

**Wojciech Moćko\***

**PSYCHOANALITYCZNA INTERPRETACJA  
ARCHITEKTONICZNEJ FORMY  
MUZEUM ŻYDOWSKIEGO W BERLINIE.  
REALNE, SYMBOLICZNE I WYOBRAŻENIOWE  
W PRZESTRZENI MIASTA**

Celem artykułu jest psychoanalityczna interpretacja architektonicznej formy zbudowanego w nurcie architektonicznego dekonstruktywizmu budynku Muzeum Żydowskiego w Berlinie, przestrzeni miejskiej niemieckiej stolicy oraz manifestujących się w niej historii Niemiec i berlińskich Żydów. Autor, wychodząc od pojęcia anamorfozy, prac Jacques'a Derridy i Petera Eisenmana, ukazuje związek zaprojektowanego przez Daniela Libeskinda gmachu Muzeum Żydowskiego z przestrzenią miejską Berlina, dla której – podobnie jak dla muzeum – bardzo ważne są przestrzenie braku i pustki, w których manifestuje się historia berlińskich nieobecnych, czyli Żydów. Opis ten prowadzony jest w odniesieniu do formalnych cech nurtu dekonstruktywistycznego oraz budynku muzeum. Interpretacja osadzona jest natomiast w psychoanalizie, trzech stworzonych i rozwijanych przez Jacques'a Lacana porządkach: Realnym, Symbolicznym i Wyobrażeniowym, a także nawiązuje do tekstu francuskiego psychoanalityka na temat stadium zwierciadła w rozwoju ludzkiej psyche.

Słowa kluczowe: psychoanaliza, dekonstrukcja, architektura, historia

Choć w powszechnej świadomości psychoanaliza znana jest jako metoda leczenia czy wglądu w psychikę człowieka, to może być ona także stosowana jako narzędzie do badania i interpretacji zjawisk zachodzących w kulturze. W niniejszym tekście nie będę jednak nawiązywał do ojca psychoanalizy Zygmunta Freuda, lecz posłużę się dokonaniem jego wnikliwego czytelnika i krytyka – Jacques'a Lacana. Trzy opisane przez francuskiego psychoanalityka porządki: Realne, Symboliczne i Wyobrażeniowe oraz zaprojektowany przez Daniela Libeskinda budynek Muzeum Żydowskiego w Berlinie pozwolą mi scharakteryzować oraz poddać interpretacji nurt dekonstruktywistyczny w architekturze, jego związki z niemiecką historią i pamięcią, a także konsekwencje tej historii ujawniające się w przestrzeni miejskiej Berlina.

Podstawą metodologii interpretacji uczynię psychoanalizę, w której dzieło autora uznawane jest za symptom dający wgląd w jego treści nieświadome. Odnosząc to pojmowanie psychoanalizy do tekstów pisanych, czytając je, poszukujemy, sprawdzamy, badamy strukturę opowieści, postaci i zachodzące między nimi relacje, dociekamy, jak ujawnia się owe

---

\* Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, [wojtek.mocko@gmail.com](mailto:wojtek.mocko@gmail.com)

nieświadome (Bonaparte 1949). W takim ujęciu autor traktuje opowieść jako tablicę, na której poprzez tekst i niejako pod główną tekstową warstwą zapisuje swoje treści nieświadome i wyparte. Tekst angażuje czytelnika jako „poszukiwacza nieświadomego”. Autor jest pacjentem (klientem) na kozetce, który nie wprost wypowiada to, co w danym historycznym momencie jest nie do wypowiedzenia przez kulturę, to, co musi zostać wyparte. Czytelnik natomiast staje się poszukującym psychoanalitykiem, ale co ważne, nigdy nie szuka wprost, nie zajmuje się zewnętrzną, główną warstwą zapisu. Szuka tego, co z pozoru nieistotne, ukryte, zapisane na marginesie. Takie myślenie o psychoanalizie w badaniach kulturowych zbliżone jest do ujęcia, które proponuje hermeneutyka podejrzeń, także opierająca się na poszukiwaniach nieznanym czy nieświadomym filozoficznych, społecznych oraz ujawniających się w języku kontekstów.

