tez rozważań niemieckiego teologa. Autorzy komunikatu – podobnie jak zamierzał to uczynić sam Fuchs – powściągliwie odnosili się do zachwytów nad kaplicą, próbowali powstrzymać jej inspirujące oddziaływanie i wskazywali na niezgodność z tradycją oraz błędy w kształcie architektonicznym. Fuchs z ubolewaniem przyjął wiadomość, że redakcja jednego z głównych czasopism poświęconych sztuce kościelnej polemizowała w tekście redakcyjnym z treściami komunikatu i próbowała wskazywać pozytywne wartości awangardowego dzieła wzniesionego w diecezji Besançon. Wynik usiłowań redaktorów „Das Münster” był jego zdaniem „miałki”. Rozwiązania zaproponowane przez architekta celem zapewnienia optymalnych warunków do sprawowania liturgii stosowano już wcześniej i nie były – dowodził Fuchs – osobistymi osiągnięciami Le Corbusiera. Pozostałe, jak wkomponowanie w krajobraz czy użycie podsufitowej szczeliny oświetlającej wnętrze, Fuchs postanowił poddać szerszym rozważaniom. Refleksja teologa miała podążać od okoliczności udzielenia zlecenia, przez badanie usytuowania kaplicy w krajobrazie, analizy rzutu, zastosowanych materiałów, opis elewacji i wnętrza (wraz z wyposażeniem), aż do ogólniejszych rozważań nad wartościami plastycznymi, sakralnymi i architektonicznymi dzieła.

W części poświęconej okolicznościom budowy Fuchs wyraźniej niż wielu innych autorów wskazał na wyjątkowe – na tle ówczesnych francuskich rządców diecezji – zrozumienie arcybiskupa Maurice’a-Louisa Dubourga dla poglądów redaktorów „L’Art Sacré” i fakt, że już jego następcą, Marcel-Marie Dubois, któremu przyszło poświęcić kaplicę, był w tym względzie bardziej powściągliwy. Przypomniał także, że zlecniodawcy przyznali architektowi całkowitą wolność w ukształtowaniu budowli. Informacje te uprzytamniają wyjątkowość całej sytuacji, która wytworzyła ulotną koniunkturę dla powstania niekonwencjonalnego projektu. W negatywnym tonie Fuchs charakteryzuje brak predyspozycji Le Corbusiera do tworzenia kościołów.

<sup>7</sup> Fuchs 1956 (ft. 5), p. 6.

<sup>7</sup> Fuchs 1956, jak przyp. 5, s. 6.

Wskazuje też na brak akceptacji dla kształtu kościoła u miejscowego proboszcza i lokalnych wiernych. Przypisywanie im przeświadczenia, że budowla jest „bezgustownym i wprost bezbożnym monstrum”, co miało skutkować „rwaniem sobie przez nich włosów z głowy, kiedy zobaczyli wyrastającą z ziemi budowlę”, wygląda już na retoryczną przesadę, jednak zabieg ten można potraktować jako próbę odpowiedzi na równie ekspresyjne wyrażenia zwolenników dzieła. Opinie o podobnej wyrazistości są w tekście Fuchsa wyjątkiem, który daje się wytłumaczyć pierwotną – wykładową – formą prezentacji, dopuszczającą nieco większą ostrość sądów. Ujawnia się tu również pewna zależność od zasad homiletyki, co jest w pełni zrozumiałe, zważywszy że wypowiadająca je osoba była nie tylko wieloletnim wykładowcą, ale także kapłanem. Stwierdzenie, że dzieło „nie odpowiada przepisom Kościoła”, podkreśla wyraźnie, że Fuchs przemawia niejako z urzędu<sup>8</sup>.

Niemiecki teolog z dużą trzeźwością weryfikuje oceny sławiące usytuowanie kaplicy w krajobrazie<sup>9</sup>. Zwraca uwagę, że posadowienie budowli na wzgórzu zawsze było korzystne dla jej odbioru i trudno w tym względzie zasługę przypisać architektowi. Killkadzie siąt lat później Alexander Tzonis przypomniał chociażby o całym szeregu białych kaplic poświęconych prorokowi Eliaszowi, które stoją na ciemnych, często wulkanicznych wzgórzach wysp Morza Egejskiego<sup>10</sup>. Zachwyt nad dziełem Le Corbusiera opierał się dodatkowo na wywodzonym z wypowiedzi samego architekta przekonaniu, że w liniach kaplicy odzwierciedlone zostały kształty otaczającego krajobrazu. Jest to twierdzenie niełatwe do dowiedzenia. Sam twórca posługiwał się metaforycznymi wyrażeniami o „akustyce krajobrazu”, ale jego echa dostrzegał zarówno w budowlach ortogonalnych, jak i w przypominających małżowiny uszne<sup>11</sup>. Dwie główne ściany kaplicy wyginają się wprawdzie do wnętrza, a przekrycia wież jakby „nasłuchują” głosów otoczenia, ale trudno te formy potraktować z pełną dosłownością jako wynik oddziaływania ukształtowania okolicy. „Jeżeli rozważymy stosunek kaplicy do czterech horyzontów, to nie sposób uzyskać wyjaśnienia, na czym miałyby polegać relacja każdej z elewacji do odpowiadającego jej horyzontu. Ponieważ miałyby to być dokładny i uchwytny fenomen, dlatego dowód na jego przejawianie się w odniesieniu do wszystkich czterech stron powinien być łatwy do

complete freedom to shape the structure. This information makes one realise the uniqueness of that situation, which produced an exceptional economic situation for the emergence of that unconventional project. In the negative tone, Fuchs indicates that Le Corbusier had no predisposition to building churches. He also points to the lack of acceptance for the shape of the chapel from the local parish priest and the local believers. Ascribing to them a statement that the building is “a tasteless and simply godless monster”, which lead to “tearing the hair out of their heads when they saw the structure rising above the ground” looking like a rhetorical exaggeration; however, this procedure can be seen as an attempt to respond to equally expressive statements made by the chapel’s advocates. Reviews of similar clarity are an exception in Fuchs’ text, which can be explained by the original, i.e. lecture as the form of presentation, admitting a little more sharpness of one’s views. It also reveals a certain dependence on the principles of homiletics, which is completely understandable, given that the person uttering these views was not only a long-term teacher, but also a priest. To say that the work “does not comply with the Church” underlines clearly that, in a sense, Fuchs speaks *ex officio*.<sup>8</sup>

The German theologian very soberly verifies the location of the chapel in the landscape.<sup>9</sup> He points out that the location of a building on a hill has always been beneficial for its reception and in this respect it is difficult to ascribe the merit to the architect. A few decades later, Alexander Tzonis pointed to a number of white chapels dedicated to the prophet Elijah, which stand on the dark, often volcanic hills of the Aegean Sea.<sup>10</sup> Admiration for the work of Le Corbusier additionally relied on a statement deriving from the architect’s own belief that the lines of the chapel reflect the shapes of the surrounding landscape. This claim is difficult to prove. The architect himself used metaphorical expressions concerning “acoustic landscape”, but he perceived its echo both in orthogonal structures and in those resembling earlobes.<sup>11</sup> The two main chapel walls bend towards the inside while the covering of the towers

<sup>8</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 9–11.

<sup>10</sup> A. Tzonis, *Le Corbusier. The poetics of machine and metaphor*, London 2001, s. 178.

<sup>11</sup> Po raz pierwszy tezy o skupianiu „głosów krajobrazu” w budowli pojawiły się już w zapiskach z podróży z 1911 roku, por. Le Corbusier, *Journey to the East* [1966], tłum. I. Zaknic, N. Peruiset, Cambridge (Mass.) 1987, s. 212, 217; później również w *Vers une architecture*, por. idem, *Towards a new architecture*, tłum. F.A. Etchells, London 1931, s. 168.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>9</sup> Ibidem, pp. 9–11.

<sup>10</sup> A. Tzonis, *Le Corbusier. The poetics of machine and metaphor*, London 2001, p. 178.

<sup>11</sup> Theses about gathering “voices of the landscape” in the building first appeared in the travel records from 1911, cf. Le Corbusier, *Journey to the East* [1966], transl. I. Zaknic, N. Peruiset, Cambridge (Mass.) 1987, pp. 212, 217; later also in *Vers une architecture*, cf. idem, *Towards a new architecture*, transl. F.A. Etchells, London 1931, p. 168.

seems to “listen” to voices of the environment but it is difficult to treat these forms with complete literalness as a result of the impact of continual landscaping. “If we consider the relation of the chapel to the four horizons, we cannot find any explanation what the relation of each elevation to the corresponding horizon would be. As it should be an accurate and tangible phenomenon, therefore proof of its manifestation on all four sides should be easy to carry out. However, we do not have enough trust to simply accept such a claim, and indeed, we are convinced that it is impossible to prove”.<sup>12</sup> There also appears a more fundamental problem here: whether a building in general should be influenced by the environment. According to Fuchs, it should not. Architecture separates one from the place of its location; it is a man-made structure and communicates a message related to interference in a location. This is especially true of a church. Thus when Silvio Galizia stated that Le Corbusier had managed to “introduce into the interior the delicate and careful lights and half-shadows of the landscape”, it sparked Fuchs’ objections;<sup>13</sup> Fuchs explained that in a church building one expects an inner space with a more specific mood, which, it might be added, is appropriate for performing particular religious rites. Expanding Fuchs’ view, it is worth recalling that light in Christian churches has traditionally been “denaturalised”, passed through animal membranes, thin plates of cut alabaster, small glass panes or stained glass whereas in Ronchamp light is deepened in its naturalness. The architect used a solution which was the opposite of that commonly used in churches. Although some of the light entering the interior is associated with religious symbols, the remaining light, by its variability and intensity, creates in the chapel an atmosphere of a temple of nature. It would, moreover, be consistent with the dreams expressed by Charles L’Eplattenier (1874–1946), who – in the days when he was a teacher of the young Charles-Édouard Jeanneret-Gris – expressed the desire to erect a work that would worship nature and also be a tribute to the new art. He stated: on top of the highest hill “we will build a monument to nature, and we will make it the purpose of our life”.<sup>14</sup> Charles Jencks has no doubt that this is

<sup>12</sup> Fuchs 1956 (ft. 5), p. 17.

<sup>13</sup> S. Galizia, I. Galizia-Faßbinder, *Le Corbusiers Wallfahrtskapelle in Ronchamp: Notre-Dame-du Haut*, “Das Münster” 9, 1956, nos. 1–2, p. 31. Silvio Galizia (1925–1989) was a Swiss architect who created numerous modern churches, including in Rome.

<sup>14</sup> Le Corbusier, *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, Paris 1925, quoted after: Ch. Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution*

przeprowadzenia. Nie wystarczy nam jednak ufności, aby tak po prostu przyjąć takie twierdzenie, a wręcz jesteśmy przekonani, że jest ono niemożliwe do udowodnienia”<sup>12</sup>. Pojawia się tu też problem bardziej podstawowy: czy budowla w ogóle powinna ulegać wpływowi otoczenia? Zdaniem Fuchsa – nie powinna. Architektura oddziela od miejsca swego usytuowania, jest tworem ludzkim i przekazuje treści związane z ingerencją w miejsce. Dotyczy to zwłaszcza kościoła. Kiedy zatem Silvio Galizia głosił, że Le Corbusierowi udało się „wprowadzić do wnętrza delikatne i ostrożne światła i półcienie krajobrazu”, wzbudziło to sprzeciw Fuchsa<sup>13</sup>, który wyjaśniał, że w budowli kościelnej oczekuje się przestrzeni wewnętrznej o bardziej specyficznym nastroju, można dodać – właściwym dla sprawowania obrzędów konkretnej religii. Rozwijając pogląd Fuchsa, warto przypomnieć, że światło w kościołach chrześcijańskich zwyczajowo było „odnaturalizowane”, przepuszczane przez błony zwierzęce, cienko cięte płyty alabastrowe, szklane gomółki czy witraże, jednak w Ronchamp światło pogłębiane jest w swej naturalności. Architekt posłużył się zatem rozwiązaniem odwrotnym do najczęściej spotykanego w kościołach. Chociaż część wpadającego do wnętrza światła powiązana została z symbolami religijnymi, to pozostałe światło, przez swą zmienność i intensywność, tworzy w kaplicy atmosferę świątyni natury. Byłoby to zresztą zgodne z marzeniami wypowiedzianymi przez Charlesa L’Eplattenier (1874–1946), który – w czasach, kiedy był nauczycielem młodego Charlesa-Édouarda Jeanneret-Gris – wyrażał pragnienie wzniesienia dzieła czczącego naturę i będącego zarazem hołdem dla nowej sztuki. Jak głosił, na szczycie najwyższego wzgórza „zbudujemy pomnik poświęcony naturze i uczynimy z tego cel naszego życia”<sup>14</sup>. Charles Jencks nie ma wątpliwości, że Le Corbusier właśnie w ten sposób wykorzystał zlecenie powierzone mu w Ronchamp<sup>15</sup>.

Osobną kwestią funkcjonowania dzieła w otoczeniu jest rozpoznawalność jego przeznaczenia. Pojawia się pytanie: do jakiego stopnia obiekt tak szczególnego rodzaju jak kaplica może być aż tak bardzo nieczytelnym znakiem dla odbiorców? Modernistyczni architekci lekceważyli zagadnienie zrozumiałości form, co prowadziło do paradoksów w rodzaju opisanej przez Charlesa Jenksa sytuacji, w której kotłownia (przez zastosowanie komina przypominającego wieżę) bar-

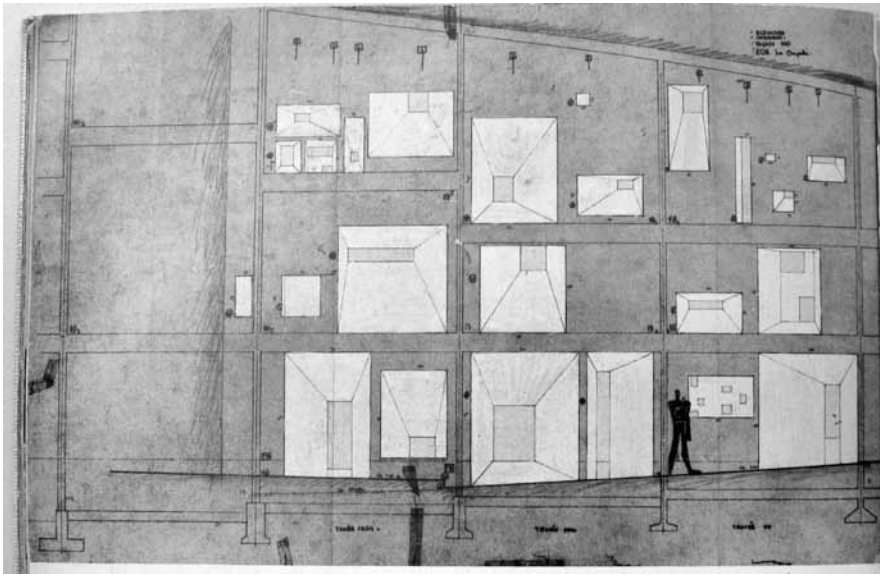
<sup>12</sup> Fuchs 1956, jak przyp. 5, s. 17.

<sup>13</sup> S. Galizia, I. Galizia-Faßbinder, *Le Corbusiers Wallfahrtskapelle in Ronchamp: Notre-Dame-du Haut*, „Das Münster” 9, 1956, nr 1–2, s. 31. Silvio Galizia (1925–1989) był szwajcarskim architektem, twórcą licznych nowoczesnych kościołów, m.in. w Rzymie.

<sup>14</sup> Le Corbusier, *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, Paris 1925, cyt. za: Ch. Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, New York 2000, s. 263. Por. także: A.M. Vogt, *Le Corbusier, the Noble Savage. Toward an Archeology of Modernism*, Cambridge (Mass.) 1998, s. 17–18.

<sup>15</sup> Jencks 2000, jak przyp. 14, s. 263.





