

WOJCIECH BAŁUS
UNIwersytet Jagielloński
Instytut Historii Sztuki

Architektura – człowiek – język. Od ciała do słowa*

Oczny krąg między prętami.

*Orzęsione zwierzątko, powieka
wiosłuje ku górze,
uwalnia spojrzenie.*

*Tęczówka, pływaczka, bezsenna i nieprzejrzysta:
niebo, szarości serca, pewnie jest blisko.*

*Ukośnie, w żelaznej tulei,
kopcące łuczywo.
Po wrażliwości na światło
odgadujesz duszę.*

*(Gdybym był jak ty. Gdybyś była jak ja.
Czyż nie staliśmy
pod jednym pasatem?
Jesteśmy obcy.)*

*Kamienne płyty. Na nich,
tuż obok siebie, obie
szarości serca kałuże:
dwa
tyki milczenia¹.*

W wierszu Paula Celana *Krata rozmównicy* (*Sprachgitter*) niewiele elementów wskazuje na realną topografię miejsca rozgrywającego się spotkania. A jednak

SŁOWA
KLUCZOWE
architektura,
język, ciało,
schemat ciała,
symbol

* Tekst powstał w ramach projektu *Od materialnego do niematerialnego medium. Przemiany sztuki w 2. połowie XX wieku a dyskurs historii sztuki*, realizowanego z subsydium profesorskiego MISTRZ Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

¹ P. Celan, *Krata rozmównicy*, w: idem, *Psalm i inne wiersze*, tłum. R. Krynicki, Kraków 2013, s. 115.

sceneria rysuje się dość jasno: jest jakieś wnętrze, mroczne, bo oświetlone jedynie luczywem (literalnie: drzazgą, wiórem – *der Span*) wstawionym do żelaznego, przytwierdzonego do ściany uchwytu, jest mur oddzielający rozmówców, zasugerowany przez zakratowany otwór (że w jednym przypadku chodzi o kobietę, to już *licentia poetica* polskiego tłumacza, bo w języku niemieckim w drugiej osobie liczby pojedynczej w czasie przeszłym nie sposób rozeznaczyć rodzaju gramatycznego), musi być chyba wilgotno i zimno, gdyż na wyłożonej kamiennymi płytami (*die Fliesen*) posadzce stoją dwie kałuże. Zapewne jest trochę dymu z luczywa i charakterystyczny zapach palącego się lnu, nasączonego smolistą substancją. Jest wreszcie cisza spowodowana milczeniem.

Architektury nie doświadczamy poprzez język. Nie doświadczamy jej też wyłącznie wzrokiem. Wzrok jest oczywiście niezbędny, ale wyizolowany sam także daje wrażenie wyizolowania. Dla niego architektura jest jedynie grą form i barw w świetle, którą możemy uznać za piękną lub brzydką. Przeniknięty okulocentryzmem Le Corbusier pisał:

Nasze oczy zostały stworzone do oglądania form w świetle; światła i cienie ujawniają kształty; sześciany, stożki, kule, walce i piramidy to wielkie, podstawowe formy doskonale ujawniane przez światło; ich obraz w nas jest jasny i namacalny, wolny od dwuznaczności. Właśnie dlatego są to *piękne kształty, najpiękniejsze*².

Do prawdziwego doświadczenia architektury potrzebne są wszystkie zmysły. „Oko jest narządem dystansu i oddzielenia”, zauważał fiński architekt Juhani Pallasmaa, „podczas gdy dotyk jest zmysłem bliskości. Oko bada, kontroluje i śledzi, natomiast dotyk zbliża i pieści”³. I dalej:

Wzrok jest zmysłem samotnego obserwatora, podczas gdy słuch tworzy poczucie łączności i solidarności; nasz wzrok błąka się samotnie w mrocznym wnętrzu katedry, podczas gdy dźwięk organów sprawia, że natychmiast odczuwamy z tą przestrzenią zażyłość. [...] Cisza jest ważnym doświadczeniem słuchowym tworzonym przez architekturę. Architektura przedstawia spektakl konstrukcji zamkniętej w cichej materii, przestrzeni i świetle. W ostatecznym rozrachunku architektura jest sztuką kamiennej ciszy⁴.

2 Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2012, s. 80.