Psychoanaliza najczęściej kojarzona jest z osobą Zygmunta Freuda. Chciałbym jednak powołać się tutaj na innego jej przedstawiciela – Jacques’a Lacana i jego krytyczne odczytanie dokonań Austriaka. Francuski psychoanalityk zinterpretował słynne zdanie Freuda: *Wo Es war soll Ich werden* („Gdzie było To, musi być Ja”), odnoszące się do koncepcji drugiej topiki, dzielącej ludzką psyche na: To, Ja i Nad-Ja. Według Freuda podmiot uzyskuje samoświadomość przez przekroczenie supremacji popędów. Zatem w miejscu, w którym panowały żądze (To), powinna zapanować samoprzejrzysta struktura Ja, która poprzez negację swojej popędowości osiągnie niezakłócone samopoznanie.

Lacan uważa inaczej. Swoją koncepcję buduje na podstawie trzech porządków: Symbolicznego, Wyobrażeniowego i Realnego. Podmiot, mówi Lacan, nigdy nie jest sobie dostępny. Nie może osiągnąć scalenia, komplementarności, ponieważ uwikłany jest w porządek symboliczny (mowa, język), mówi o sobie poprzez Symboliczne, a więc za pomocą tego, co obce, co „na zewnątrz”, w języku, w kulturze. Drugi porządek – Wyobrażeniowe – to „autoportret” podmiotu powstały w „stadium zwierciadła”, między szóstym a osiemnastym miesiącem życia. Wówczas, mając dostęp jedynie do Wyobrażeniowego, tworzymy swoje idealne Ja. Dzięki wykształceniu możliwości rozpoznawania się w lustrze lub innym obrazie składamy w całość rozczłonkowane dotychczas ciało. To złożenie zostaje jednak zanegowane podczas wkroczenia w Symboliczne, a więc wraz z nauką języka. Według Lacana, wkraczając w Symboliczne, zaczynamy opisywać siebie słowami, które pochodzą spoza nas. To wyalienowanie podmiotu od samego siebie nazywamy nieświadomym. Dla Freuda wyrażało się ono w języku. Dla Lacana jest to język. To najważniejsza różnica wskazana przez Jacques’a Lacana w porównaniu do koncepcji Zygmunta Freuda. Trzeci porządek – Realne, najważniejszy dla francuskiego psychoanalityka – jest przedjęzykowy i nie jest możliwe jego przełożenie na Symboliczne, czyli język. Doświadczenie Realnego powoduje coś, co Brecht nazwał efektem obcości, a Freud doświadczeniem niesamowitego (*unheimlich*). Realne wyrwywa jednostkę z automatyzmu, powodując traumę, niejako upodmiotawia ją, zderza z rzeczywistością (Buryńska, Markowski 2006: 63–64).

W jaki sposób można zatem wykorzystać psychoanalizę do badania i opisywania wytworów kultury? Spróbujmy, przypominając sobie dokonania poststrukturalistów, którzy każdy ludzki wytwór postrzegali jako tekst, pomyśleć w ten sposób o architekturze. Konkretnie o architekturze i spojrzeniu. Do tego celu posłuży pojęcie anamorfozy oraz wspomniany styl czy może bardziej tendencja w architekturze – dekonstruktywizm.

Anamorfoza z greckiego oznacza przekształcenie. Jest to rodzaj perspektywy, w której przedstawiany wizerunek jest zniekształcony, gdy patrzymy na niego wprost, natomiast gdy spoglądamy pod określonym kątem albo w krzywym zwierciadle, zniekształcenie znika i wizerunek jest czytelny. Historycznie anamorfoza wykorzystywana była w malarstwie europejskim, np. już przez Leonarda da Vinci i Piera della Francescę. Jej najslawniejszy przykład to trupia czaszka z obrazu „Ambasadorowie” Hansa Holbeina. Współcześnie stosuje się ją w zapisie szerokoekranowego obrazu na taśmie filmowej (Kopaliński 1988).

Anamorfoza, choć jest rodzajem perspektywy, paradoksalnie utrudnia lub wręcz uniemożliwia widzenie. Potęgując, jak można by powiedzieć za wspomnianym Bertoltem Brechtem, efekt obcości, nieprzystawalności obrazu, jego rozczłonkowanie czy niewyraźność lub metaforyczność przedstawienia, podkreśla subiektywność i relatywność odbioru.