3. Le Corbusier, *Szkic rozmieszczenia okien w ścianie południowej, widok od wnętrza*, za: Le Corbusier, *Ronchamp*, Stuttgart 1957, s. 96

3. Le Corbusier, *An outline of the arrangement of windows in the south wall, view from the inside*, photo after: Le Corbusier, *Ronchamp*, Stuttgart 1957, p. 96

dziej przypominała kościół niż stojąca na tym samym terenie kaplica projektu Ludwika Mies van der Rohe<sup>16</sup>. Użytkownicy dzieła Le Corbusiera nie należeli do postępowych grup społecznych, a wobec obiektów sakralnych mieli określone życzenia, kaplica zaś, nieodpasowana do ich oczekiwań, nie była budynkiem funkcjonalnym. Jak napisał Fuchs: widząc ten obiekt „z daleka chcieliby radośnie powitać w upragnionym celu swej pielgrzymki rozpoznawalny i oczywisty Dom Boży. W Ronchamp to zrozumiałe życzenie nie spełnia się w żaden sposób”. Dzieło Le Corbusiera pozostaje zagadkowe, mimo że jego kształt nie sprowadza się do prostej bryły geometrycznej i umożliwia różnorodne porównania. Wygląd budowli przywołuje niezliczone skojarzenia, których liczba u najważniejszych autorów komentarzy do Ronchamp sięga trzydziestu. Pisano zatem m.in. o kształcie łodzi, wielkim żaglu, odłupanej skale itp. Architekt miał więc szansę na ukierunkowanie skojarzeń i skupienie ich wokół treści budowli przeznaczonej do sprawowania kultu. Tymczasem dzieło najbardziej przypomina ruinę zamkową, bunkier lub obudowę urządzenia do przekazywania energii elektrycznej. „Budowla pozostaje zagadkowa”<sup>17</sup>. Symboliczne składniki nie sumują się w całość. Przykładem może być domniemana „nautyczność” dzieła, jego podobieństwo do arki. Fuchs charakteryzuje to w sposób następujący: „Ściana południowa z lekkim odchyleniem rozwija się w kierunku południowo-wschodnim, gdzie zarazem wznosi się ku szpicowatemu, pionowemu kantowi, który oglądany od południa przypomina dziób statku. Prowadzi to do rozpoznania w całym budynku elementów symboliki statku, ale

the way Le Corbusier used the commission entrusted to him in Ronchamp.<sup>15</sup>

Another issue concerning the functioning of an art work in the environment is the recognition of its purpose. This raises the question to what extent such a specific type of object as a chapel can be a sign so very illegible for the receivers? Modernist architects ignored the issue of clarity of forms, leading to the paradoxes of the type of situation described by Charles Jencks where a boiler house (which had a chimney-like tower) was more like a church than the chapel designed by Ludwig Mies van der Rohe and standing on the same site.<sup>16</sup> The users of Le Corbusier's work did not belong to progressive social groups and had particular expectations concerning places of worship; the chapel, which did not meet their expectations, was not a functional building. Fuchs wrote: on seeing that object, “even still far away, they would like to joyfully welcome in their longed-for pilgrimage destination a clearly recognizable and obvious House of God. In Ronchamp this understandable desire is not fulfilled in any way”. The work of Le Corbusier remains enigmatic, although its shape is not limited to a simple geometric shape and allows multiple comparisons. The appearance of the building brings countless associations, the number of which in the most important authors who have commented on Ronchamp reaches thirty. They include the

<sup>16</sup> Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 16–17.

<sup>17</sup> Fuchs 1956, jak przyp. 5, s. 11.

*lution in Architecture*, New York 2000, p. 263. Cf. also: A.M. Vogt, *Le Corbusier, the Noble Savage. Toward an Archeology of Modernism*, Cambridge (Mass.) 1998, pp. 17–18.

<sup>15</sup> Jencks 2000 (ft. 14), p. 263.

<sup>16</sup> Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, pp. 16–17.

shape of a boat, a big sail, a rock which is broken off, etc. Therefore the architect had a chance to direct and concentrate their associations around the content of the building intended for worship. Yet the work most closely resembles a castle ruin, a bunker or the casing of a machine for electricity transmission. "The building remains enigmatic".<sup>17</sup> Its symbolic components do not add up to form a whole. An example is the alleged "nautical character" of the work, its similarity to the ark. Fuchs describes this as follows: "The southern wall with a slight deviation develops towards the south-east, where it also rises towards a pointed, vertical edge, which, when viewed from the south, resembles the bow of a ship. This leads to the identification of elements of symbolism related to a ship throughout the building, but the similarity of the south-east corner – and only this – to the bow of a ship does not make the entire chapel a ship".<sup>18</sup> Fuchs' observations regarding deficiencies related to the symbolism of the building cannot, therefore, be considered inaccurate.

Extensive analyses of that ecclesiastical author are not always as convincing as in the case of criticism of the chapel's intelligibility. When he writes that the object "already in its plan deviates from all that has been created in the sphere of the Catholic church building", it should be noted that the use of an L-shaped plan is not a sign of extraordinary extravagance. We are actually dealing with a rectangle or, after more accurate observation, with a trapezium expanding towards the altar [Fig. 1]. The north-eastern corner of the chapel is extended because of the entrance to the sacristy and the stairs leading to the stand for the singers are hidden there. In this way the letter L is created but it cannot be denied that a similar, though much smaller extension of the south-eastern corner creates a kind of transept, and the whole refers to the sign of the Tau cross. Raising the interior in the south-east part also resembles high aisles in Catholic churches. Although the shape of the chapel "softens" the simplicity of the cuboid, this basic form of a block is retained. One can talk about some loosening of the forms, but the radicalism of modification of the plan and the form and was not exceedingly large.

Similarly, Fuchs' criticism of the common recognition that the whole building was made of concrete, whereas in fact concrete is the material only of the internal structure of the south wall, the roof (built of two concrete membranes) and the covering of the towers [Fig. 2], did not

podobieństwo południowo-wschodniego narożnika – i tylko jego – do dziobu okrętu nie czyni jeszcze statku z całej kaplicy"<sup>18</sup>. Spostrzeżeń Fuchsa dotyczących niedoskonałości związanych z symboliką budowli trudno wobec tego nie uznać za trafne.

Rozbudowane analizy kościelnego autora nie zawsze są równie przekonujące jak w przypadku krytyki inteligibilności kaplicy. Kiedy pisze on, że obiekt „już w zakresie planu odstępuje od wszystkiego, co dotąd zostało stworzone w obszarze katolickiego budownictwa kościelnego”, to należy zauważyć, że zastosowanie kształtu litery L w planie nie jest przejawem nadzwyczajnej ekstrawagancji. Mamy tu właściwie do czynienia z prostokątem, a przy dokładniejszej obserwacji – z trapezem rozszerzającym się w kierunku ołtarza [il. 1]. Północno-wschodni narożnik kaplicy jest przedłużony, ponieważ skrywa wejście do zakrystii oraz schody prowadzące na trybunę dla śpiewaków. Powstaje w ten sposób litera L, ale nie można zaprzeczyć, że podobne, chociaż dużo mniejsze przedłużenie narożnika południowo-wschodniego tworzy coś na kształt nawy poprzecznej, a całość nawiązuje do znaku krzyża tau. Wyciągnięcie wnętrza w części południowo-wschodniej w górę również przypomina wysokie nawy katolickich kościołów. Choć kształt kaplicy „zmiękcza” prostotę prostopadłościanu, to ta zasadnicza forma bryły pozostaje zachowana. Można tu mówić o pewnym rozchwianiu form, ale radykalizm modyfikacji planu i bryły nie był przesadnie duży.

Podobnie mija celu podjęta przez Fuchsa krytyka powszechnego uznawania budowli w całości za betonową, podczas gdy w rzeczywistości betonowe są tylko wewnętrzna struktura ściany południowej oraz dach (zbudowany z dwóch betonowych membran) i przekrycia wież [il. 2]. Należy dodać, że sam architekt sugerował użycie betonu w całej budowli, wskazywały na to również zdjęcia wykończonych elewacji<sup>19</sup>. Autor z Paderborn trafnie skorygował to powszechne mniemanie i podał, że poza częścią południową ściany zostały wybudowane z ceglanych i kamiennych pozostałości po poprzedniej budowli, a całość pokryto naszprycowaną gruboziarnistą powłoką betonową. Le Corbusier zastosował beton tam, gdzie było to konieczne, mając zaś do wykorzystania materiał rozbiórkowy, użył go do wzniesienia pozostałych ścian<sup>20</sup>. Upozorował zatem coś, cze-

<sup>18</sup> Ibidem, s. 18–19.

<sup>19</sup> Podobną budowlą silnie sugerującą żelbetową konstrukcję był dom dr Truus Schröder-Schröder w Utrechcie projektu Gerrita Rietvelde, który dopiero podczas renowacji ujawnił swoją ceglana strukturę. Zależność domu od jego wyglądu, nie zaś rzeczywistej struktury, dokumentują liczne fotografie zamieszczone w pracy P. Overiego (et. al.), *The Rietveld Schröder House* (Wiesbaden 1988), w tym zwłaszcza dwie serie zdjęć wykonane przez F. den Oudstena przed i po remoncie domu.

<sup>20</sup> Zniszczenia materiału dokonane przez pożar spowodowały, że w większości nadawał się on jedynie jako materiał do wypełnienia przestrzeni wewnątrz ściany południowej.

<sup>17</sup> Fuchs 1956 (ft. 5), p. 11.

<sup>18</sup> Ibidem, pp. 18–19.



4. Le Corbusier, *Ściana południowa kaplicy, widok zewnętrzny*, fot. J.K. Kos  
 4. Le Corbusier, *The southern wall of the chapel, view from the outside*, photo by J.K. Kos

go nie było, ale dużej pomysłowości nie sposób tu mu odmówić. Kilka stron dalej Fuchs sam przyznał: „Dziwny dach kaplicy można nazwać cudem techniki. I nie jest to przesadą. Można go [Le Corbusiera] nazwać technicznym geniuszem”. Utyskiwania na pozór w świecie sztuki, nawet gdy twórcy werbalnie głoszą potrzebę szczerości, nie są przekonujące. Sztuka stwarza pozory i niemiecki znawca tematu zapewne znał wypowiedzi Kanta, Schillera czy Hegla na ten temat<sup>21</sup>. Nie ma w tym miejscu rozważań Fuchsa także pełnej konsekwencji logicznej, ponieważ autor dowodzi braku zastosowania betonu z pełnym rozmachem, by nieco dalej uznać mistrzostwo w jego użyciu. Pewien nieistotny niedomiar w posłużeniu się tym materiałem jest tu przecież z naddatkiem kompensowany przez wirtuozerię.

W decydującej części swych wywodów autor reprezentuje całkowicie pozakonfesyjny zmysł trzeźwości i rozsądku. Wychodzi od wybranych, ale wpływowych i szybko upowszechniających się poglądów na temat kaplicy pielgrzymkowej w Ronchamp, by następnie główne składniki zawartej w nich argumentacji przetestować prostymi kontrargumentami. Podobnie jak omawiany wcześniej Anton Henze podąża w tym

achieve its aim. It should be added that the architect himself had suggested the use of concrete in the whole building, as was also demonstrated in the photos of the finished elevation.<sup>19</sup> The author of Paderborn accurately corrected that common opinion and stated that, except the southern part, the walls were built of the brick and stone remains of the previous building, and the whole was covered with thick-grained concrete coating. Le Corbusier applied concrete where necessary but as he had the demolition material at his disposal, he used it to erect the remaining walls.<sup>20</sup> Therefore he faked something that was not there, but he cannot be denied much creativity. A few pages later, Fuchs himself admitted: “The strange roof of the chapel can be called a miracle of technology. And it is not an exaggeration. He [Le

<sup>19</sup> Another building, strongly suggesting a similar structure of reinforced concrete, was the house of dr Truus Schröder-Schräder in Utrecht, designed by Gerrit Rietveld, which revealed its brick structure only during the renovation. The dependence of the house on its appearance, rather than its actual structure, is documented by numerous photographs included in the work of P. Overly (et al.), *The Rietveld Schröder House* (Wiesbaden 1988), in particular two series of photos taken by F. den Oudsten before and after the restoration of the house.

<sup>20</sup> Damage of the material caused by the fire made it mostly suitable only as the filling of the space inside the south wall.

<sup>21</sup> Por. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. I, Warszawa 1964, s. 186.

Corbusier] can be called a technological genius”. Complaining about illusion in the art world, even when authors verbally proclaim the need for honesty, is not convincing. Art creates illusion and the German expert on the subject must have known statements made by Kant, Schiller and Hegel on this topic.<sup>21</sup> At this point Fuchs lacks full logical consistence in his considerations as he argues for the lack of generous use of concrete while a little further he acknowledges its masterly use. It should be noted that a certain deficiency in the use of this material here is generously compensated for by virtuosity.

In the crucial part of his argumentation, the author shows totally impersonal common sense. Starting from some selected but influential and quickly spreading ideas about the pilgrimage chapel at Ronchamp, he then tests the main components contained in them by means of simple counterarguments. Similarly to Anton Henze, discussed above, he follows in this respect the order of the classical description used in the history of art. Having mentioned the history of the chapel's creation, he analyzes its plan, building material and exterior facades and the appearance of the walls inside the building. Coming to the description of the external features of the building he notes that while none of the four elevations has the character of a facade, the southern side is privileged in a way as it is seen first by pilgrims and tourists approaching along the path. It contains the main, decorative entrance but its appearance is determined primarily by irregularly spaced window openings of different sizes. It is these openings that inspired the author's wider reflection.

According to Fuchs, “Description of the external shape of the south wall as unacceptable simply imposes itself. Instead of windows being regularly shaped and arranged in some order, it has 27 holes which are mostly rectangular, but apart from that, formed quite differently in size and proportions, similar to shooting holes, which are scattered along the wall in an extremely disorganized way. In the entire history of the building trade one could not find a similar example of the application of disorder in the arrangement of windows” [Figs. 3–4].<sup>22</sup> The situation would be perhaps less annoying if not for the fact that many commentators saw in the arrangement of the south wall windows a highly rational ordering principle. Support for this thesis was provided by

względnie za porządkiem klasycznego opisu stosowanego w historii sztuki. Po wzmiankowaniu dziejów powstania analizuje plan, materiał budowlany, a następnie elewacje zewnętrzne i wygląd ścian wewnątrz obiektu. Dochodząc do opisu zewnętrznych cech budowli, zauważa, że chociaż żadna z czterech elewacji nie ma charakteru fasady, to jednak w pewien sposób uprzywilejowana została strona południowa, oglądana jako pierwsza przez nadchodzących ścieżką pielgrzymów czy turystów. Zawiera ona główne, dekoracyjnie potraktowane wejście, jednak o jej wyglądzie decydują przede wszystkim nieregularnie rozmieszczone otwory okienne różnej wielkości. Właśnie owe otwory pobudziły autora do szerszej refleksji.

W opinii Fuchsa: „Wręcz narzuca się określenie zewnętrznego ukształtowania ściany południowej jako nie do zniesienia. Zamiast jakkolwiek regularnie ukształtowanych i rozmieszczonych w jakimś porządku okien, ma ona 27 na ogół prostokątnych, ale poza tym – w wielkości i proporcjach – zupełnie różnie uformowanych otworów, podobnych do otworów strzelniczych, które w skrajnie niezorganizowany sposób są rozsypane po ścianie. W całej historii budownictwa nie można by znaleźć podobnego przykładu zastosowania nieporządku w rozłożeniu okien” [il. 3–4]<sup>22</sup>. Sytuacja byłaby może mniej irytująca, gdyby nie okoliczność, że wielu komentatorów doszukiwało się w układzie okien ściany południowej wysoce racjonalnej zasady porządkującej. Wsparciem dla tej tezy były trzy drogi dowodzenia: niektórzy autorzy sugerowali związek układu otworów okiennych z malarstwem Pieta Mondriana, inni dostrzegali tu system proporcji „Modulora” stworzonego przez Le Corbusiera, czasami też wskazywano na wysoce specyficzną dla architekta kaplicy wiedzę o „akustycznych komponentach w dziedzinie formy”. Pierwszą z wymienionych metod argumentacji posłużył się Anton Henze, który w opracowaniu Fuchsa jest jedną z częściej przywoływanych osób, niejako głównym bohaterem negatywnym. Przeciwwstawiając się poglądom Henzego, autor z Paderborn wskazuje, że malarstwo Mondriana oparte było o „pionowe i poziome linie utrzymane we wzajemnie powiązanej strukturze i nie może być porównywane z totalną samowolą, z jaką rozsypane zostały prostokąty ściany południowej”<sup>23</sup>. Nie jest także możliwe znalezienie dowodów na zastosowanie „Modulora”, przynajmniej jeżeli chodzi o stosunki odległości między otworami<sup>24</sup>. Podobnie rzecz się ma z „akustycznymi komponentami w dziedzinie formy”. Metafora ta jest bowiem wyjątkowo niejasna, a sytuacji nie zmieniają wywody Henzego i Boesingera. Argumenty zwolenników kaplicy oscylowały wokół poglądów charakterystycznych dla nauk

<sup>21</sup> Cf. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, transl. J. Grabowski, A. Landman, vol. I, Warszawa 1964, p. 186.

<sup>22</sup> Fuchs 1956 (ft. 5), p. 13.

<sup>22</sup> Fuchs 1956, jak przyp. 5, s. 13.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 13–14.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 15.

pitagorejczyków, jednak twierdzenia o związku piękna i proporcji liczbowych, choć pociągające dla rozumu, nie są w jednoznaczny sposób przekładalne na praktykę artystyczną<sup>25</sup>.