3 J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 57.

4 Ibidem, s. 62, 63.

Budowla składa się nie tylko ze ścian tworzących jakieś geometryczne układy, ale i z atmosfery w niej panującej: z jakiejś temperatury, światła lub ciemności, pogłosu kroków, zapachów i dotykowych właściwości muru, stolarki, kamiennych obramień, zimnych korytarzy i lśniących lub wytartych stopni schodów. Te wrażenia zmysłowe wzbogacają pracę oka, dodając głębi obserwowanej scenierii architektonicznej i znamion niepowtarzalności przestrzeni, z którą właśnie obcujemy, temu, a nie innemu wnętrzu. Ślady takiego doświadczenia znajdujemy u Celana: w wierszu wyczuwamy i mrok wnętrza, i zapach łuczywa, i poczucie chłodu i wilgoci, a także ciszę milczenia. Obraz z dużym prawdopodobieństwem składa się – jak to sugerował John Felstiner – na klasztorną rozmównicę⁵.

Same jednak zmysły nie byłyby w stanie zdać sprawy z wszystkich jakości architektury. Każda budowla jest trójwymiarowa. Oznacza to, że zarówno zajmuje ona pewną przestrzeń, jak i że tę przestrzeń pomiędzy ścianami tworzy. Choć dla Le Corbusiera nie uległo wątpliwości, że do odbioru takiej trójwymiarowej struktury wystarczy wzrok, jest dziś rzeczą niepodważalną, że to ani ten zmysł, ani nawet żaden inny nie pełni funkcji podstawowej. Architektury – i jej literackich odwzorowań – nie odbieramy także dzięki temu, że dysponujemy wyobraźnią, lecz dlatego, że sama wyobraźnia może odwołać się do zjawiska jeszcze bardziej podstawowego. Skoro, jak dowodził Jean-Paul Sartre, każdy obraz myślowy powstaje wyłącznie pod nieobecność realnego desygnatu⁶, będąc zdolnymi do wytworzenia go na podstawie tak skąpych danych jak w wierszu Celana, musimy dysponować władzą syntezy na głębszym poziomie niż nasza imaginacja.

Otóż za doświadczenie otaczającej nas rzeczywistości odpowiada wbudowany w naszą psychikę schemat ciała. Widzący czy niewidomi, zawsze potrafimy ustalić, gdzie jest góra, a gdzie dół, gdzie strona lewa i prawa, co jest z przodu, co zaś z tyłu. Dzieje się tak również, gdy staniemy na głowie. Także leżąc pod jakimś kątem nadal będziemy w stanie określić, że równoległy wówczas do naszego ciała element zamontowany został jednak ukośnie na ścianie⁷. Schemat ciała pozwala nam percypować architekturę, a w literackim obrazie jakiejś budowli wypełniać treścią ingardenowskie

5 J. Felstiner, *Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*, tłum. M. Tomal, M. Tomal, Kraków–Budapeszt 2010, s. 153.

6 J. P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Beylin, Warszawa 2012, s. 89.

7 J. M. Krois, *Bildkörper und Körperschema*, w: idem, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, red. H. Bredekamp, M. Lauschke, Berlin 2011 (= Actus et Imago, 11), s. 257–259.

„miejsca niedookreślenia”⁸, nawet jeśli dysponujemy zaledwie kilkoma opisanymi szczegółami. „Spostrzegamy, dotykamy, słuchamy i mierzymy świat za pomocą całego wymiaru cielesnego, a świat naszego doświadczenia jest organizowany i wyrażany wokół centrum wyznaczonego przez nasze ciało”, pisał Pallasmaa⁹. I dodawał: „Jesteśmy w nieustannym dialogu i interakcji ze środowiskiem, do tego stopnia, że niemożliwe jest oddzielenie obrazu podmiotu od przestrzennej i sytuacyjnej egzystencji”¹⁰. To dlatego każdy czytelnik wiersza Celana potrafi wyobrazić sobie topografię opisaną scenerii, choć podane przez poetę informacje są nader skąpe, wyrywkowe i dalekie od jakiegokolwiek formy opisu, o ekfrazie nie wspominając. Kratę rozmównicy umieści więc w otworze zrobionym w ścianie, gdzieś na wysokości oka człowieka stojącego lub siedzącego, by wzrok obu rozmówców mógł się spotkać, a kałuże na płytach powiąże z posadzką. Bez żadnych dodatkowych wyjaśnień zrozumie też, co oznacza ukośne zatknięcie łuczycywa w metalowej tulei.