Krzysztof Kalitko w swoim tekście dotyczącym anamorfozy, odnosząc ją do praktyki i teorii architektury, zauważa istnienie analogii pomiędzy anamorfozą a nowymi narzędziami reprezentacji takimi jak np. *rendering* czy myślenie o projektowaniu jak o procesie oraz ujmowaniu budynku jako bryły amorficznej, „zamrożonej”, „zdeformowanej”, ale jednocześnie nieustannie gotowej na transformację (Kalitko 2008: 210). Takie ujęcie anamorfozy i jej odniesienie do architektury pozwalające na myślenie o budynkach jak o tworcach stale kształtowanych, zmieniających formę, samą architekturę uznaje za ciągłą, nieskończoną konstrukcję w procesie.

To rozszczępienie, rozczłonkowanie formy i tym samym obrazu, tak charakterystyczne dla anamorfozy, stosowane jest także w jednej z architektonicznych tendencji – dekonstruktywizmie. Za jego początek uznaje się dwa wydarzenia: zorganizowaną w 1988 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku wystawę „Deconstructivist Architecture” oraz rozstrzygnięcie konkursu na paryski Parc de la Villette.

Kuratorami nowojorskiej wystawy byli Philip Johnson i Mark Wigley, a wzięli w niej udział m.in. tacy architekci jak Frank Gehry, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind czy Zaha Hadid. Wigley i Johnson nie uznali dekonstruktywizmu za styl architektoniczny. Według nich był to raczej nurt częściowo osadzony w postmodernizmie, częściowo pozostający do niego w opozycji poprzez np. przekraczanie charakterystycznego dla postmodernizmu *pastiszu*.

Dzięki projektowi wykonanemu przez Bernarda Tschumiego we współpracy z Peterem Eisenmanem, późniejszym twórcą m.in. berlińskiego Pomnika Pomordowanych Żydów, i Jacques'em Derridą, francuskim filozofem, autorem pojęcia dekonstrukcji, który wyprowadził ten termin z prac krytycznoliterackich i przeniósł je na pole architektury, ukształtował ostatecznie formalne cechy nurtu. Zostały one opisane przez Derridę i Eisenmana w pracy „*Chora L Works*”.

Budynki dekonstruktywistyczne charakteryzowały głównie krzywoliniowość kształtów i fragmentaryzacja konstrukcji, sprawiały one wrażenie, jak gdyby były niedokończone, zrywając tym samym z właściwą dla modernizmu zwartą, prostą, szkieletową i przewidywalną bryłą. Dekonstrukcję jako sprzeciwiającą się czołowym modernistycznym hasłom „Form follows function” czy „Truth to materials” wpisano w nurt radykalnego formalizmu. Błędne jest jednak myślenie o tym architektonicznym trendzie jak o jakiegokolwiek formie niszczenia. Jest on, co postaram się udowodnić na przykładzie budynku Muzeum Żydowskiego w Berlinie, raczej interesującym formalnie sposobem pytania o samą architekturę, próbą przekroczenia

jej granic, wyzwolenia i oczyszczenia z architektonicznych kontekstów, zasad czy wartości, zakwestionowania priorytetu użyteczności.

Dekonstrukcja w architekturze nie istnieje bez filozoficznych korzeni, dopełnia się w filozofii, tworząc całościowy projekt. W przypadku projektu Libeskinda takie pojmowanie architektury to próba ożywienia historii, stawiania pytań o jej miejsce we współczesności. Dla Petera Eisenmana, czołowego przedstawiciela dekonstruktywizmu w architekturze, filozofia Jacques'a Derridy była właśnie bardziej inspiracją do pracy niżli całościowym, gotowym do zastosowania projektem. Szczególny nacisk architekt kładł na dialektykę obecności i nieobecności oraz bryły i pustki (Derrida i Eisenman 1997). Dla Derridy natomiast szczególnie ważne było pojęcie śladu i wymazania, które szczegółowo wyłożył razem ze swoją filozofią pisma i archepisma w pracy *O gramatologii* (Derrida 2012).