Nieporządek kompozycji elewacji południowej jest – zdaniem Fuchsa – jeszcze bardziej dokuczliwy wewnątrz, gdzie potęguje go uwidocznienie głębokich rozglifień otworów okiennych<sup>26</sup>. Nie do zniesienia okazuje się także ukośne ukształtowanie ściany, które narusza – stwierdza niemiecki teolog – wszelkie dotychczasowe reguły budownictwa. Nieharmonijna kompozycja jest może nawet mniejszym błędem od poważnych naruszeń sztuki budowlanej. Do owych niezgodności z zasadami budownictwa należą: ściana wschodnia, niemal równie spaczona (wygięta) jak południowa<sup>27</sup>, ponadto całkowite wyrzeczenie się symetrii oraz wygięcie w dół stropu, który zawieszony jest na klockowatych impostach porozmieszczanych między ścianami a sklepieniem. Admiratorzy budowli zwykle z zachwytem przyjmowali to rozwiązanie, które tworzyło podsklepienną fugę świetlną i wywoływało wrażenie unoszenia się sklepienia [il. 5]. W odróżnieniu od nich Fuchs uznał: „Pozwolić przekryciu wisieć jest sprzeczne z istotą architektury, ponieważ architektura nie może się unosić, ona musi stać. Wywoływanie pozoru unoszenia się klóci się ze stanowczo dziś formułowanym żądaniem prawdziwości w sztuce”<sup>28</sup> [il. 6]. W innej części swojego wywodu Fuchs szeroko przytoczył podobne oskarżenia sformułowane przez Linusa Birchlera (1893–1967) ze znakomitej Eidgenössische Technische Hochschule w Zurychu<sup>29</sup>. Szwajcarski profesor za podstawę architektury uznał umiejętność równoważenia wartości perpendykularnych z horyzontalnymi. Ukośne ściany Ronchamp odbierały natomiast poczucie spokoju i bezpieczeństwa, wykrzywione w dół sklepienie przytłaczało użytkowników. „Wycucie statycznego bezpieczeństwa jeszcze nigdy w budownictwie nie zostało tak podane w wątpliwość, jak zrobiono to w kaplicy w Ronchamp” – napisał Birchler<sup>30</sup>. Potwierdza to tylko wcześniejszą opinię Fuchsa, że architekt „wobec reguł, których naruszać nie można, wykazał zupełnie bezmyślną dezynwolturę”<sup>31</sup>. Odejście od prostego geometryzmu brył budowli, równowagi i symetrii jest u obu autorów traktowane jako zamach na nienaruszalne wartości architektury. Takie postawienie sprawy wydaje się z dzisiejszego punktu wi-

three separate lines of reasoning: some authors suggested the relationship of the arrangement of the windows with Piet Mondrian's painting, others saw the “Modulor” system of proportions created by Le Corbusier, still others pointed to the chapel architect's highly specific knowledge of “acoustic components in the domain of form”. The first of the above methods of argumentation was used by Anton Henze, who in the pamphlet by Fuchs is one of the most frequently cited persons, a kind of the main villain. Opposing Henze's views, the author of Paderborn indicates that Mondrian's painting was based on “vertical and horizontal lines maintained in an interconnected structure and cannot be compared with the total arbitrariness with which the rectangles were scattered around the south wall”.<sup>23</sup> It is also impossible to find evidence for the use of the “Modulor”, at least when it comes to the ratios of the distances between the holes.<sup>24</sup> The same is true of “acoustic components in the domain of form”. This metaphor is exceptionally vague, and Henze's and Boesinger's arguments do not change the situation. The arguments of the chapel's supporters oscillated around views specific to the teachings of the Pythagoreans, but claims about the relationship between beauty and numerical proportions, while appealing to reason, are not unequivocally translatable into artistic practice.<sup>25</sup>

The disorder in the composition of the southern wall is – according to Fuchs – even more annoying inside, where it is enhanced by the exposition of deep glyphs of the windows.<sup>26</sup> The angled wall configuration also turns out to be unacceptable as, according to the German theologian, it violates all previous rules of construction. Disharmonious composition is perhaps a smaller error than serious breaches of the building trade. Those cases of non-compliance with the principles of construction are: the eastern wall, almost as corrupted (bent) as the southern one;<sup>27</sup> moreover, the total renunciation of symmetry and bending down of the ceiling, which is hung on the blocky impostes located between the walls and the ceiling. Admirers of the building were usually delighted at that solution, which consisted of a sub-ceiling fugue of light and which produced an impression that the ceiling floated [Fig. 5]. Unlike them, Fuchs stated: “Allowing the ceiling to float is contrary to the essence of architecture,

<sup>25</sup> Ibidem, s. 16–17.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 23–24.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 24–25.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 37. Nie kwestionując wywodów Birchlera, należy jednak przypomnieć, że był on przede wszystkim wybitnym konserwatorem zabytków, którego specjalizacją naukową dotyczyła wczesnego średniowiecza i baroku w Szwajcarii.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>23</sup> Ibidem, pp. 13–14.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>25</sup> Ibidem, pp. 16–17.

<sup>26</sup> Ibidem, pp. 23–24.

<sup>27</sup> Ibidem, pp. 24–25.

because architecture cannot float, it has to stand. Creating the appearance of floating is in conflict with today's strong demand for the truth in art"<sup>28</sup> [Fig. 6]. In another part of his argument Fuchs widely cited similar accusations made by Linus Birchler (1893–1967) from the excellent Eidgenössische Technische Hochschule in Zurich.<sup>29</sup> The Swiss professor of architecture regarded the ability to balance the horizontal perpendicular values to as fundamental in architecture. The diagonal walls in Ronchamp destroyed one's sense of peace and security while the ceiling, curved downwards, overwhelming the users. "The sense of static security has never been so questioned in the building trade as it was done in the chapel at Ronchamp", wrote Birchler.<sup>30</sup> This only confirms Fuchs' earlier opinion that the architect "in view of the rules that one cannot violate, showed a completely mindless liberty".<sup>31</sup> A departure from the simple geometrism of building shapes as well as from balance and symmetry is treated by both authors as an attack on the inviolable values of architecture. Such an approach to the problem seems to be an exaggeration from today's point of view, but Le Corbusier's proposals, when compared to the traditional paradigm of architecture, could be treated as its complete breach rather than just another modification. Although with time the ovals or slants used in the composition of the walls gained acceptance within brutalist architecture, at the time when Le Corbusier's building appeared they were a novelty that were only beginning to give rise to a new current of architecture. However, the case is not unequivocal: it is to be noted that the scope of application of curved lines was so limited here that to this day authors such as Stuart and Hurtt situate the architecture of Ronchamp within orthogonal model transformations.<sup>32</sup>

The themes present in Fuchs' brochure, presented so far, are so representative of the whole, that they allow for omitting his further analyses and for focusing on the question that the author implicitly raises: was the work of the French architect also a breach of the tradition of Catholic church buildings, and perhaps even a generally anti-Catholic work? Concerns in this regard are scattered throughout Fuchs' text; they begin as

dzenia przesadą, jednak w stosunku do tradycyjnego paradygmatu architektury propozycje Le Corbusiera mogły uchodzić nie tyle za kolejną jego modyfikację, ile za zupełne z nim zerwanie. Wprawdzie obłości czy skosy zastosowane w kompozycji ścian uzyskały z czasem akceptację w ramach architektury brutalistycznej, lecz w okresie, kiedy powstawała budowla Le Corbusiera, były nowością, która dopiero dawała początek nowemu nurtowi w architekturze. Sprawa nie jest jednak jednoznaczna – należy bowiem zauważyć, że zakres zastosowania linii krzywych miał tu tak ograniczone rozmiary, że do dziś autorzy tacy jak Stuart i Hurtt sytuują architekturę Ronchamp w ramach przekształceń modelu ortogonalnego<sup>32</sup>.

Przedstawione dotąd wątki broszury Fuchsa są na tyle reprezentatywne dla całości, że pozwalają pominąć szereg jego dalszych analiz i skupić się na pytaniu, które autor pośrednio stawia: czy dzieło francuskiego architekta było także zerwaniem z tradycją katolickich budowli kościelnych, a być może nawet dziełem ogólnie antykatolickim? Wątpliwości w tej kwestii rozsiane są po całym tekście Fuchsa i ujawniają się już podczas rozważań na temat relacji kaplicy do krajobrazu. Bliski związek budowli z naturą nie może uzyskać akceptacji wówczas, kiedy przeznaczeniem budowli jest powiązanie jej z bytem ponadnaturalnym<sup>33</sup>. Gmach tego rodzaju musi się także różnić od budowli świeckich, a odmienność ta jest podstawą jego sakralnego charakteru. Sakralność budowli katolickiej to przede wszystkim jej zakorzenienie w tradycji zakładającej podtrzymywanie specyfiki budynku kościelnego. Nie chodzi przy tym o użycie stylów historycznych, lecz o ogólne cechy charakterystyczne, w tym zwłaszcza pewną podniosłość form, która odróżnia kościół od budowli świeckich. Można tu mówić chociażby o zastosowaniu wież czy rozbudowanej strefy wejścia, ale jednak decydująca jest „uroczysto-święteczna nuta, która czyniła z niego coś więcej, niż przestrzeń użytkową”<sup>34</sup>. W toku długiego rozwoju – argumentuje Fuchs – ustalili się określony „kształt, który został zarezerwowany tylko dla kultu”<sup>35</sup>. Na straży takiego poglądu stanęły po drugiej wojnie światowej urzędy kościelne, co niemiecki autor starannie omawia. Pojęcie sakralności oparte na przeciwstawieniu wartości sakralnych wartościom świeckim zostało wyraźnie zdefiniowane w przepisach kościelnoprawnych i – jego zdaniem – musi być brane pod uwagę przy ocenie dzieła przeznaczonego na potrzeby kultu<sup>36</sup>. „Jeżeli Kościół w swym kodeksie prawnym wymaga przestrzegania norm sztuki sakralnej (*serventur artis sacre leges*) i jeżeli

<sup>28</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 37. Not questioning the reasoning of Birchler, it should be noted that he was above all a distinguished art conservator, whose scientific specialty concerned the early Middle Ages and the Baroque in Switzerland.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>32</sup> Cohen, Hurtt 1980 (ft. 1), p. 143.

<sup>32</sup> Cohen, Hurtt 1980, jak przyp. 1, s. 143.

<sup>33</sup> Fuchs 1956, jak przyp. 5, s. 10.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 34.

wydana 30 czerwca 1952 roku przez Święte Oficjum, a skierowana do wszystkich biskupów świata *Instructio de arte sacra* wyraźnie żąda, aby budynki kościelne nie były upodabniane do architektury świeckiej, co oznacza, że muszą się od niej różnić, dlatego też nie może być wątpliwości, że sakralność jest rozumiana jako przeciwstawna świeckości<sup>37</sup>. Wobec tego stanowiska należy przypomnieć, że niemal od samego początku budowy kaplicy istniała powszechna zgoda, że Le Corbusier „całkowicie zerwał z dotychczasową tradycją”. Fuchs wyciąga z tego już tylko ostateczne wnioski i z mocą stwierdza, że architekt „w żaden sposób nie usiłował w swej budowlu zachować ogólnych cech charakteru katolickiego kościoła. Zamiast tego – zarówno w całości, jak i w szczegółach – dążył do wynalezienia czegoś zupełnie nowego, niezwykłego, niesłychanego, wprawiającego w zakłopotanie czy zamieszanie, a nawet odrzucającego. Jego kaplicy nie może być przypisana sakralność”<sup>38</sup>.

Dopiero porównanie wywodów Fuchsa z poglądami Henzego ujawnia przewagę konsekwentnej logiki u pierwszego z autorów. Jego argumenty wprawdzie nie budziły entuzjazmu w czasach, kiedy Kościół wkraczał na drogę określoną w encyklice *Ad Petri cathedram* (1959) jako *aggiornamento*, lecz nie zawierały nieprzezwycięzalnych sprzeczności właściwych pozycji Henzego. W ujęciu Fuchsa misja Kościoła wykraczała poza czas aktualny i nie mieszała się z łatwą akceptacją wymogów współczesności. Można też zauważyć, że – w odróżnieniu od Le Corbusiera czy Henzego – specyfika religii chrześcijańskiej i tradycje katolicyzmu nie ulegały u tegoż autora zatarcu przez wpływy innych doktryn religijnych, parareligijnych czy religioznawczych. *Sacrum* nie podlegało uniwersalizacji ani synkretyzmowi. Fuchs – idąc za słowami Birchlera – miał zatem prawo stwierdzić, że wnętrze kaplicy może dobrze odpowiadać potrzebom buddystów czy antropozofów, lecz nie jest zgodne z doktryną Kościoła katolickiego<sup>39</sup>. W swej długiej historii Kościół „chrystianizował” różne tradycje, ale w przypadku kaplicy Ronchamp to jego własna tradycja uległa rozmyciu i osłabieniu.

Czy jednak pozytywna ocena spostrzeżeń autora z Paderborn oznacza, że wypowiedział się on z należytą dokładnością o Ronchamp? Wydaje się, że reprezentowany przez niego opór wobec akceptacji dla formy kaplicy nie złączył się z dążeniem do poznania intencji architekta, lecz zmierza w stronę opowieści o własnym świecie wartości. Stawiając katolickiej architekturze sakralnej określone wymagania, Fuchs stworzył wizję budynku, który nie posługiwałby się wprawdzie formami historycznymi, ale dziedziczyłby główne wypracowane

early as in the discussion of the relationship of the chapel to the landscape. A close relationship of a building with nature cannot gain acceptance when the building's purpose is to link it with the supernatural.<sup>33</sup> A building of this kind must also differ from those of a secular nature, and this difference is essential to its sacred character. The sacred character of a Catholic building consists mainly in being rooted in tradition, which involves maintaining the specificity of a church building. What is essential is not the use of historical styles but the general characteristics, in particular a certain solemnity of form that distinguishes a church from a secular building. Among such elements are the use of towers or an extended entry area but the crucial aspect is “a solemn, celebratory tone, which made it something more than a utility space”.<sup>34</sup> In the course of a long development, argues Fuchs, there has been established a specific “shape reserved only for worship”.<sup>35</sup> After World War II, this view became guarded by the church offices, which is thoroughly supported by the German author. The concept of sacrality based on the opposition of sacred values to secular ones was clearly defined in the legal and church regulations and, in his opinion, must be taken into account when evaluating a work created for the needs of worship.<sup>36</sup> “If the Church in its legal code requires compliance with the standards of sacred art (*serventur artis sacre leges*) and if *Instructio de Arte Sacra*, issued on 30 June 1952 by the Holy Office, and addressed to all the bishops of the world, clearly demands that church buildings are not made similar to secular architecture, which means that they must differ from it, therefore there can be no doubt that the sacred is understood as the opposite of the secular”.<sup>37</sup> In view of this opinion, it should be noted that almost from the very beginning of the construction of the chapel there was a general agreement that Le Corbusier “completely broke with the previous tradition”. What Fuchs draws from that is the final conclusions in which he forcefully states that the architect “in no way tried to preserve in the building the general character of a Catholic church. Instead – both in the whole and in details – he sought to invent something absolutely new, unusual, unprecedented, perplexing or confusing, and even repulsive. His chapel cannot be described as sacred”.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> Fuchs 1956 (ft. 5), p. 10.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 34.

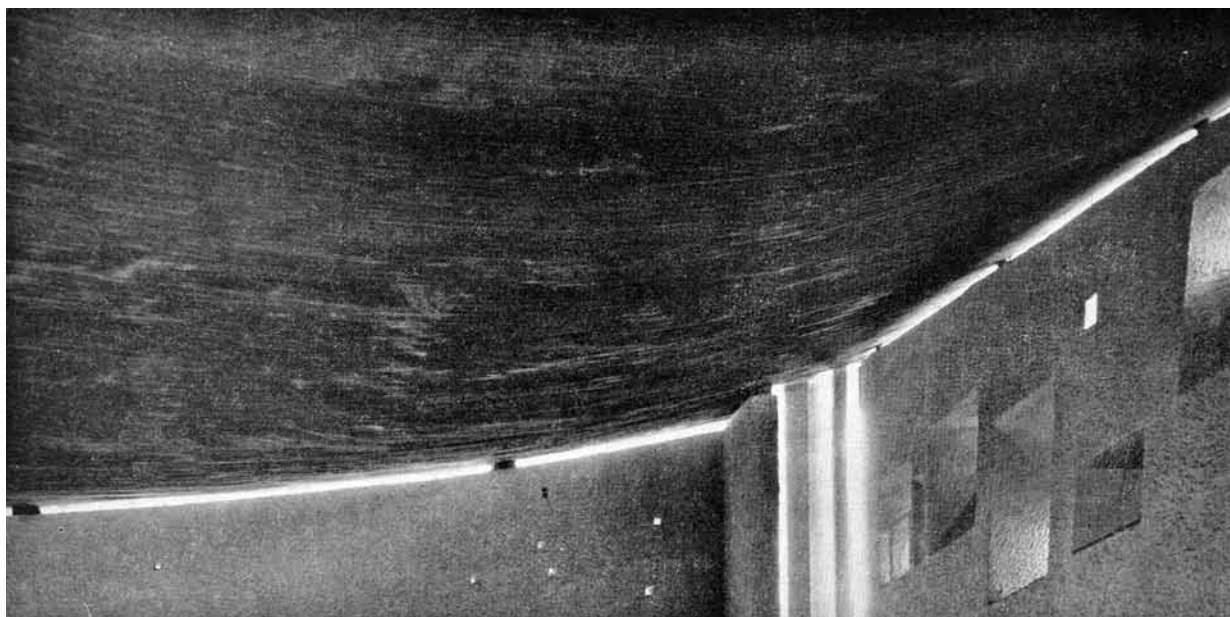
<sup>37</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 37.