Do tego dochodzi jeszcze nasza zdolność poruszania się. Dzięki niej potrafimy odbierać głębię przestrzenną architektury oraz rytm jej formalnego ukształtowania¹¹. Cytowany już Pallasmaa stwierdzał: „Rozumienie skali architektonicznej zakłada nieświadome mierzenie przedmiotu lub budynku za pomocą własnego ciała oraz projektowanie swojego ciała na doświadczaną przestrzeń”¹². Zaś Adam Dziadek, analizując wiersze Juliana Przybosa poświęcone paryskiej katedrze Notre Dame, konstatował:

Zawróćmy uwagę na [...] słowa: „krew”, „ruch”, „mięśnie”, „słuch”, „organizm poematu”, „zmysł ruchowo-mięśniowy”, „wrażliwość ruchowo-słuchowa” i „przyjemność”. Na co wskazują te słowa? Na ciało zaangażowane w akt pisania każdego wiersza, ciało za każdym razem inaczej zaangażowane w akt twórczy. [...] To [...] przedmiot za każdym razem jest widziany inaczej, a podmiot mówiący za każdym razem doświadcza innego rytmu i rytm ten przenosi do wiersza¹³.

*

8 R. Ingarden, *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 316–326.

9 Pallasmaa, op. cit., s. 76–77.

10 Ibidem, s. 77.

11 A. V. Schmarsow, *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig 1897, s. 6–8.

12 Pallasmaa, op. cit., s. 78.

13 A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 43.

Doświadczenie architektury poprzez cielesność nie kończy się na wynikającej z działania schematu ciała umiejętności pozycjonowania części budowli i na zdolności do odbioru przestrzeni za pomocą kinestezji. Heinrich Wölfflin w swej dysertacji *Prolegomena do psychologii architektury* z roku 1886 twierdził, że rozumienie budowli ma związek ze zjawiskiem wczucia, które za Robertem Vischerem określał jako „nieświadome przeniesienie formy własnego ciała (*ein unbewusstes Versetzen der eigenen Leibform*) i wraz z nim duszy na formę przedmiotu”¹⁴. Zdaniem uczonego budynek o proporcjach rozciągniętych, horyzontalnych robi zazwyczaj wrażenie spokojnego, bo odpowiada leżącej pozycji człowieka, a więc sytuacji odpoczynku czy rozleniwienia. Natomiast gmach zdecydowanie wertykalny, jak wieżowiec czy gotycka katedra, promieniuje energią, gdyż odbieramy go jako paralelny do pozycji wyprostowanej, czyli aktywnej. Szczególne zadowolenie, które wywołuje w nas proporcja złotego cięcia, bierze się z połączenia obu poprzednio wymienionych doznań: w złotym prostokącie zawiera się zarówno ciężenie i odpoczynek, jak siła i energia działania. Rytm kolumnady czy otworów okiennych na fasadzie odbieramy bądź jako spokojny, bądź jako szybki, w zależności od wielkości odstępów pomiędzy poszczególnymi elementami: niewielkie interkolumnia czy gęsto rozłożone okna dają wrażenie dynamiki, podobne do przyspieszonego oddechu lub szybkiego bicia serca, zaś ich rzadkie rozłożenie wywołuje odczucie spokoju, niczym wolny oddech. Symetryczna budowa naszego ciała odpowiada za zadowolenie wywoływane przez symetryczne rozłożenie elementów: tak jak mamy dwoje oczu i uszu, a jeden nos, tak najbardziej oczywista kompozycja fasady wymaga umieszczenia otworu wejściowego pośrodku, okien zaś w identycznej liczbie po jego lewej i prawej stronie. Wreszcie następstwo członków ludzkiego ciała w pionie rzutowane jest na wertykalną kompozycję budowli: od czasów klasycznej starożytności kolumny przyrównywano do człowieka, widząc w głowicy – jak sama nazwa wskazuje – odpowiednik głowy, w trzonie zaś resztę ciała. Ale także sama kompozycja pionowa traktowana była jako zbieżna z ludzką postawą stojącą, ze szczytem czy przyczółkiem znajdującym się – podobnie jak głowa i czoło – u góry¹⁵.

Pomysły Wölfflina mogą nas trochę razić zbytnią dosłownością, czy naiwnością, lecz w swym jądrze zawierają istotny problem. Mówią bowiem, że wbudowany w naszą psychikę schemat ciała pozwala nie tylko na dosłowne,

¹⁴ R. Vischer, *Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig 1873, s. VII.