Koncepcja Derridy i Eisenmana silnie manifestuje się w projekcie jednego z czołowych budynków symboli architektury dekonstruktywistycznej – Muzeum Żydowskiego – autorstwa Daniela Libeskinda. Pracując nad planem budynku, poddał on szczegółowej interpretacji dwa Derridiańskie pojęcia. Spróbujmy zatem odczytać projekt architekta jako ślad żydowskiej (nie)obecności w Berlinie oraz dokonaną przez Niemców próbę wymazania „mikrohistorii” Żydów z „makrohistorii” Niemiec.

Na początku zauważyć jednak należy, że Daniel Libeskind odcina się od przypisywanej mu etykiety dekonstruktywisty. Może być to niezrozumiałe szczególnie, jeśli wziąć pod uwagę to, że uczestniczył we wspomnianej wystawie w Museum of Modern Art, studiował pod kierunkiem Petera Eisenmana, jednego z twórców nurtu dekonstruktywistycznego, oraz brał udział w zorganizowanych przez austriackie Muzeum Sztuk Stosowanych wykładach mających ugruntować dekonstrukcję jako jeden z kierunków architektonicznych. Poza tym jego prace, co widać właśnie na przykładzie Muzeum Żydowskiego, doskonale wpisują się w omawiany nurt.

Historia budynku muzeum sięga początku lat sześćdziesiątych i łączy się z powstaniem nowego historycznego muzeum w Berlinie. Na skutek wybudowania dzielącego miasto muru dotychczasowe historyczne Märkisches Museum pozostało we wschodniej części miasta. Mieszkańcy Berlina Zachodniego postanowili stworzyć nowe muzeum historyczne w zbudowanym w 1735 roku barokowym Kollegienhaus, dawnej siedzibie sądu apelacyjnego. W 1971 roku zorganizowano w nim wystawę dotyczącą historii żydowskiej społeczności w Berlinie na przestrzeni trzystu lat: 1671–1971. Po zakończeniu ekspozycji część zbiorów związanych z historią berlińskich Żydów postanowiono przenieść do osobnego budynku, który byłby połączony z gmachem Kollegienhaus. W 1988 roku rozpisano konkurs na projekt nowego muzealnego gmachu, który rok później wygrał urodzony w Polsce amerykański architekt – Daniel Libeskind.

Projekt był próbą wypełnienia pozostałej po berlińskich Żydach pustki oraz wypartej niemieckiej pamięci i historii dotyczącej żydowskich współobywateli.

Nie byłoby przesadą stwierdzenie, że charakterystyczną cechą Berlina jeszcze do niedawna były – dziś szybko i efektownie zabudowywane – przestrzenie pustki. Bombardowania pod koniec II wojny światowej, budowa muru berlińskiego oraz jego zburzenie w 1989 roku pozostawiły ogromne, opustoszałe parcele straszące w centrum miasta, np. teren od Placu Poczdamskiego aż po Bramę Brandenburską. Te puste, niezagospodarowane place

wyrażały historię: najpierw III Rzeszy, później, podzielonych wpływami światowych mocarstw, wschodnich i zachodnich Niemiec. Były czymś w rodzaju niemych, konceptualnych (nie miały formy architektonicznej) pomników historii i pamięci. Pustka była kronikarzem dziejów miasta. Była też pozostałością po części jego mieszkańców – Żydach, świadectwem ich nieobecności, przerwanej historii.

Libeskind w opisie projektu muzeum, który nazwał „Between the Lines”, pisał:

Pomysł jest bardzo prosty: zbudować muzeum wokół pustki, która go przecina; pustki, która ma być doświadczana przez publiczność. Po obecności Żydów w Berlinie pozostało fizycznie bardzo mało – drobne rzeczy, dokumenty, materiały archiwalne, ewokujące nieobecność bardziej niż obecność (Domańska 2006: 197).

Architekt wyraźnie podkreśla ważną dla dekonstruktywizmu i przywoływaną już zasadę dialektyki bryły i pustki. Jak zauważa Andreas Huyssen:

Libeskind nadał architektoniczną formę (...) pustej przestrzeni, która prześladowuje Berlin, historycznej pustce pozostawionej przez nazistowską destrukcję kwitnącego berlińskiego życia i kultury Żydów (Saryusz-Wolska 2009: 452).