5. Le Corbusier, *Szczelina podsklepienna w kaplicy w Ronchamp*, za: *Le Corbusier. Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp*, red. J. Petit, Paris 1956, s. 44

5. Le Corbusier, *The sub-ceiling gap in the chapel at Ronchamp*, photo after: *Le Corbusier. Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp*, ed. J. Petit, Paris 1956, p. 44

Only the comparison of Fuchs' arguments with the views of Henze reveals the advantage of consistent logic in the former. His arguments, while not arousing enthusiasm at a time when the Church was entering the way set out in the encyclical *Ad Petri Cathedra* (1959) as an *aggiornamento*, did not contain the insurmountable contradictions which characterised Henze's opinion. According to Fuchs, the mission of the Church went beyond the current time and did not overlap with an easy acceptance of the requirements of modern times. One may also note that – in contrast to Le Corbusier and Henze – the specificity of the Christian religion and the traditions of Catholicism did not become blurred in that author by the influence of other religious, para-religious or religious-scientific doctrines. The *sacrum* was not subject to syncretism or universalisation. Following Birchler's words, Fuchs was therefore right to conclude that the interior of the chapel might well meet the needs of Buddhists and anthroposophy, but it was not compatible with the doctrine of the Catholic Church.<sup>39</sup> In its long history, the Church "christianized" different traditions, but in the case of the Ronchamp chapel it is its own tradition that became diluted and weakened.

But does the positive evaluation of the Paderborn author's remarks mean that he spoke about

w tradycji cechy: rozpoznawalny kształt bryły (zaopatrzonej w wieże i dekoracyjne wejście) oraz podniosłą i uroczystą atmosferę wnętrza. Tak sformułowane oczekiwania były bardzo ambitne i niełatwo wskazać obiekty, które je spełniają. Wykład Fuchsa miał wiele z właściwości urzędowego oświadczenia, był uściśleniem i aktualizacją określonej estetyki normatywnej, ale mimo obszernych rozmiarów nie posiadał walorów poznawczych właściwych działalności naukowej.

### Analiza z doświadczenia – eksperyment Johna Alforda

Sposób, w jaki John Alford podjął próbę wyjaśnienia osobliwości kaplicy w Ronchamp, reprezentuje tradycję poznawczą charakterystyczną zwłaszcza dla humanistyki amerykańskiej. Martin Jay taką odmianę postawy badawczej – nie bez głębokiego uzasadnienia – określił jako „pieśń doświadczenia”<sup>40</sup>. Podejście tego rodzaju, mimo pozornej prostoty, nacechowane jest wewnętrznymi napięciami, sprzecznościami i w zastosowaniu przyjmuje różnorodne postacie, które uniemożliwiają jego jednoznaczne zdefiniowanie. Doświadczenie zakłada bowiem posłużenie się indywidualnym, osobistym przeżyciem, które z samego założenia wykracza poza wartości ogólne. Metoda ta zakłada ponadto specyficzną otwartość, swego rodzaju

<sup>39</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>40</sup> M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 381–409.



ju brak założeń, które wraz z elementem subiektywnym sprawiają, że efekt końcowy badań ma pewien szczególny rys indywidualizmu i charakter naukowej, ale jednak „opowieści”, „sagi” czy „pieśni”. W odległy sposób przypomina to propozycje wiedzy narracyjnej (wysuwane niegdyś m.in. w filozofii Schellinga), której odrębność miała na celu ocalenie wartości pojedynczości i opór wobec ogólności<sup>41</sup>. Z innej strony – co w paradoksalny sposób zaprzecza irracjonalnym aspektom metod ustanawiających doświadczenie (czy – jak u Diltheya – przeżycie) jako podstawę badań – postawa reprezentowana przez Alforda wykazuje podobieństwa do ujęcia fenomenologicznego, które można uznać za skrajnie racjonalne. Ograniczanie roli dotychczasowej wiedzy, zawieszenie założeń (określane przez Husserla jako *epoché*, ale występujące już u starożytnych sceptyków czasowe powstrzymanie wcześniej uznanych przekonań) ma wyraźne zastosowanie w postępowaniu amerykańskiego autora.

Artykuł Alforda o kaplicy w Ronchamp<sup>42</sup> był swego rodzaju kontynuacją spostrzeżeń poczynionych kilka lat wcześniej w artykule *Modern architecture and the symbolism of creative process*<sup>43</sup>. W pracy o kaplicy Alford przyciąga uwagę czytelnika, ujawniając, jak w reportażu, kolejne etapy swego postępowania: przedstawia oczywisty punkt wyjścia (zdziwienie „rozmyślnym dziwactwem”), opisuje główne wrażenia, których poprawność sprawdza niemal „na oczach” czytelnika, bierze pod rozwagę przyczyny sprawcze konkretnych wrażeń, a w końcu tworzy własne wyjaśnienie, które jest przekonujące, ale głównie mocą pięknych porównań, śmiałej koncepcji interpretacyjnej i zastosowanych metafor. Chociaż w efekcie czytelnik otrzymuje wyjaśnienie, że kaplica to „statek życia lub duszy (...) płynący przez czas i wieczność”, to ocena takiego wyjaśnienia nasuwa się następująca: „może to nie w pełni naukowe, ale na pewno lepsze niż naukowe”. Czy jednak na pewno „nienaukowe”?

Zespół cech charakteryzujących typowe podejście naukowe i przebieg postępowania Alforda wcale nie wykazują poważnych rozbieżności, a pomniejsze różnice pozwalają zrozumieć rolę swoistej aury, którą otaczana jest retoryka obiektywności. W zwykłych procedurach naukowych w humanistyce osobną funkcję spełniają rozliczne pozory uzyskiwania wyników

Ronchamp with reasonable accuracy? It seems that his resistance against the acceptance of the chapel's form is not connected with a desire to know the intentions of the architect, but aims at revealing his own world of values. By imposing specific requirements on the Catholic church architecture, Fuchs created a vision of a building that would not make use of historical forms, but would inherit the main features developed in the tradition: a recognizable shape of the building (equipped with towers and a decorative entrance) as well as the solemn and festive atmosphere of the interior. Expectations so formulated were very ambitious and it is difficult to indicate objects that meet them. Fuchs' argumentation had many of the characteristics of an official statement, was a refinement and an updating of certain normative aesthetics but still, despite its extensive size, it did not have the cognitive values typical of scientific activity.

### **Empirical analysis – an experiment by John Alford**

The method with which John Alford attempted to explain the peculiarities of the chapel at Ronchamp represents the cognitive tradition characteristic especially of the humanities in America. Martin Jay described this kind of research attitude – not without profound reasons – as “a song of experience”.<sup>40</sup> An approach of this kind, in spite of its apparent simplicity, is characterized by internal tensions, contradictions, and the use of various forms that make it impossible to define clearly. An experience presupposes recourse to an individual, personal impression that inherently goes beyond the general values. This method also requires a specific openness, a kind of lack of assumptions, which, together with the subjective element gives the end result of the research a special character of individualism and, while being scientific, makes it a “story”, “saga” or “song”. In a distant way, this resembles the proposals of narrative knowledge (once proposed in the philosophy of Schelling), whose distinction was intended to save the values of individuality and resistance to what is general.<sup>41</sup> On the other hand – which paradoxically denies the irrational aspects of the methods for establishing the experience (as in Dilthey) as the basis for research

<sup>41</sup> Por. K. Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F.W.J. Schellinga w latach 1800–1811*, Wrocław 2007, s. 254–306.

<sup>42</sup> Alford był historykiem sztuki współczesnej (i malarzem) związanym z uczelniami w Kanadzie (Toronto) i Stanach Zjednoczonych (m.in. Indiana University i Middlebury College), zmarł w 1961 roku. J. Alford, *Creativity and intelligibility in Le Corbusier's chapel at Ronchamp*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1958, nr 3, s. 293–305.

<sup>43</sup> Idem, *Modern architecture and the symbolism of creative process*, „College Art Journal”, 1955, nr 2, s. 102–123.

<sup>40</sup> M. Jay, *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley 2006, pp. 361–400.

<sup>41</sup> Cf. K. Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F.W.J. Schellinga w latach 1800–1811*, Wrocław 2007, pp. 254–306.

– the attitude represented by Alford is similar to the phenomenological approach, which can be regarded as extremely rational. Limiting the role of prior knowledge, the suspension of assumptions (described by Husserl as *epoché* but occurring already in the ancient sceptics as the temporary suspension of previously accepted beliefs) are clearly applicable in the argumentation of the American author.

Alford's article on the chapel in Ronchamp<sup>42</sup> was a kind of continuation of the observations made several years earlier in the article *Modern architecture and the symbolism of creative Process*.<sup>43</sup> In his work on the chapel, Alford draws the reader's attention by revealing, like in a report, consecutive stages of his research: he presents an obvious starting point (his surprise at the "wilful oddity"), describes the main impressions, the correctness of which he verifies almost "in front of" the reader, considers the causes of specific impressions, and finally creates his own explanation that is persuasive, but mostly by virtue of beautiful comparisons, and the bold interpretation of metaphors used. Although in effect the reader receives an explanation that the chapel is "the Ship of Life or of the Soul [...] riding time and eternity", the assessment of this explanation begs the following: "maybe it is not completely scientific, but certainly better than scientific". But is it really "unscientific"?

The set of characteristics typical of a scientific approach and that of Alford's procedure do not show significant differences, and minor differences allow us to understand the role of a kind of aura that surrounded a rhetoric of objectivity. In normal scientific procedures in the humanities, a separate function belongs to numerous appearances of obtaining results which have universal validity, while the sources of the formulated claims rooted in individual tendencies inherent in a particular person are suppressed. Elements of reasoning in the standard analytical and hermeneutical procedures (though for the most part non-definable) and in the rules adopted by Alford differ mainly in unusually explicit emphasis on the subjective components of the study in the process of explaining a given work. At the beginning, Alford emphasizes his lack of knowl-

o powszechnej ważności przy jednoczesnym tłumieniu źródeł formułowanych twierdzeń tkwiących w jednostkowych skłonnościach konkretnej osoby. Elementy drogi dowodzenia w standardowych czynnościach analityczno-hermeneutycznych (zresztą w większej części niedefiniowalne) i zasady przyjęte przez Alforda różnią się głównie niespotykaniem jawnym akcentowaniem w procesie wyjaśniania dzieła subiektywnych składowych badania. Alford podkreśla na wstępie swój brak wiedzy o obiekcie i podejście do niego z „całkowicie otwartym umysłem”<sup>44</sup>. Nie oznacza to jednak rozpoczęcia wywodu od czynności o czysto intelektualnym charakterze, lecz otwarcie się na wrażenia. Wyjaśnianie zaczyna się zatem od przeżywania. „Rzeczywisty kontakt z budowlą głęboko mnie poruszył i sprawił olbrzymie wrażenie, szczególnie przez obezwładniający efekt połączenia w tym monumencie porządku i żywotności, zaś niniejsze stronicie wynikają z usiłowań wyjaśnienia samemu sobie, czym spowodowane zostało to poczucie autorytatywnej siły, porządku i witalności”<sup>45</sup>. Zdaniem amerykańskiego pisarza istnieje znikoma liczba przesłanek pozwalających zidentyfikować budowlę jako kościół, ale nie ma także innych formalnych czy treściowych wzorców, które uczyniłyby kaplicę wprost zrozumiałą. W niecodziennej sytuacji, która dotyczy dzieła radykalnie nowatorskiego, należy zacząć od przemyślenia warunków, które zrodziły pierwotne wrażenia siły, harmonii i spokoju. Wrażenie siły oparte jest na sugerowanej grubości ścian, które dają poczucie masywności całej budowli. Natomiast „źródło poczucia harmonii i spokoju jest znacznie trudniejsze do wyjaśnienia”<sup>46</sup>. Poza samym tylko horyzontalnym podłożem nigdzie nie dostrzega się poprawnych płaszczyzn czy prostych kątów i linii. W rozchwieanym wnętrzu doznaje się jednak wyciszenia i odczucia harmonii przestrzeni. Powodem jest prawdopodobnie operowanie sugestią ogromu, wielkiej kubatury, która przyczynia się do powstania wrażenia kontaktu ze „strefą mocy”. Wielkość przestrzeni w przypadkach budowli kultowych może być odbierana jako tajemnicza i wzbudzająca respekt – podaje Alford za ustaleniami Herberta Reda z pracy *Icon and Idea*<sup>47</sup>. Jako dowód może służyć zachowanie osób przebywających w kaplicy, które – niezależnie od tego, czy przybyły do niej w celach religijnych, czy tylko, by zaspokoić ciekawość estetyczną – zachowują się w sposób sugerujący wyciszenie i zarazem poddanie się nastrojowi spokoju.

Badacz ma świadomość, że budowla w rzeczywistości nie jest tak olbrzymia jak np. Hagia Sophia, dlatego poszukuje innych wyjaśnień dla stanów kontemplacyj-

<sup>42</sup> Alford was a historian of modern art (and a painter) associated with universities in Canada (Toronto) and the United States (including Indiana University and Middlebury College); he died in 1961. J. Alford, *Creativity and intelligibility in Le Corbusier's chapel at Ronchamp*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1958, no. 3, pp. 293–305.

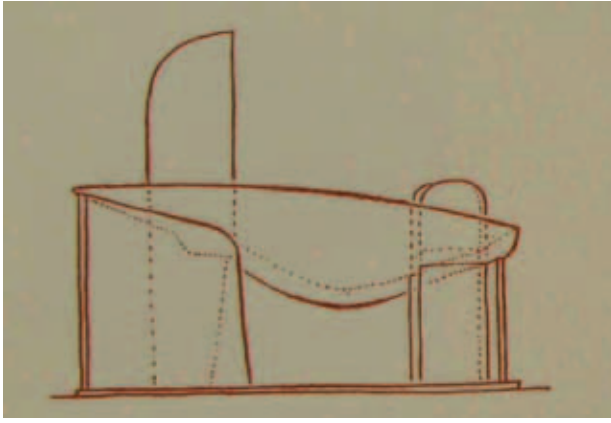
<sup>43</sup> Idem, *Modern architecture and the symbolism of creative process*, "College Art Journal", 1955, no. 2, pp. 102–123.

<sup>44</sup> Alford 1958, jak przyp. 42, s. 293.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 293.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 294.

<sup>47</sup> H. Read, *Icon and idea: the function of art in the development of human consciousness*, London 1955.



6. Przekrój kaplicy z widokiem sklepienia zwisającego do wnętrza, za: A. Henze, *Ronchamp. Le Corbusiers erster Kirchenbau*, Recklinghausen 1956, s. 22

6. A cross-section of the chapel with the view of the sagging ceiling, photo after: A. Henze, *Ronchamp. Le Corbusiers erster Kirchenbau*, Recklinghausen 1956, p. 22

nich często pojawiających się u nawiedzających kaplicę. Dostrzega okno ponad wejściem wschodnim, które – jak okna kościołów gotyckich – uwydatnia wertykalizm wnętrza, ale jednocześnie daje wrażenie jednoznacznej stabilności [il. 7]. „To wydłużone okno posiada bardzo złożoną funkcję estetyczną”, do wykrzywionych przestrzeni wprowadza bowiem element oparcia dla odczuwania równowagi pionów i poziomów<sup>48</sup>. Złożony sposób, w jaki wartości formalne kaplicy przyczyniają się do wykreowania nastroju wyciszenia, ma swoją analogię w oddziaływaniu na widza stropu „opadającego jak kawał zawieszanej tkaniny”. Efekt wypukłego stropu wydaje się autorowi niejasny, ale – jego zdaniem – nie zakłóca dominującego nastroju. Brak naruszenia atmosfery skłaniającej do wyhamowania zwykłych dążeń i popędów wynika z takiego kształtowania przestrzeni, który wytyczające ją płaszczyzny czyni raz sztywnymi, a raz giętkimi, raz masywnymi, a w innym przypadku pozbawionymi wagi, lub jednocześnie takimi i takimi. Nieuchwytność czy nieoczywistość cech wprowadza impresję nierzeczywistości, która zawieszka potrzebę ustalania jednoznacznych reakcji.

Poważna trudność dotyczy także wyjaśnienia formalnych podstaw „głębokiego poczucia stabilnej i permanentnej harmonii we wnętrzu” kaplicy<sup>49</sup>. W budowlu nie ma łatwo identyfikowalnych symetrii ani silnych linii prostych bądź horyzontalnych, które to właściwości najczęściej przyczyniają się do powstania sugestii regularności w uporządkowaniu budowli. Podczas wyjaśniania tego problemu Alford odwołuje się do twierdzeń Le Corbusiera głoszących, że przy projektowaniu kaplicy architekt oparł się

edge about the object and his approach to it with “an entirely open mind”.<sup>44</sup> However, it does not mean starting the argumentation with actions of a purely intellectual nature, but being open to impressions. Explanation, therefore, starts from an experience. “Actual contact with the building left me deeply moved and enormously impressed, particularly by the overpowering effect of fused order and vitality in the monument, and this paper results from attempts to explain to myself what this sense of authoritative power, order, and vitality are due to”.<sup>45</sup> According to the American author there is minimal evidence allowing us to identify the building as a church, but there are also no other formal or substantial patterns that would make the chapel directly understandable. In that unusual situation concerning a radically innovative work, one needs to begin by considering the conditions that gave rise to the initial impressions of strength, harmony and peace. The impression of power is based on the suggested thickness of the walls, which give a sense of solidity to the whole building. However, “[t]he source of the sense of order and repose is much more difficult to identify”.<sup>46</sup> Except for the horizontal floor, one cannot see any correct planes or right angles and straight lines. In that unstable interior, however, one experiences tranquillity and a sense of harmony of space. The reason is probably the use of a suggestion of enormity, great volume, which contributes to the impression of contact with the “a precinct of power”. Enormity of space in sacred buildings may be seen as mysterious and demanding respect, as stated by Alford following Herbert Read’s work *Icon and Idea*.<sup>47</sup> What may serve as evidence is the behaviour of people in the chapel: regardless of whether they have come there for religious purposes, or just to satisfy their aesthetic curiosity, they behave in a way that suggests silence and submission to the mood of repose. The researcher is aware that, in fact, the building is not as huge as e.g. Hagia Sophia, so he looks for other explanations of the contemplative states which are often experienced when visiting the chapel. He notices the window over the eastern entrance, which – like the windows of Gothic churches – enhances the verticality of the interior, but also produces a clear impression of stability [Fig. 7]. “This long vertical window has very complex aesthetic functions”, because

<sup>44</sup> Alford 1958 (ft. 42), p. 293.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 293.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 294.

<sup>47</sup> Herbert Read, *Icon and idea: the function of art in the development of human consciousness*, London 1955.

<sup>48</sup> Alford 1958, jak przyp. 42, s. 295.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 296.

it introduces in the distorted spaces an element of support allowing for the sense of balance of verticals and horizontals.<sup>48</sup> The complex way in which the formal values of the chapel contribute to creating the mood of repose has its analogy in the effect exerted on the viewer by the ceiling which “sags, one might say, like a piece of hung canvas”. The effect of the convex ceiling seems to be unclear to the author, but – in his opinion – does not interfere with the dominant mood. There is nothing that would violate the atmosphere which checks ordinary aspirations and drives, and this results from such development of the space which makes the delimiting at once both rigid and flexible, sometimes massive and sometimes devoid of weight, or both. Elusiveness and non-obviousness of features introduces an impression of unreality that suspends the need to set unequivocal responses.

A major difficulty also concerns the explanation of the formal basis of the “profound sense of stable and permanent order in the interior” of the chapel.<sup>49</sup> The building has no readily identifiable symmetries or strong straight and horizontal lines, which are the features that usually contribute to an implication of regularity in the order of a structure. While explaining the problem, Alford refers to the claims of Le Corbusier, who asserts that he based his design of the chapel on an “acoustic component in the domain of form” and suggests that this component is as subtle, precise and inexorable as the laws of mathematics. As mentioned in the analysis of Alois Fuchs’ argument, this type of statement generated a great deal of concern. However, Alford shows pragmatism here and comes to the conclusion that the matter was considered using a hardly profound analogy. He takes it for granted that Le Corbusier “does not assert (and the assertion would hardly have been credible) that he surveyed the surrounding hills and valleys with instruments and somehow worked out a set of basic topographical proportions, which he then applied to his design” but, unlike many other authors, he tries to reflect on the current value of the scientific statement of Le Corbusier. He is aware of the fact that the treatment of the shape of the chapel as a result of research on the acoustics would be a mistake, and the statement made by the architect is primarily a metaphor “as little descriptive as were the ancient theories of the music of the cosmic spheres”, but he is attracted by the issue of the similarity of certain psychological and physiological experi-

o „akustyczny komponent w dziedzinie formy”, i sugerujących przy tym, że ów komponent ma charakter subtelny, dokładny i nieubłagany jak prawa matematyczne. Jak wspomniano w analizach wykładu Aloisa Fuchsa, tego typu stwierdzenia budziły duże zastrzeżenia. Alford wykazuje tu natomiast pragmatyzm i dochodzi do wniosku, że w rozpatrywanej kwestii posłużono się niezbyt głęboką analogią. Jako oczywistość przyjmuje, że Le Corbusier „nie twierdził (co byłoby wszak mało wiarygodne), że zbadał otaczające wzgórza i doliny za pomocą instrumentów i w jakiś sposób opracował zestaw podstawowych proporcji topograficznych, które następnie zastosował w projekcie”, jednak w odróżnieniu od wielu innych autorów próbuje zastanowić się nad aktualną wartością naukową stwierdzenia Le Corbusiera. Ma świadomość, że traktowanie kształtu kaplicy jako wyniku badań nad akustyką byłoby błędem, a wypowiedź architekta to głównie metafora „równie mało opisowa jak starożytne teorie muzyki sfer kosmicznych”, ale pociąga go zagadnienie podobieństwa pewnych doznań psychicznych i fizjologicznych u artystów i przedstawicieli nauk ścisłych. Odwołał się w tym względzie do książki Jacquesa Hadamarda *The psychology of invention in the mathematical field*, której autor zwrócił uwagę na zjawiska wizualnej imaginacji w procesach poznawczych wielu matematyków, w tym także na – u Henriego Poincaré – emocję matematycznego piękna, harmonii liczb i form oraz geometrycznej elegancji<sup>50</sup>. Le Corbusier nie był matematykiem, lecz architektem, a jego budowla ma wartości architektoniczne, nie zaś matematyczne; nie można jednak wykluczyć, by w sytuacjach brzegowych nie istniały podobieństwa między obiema dziedzinami. Skoro sam architekt pisał, że nie wymogi religii, lecz wartości psychiczne i fizjologiczne były podstawą kształtowania formy, to może wyjaśnienie budowli należałoby szukać w pismach badaczy struktury mózgu czy systemu nerwowego. To kolejne zadanie, które postawił sobie Alford. Po raz kolejny mając za podstawę stwierdzenie, które sam uznaje za nadmiernie swobodną metaforę, zastanawia się nad możliwością jego weryfikacji. W tym przypadku wskazuje na pracę d’Arcy’ego Thompsona, w której autor próbował zbadać wybrane formy organiczne (w rodzaju regularnych spirali, kształtów rogów itp.) jako porównywalne z prawami mate-

<sup>48</sup> Alford 1958 (ft. 42), p. 295.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 296.

<sup>50</sup> J. Hadamard, *The psychology of invention in the mathematical field*, Princeton 1945. Kierując się ku tej pozycji, Alford dokonał trafego wyboru, ponieważ Hadamard był nie tylko wybitnym matematykiem (por. macierze Hadamarda, iloczyn Hadamarda), ale także badaczem zagadnień teorii poznania. Wymienione dzieło było znane w roku 1975 i 1996, a w 1964 wydane zostało również w Polsce. Hadamard opisał w nim procesy twórcze stu znanych matematyków, w tym m.in. Carla Friedricha Gaussa, Hermana von Helmholtza i Henriego Poincaré.

matyki, fizyki czy mechaniki<sup>51</sup>. Alford, pozostawiając sprawę bez rozstrzygnięcia, stwierdza, że chociaż przytoczone wyrażenie architekta o „akustycznym komponencie formy” nie ma ścisłego charakteru, to sama kwestia jest naukowa i tworzy zagadnienie, które może być racjonalnie rozpatrywane. Sprowokowany tezą Le Corbusiera Alford przyjął możliwość badania zjawiska pokrewieństwa między odległymi dziedzinami ludzkiej aktywności, chociaż rozważania nad sytuacjami granicznymi nie mogły prowadzić do żadnych zadowalających rezultatów. Autor odsłania możliwości interpretowania zjawisk, przytacza bądź wysuwa własne argumenty na rzecz pojawiających się opinii, ale nie angażuje się we włączanie przedmiotu swego namysłu w ramy zjawisk już poznanych. Podczas gdy Fuchs sprawdzał zgodność cech kaplicy z określonym systemem wartości, Alford traktuje ją jako przejaw kreatywności wybiegającej poza możliwości poznania. Dla Fuchsa taki charakter obiektu stwarzał zagrożenia dla integralności doktryny katolickiej, dla Alforda był włączaniem się w procesy, których badaniem zajmuje się nauka. Czym są właściwie te procesy? Czy można je analizować, pozostając wyłącznie w obrębie badań nad sztuką?

W połowie swoich rozważań Alford porzuca próbę uczynienia kaplicy zrozumiałą w oparciu o sugestie czerpane z twierdzeń Le Corbusiera, prowadzące – bądź co bądź – do mało zadowalających efektów, i podejmuje się samemu stworzenia porównań „być może niższego rzędu”, ale sytuujących dzieło w obrębie powszechnie przeżywanych zjawisk egzystencjalnych. Podąża za skojarzeniami, jakie budzi porównywanie kaplicy do wybranych dzieł rzeźby i architektury. Po pierwsze zauważa podobieństwo kaplicy do rzeźb Brâncușiego z roku 1908, w których rzeźbiarz upraszczał postać ludzką do kształtów geometrycznych, a jednocześnie wprowadzał pewien szczególny rys archaizacji zbliżony do charakteru prac artystów ludowych. Alford wymienia w dalszej kolejności Trethevy Quoit, megalityczny grobowiec z Kornwalii [il. 8], dzieło równie proste i uniwersalne. Autor wyraźnie zaznacza, że podobieństwo może być w dużym stopniu lub całkowicie przypadkowe, jednak struktury kaplicy i brytyjskiego dolmenu są analogiczne. W obu przypadkach mamy do czynienia z kilkoma pionowo ustawionymi wspornikami dachu, który spoczywa na nich silnie pochylony w jedną stronę

<sup>51</sup> d'A. W. Thompson, *On growth and form*, Cambridge 1951 (t. 1), 1952 (t. 2). Ta – jak by się wydawało – przebrzmiała pozycja (wydana po raz pierwszy w roku 1917) była kilkakrotnie wznawiana (m.in. w 2010 roku) i to także w tłumaczeniach na inne języki. Alford nie pisze wiele na ten temat, ale ponownie – jak było to wcześniej w przypadku Hadamarda – wskazuje na dzieło niezwykle w pisarstwie naukowym. Jego autor przejawiał w swej pracy nadzwyczajną fascynację pięknem świata organicznego i jego zawyłych regularności, sam stwarzając jednocześnie dzieło literatury pięknej w obszarze relacjonowania badań naukowych.

ences in artists and scientists. In this regard he referred to the book *The psychology of invention in the mathematical field* by Jacques Hadamard, who noticed the phenomena of visual imagination in the cognitive processes of many mathematicians, including the emotion of mathematical beauty, harmony of numbers and forms and geometric elegance in Henri Poincaré.<sup>50</sup> Le Corbusier was not a mathematician but an architect and his building has architectural values rather than mathematical ones; however, it cannot be ruled out that in some border cases there are similarities between the two fields. Since it is the architect himself who wrote that it is not the requirements of religion but psychological and physiological values that were the basis of developing that form, perhaps explanation of the building should be sought in the writings of scientists of the brain or the nervous system. This is another task that Alford set himself. Once again, considering a statement which he regards as an excessively casual metaphor, he wonders about the possibility of its verification. In this case he points to the work by d'Arcy Thompson, who attempted examination of selected organic forms (such as regular spirals, shapes of horns, etc.) as comparable to the laws of mathematics, physics and mechanics.<sup>51</sup> Leaving the matter undecided, Alford says that although the architect's notion of an “acoustic component in the domain of form”, quoted by him, has no strict character, the issue itself is scientific and constitutes a problem that can be rationally considered. Provoked by Le Corbusier's thesis, Alford accepted the possibility of studying the phenomenon of kinship between distant areas of human activity, although a debate on border situations could not lead to any satisfactory results. The author reveals the possibility of interpreting events, quotes or proposes his own arguments in favour

<sup>50</sup> J. Hadamard, *The Psychology of invention in the mathematical field*, Princeton 1945. By referring to this book, Alford made the right choice because Hadamard was not only an outstanding mathematician (see Hadamard matrices, Hadamard product) but also a researcher of issues of epistemology. The above-mentioned work was reprinted in 1975 and 1996. Hadamard described the creative processes of one hundred famous mathematicians, including Carl Friedrich Gauss, Hermann von Helmholtz and Henri Poincaré.

<sup>51</sup> d'A. W. Thompson, *On growth and form*, Cambridge 1951 (vol. 1), 1952 (vol. 2). This – as one might think – faded book (first published in 1917) has been reprinted several times (including in 2010), also in translations into other languages. Alford does not write much about it, but again – as earlier in the case of Hadamard – he indicates that it is a remarkable work in scientific writing. Its author exhibited an extraordinary fascination with the beauty of the organic world and its intricate regularity, at the same time creating a work of literature in the area of research reporting.

of the emerging opinions, but does not commit himself to the integration of the object of his reflection in the framework of phenomena that are already known. While Fuchs verifies the compliance of the specific features of the chapel with a particular system of values, Alford treats it as an expression of creativity that goes beyond the possibility of knowledge. For Fuchs, such a nature of the object posed threat to the integrity of the Catholic doctrine; for Alford it meant an involvement in the processes subjected to scientific research. What are these processes? Is it possible to analyze them exclusively within the study of art?

In the middle of his discussion, Alford abandons attempts to make the chapel understood on the basis of suggestions derived from the claims of Le Corbusier, leading – at any rate – to barely satisfactory results; he undertakes to create his own comparisons which are “of perhaps a lower order” but which locate the work within the generally experienced existential phenomena. He follows associations aroused by comparing the chapel to selected works of sculpture and architecture. First of all, he notes the similarity of the chapel to Brâncuși’s sculptures of 1908, in which the sculptor simplified the human figure into geometric shapes, and at the same time introduced a special feature of archaism similar to the nature of works by folk artists. Alford then mentions Trethevy Quoit, a megalithic tomb in Cornwall [Fig. 8], a work which is equally simple and universal. The author explicitly points out that the similarity may be largely or entirely coincidental but the structures of the chapel and the British dolmen are analogous. In both cases we are dealing with a number of vertically set supports of the roof, which rests on them heavily tilted to one side and recessed into the interior. An equally suggestive similarity seems to be found, according to the author, between the windows deeply embedded in their glyphed niches and burial recesses in the catacombs. The French building resembles a symbolic stronghold due to the thickness of its walls. The combination of these features makes the prayer chapel as not just an ordinary place of spiritual refuge but also a kind of fortress against death.

According to Alford, the human culture has developed various concepts relating to human existence after death.<sup>52</sup> One was associated with the preservation of the body, another assumed the existence of a component which is independent of the body, i.e. immortal, or – as St Thomas

i zagłębiony do wnętrza. Podobnie sugestywnie zbliżone do siebie wydają się naszemu autorowi okna głęboko osadzone w rozglifionych otworach i wnęki grobowe w katakumbach. Francuska budowla przez grubość swych ścian przypomina symboliczną warownię. Połączenie tych cech czyni z modlitewnej kaplicy nie tylko zwyczajowe miejsce duchowego schronienia, lecz także swoistą twierdzę przeciwko śmierci.

Zdaniem Alforda w kulturze ludzkiej wykształciły się różne koncepcje odnoszące się do trwania człowieka po śmierci<sup>52</sup>. Pierwsza związana była z dążeniem do zachowania ciała, druga zakładała istnienie składnika niezależnego od ciała, który jest nieśmiertelny, czy – jak pisał św. Tomasz z Akwinu – ma pragnienie wiecznego istnienia. Oprócz dwóch wymienionych kultywowano ponadto przekonanie, że przetrwanie jest możliwe przez uczestnictwo w procesach kosmosu (postrzeganego jako organiczny i posiadający atrybuty istot żyjących). Alford skłania się ku mniemaniu, że w wyobraźni Le Corbusiera dokonało się po roku 1928 stopniowe odejście od symbolizmu mechanistycznego do koncepcji łączenia kształtów artefaktów z formami ciała ludzkiego (jako odzwierciedlenia ogólnych praw natury i kosmosu). Kaplica byłaby dalszą konsekwencją tych przemian w poglądach artysty i – według Alforda – doszło w niej do wyrażenia fuzji form racjonalnie zorganizowanych (a więc opartych o ukryte zasady kosmosu, ale także odwołujących się do kształtów mechanizmów wymyślonych przez człowieka – jak np. oceaniczny statek, „jedno z największych osiągnięć nowoczesnej inżynierii”), form organicznych i ożywionych (jak np. ciało ludzkie z jego duchowością) i symboli kosmosu (których śladem są otwory w ścianie wschodniej, naśladujące konstelacje gwiazdne). Kaplica to zatem „Statek Życia lub Duszy, zgodnie z pewnym szczególnym wierzeniem, płynący przez czas i wieczność”<sup>53</sup>. Żmudne badania Alforda, który wychodzi od wstępnych wrażeń, by następnie przeanalizować poglądy artysty i – w jeszcze kolejnym kroku – prześledzić serie analogii formalnych i treściowych, kończą się literacką przenośnią, niemal „aktem strzelistym” w dziedzinie interpretacji sztuki.

### Obok negocjacji – tezy Richarda Biedrzyńskiego

W książce *Kirchen unserer Zeit* z roku 1958 (rozdział *Am hohen Ort von Ronchamp*) Richard Biedrzyński ujawnia znajomość głównych opozycyjnych poglądów dotyczących kaplicy na wzgórzu, jakie zarysowały się w ciągu trzech lat dzielących jego publikację od poświęcenia kaplicy<sup>54</sup>. Autorzy wie-

<sup>52</sup> Alford 1958 (ft. 42), pp. 303–304.

<sup>52</sup> Alford 1958, jak przyp. 42, s. 303–304.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 304.