Architekt, nadając pustce formę, nie stworzył pomnika, choć akcentując w swoim projekcie doświadczenie nieobecności, spowodował przypominanie, które w konsekwencji buduje pamięć.

Formalnie zaprojektowany przez Daniela Libeskinda budynek jest bardzo skomplikowany i nasycony symbolami. Składa się ze starej części – Kollegienhaus, przez którego piwnice prowadzi jedyne możliwe wejście do nowego gmachu. Muzeum zbudowane jest na planie nieregularnej, rozczłonkowanej siatki. Jest to mapa, na której liniami połączono miejsca Berlina, gdzie przed II wojną światową mieszkali znani Żydzi m.in. Walter Benjamin, Paul Celan, Mies van der Rohe czy Heinrich von Kleist. Kształt tej siatki to także odniesienie do dekonstrukcji, przypomina on bowiem rozłożoną, zniekształconą, trochę rozbitą gwiazdę Dawida.

Zewnętrzne ściany budynku pokryto poprzecinaną nierówno blachą, w której wycięto nieregularne, zygzakowate okna niczym głębokie blizny na ciele. Przez takie zabiegi budynek sprawia wrażenie rozczłonkowanego, wykrzywionego, zamkniętego bunkra bez możliwości wejścia z zewnątrz. Jego bryła odzwierciedla główne założenia nurtu dekonstruktywistycznego, stając się zaprzeczeniem podstawowego hasła modernizmu: „forma służy funkcji”.

Przez wnętrze muzeum przebiegają trzy przejścia, osie: trwania – łącząca stare i nowe skrzydło, wygnania – prowadząca do „Ogrodu Wygnania”, w którym znajduje się 48 słupów wypełnionych berlińską ziemią dla upamiętnienia odzyskania przez Izrael niepodległości w 1948 roku oraz jeden centralnie umieszczony słup z ziemią z Jerozolimy, symbolizujący Berlin. Słupy są pochylone niczym żydowskie macewy, co ma wywoływać w zwiedzających poczucie niepewności i braku równowagi. Trzecie przejście to oś Holocaustu prowadząca do wysokiej na 27 metrów „Wieży Holocaustu”, będącej ciemnym, wilgotnym pomieszczeniem, do którego światło i hałas ulicy wpadają wąskim, wykrojonym w dachu otworem, co według Libeskinda przywołuje skojarzenie z bydłymi wagonami, którymi do obozów koncentracyjnych przewożeni byli europejscy Żydzi. Środkową częścią budynku jest dzieląca

go „przeźren pustki”, niedostępna i w dużej części niewidoczna dla zwiedzających. Ewa Rewers, opisując tę przestrzeń, zauważa, że:

(...) między obecnością architektury i pustką jej wnętrza wytwarza się przestrzeń, którą zamieszkuje nieobecność. To przestrzeń odmienna od tych, do których przyzwyczyły nas pomniki w centralnych punktach miast oraz pomniki – cmentarze, to architektoniczna przestrzeń wizualizująca anonimowość, wytwarzająca przestrzenny ekwiwalent nieobecności, opisująca imiona i ciała, które pozostają nieme i nieobecne (Rewers 2005: 117).

Muzeum Libeskinda jest próbą uobecnienia nieobecności. Nie jest skarbnicą wiedzy, magazynem fizycznych pozostałości, ale przestrzenną, narzucającą się konstrukcją, której wymowę potęguje to, że zorganizowana jest wokół doświadczenia braku, pustki, czegoś, czego nie ma. Paradoks tego muzeum polega na zaprzeczeniu tradycyjnej, wywodzącej się z modernizmu roli muzeum jako miejsca, w którym gromadzi się przedmioty i za ich pomocą opowiada historię. To muzeum nie gromadzi niczego oprócz doświadczenia braku, będącego udziałem jego gości. Historii i pamięci nie uczymy się tutaj oglądając świadectwa, to brak tych świadectw ukazuje nam konsekwencje historii i nakazuje pamięć o nich.