<sup>54</sup> R. Biedrzyński, *Am Hohen Ort von Ronchamp*, w: idem, *Kir-*



7. Le Corbusier, *Wnętrze kaplicy z widokiem pionowego okna nad wejściem wschodnim*, fot. P. Morlion  
 7. Le Corbusier, *The chapel interior with a vertical window above the eastern entrance*, photo by P. Morlion

lu z dotychczasowych sądów na temat tej budowli, o których poprawności nie sposób rozstrzygać nawet obecnie, zajęli pozycje skrajne, właściwie wykluczając jakiegokolwiek negocjacje. Niebezpieczeństwo, przed jakim stanęli kolejni badacze, polegało na przesunięciu dyskusji w stronę obiektywizmu, zobojętniającego gorączkę adwersarzy, ale również ku swoistej odmianie opisaną przez Nietzschego „historii antykwarycznej”<sup>55</sup>. Biedrzyński uniknął tej pułapki, przyjmując za punkt wyjścia swojej oceny dzieła na wzgórzu taką doktrynę sztuki, w której rozwój jest rozumiany jako wprowadzanie do zasobu możliwości artystycznych nieustannie nowych rozwiązań. Przyjął jednocześnie w swym badaniu zasady postkantowskich teoretyków humanistyki, w rodzaju Wilhelma Windelbanda i Heinricha Rickerta, którzy optowali za opisem

*chen unserer Zeit*, München 1958, s. 106–116; por. także: T.O. Brandt, *Kirchen unserer Zeit by Richard Biedrzyński*, „College Art Journal”, 1959, nr. 4, s. 375–376. Richard Biedrzyński (1901–1969), używający także pseudonimu Richard Bie, był autorem opublikowanej w 1923 roku pracy doktorskiej poświęconej wpływowi etyki kantowskiej na brytyjski krytyczny idealizm, ponadto zaś krytykiem i publicystą (związanym ze „Stuttgarter Zeitung”), autorem licznych książek dotyczących teatru, filmu i sztuki. Biedrzyński napisał książki o Marksie, sztuce rosyjskiej, witrażach, Winckelmanie, malarstwie pompejańskim i dziesiątkach malarzy od średniowiecza do współczesności.

<sup>55</sup> „Historia antykwaryczna” w dokładniejszym rozumieniu, zgodnym z intencjami Nietzschego, jest skierowana przeciwko wybitnym jednostkom, ale w tym konkretnym przypadku diagnozowane zagrożenie polegało na odniesieniu się do działań awangardowego artysty jako zestawu faktów dających się jasno określić i zrozumieć, por. F. Nietzsche, *O pożyteczności i szkodliwości historii dla życia* [1874], w: idem, *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, postłowie D. Misztal, Kraków 2003, s. 78.

Aquinas said – which has the desire for eternal existence. In addition to these two, the belief has also been cultivated the belief that survival is possible through participation in the processes of the universe (perceived as having the attributes of organic and living beings). Alford is inclined to the notion that, after 1928, the imagination of Le Corbusier gradually departed from the concept of mechanistic symbolism and turned towards the concept of combining the shapes of artefacts with forms of the human body (as a reflection of the general laws of nature and the cosmos). The chapel would be a further consequence of these changes in the views of the artist, and – according to Alford – it expressed a fusion of rationally organized forms (i.e. ones based on the hidden rules of the cosmos but also referring to the shape of mechanisms devised by man, such as an ocean-going ship, “one of the greatest achievements of modern engineering”), animate organic forms (such as the human body with its spirituality) and the symbols of the cosmos (traces of which are the openings in the eastern wall, mimicking the constellations). The chapel is therefore “the Ship of Life or of the Soul, according to one’s particular beliefs, riding time and eternity”<sup>53</sup>. The elaborate analysis performed by Alford, who begins with initial impressions to analyze first the views of the artist and, in yet another step, a series of formal and substantial analogies, ends with a

<sup>53</sup> Ibidem, p. 304.

literary metaphor, almost “an ardent act” in the interpretation of art.

### **Besides negotiations – the theses by Richard Biedrzyński**

In his book *Kirchen unserer Zeit* of 1958 (Chapter *Am hohen Ort von Ronchamp*), Richard Biedrzyński shows his knowledge of the main opposing views on the chapel on the hill, which emerged within the three years between his publication and the chapel’s consecration.<sup>54</sup> The authors of many of the previous judgements concerning the building, the correctness of which cannot be resolved even today, had taken extreme positions, virtually ruling out any form of compromise. The danger faced by successive researchers consisted in shifting the discussion towards objectivity, neutralizing the adversaries’ fever, but also to a specific method described by Nietzsche as “antiquarian history”.<sup>55</sup> Biedrzyński avoided this trap by adopting, as a starting point for his assessment of the work on the hill, an art doctrine in which development is understood as introduction to the resource of artistic possibilities of constantly new solutions. At the same time, he adopted in his study the rules of post-Kantian theorists of the humanities, such as Wilhelm Windelband and Heinrich Rickert, who opted for such a description of artistic phenomena that accented unique and unrepeatable features. It is not a coincidence that the motto of Biedrzyński’s book was an aphorism by Goethe stating that “There are few things of the past which one should miss, there only are ever new phenomena formed from elements of the past”.

Biedrzyński began his research with three extensive citations from the speech of Le Corbusier at the consecration of the chapel, the sermon by Archbishop Dubois and parts of the speech

<sup>54</sup> R. Biedrzyński, *Am Hohen Ort von Ronchamp*, in: idem, *Kirchen unserer Zeit*, München 1958, pp. 106–116; cf. also: T.O. Brandt, *Kirchen unserer Zeit by Richard Biedrzyński*, “College Art Journal”, 1959, no. 4, pp. 375–376. Richard Biedrzyński (1901–1969), who also used the pseudonym Richard Bie, was the author of a doctoral dissertation, published in 1923, dedicated to the influence of Kantian ethics on British critical idealism. He was also a critic and journalist (related to the “Stuttgarter Zeitung”), the author of numerous books on theater, film and art. Biedrzyński wrote books on Marx, Russian art, stained glass, Winckelman, Pompeian painting and dozens of artists from the Middle Ages to the present.

<sup>55</sup> “Antiquarian history”, in a more precise meaning which is in line with the intentions of Nietzsche, is directed against the outstanding individuals, but in this particular case the diagnosed threat was regarding the actions of an avant-garde artist as a set of facts which can be clearly defined and understood; see: F. Nietzsche, *The use and abuse of history for life*, transl. A. Collins, New York 1985.

zjawisk artystycznych akcentującym cechy wyjątkowe i niepowtarzalne. Nieprzypadkowo mottem książki Biedrzyńskiego był aforyzm Goethego głoszący, że: „Nie ma takich minionych rzeczy, za którymi należałoby tęsknić, są tylko wiecznie nowe zjawiska kształtowane z elementów przeszłości”.

Biedrzyński rozpoczął postępowanie badawcze od trzech obszernych cytatów: z mowy Le Corbusiera podczas uroczystości poświęcenia kaplicy, kazania arcybiskupa Dubois oraz fragmentów wypowiedzi Aloisa Fuchsa. W pierwszym francuski architekt wyjaśniał swoje intencje, nie ukrywając osobliwych poglądów na temat totalności matematyki i jej udziału w kreacji „niewyraźalnych przestrzeni”, poczucia sakralności odrębnej od świata religii i upodobania do śmiałych kreacji dzieł w betonie. Dubois porównywał z kolei entuzjazm Le Corbusiera, jego zuchwałość, ale także mistrzowskie umiejętności z budowniczymi gotyckich katedr, przekazywał swoją aprobatę dla budowli i włączał ją w religijne tradycje. Cytat z Fuchsa ukazywał natomiast dzieło jako nieprześcigły przejaw pogoni za nowością, samowolą i nieporządkiem, jako pracę zrywającą nie tylko z chrześcijańską tradycją, ale także z regułami sztuki budowlanej. Komentując te trzy deklaracje, Biedrzyński zauważył, że między tak odmiennymi stanowiskami kompromis staje się niemożliwy, a wszelkie kolejne wypowiedzi muszą zawierać odpowiedzi na pytania podstawowe, jak chociażby o pozostawianie lub niepozostawianie dzieła w obrębie tradycji chrześcijańskiej. Rozsuniecie sprzeczności na pozycje głęboko przeciwstawne jest – w dużej mierze – zabiegiem retorycznym, który ma na celu uzasadnienie stanowiska przyjętego przez Biedrzyńskiego. Jednak niewyłącznie retorycznym, lecz także stawiającym opór tradycjom filozoficznym. Prezentując własny pogląd, Biedrzyński stawia się na pozycji autora, który jest w stanie ocenić dzieło bez opowiadania się po którejkolwiek ze stron sporu. Należy zauważyć, że jakkolwiek dotychczasowa dyskusja skupiła się na rozważaniach o chrześcijańskim lub niechrześcijańskim charakterze dzieła, to korzenie sporu tkwią głębiej, bo w ogólniejszej, wspartej przez całą zachodnią metafizykę skłonności intelektualnej do rozdzielania racji wzdłuż opozycyjnych osi. Czy jednak „kantowski” punkt widzenia, jaki przyjął niemiecki autor, chroni przed wikłaniem się w dwubiegunowe tryby myślowe?

Biedrzyński zakłada, że Le Corbusier, budując kościół w szczególnych warunkach i na szczególnych zasadach, nie w pełni był zobowiązany do przestrzegania tradycjonalistycznych czy konserwatywnych reguł. Stwierdza ponadto, że w swej budowli francuski mistrz w żadnej mierze nie naruszył ogólniejszych zobowiązań wobec zasad architektury czy przeznaczenia gmachu. Zarysowuje w ten sposób różnicę między podstawo-



wymi (jakby nienaruszalnymi) a szczególnymi (zmiennymi) warunkami każdej budowli. Z tak zarysowanej różnicy bierze początek kolejny punkt argumentacji autora głoszący, że twórca znalazł się w sytuacji, która skłaniała do przekroczenia najczęściej spodziewanych rozwiązań – zarówno w odniesieniu do budowli kościelnej, jak i do tworu zwykłej architektury – oraz do przełamania tradycji architektury modernistycznej. Konsekwencją wyjątkowych okoliczności było dzieło, o którym Biedrzyński mógł z uzasadnieniem napisać: „Stoimy przed tajemnicą niepowtarzalności”<sup>56</sup>. To stwierdzenie należy uznać za decydujące dla określenia postawy komentatora. Swobodnie odnosząc się do typologii stylów pisarstwa historycznego Haydena White’a, można także powiedzieć, że w procesie dowodzenia swoich tez Biedrzyński dramatyzował narrację, wzmacniając w opisach siłę występujących sprzeczności, a artystę i jego dzieło lokował jakby obok tych napięć, co było swoistym sposobem pojednania i harmonizacji odległych stanowisk. Opisując charakter wzgórza, zwracał uwagę, że w swej długiej historii (sięgającej czasów Celtoń i Rzymian) było ono na przemian miejscem kultu i militarnym bastionem, co oznacza, że raz było celem pielgrzymek i wyrzekania się własnej woli, a innym razem punktem dowodzenia czy obrony, a więc przestrzenią utwierdzenia ludzkiej woli. „Była to święta góra i militarny bastion. Miejsce sakralne i zarazem strategiczne”<sup>57</sup>. Chrystianizacja wzgórza, sięgająca VI wieku, nie zmieniła owego przeplatania się modlitewnego skupienia i zgiełku bitwy, a wznoszone tu budowle sakralne były burzone podczas kolejnych wojen. Taki też los spotkał neogotycki kościół, który w 1944 roku został zbombardowany przez Francuzów, po tym jak wojska niemieckie uczyniły wzgórze miejscem oporu.

Zdaniem analizowanego autora ścieranie się przeciwieństw dotyczyło też prawnego statusu miejsca, które w ostatnim roku rewolucji francuskiej zostało przez część rodzin z Besançon wykupione od państwa. Z pewnością nie można tego przedsięwzięcia porównać z buntem w Wandei z 1793 roku, ale wydarzenie miało jednak znamiona kontrrewolucyjne. Paradoksalnie, kapliczne wzgórze nie było jednak własnością Kościoła i kiedy urodzeni w Ronchamp François Mathey (wówczas wpływowi urzędnik) i Lucien Ledeur (sekretarz komisji sztuki w diecezji, związany z dominikańskimi awangardzistami z czasopisma „L’Art Sacré”) podjęli się negocjacji z Le Corbusierem w sprawie stworzenia projektu kaplicy, nie mieli przeszkód w przeprowadzeniu swojego pomysłu, z wyjątkiem początkowego oporu stawianego przez architekta<sup>58</sup>. Splot przeciwieństw przyczynił się

by Alois Fuchs. In the first, the French architect explained his intentions, not hiding his peculiar views on the totality of mathematics and its participation in the creation of “inexpressible spaces”, a sense of sacredness separate from the world of religion and an inclination for bold creative works made of concrete. Dubois, in turn, compared Le Corbusier’s enthusiasm, his audacity, but also his masterly skills with the builders of Gothic cathedrals, expressed his approval of the building and included it in religious traditions. The quotation from Fuchs showed the work as an unmatched manifestation of the pursuit of novelty, lawlessness and disorder, as a breach of not only the Christian tradition but also of the rules of the building trade. Commenting on these three statements, Biedrzyński noted that a compromise between positions so different is impossible and any subsequent statements must entail answers to basic questions, such as whether the work remains within the Christian tradition or not. Making these discrepancies deeply contradictory is, to a large degree, a rhetorical measure aimed to justify the position taken by Biedrzyński. However, it is not just rhetorical; it also resists philosophical traditions. Presenting his own view, Biedrzyński puts himself in the position of an author who is able to assess the work without taking any side in the dispute. It should be noted that although the discussion has so far focused on the discussion of the Christian or non-Christian nature of the work, the roots of the dispute lie deeper, namely in a more general intellectual tendency to split arguments along two opposing axes, present in the whole Western metaphysics. But does the “Kantian” point of view, assumed by the German author, provide protection against involvement in bipolar modes of thought?

Biedrzyński assumes that, building the church in special circumstances and under special terms, Le Corbusier was not fully obliged to comply with the traditionalist and conservative principles. He further notes that in his building the French master in no way violated any broader commitments to the principles of architecture and the use of the building. In this way, he outlines the difference between the basic (in a way, inviolable) and specific (variable) conditions of every building. The difference so outlined rise to the next point in the author’s argument stating that the architect found himself in a situation that made him depart from the most anticipated solutions, both in reference to a church building and an ordinary work of architecture, and to breach the tradition of modernist architecture. The consequence of

<sup>56</sup> Biedrzyński 1958, jak przyp. 54, s. 107.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Por. przypis 4 i 6.

the exceptional circumstances was a work about which Biedrzyński was justified in saying: "We are faced with a mystery of uniqueness".<sup>56</sup> This statement should be considered decisive in determining the attitude of the commentator. Freely referring to the typology of historical writing styles of Hayden White, one can also say that in the process of proving his theses Biedrzyński dramatized his narrative, reinforcing the strength of the existing contradictions in his descriptions while he situated the artist and his work as if beside these tensions, which was a way of reconciliation and harmonization of these remote positions. Describing the nature of the hill, he pointed out that in its long history (dating back to the time of the Celts and Romans) it was alternately a place of worship and military bastion, which means that sometimes it was a place of pilgrimage and surrender of one's will while in other situations a post of command or defence, thus a space of affirmation of the human will. "It was a holy mountain and a military bastion. A place both sacred and strategic".<sup>57</sup> The christianization of the hill, dating back to the sixth century, has not changed in this intertwining of concentrated prayer and battle noise, and the sacred buildings erected there were demolished during subsequent wars. Such was also the fate of the neo-Gothic church, which in 1944 was bombed by the French after the German army made the hill their place of resistance.

According to the analyzed author, the clash of opposites was also related to the legal status of the place, which in the last year of the French Revolution had been bought from the state by some of the families of Besançon. Certainly, that enterprise cannot be compared with the rebellion in the Vendée in 1793, but the event had signs of a counter-revolution. Paradoxically, the chapel hill was not owned by the Church and in a situation where François Mathey (an influential official at that time) and Lucien Ledeur (Secretary of the Committee of Art in the diocese, associated with the Dominican avant-gardists of the "L'Art Sacré" journal), both born in Ronchamp, undertook negotiations with Le Corbusier concerning the creation of the chapel's design, there were obstacles in carrying out their idea in addition to the initial resistance of the architect.<sup>58</sup> Coincidences contributed to a number of bizarre actions taken by people involved in the project: the "church" party made a proposal to the architect, encourag-

do wielu osobliwych zachowań osób biorących udział w przedsięwzięciu: strona „kościelna” występowała z propozycjami do architekta, zachęcając go do „pofolgowania” swoim fantazjom. Rezygnowała już wstępnie z narzucania rygorystycznych tradycyjnych wymogów. Architekt także musiał poczynić ustępstwa w swej niechęci do katolicyzmu i odnaleźć argumenty usprawiedliwiające przyjęcie zlecenia. Chociaż w wielu aspektach projektu pozostał wierny osobistym, złożonym przekonaniom religijnym, stworzył jednak dzieło, które należycie spełnia funkcje katolickiej kaplicy: sylwetka z wieżami wyróżnia obiekt jako kościół, dekoracyjne wejście od strony południowej ma cechy portalu, wewnętrzną przestrzeń obdarzono charakterem kościelnej nawy, ołtarz główny, ołtarze boczne i ołtarz zewnętrzny zostały dobrze zintegrowane z planem kaplicy. Jakkolwiek zatem dzieło zaprojektowano według miary wyjątkowego artysty, to „jednocześnie z wielkim posłuszeństwem wobec liturgicznych warunkowań tego wzniesłego miejsca”<sup>59</sup>. W określeniu „wielkim posłuszeństwem” dostrzec można przesadę, ale wypada zgodzić się ze zdaniem następnym: „W tym przypadku z pełnym przekonaniem mówimy o rzadkiej harmonii między artystyczną wolnością i kościelnym przeznaczeniem”<sup>60</sup>.