Muzeum staje się śladem, ściślej – jest przestrzenią generującą ślad w rozumieniu Paula Ricoeura. Ten francuski filozof buduje koncepcję śladu, zapożyczając od Emmanuela Levinasa ideę „zachodzenia na siebie” egzystencjalnego i empirycznego. Na tym zachodzeniu opiera się cała jego koncepcja:

Przy pomocy [ślądu – *przypis autora*] narracja historyczna ponownie kształtuje czas. Czyni to poprzez konstruowanie połączenia sprawiającego właśnie, że to, co egzystencjalne, zachodzi na to, co empiryczne. W projekcie Libeskinda podobnie jesteśmy o krok od doświadczenia „innych” – nieobecnych, ponieważ ich nieobecność „zachodzi” na naszą obecność, aktualność naszego doświadczenia przestrzeni muzeum (Rewers 2005: 41).

Muzeum jest zatem miejscem aktualizacji śladu, a tym samym doświadczenia pamięci o ludziach i miejscach wykluczonych z przestrzeni miasta mocą politycznych dekrétów. Wracamy tu znów do znaczenia pustki jako założenia, wokół którego zorganizowany jest budynek muzeum i jego wnętrza. Idea pustki jest tutaj swoistą strategią, najbardziej intensywnym sposobem uobecnienia tych, których w przestrzeni miasta fizycznie już nie ma – berlińskich Żydów zamordowanych podczas drugiej wojny światowej.

Wizualna fragmentaryzacja budynków, stosowana powszechnie w architekturze dekonstruktywistycznej, potęguje świadomość wzrokową. Rozczłonkowana, poprzecinana, różnorodna forma sprawia, że budynki stają się bardziej widzialne. Architektura w przeciwieństwie do płaskości tekstu czy obrazu ma poprzez swoją przestrzenność bardzo silny komponent obecności. Narzuca się, jest wielowymiarową bryłą, której obecność odczuwamy nie tylko poprzez zmysł wzroku, wzmacnia ją dodatkowo eksplorowana w dekonstruktywizmie skomplikowana forma.

W ten sposób konfrontacja z opisywanym przez Jacques’a Lacana Realnym staje się silniejsza. Wkroczenie Realnego, zderzenie z nim poprzez medium architektury jest nie do uniknięcia. Owe Realne (historia, ślady Żydów i Holokaust, pamięć o nim), ujawnione w konkretnym obiekcie (niczym języku – Symboliczne), jest wszechobecne, narzuca się



poprzez spojrzenie na ten obiekt. Przeciwwstawiona zostaje tu struktura Lacanowskiego lustra, w którym kształtuje się podmiot, w tym przypadku niemieckie Ja, oraz obrazu malarskiego, fantazmatu. Z perspektywy lustra poprzez budynek mamy do czynienia z obrazem niemieckiego innego – Żyda, w którym jak w stadium zwierciadła odnajduje się i kształtuje niemieckie społeczeństwo wraz z powracającą reprezentacją wypartej, wyrządzonej krzywdy.

Realne, czyli faszyzm – ideologia zagłady, pamięć o wydarzeniach z nim związanych, to w tym przypadku muzeum. Gwarancją tego, że Niemcy nie dadzą się więcej do tego stopnia uwieść ideologii ma być ciągle przypominanie poprzez silne uobecnienie historii, jej wizualnej reprezentacji w symbolicznej strukturze stolicy. Ujawnia to polityczność projektu Daniela Libeskinda. Polityka w tym ujęciu staje się postawą krytyczną, uodpornieniem na uwiedzenie przez ideologię.

Stałe wpisanie w przestrzeń Berlina Muzeum Żydowskiego dowodzi, że rozliczyć się z przeszłością to znaczy nigdy o niej nie zapomnieć. Z psychoanalitycznego punktu widzenia ważny jest także przywoływany kontekst pustki, braku i nieobecności. Andrzej Leśniak, rozpatrując opisywaną przez innego francuskiego psychoanalityka, Pierre'a Fédidę, figurę relikwii, zauważa, że: „W psychoanalizie relacja z przeszłością pojawia się pod postacią doświadczenia nieobecności, konstytutywnego dla podmiotu i zagrażającego jego integralności” (Leśniak 2009: 10). Znowu powraca opisywane wcześniej uobecnienie żydowskiego podmiotu poprzez jego nieobecność, podstawowa zasada projektu Libeskinda. Tę nieobecność możemy oczywiście traktować jedynie jako umożliwiającą doświadczenie przeszłości, ale, co wydaje się dużo ważniejsze, jest ona przede wszystkim Lacanowskim zwierciadłem wskazującym na niekończące się kształtowanie niemieckiego podmiotu, nigdy niespełnioną próbę osiągnięcia pełnej, złożonej struktury „Ja”. To budowanie podmiotu i jego nieustanne rozbijanie.

Projekt muzeum można także spróbować odczytać przez biografię samego architekta. Daniel Libeskind jest polskim Żydem urodzonym w Łodzi, którego rodzice po radzieckiej inwazji na Polskę zostali zesłani w głąb ZSRR i dzięki temu ocaleli. Libeskind wyemigrował z Polski w 1957 roku. O projekcie muzeum możemy zatem także myśleć jako o powtórzonym stadium zwierciadła, w którym składa się inny, żydowski podmiot – architekt.

Budynek muzeum pełni zatem trzy pozornie sprzeczne funkcje. Z jednej strony jest wkraczającym porządkiem Symbolicznym (język), który dla francuskiego psychoanalityka jest jednym z kreatorów podmiotu, z drugiej Wyobrażeniowym, a więc Lacanowskim zwierciadłem, w którym podmiot ciągle kształtuje się na nowo, z trzeciej zaś, i tu największa sprzeczność, jednocześnie staje się wbudowanym w strukturę miasta Realnym, zorganizowanym wokół pustki, niedającym zapomnieć o niemiecko-żydowskiej traumie swoistym „strażnikiem pamięci”.

## BIBLIOGRAFIA

- Bonaparte, Marie. 1949. *The life and works of Edgar Allan Poe, a psychoanalytic interpretation*, London: Imago.
- Burzyńska, Anna i Michał Paweł Markowski. 2006. *Teorie literatury XX wieku*, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.

- Derrida, Jacques. 2012. *O gramatologii*, Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Derrida, Jacques i Peter Eisenman. 1997. *Chora L Works*, New York: Monacelli Press.
- Domańska, Ewa. 2006. *Historie niekonwencjonalne*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Huyssen, Andreas. 2009. *Berlińskie pustki*, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków: TAIWPN Universitas, s. 435–457.
- Kalitko, Krzysztof. 2008. *Kulisowe spojrzenie. Anamorfoza w nowożytnych ideach reprezentacji*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1 (4), s. 210–226.
- Kopaliński, Władysław. 1988. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Lacan, Jacques. 1968. *Mirror Stage*, „New Left Review”, no. 51, s. 63–77.
- Leśniak, Andrzej. 2009. *Pozostałości archiwum*, w: Andrzej Leśniak i Magdalena Ziółkowska (red.), *Tytuł roboczy: archiwum*, t. 3, Łódź: Muzeum Sztuki, s. 7–10.
- Rewers, Ewa. 2005. *Post-polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków: TAIWPN Universitas.

PSYCHOANALYTIC INTERPRETATION OF THE EDIFICE OF JEWISH MUSEUM IN BERLIN.  
THE REAL, THE SYMBOLIC AND THE IMAGINARY IN THE URBAN SPACE

The aim of the article is the psychoanalytical interpretation of Jewish Museum building in Berlin – the example of deconstructivism in architecture, as well the urban space of Berlin and the history of Germany and the Berlin Jews as manifested in the space of the city. Starting with the notion of anamorphosis, the works by Jacques Derrida and Peter Eisenman and using Daniel Libeskind's building of the Jewish Museum as an example, the author of the article shows the connection between deconstructivism and the urban space of Berlin. The emphasizes the importance of empty spaces, or spaces devoid of something, for both the city space of Berlin, and the Museum's architecture, where the empty space is the space devoid of the Berlin absentees – the Jews. The description refers to formal features of deconstructivist architecture and the features of the museum building while the interpretation is rooted in Lacanian psychoanalysis and his three orders: the Real, the Symbolic and the Imaginary, as well as in his concept of the mirror stage in the development of the human psyche.

Key words: psychoanalysis, deconstruction, architecture, history