Biedrzyński, który już na początku wywodów ujawnił znajomość różnicowanych poglądów na temat kaplicy, koncentruje swoje analizy wokół najbardziej kontrowersyjnych kwestii. Należał do nich problem związku budowlany z krajobrazem. Zwłaszcza Fuchs powątpiewał w sensowność deklaracji Le Corbusiera o matematycznej naturze tego związku i działaniu „wizualnej akustyki w królestwie form” przestrzennych. Biedrzyński przyznaje, że dzieło w pierwszym kontakcie z nim wydaje się raczej obce krajobrazowi, „niemal afrykańskie”, ale w trakcie obserwacji nabiera stopniowo charakteru „swojskiego i koniecznego”. Czy jednak poza niejasną metaforą zastosowaną przez Le Corbusiera można znaleźć wytłumaczenie charakteru powiązania formy naturalnej i sztucznej? Dla autora *Am hohen Ort* sposób nastrojenia ma charakter tajemniczy i intuicyjny, ale nie wyklucza on istnienia w nim składników głęboko zakodowanego i trudnego do pojęcia porządku. Uzupełniając Biedrzyńskiego, można dodać – za Heraklitem – „Harmonia niejawna od jawnej mocniejsza”<sup>61</sup>. Oparta o tajemniczą podstawę wszelkich harmonii zgodność między nietypowym kształtem dzieła i jego

<sup>59</sup> Ibidem, s. 10–11.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>61</sup> *Harmoniē aphanēs phanerēs kreittōn* (ἄφανις ἀφανῆς φανερῆς κρείττων), Hippolytos, *Refutatio omnium haeresium*, w: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, red. H. Diels, W. Kranz, Berlin 1903, 54, rozdz. IX, 9, par. 5, s. 48. Tak pojęta harmonia jest tożsama z Logosem, por. H.-D. Voigtländer, *Sprachphilosophie bei Heraklit*, „Hermes” 2, 1995, s. 153.

<sup>56</sup> Biedrzyński 1958 (ft. 54), p. 107.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Cf. fns. 4 and 6.

otoczeniem jest postrzegalna, ale poza metaforą niewytłumaczalna. Autor podnosi w tej części wypowiedzi także szersze zjawisko posługiwania się metaforą w języku i sztukach plastycznych. Liczne skojarzenia, jakie budziło dzieło – w rodzaju „żagiel, statek, jaskinia” – wskazują na zdolności człowieka do opisywania świata odrębne od racjonalnej dyskursywności. Fantazja i poezja w języku oraz w sztukach wizualnych są osobną, sytuującą się poza poznaniem i wyznaniem, częścią ludzkiej aktywności poznawczej. „Nasz język żywi się nie wyłącznie czystymi pojęciami, lecz również wizualnymi przenośniami. W metaforze próbuje się wyrazić doświadczenie za pomocą poufnego porównania, rekwizytu siły wyobraźni”<sup>62</sup>. Docenić zwłaszcza należy określenie przez architekta niewielkiego kościoła jako „arki”. Zdaniem Biedrzyńskiego w czasie nieodległym od zakończenia II wojny światowej kaplica w uprawniony sposób mogła jawić się jako „rozbity okręt ludzkości” na wzgórzu nadziei<sup>63</sup>.

Dalszymi kwestiami podniesionymi przez Fuchsa były: problem sakralności dzieła, zakorzenienie w tradycji architektury kościelnej i jego zgodność z regułami sztuki budowlanej. Skierowanie się Biedrzyńskiego ku tym trzem zagadnieniom nastąpiło wyraźnie jako reakcja na zarzuty wysunięte przez Fuchsa. Po raz pierwszy w dyskusji o kaplicy na wzgórzu sam przedmiot badań został w tak dużym stopniu zastąpiony polemiką z poglądami innych komentatorów. Odnosząc się do tez Fuchsa o sakralności jako pozostawaniu w zgodzie z tradycją i przepisami kościelnymi, Biedrzyński przypomniał, że punktem wyjścia do zaproszenia Le Corbusiera do pracy nad kaplicą były poglądy ojca Couturiera, który głosił: „Powszechnie już można zauważyć, że instynkt ku temu, co sakralne, czystszy i doskonalszy jest u »osób spoza« niż u wielu wierzących artystów, a nawet u wielu członków kleru. To twierdzenie może oburzać, ale jest faktem, któremu w naszych czasach trudno zaprzeczyć. Duch tchnie kędy chce...”<sup>64</sup>. W tej prowokacyjnej opinii zbliżono chrześcijańską świętość do uniwersalnie pojmowanej sakralności właściwej formom religii o pierwotnym charakterze. Można w tej kwestii sformułować dwa istotnie różniące się poglądy. Pierwszy zakładałby, że koncepcja sakralności pochodzi z badań nad historią wszelakich wierzeń religijnych i jest próbą naukowego wypreparowania z nich głównego, powtarzającego się czynnika. Wówczas największą skłonność do *sacrum* można by odnaleźć u świeckich badaczy religii. Le Corbusier – jak wielu jego współczesnych – wykazywał taki typ zainteresowań religijnych i duże wyczucie dla sakralności skrytej w zasadach rzeczywistości. Można jednak

ing him to “indulge” his fantasies. Even at that initial stage they resigned from the imposition of strict traditional requirements. The architect also had to make concessions in his aversion to Catholicism, and find arguments to justify his acceptance of the commission. Although in many aspects of the project he remained true to his personal, complex religious beliefs, he created a work that adequately fulfils the functions of a Catholic chapel: the silhouette with its towers makes the building stand out as a church, the decorative entrance on the south side has the features of the portal, the inner space has the character of the nave, the main altar, the side altars and the outside altar are well integrated into the plan of the chapel. Therefore, the work was designed by a unique artist but “at the same time with great obedience to the liturgical implications of this exalted place”.<sup>59</sup> The term “great obedience” may be seen as exaggerated but one must agree with the following opinion: “In this case we speak with conviction about a rare harmony between artistic freedom and church use”.<sup>60</sup>

Biedrzyński, who at the beginning of his argumentation revealed knowledge of different views on the chapel, focuses his analysis on the most controversial issues. Among them was a problem of the relationship of the building to the landscape. Fuchs especially doubted the wisdom of Le Corbusier’s statement about the mathematical nature of this relationship and about the action of “visual acoustics in the realm of forms” of space. Biedrzyński admits that at first the work seems rather alien to the landscape, “almost African”, but during observation it progressively gains character which is “familiar and necessary”. However, beyond that vague metaphor used by Le Corbusier, is there an explanation of the nature of the link between the natural and the artificial form? For the author of *Am hohen Ort* the ambience is mysterious and intuitive, but it does not exclude the existence of an order that is deeply encoded and hardly conceivable. Complementing Biedrzyński, it may be added, following Heraclitus, that “a hidden harmony is better than a visible”.<sup>61</sup> Based on the mysterious ground of

<sup>59</sup> Ibidem, pp. 10–11.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>61</sup> *Harmoniê aphanês phanerês kreittôn* (ἀρμονιὴ ἀφανὴς φανερῆς κρείττων), Hippolytos, *Refutatio omnium haeresium*, in: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. H. Diels, W. Kranz, Berlin 1903, 54, ch. IX, 9, par. 5, p. 48. Harmony so understood is identical with Logos; cf. H.-D. Voigtländer, *Sprachphilosophie bei Heraklit*, “Hermes” 2, 1995, p. 153. The English version of the quotation after: [www.classicpersuasion.org](http://www.classicpersuasion.org) [accessed: 21 October 2012].

<sup>62</sup> Biedrzyński 1958, jak przyp. 54, s. 109.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 108.

all harmony, the correspondence between the unusual shape of the work and its surroundings is noticeable but beyond metaphor – inexplicable. In this part of his text, the author also discusses a broader phenomenon of the use of metaphor in language and fine arts. Numerous associations which the work gave rise to, such as “sail, ship, cave”, indicate the human ability to describe the world different from rational discourse. Fantasy and poetry in language and visual arts are a separate part of human cognitive activity, which lies outside knowledge and belief. “Our language feeds not only on pure concepts, but also on visual metaphors. In a metaphor one tries to express an experience by using a confidential comparison, a prop of the power of imagination”.<sup>62</sup> What should be particularly appreciated is the architect’s description of the small church as “the ark”. According to Biedrzyński, at the time not too distant from the end of World War II, the chapel could legitimately appear to be a “wrecked ship of humanity” on the “hill of hope”.<sup>63</sup>

Further issues raised by Fuchs were: the problem of the sacrality of the work, being rooted in the tradition of religious architecture and its compliance with the rules of the building trade. The fact that Biedrzyński focussed on these three issues was clearly a reaction to the claims made by Fuchs. For the first time in the discussion of the chapel on the hill, the very object of analysis became largely replaced by a polemic with the views of other commentators. Referring to Fuchs’ theses on sacrality viewed as remaining consistent with the tradition and the church law, Biedrzyński pointed out that the starting point for inviting Le Corbusier to work on the chapel were the views of Father Couturier, who said: “Everyone can already see that the instinct directed towards the sacred is more pure and perfect in ‘outsiders’ than in many believing artists, and even in many members of the clergy. This statement may seem outrageous but it is a fact which in our times is hard to deny. The Spirit breathes where he wills...”<sup>64</sup> This provocative opinion brought Christian holiness close to a universally understood sacredness, proper to forms of religion of an original character. This issue allows for the Formulation of two diametrically opposed views. One would assume that the concept of sacredness comes from the study of the history of all kinds of religious beliefs and it is an attempt to scientifically extract from them the main, recurring factor. Then the greatest tendency towards the

<sup>62</sup> Biedrzyński 1958 (ft. 54), p. 109.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 108.



FIG. 5. TREVETHY QUIT, CORNISH NEOLITHIC TOMB (Courtesy Ministry of Works, London)

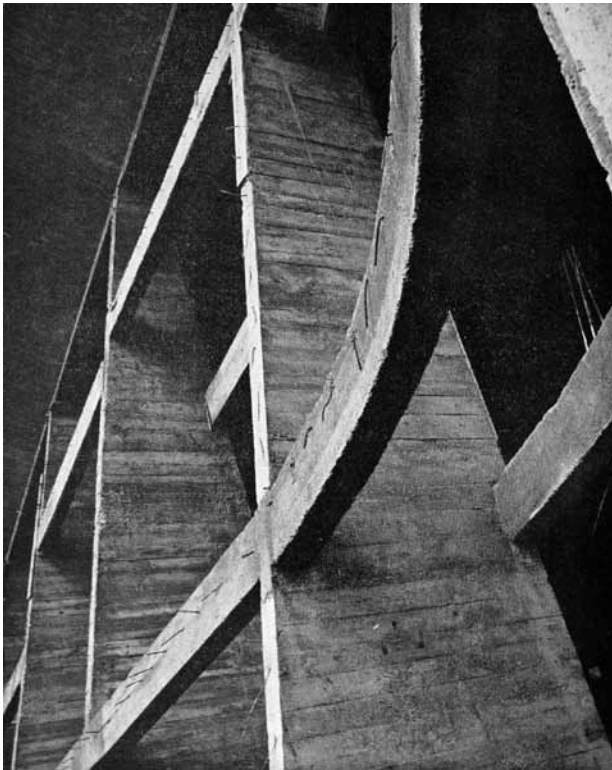


FIG. 6. RONCHAMP, EXTERIOR FROM THE SOUTH-EAST (Courtesy Lucien Hervé, Neuilly.)

8. *Strona ilustracji z artykułu Johna Alforda, za: J. Alford, Creativity and intelligibility in Le Corbusier's chapel at Ronchamp, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 3, 1958, s. 300*

8. *The illustration page from an article by John Alford, photo after: J. Alford, Creativity and intelligibility in Le Corbusier's chapel at Ronchamp, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 3, 1958, p. 300*

podejrzewać, że Couturier miał na myśli coś innego, a jego opinia – jeżeli podejść do niej w sposób wyrozumiały – miała charakter niejako „propedeutyczny”. Zakonnik dostrzegał brak wiary u współczesnych i zakładał, że do jej wzbudzenia przydatna jest zdolność odczuwania niezwykłości w świecie. Zdolność ta w swym rozwinięciu może kierować ku Bogu. Świeckie zrozumienie dla tajemnicy świata i religijny kult świętości miałyby zatem punkty stykowe. Uznanie *sacrum* stanowiłoby warunek wstępny dla wiary. Pewnie nie było to całkiem odległe od tradycji chrześcijańskiej, już wcześniej wykorzystującej wartości świata stworzonego dla kultu Boga. Ojcu Couturier można przypisać próbę chrystianizacji właściwego jego czasom sposobu pojmowania *sacrum*, próbę zbliżoną do chrystianizacji pięknem czy głębokiej adaptacji filozofii platońskiej. Nie sposób do końca dziwić się podejściu Couturiera i jego namowom do zatrudniania wybitnych artystów przy realizacji dzieł kościelnych, kiedy refleksja nad



9. Le Corbusier, *Żelbetowa struktura ściany południowej*, za: *Le Corbusier. Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp*, red. J. Petit, Paris 1956, s. 64

9. Le Corbusier, *The reinforced concrete structure of the south wall*, photo after: *Le Corbusier. Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp*, ed. J. Petit, Paris 1956, p. 64

pięknem zawsze ujawnia jego tajemniczy i „nie ludzki” charakter. Kult piękna zastąpił w pewnym czasie kult Boga. Couturier – jak się wydaje – próbował odwrócić ten trend. Ważną rolę w jego koncepcji miało połączenie wartości artystycznych z budowlą kościelną. Jak napisał: „Rzeczywiście sakralna budowla nie jest budowlą laicką, która przez ryt poświęcenia albo późniejszy sposób użytkowania zostaje uświęcona. Budowla jest sakralną przez jakość swych form”<sup>65</sup>. Biedrzyński uzupełnił tę wypowiedź twierdzeniem, że na przejściu od tego, co użytkowe, do tego, co sakralne (*numinosum*), które z domu człowieka uczyni dom Boga, może się dokonać – właśnie mocą sztuki – wypełniony tajemniczością, niemożliwy do przewidzenia i prawie nie-definiowalny skok jakościowy. „Jeżeli to przejście nie zachodzi, wówczas nawet najbogatszy kościół stanie się jedynie świadkiem własnego ubóstwa”<sup>66</sup>.

Szereg poważnych zarzutów Fuchs skierował w stronę wartości architektonicznych kaplicy. Brak symetrii i harmonii, opadający strop, głoszenie fałszywych informacji o betonowym charakterze dzieła – wprost nie sposób wyliczyć wszystkich zastrze-

*sacrum* could be found in the secular scholars of religion. Like many of his contemporaries, Le Corbusier had this type of religious interests and had a great sense of the sacred hidden in the rules of reality. However, one might suspect that Couturier had something else in mind and his opinion, if approached in an understanding way, was of somewhat “propaedeutic” nature. The monk saw the lack of faith in his contemporaries and assumed that the ability to feel the uniqueness in the world would be useful for its awakening. This ability may, in its development, direct one to God. The secular understanding of the mystery of the world and the religious cult of holiness would therefore have points of contact. The recognition of the *sacrum* would be a prerequisite for faith. This might not have been very far from the Christian tradition, which had previously used the values of the created world for the worship of God. Father Couturier can be attributed an attempt to Christianize the way of understanding the *sacrum* that was characteristic of his time, an attempt similar to Christianization by beauty or profound adaptation of Platonic philosophy. One cannot be entirely surprised by Couturier’s approach and his insistence on employing outstanding artists to create works of the church, when a reflection on beauty always reveals its mysterious and “non-human” nature. At some point, the cult of beauty replaced the worship of God. It seems that Couturier tried to reverse that trend. An important role in his conception of art was played by the combination of artistic values with church building. He wrote: “Indeed, a sacred building is not a secular building which becomes sacred through an act of consecration or its later use. A building is sacred by the quality of its forms”.<sup>65</sup> Biedrzyński supplemented that statement with his claim that at the point of transition from what is useful to what is sacred (*numinosum*), which transforms the house of man into the house of God, there may occur – by the power of art – a leap that is full of mystery, unpredictable and almost undefined. “If this transition does not occur, then even the richest church becomes merely a witness to its own poverty”.<sup>66</sup>

Fuchs directed a number of serious allegations against the architecture of the chapel. The lack of symmetry and harmony, the sloping ceiling, the preaching of false information about the concrete nature of the work – it is simply impossible to list all the reservations... “Everything is against the rules, hence the accusation of architectural heresy, arbitrary declination of all the principles of the

<sup>65</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>66</sup> Ibidem.

past”.<sup>67</sup> According not only to Fuchs, the building is “an expression of the lack of basic architectural principles” (*grundsätzlicher Ausdruck einer architektonischen Grundsatzlosigkeit*).<sup>68</sup> On the contrary, according to Biedrzyński, the building emanates internal consistency and correctness. It forms a logical and consistent whole according to its own laws. “It is right! [...] It is of a single casting. [...] it is a space necessary for itself and defining itself”.<sup>69</sup> But can one also justify the fact that the south wall is only seemingly solid, when in fact it is empty in the middle [Fig. 9] and its shell was formed from sprayed-on concrete? Is it possible to speak of dishonesty? The author replies to these questions with a long series of similar questions, “are the ceilings of the Gothic cross, net or stellar vaults massive? How about Gothic walls, which would preferably not like to exist? They also live on religious fiction, which also uses a risky technological design. This medieval engineering of God borrows an appearance of non-reality from coloured light and in this way disembodies stone [...]. It wants to provide visionary, enchanted, celestial aspects, that dreamed-of other world which is revealed in the mystical flames of colours of high choirs. [...] No one sees this as unfair, but only as the audacity of means which serve a higher, sacred purpose”.<sup>70</sup> Baroque is characterized in a similar way in order to reach the following conclusion: “Compared to those tricks of the technological forces of imagination and inventiveness of structure, the solutions that Le Corbusier applied within his walls and hid from the eyes are to the highest degree modest and entirely legitimate”.<sup>71</sup> One can discover even more elements of the great traditions of church architecture in the building: the entrance to the interior is through a side portal (as the main door is closed on weekdays). Yet, “if anyone knows the old Romanesque churches, they are aware that such a quiet, almost secret access to the interior can touch the heart more powerfully than the grand entrance through the portal with carved figures, as in western Gothic façades”.<sup>72</sup> The southern wall as seen from the inside resembles a big stained-glass window, and the flood of colours flowing through it supplements supplicatory Marian prayers hand-written letter on coloured panes [Figs. 10–11]. The gestures made by hands shown on the main door have their counterparts in the gestures of God on the bronze doors of Hildesheim, in the signs of the oath made by angels in the old Gospel Books or the gestures of the figures of the Isenheim altar. The altar was placed in the middle of the east wall altar while the statue of the Virgin, famous for its miracles, was moved to the right side. This set-

zeń... „Wszystko jest wbrew regułom, stąd zarzut architektonicznej herezji, samowolnej deklinacji wszelkich pryncypiów przeszłości”<sup>67</sup>. Budowla – zdaniem nie tylko Fuchsa – jest „zasadniczym wyrazem braku zasad architektonicznych” (*grundsätzlicher Ausdruck einer architektonischen Grundsatzlosigkeit*)<sup>68</sup>. Wbrew temu – zdaniem Biedrzyńskiego – budowla emanuje wewnętrzną zgodnością i poprawnością. Tworzy logiczną i konsekwentną całość według własnych praw. „Ona się zgadza! (...) Jest z jednego odlewu. (...) jest przestrzenią konieczną dla siebie samej i samo się określającą”<sup>69</sup>. Czy jednak można usprawiedliwić również to, że ściana południowa jest jedynie pozornie masywna, podczas gdy w rzeczywistości jest pusta w środku [il. 9], a jej powłoka utworzona została z betonu naniesionego metodą natryskową? Czy można tu mówić o nieuczciwości? Na te pytania autor odpowiada długą serią podobnych pytań: „czy przekrycia gotyckich sklepień krzyżowych, sieciowych czy gwiazdzystych są masywne? Jak to jest z gotyckimi murami, które najchętniej nie chciałyby istnieć? Również one żyją z religijnej fikcji, która zarazem posługuje się ryzykowną konstrukcją techniczną. Ta średniowieczna inżynieria Boga pożyczka pozór niereczywistości od kolorowego światła i odcieleśnia przez to kamień (...). Pragnie ona przedstawić wizyjne, zaczarowane, niebiańskie aspekty, wymarzony tamten świat, który objawia się w mistycznych płomieniach kolorów wysokich chórów. (...) Żaden człowiek nie widzi w tym nieuczciwości, lecz jedynie zuchwałość środków, które służą wyższemu celowi sakralnemu”<sup>70</sup>. W podobny sposób scharakteryzowany zostaje także barok, by mogła paść następująca konkluzja: „W porównaniu do tych trików technicznej siły wyobraźni i wynalazczości struktury, rozwiązania, które Le Corbusier zastosował w swych murach i ukrył przed oczami, są w najwyższej mierze skromne i zupełnie uprawnione”<sup>71</sup>. Elementów wielkich tradycji architektury kościelnej odkryć można w budowli jeszcze więcej: wejście do wnętrza prowadzi przez boczny portal (główne drzwi są bowiem w dni powszednie zamknięte). A przecież, „jeżeli ktoś zna stare romańskie kościoły, to wie, że taki cichy, niemal potajemny dostęp do środka może mocniej poruszyć serce niż uroczyste wejście przez portal z rzeźbionymi figurami, jak w gotyckich fasadach zachodnich”<sup>72</sup>. Ściana południowa widziana od wewnątrz przypomina wielki witraż, a płynący przezeń potop kolorów wypełnia błagalne modlitwy maryjne wypisane ręcznym pismem na barwnych szybach [il. 10–11]. Gesty czynione przez dłonie ukazane

<sup>67</sup> Ibidem, p. 110

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Ibidem, pp. 111–112.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 111–112.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 112.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 114.



10. Le Corbusier, *Widok ściany południowej od strony wewnętrznej*, fot. J.K. Kos  
 10. Le Corbusier, *View of the south wall from the inside*, photo by J.K. Kos

na drzwiach głównych mają swoje odpowiedniki w gestach Boga na brązowych drzwiach w Hildesheim, w znakach przysięgi czynionych przez anioły w starych ewangeliarzach czy gestach postaci z ołtarza w Isenheim. Pośrodku ściany wschodniej ustawiono ołtarz, zaś słynącą łaskami figurę Marii przesunięto na prawą stronę. Takie ustawienie ma zrozumiałe teologiczne uzasadnienie: „Zbawienie leży w ofercie Pana, orędownictwo czynione jest za sprawą Madonny”<sup>73</sup>. „Nie może być mowy o zerwaniu z chrześcijańską tradycją”<sup>74</sup>. Pod koniec dramatycznego utworu Biedrzyńskiego opadają emocje, a kaplica jawi się jak przeciętny kościół parafialny: mury i wieże jak w porządnym Bożym zamku, wewnątrz wysoka nawa, ołtarz, cudowny wizerunek, ławki... Głębokie przeciwieństwa znalazły swoje pojednanie. Dzięki kościelnemu zamówieniu architekt bardziej zdecydowanie mógł zwrócić się ku zaspokajaniu specyficznych potrzeb ludzkich i postrzec człowieka jako igrającego ducha. Kościół tymczasem wprzął w służbę Boga i domu Bożego niepokorne jednostki i nieświęcone cząstki nowoczesności. Niepohamowana modernistyczna kreatywność, chętniej zstępująca w głąb niż kierująca się ku górze, przejściowo – za spr-

ting has a clear theological justification: “Salvation lies in the Lord’s sacrifice, intercession is made by Madonna”.<sup>73</sup> “There can be no question of a breach of the Christian tradition”.<sup>74</sup> At the end of Biedrzyński’s dramatic text, emotions wear off and the chapel is seen as an average parish church: the walls and towers like those in a solid God’s castle, inside a high nave, altar, miraculous image, benches... Deep oppositions have found their reconciliation. Thanks to a contract with the church, the architect was able to turn, in a more determined way, to specific human needs and to perceive man as a spirit at play. The Church involved in the service of God and in the house of God unruly individuals and unconsecrated particles of modernity. Unrestrained modernist creativity, more willing to descend into the depth than to rise upwards, temporarily – through art – found itself suspended between heaven and earth.

## Conclusions

Three other interpretations of Le Corbusier’s work (following the two presented in the previous “Sacrum et Decorum” yearly) contain almost extreme differences.

Fuchs’ extensive commentary refers the object to the

<sup>73</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>74</sup> Ibidem.



11. Le Corbusier, *Okno ściany południowej*, fot. A. Jarosz

11. Le Corbusier, *The window of the south wall*, photo by A. Jarosz

value which the author would like to be considered permanent and inviolable. One can see the author of Paderborn as a religious activist who believes in the power of well-established standards and practices, is opposed to the contemporary trends, but also feels lonely among his fellows.<sup>75</sup> His negative assessment of the projection of modernist fantasy, openly abandoning tradition, seems to be in this situation at least initially understandable.

Alford, in turn – apparently – does not take any preliminary assumptions, but his openness is also a dogmatically assumed axiom and he evaluates the creativity of the architect as unequivocally positive. This allows the scholar to follow the intentions of the artist, to understand complex changes in his work and ultimately to produce a bold interpretation. However, there occurs a significant “affinity of souls” here, hiding values as strong as in Fuchs. In his set of beliefs Alford implicitly assumes that the freedom of the artist’s actions and beliefs does not affect the rights of other people and, therefore, is not only acceptable but also has positive social value. This gives rise to a suspicion that both authors did not just explain the work but used it for reflective preservation of their own prejudices.

Can this statement also be applied to the conciliatory interpretation of Richard Biedrzyński, carried out from the perspective of an art historian? It seems that it can! This expert on Kant had found all previous disputes and conflicts satisfying as they allowed him the discovery of dimensions that had so far been neglected by the mind. “[...] the antinomies force us against our will to look beyond the sensible and to seek in the supersensible the point of union for all our *a priori* faculties; because no other expedient is left to make our Reason harmonious with itself”.<sup>76</sup> Where there is no agreement, we may suspect the existence of a separate reality, functioning

wą sztuki – znalazła się w stanie zawieszenia między ziemią a niebem.

### Zakończenie

W trzech kolejnych (po dwóch omówionych w poprzednim roczniku „Sacrum et Decorum”) wykładniach dzieła Le Corbusiera zawarte są niemal skrajne odmienności.

Obszerny komentarz Fuchsa odnosi obiekt do wartości, które autor chciałby uznać za trwałe i nienaruszalne. Dostrzec można w autorze z Paderborn religijnego działacza, który wierzy w siłę utrwalałych norm i wzorców, przeciwstawia się trendom współczesności, ale też czuje osamotnienie wśród swoich towarzyszy<sup>75</sup>. Jego negatywna ocena projekcji modernistycznej fantazji, otwarcie porzucającej tradycję, wydaje się w tej sytuacji – przynajmniej początkowo – zrozumiała.

Alford natomiast – pozornie – nie przyjmuje żadnych wstępnych założeń, jednak jego otwartość także jest dogmatycznie założonym aksjomatem, a kreatywność architekta ocenia jednoznacznie pozytywnie. Pozwala to badaczowi na śledzenie intencji artysty, zrozumienie złożonych przemian w jego twórczości i ostatecznie – wysnuć śmiałej interpretacji. Zachodzi tu jednak znamienne „powinowactwo dusz” ukrywające równie zdecydowany jak u Fuchsa system wartości. W zespole przekonań Alforda zawarte jest niejawnie założenie, że swoboda poczynań i wierzeń artysty nie narusza praw innych osób i dlatego jest nie tylko dopuszczalna, ale ma także pozytywną wartość społeczną. Budzi się tu zatem podejrzenie, że obaj autorzy nie tyle objaśniali dzieło, ile wykorzystywali je do refleksyjnego utrwalania własnych przesądów.

Czy stwierdzenie to można także odnieść do pojedynczej w tonie interpretacji Richarda Biedrzyńskiego przeprowadzonej z punktu widzenia historyka sztuki?

<sup>75</sup> Cf. Nietzsche 1985 (ft. 55).

<sup>76</sup> I. Kant, *Critique of judgement*, the English version after: oll.libertyfund.org [accessed: 21 October 2012].

<sup>75</sup> Por. Nietzsche 2003, jak przyp. 55, s. 72.



Wydaje się, że tak! Temu znawcy Kanta wszelkie dotychczasowe spory i sprzeczności sprawiały satysfakcję, bo umożliwiały odkrycie wymiarów, które dotąd były przez umysł niedostrzeżone. „Antynomie wbrew woli zmuszają do wyrznięcia poza to, co zmysłowe, i do szukania w tym, co nadzmysłowe, punktu zespolenia wszystkich naszych władz [orzekających] *a priori*: żadne bowiem inne nie pozostaje wyjście, by doprowadzić rozum do zgody z samym sobą”<sup>76</sup>. Tam, gdzie nie ma zgody, można podejrzewać istnienie odrębnej rzeczywistości funkcjonującej według własnych praw. W obszarze sztuki decydujące znaczenie ma gra wyobraźni i umysłu niezależna od innych dziedzin. I chociaż Kant kładł nacisk na brak nakierowania piękna na zewnętrzny cel – z czym zresztą polemizowali liczni jego komentatorzy od Herdera do Gadamera – to nic nie stoi na przeszkodzie, by uzyskane w dziele piękno zaprząć w służbę praktyki (moralności). Z lekka udratyzowana opowieść Biedrzyńskiego kończy się pojednaniem sztuki i potrzeb religii. Jest to jednak opowieść, która przede wszystkim dowodzi użyteczności systemu Kantowskiego. Opowieść, w której potwierdzone zostają stojące u jej początku poglądy autora.

Le Corbusier najśmielej i najbardziej bezpośrednio wypowiadał się w swoim imieniu. Anton Henze mówił już jako *porte parole* architekta. John Alford próbował opisać dzieło z oczyszczonymi zmysłami i umysłem, jednak nie był w stanie wykroczyć poza język i jego reguły. Dopiero porównania z innymi dziełami i literackie metafory umożliwiły mu stworzenie interesującej interpretacji. Alois Fuchs dostrzegał w kaplicy przede wszystkim przejawy herezji, przed którymi pragnął ustrzec świat swoich wartości religijnych. Jego interpretacja kaplicy na wzgórzu rozwinęła się przez to w stronę urzędowego sprawozdania dotyczącego zasad sztuki kościelnej. Richard Biedrzyński pragnął uniknąć uwikłania się w nierozwiązywalne kwestie, ale wysnuł jedynie opowieść ukazującą sprawność systemu, który sytuował wartości estetyczne obok poznawczych i moralnych. Problem polegał na tym, że ten sam system wytworzył nierozwiązywalne napięcia i przyniósł brak zgody na pełne oddzielenie sztuki od poznania i zagadnień etycznych. Narracja autora minęła się jednak z ewentualną próbą naruszenia spójności doktryny i zamieniła w proste zabiegi na rzecz uwiarygodnienia wcześniej przyjętych założeń.

Sytuację, w jakiej znajduje się współczesny badacz kaplicy w Ronchamp, znamionuje rosnące zainteresowanie zależnościami wszystkich dotychczasowych interpretacji od nieujawnionych uprzedzeń, uwikłań w język i metafizykę. W pracy nad zrozumieniem obiektu coraz większą rolę odgrywa poznawanie ukrytych zasad rządzących sposobem

according to its own laws. In the field of art, the play of imagination and mind, independent of the other domains, is of decisive importance. And although Kant emphasized the lack of directing beauty to an external goal - which many of his commentators, from Herder to Gadamer, argued with – there is no obstacle against beauty achieved in a work of art being put into practice (morality). The slightly dramatized text by Biedrzyński ends with the reconciliation of art and religious needs. However, this is a story that above all proves the usefulness of the Kantian system: a story which confirms the initial views of the author.

Le Corbusier was the one who spoke for himself most boldly and directly. Anton Henze spoke just as a *porte-parole* of the architect. John Alford attempted to describe the work with purified senses and mind but was not able to go beyond language and its rules. It was only the comparison with other works and literary metaphors that enabled him to create an interesting interpretation. Alois Fuchs saw in the chapel, above all, some forms of heresy, against which he wanted to protect the world of his religious values. For that reason his interpretation of the chapel on the hill developed in the direction of an official report on the rules of church art. In turn Richard Biedrzyński wanted to avoid entanglement in the unsolvable issues but only created a story showing the efficiency of the system which situated aesthetic values alongside cognitive and moral ones. The problem was that the same system had created tensions and brought an insoluble lack of consent to the full separation of art from cognition and ethical issues. The author's narrative, however, did not develop into a possible attempt to breach the coherence of the doctrine and turned into simple procedures for validating the earlier assumptions.

The situation of a modern researcher of the chapel at Ronchamp is marked by a growing interest in the dependence of all previous interpretations on undisclosed bias, entanglements in language and metaphysics. In the work on the understanding of the building an increasing role is played by exploration of the hidden rules that govern the way it is described while it is itself dispersed into a moving horizon of endless possibilities of description. However, is emphasizing the unknowability not just another illusion and the appropriation of the heritage of Nietzsche, according to whom there are no facts, only interpretations?<sup>77</sup>

*Translated by Agnieszka Gicala*

<sup>77</sup> „Nein, gerade Tatsachen gibt es nicht, nur Interpretationen” – F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, 1885–1887, Nachlaß VIII, 7 (60)*, in: idem, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, eds. G. Colli, M. Montinari, München–New York 1980, vol. 12, p. 315.

<sup>76</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 283, fragment 239.

jego opisywania, podczas gdy ono samo rozprasza się w ruchomy horyzont nieskończonych możliwości opisu. Czy jednak akcentowanie niepoznawalności nie jest kolejnym złudzeniem i przyswojeniem sobie dziedzictwa Nietzschego, w myśl którego nie ma faktów, a tylko interpretacje?<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> „Nein, gerade Tatsachen gibt es nicht, nur Interpretationen” – F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, 1885–1887, Nachlaß VIII, 7 (60)*, w: idem, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, red. G. Colli, M. Montinari, München – New York 1980, t. 12, s. 315.