¹⁵ H. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886.

ale i przenośne rozumienie architektury. Możliwość ta zawiera się w empatycznym *Versetzen* – akcie przeniesienia, o którym pisał Vischer. Odpowiada on elementarnej cesze metafory, czyli właśnie przeniesieniu (*μεταφέρω*) „nazwy jednej rzeczy na inną”¹⁶. Jak pokazali George Lakoff i Mark Johnson, posługiwanie się metaforą nie ogranicza się do sfery literackiej. Zachodzi ono także w codziennym użyciu języka, ponieważ stale rozumiemy i doświadczamy „pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy”¹⁷. Gdy więc rzutujemy nasze ciało na dzieło architektury, dokonujemy w akcie odbioru swoistej metaforyzacji oglądanego gmachu.

Możliwość niedosłownego rozumienia budowli przekłada się przede wszystkim na jej antropomorfizację. Projekcja ludzkiego ciała może wykroczyć daleko poza estetyczny odbiór jakiegoś dzieła, nadając percepcji cech przyjaznych bądź demonicznych. Tak postąpił Wiktor Hugo, łącząc z osobą Quasimoda niepokojące czy wręcz przerażające aspekty paryskiej katedry. Na przykład w „noc Bożego Narodzenia, podczas gdy wielki dzwon ochryplym, rzęzącym głosem wzywał wiernych na pasterkę, ciemna fasada przybierała taki wygląd, iż rzekłbyś, że wielki portal pożera tłum i że rozeta patrzy na ludzi wchodzących do kościoła”¹⁸.

Częściej jednak metaforyczne rozumienie budowli wynika z doświadczeń cielesnych zakorzenionych szerzej i głębiej niż opisane powyżej. Tadeusz Kantor notował w Paryżu w 1947 roku:

*Nikt mi nie wmówi, że Katedry Gotyckie są formą modlitwy.
Jeżeli mam użyć słownika tamtych czasów,
powiem, że są protestem iście szatańskim.
Twórczość poczynająca się w wysokiej temperaturze
jest zawsze protestująca.
Z protestu rodzi się i rozwija życie i człowiek – istota
myśląca, swoim pionem kręgosłupa protestująca
Przeciw naturze...¹⁹*

16 Arystoteles, *Poetyka*, w: idem, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988, 1457b (s. 351).

17 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 27.

18 W. Hugo, *Katedra Panny Marii w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Gross, Wrocław 2005, s. 163.

19 T. Kantor, *Notre Dame*, w: idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, Wrocław–Kraków 2005 (= T. Kantor, Pisma, red. K. Pleśniarowicz, 1), s. 102.

Charakterystyczna dla gotyku przewaga linii pionowych w kompozycji budowli kościelnej i jej dynamiczne pięcie się w górę były od czasów romantyzmu interpretowane jako ekspresja modlitwy lub dążenie duszy chrześcijańskiej do opuszczenia tego świata i pragnienie wlotu ku niebu²⁰. „Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń!”, pisał o paryskiej Notre Dame Julian Przyboś²¹. A Wölfflin posuwał się nawet do stwierdzenia, że ponieważ „gotyckie” obuwie, wydłużone i z trzema niewielkimi punktami styku z ziemią, dawało minimalny odcisk stóp na miękkim podłożu, czyniło tym samym wrażenie swoistej bezcielesności poruszającego się człowieka, współgrając z dematerializacją architektury²².

Kantor inaczej widział sens wertykalizmu owego stylu. Podobnie jak kilkadziesiąt lat wcześniej Gottfried Semper, a później Le Corbusier, zwracał uwagę na trud pokonywania siły ciężenia, typowy dla każdego wysmukłego, pionowego kształtu²³. Francuski architekt pisał: „Katedra nie jest dziełem plastycznym; to dramat – walka z prawem ciężkości, doznaniem należącym do porządku uczucia”²⁴. Zestawiając wertykalizm gotyckiej świątyni z kręgosłupem, Kantor sytuował wprowadzone przez siebie rozumienie katedry w obrębie doświadczenia cielesnego. Ale doświadczenie to wykraczało zarówno poza proste wczucie, jak i elementarną świadomość schematu ciała. Wertykalna pozycja ludzkiego kręgosłupa mogła stać się podstawą dla wyobrażenia architektury jako protestu przeciw naturze tylko wtedy, gdy została pomyślana jako element większej całości. Semper mówił o zderzeniu siły ciężenia z siłą witalną, zaś Kantor widział ludzkie życie jako zmaganie z gravitacją. Tą większą całością był zatem kosmos i rządzące nim prawa fizyki.

Wprowadzenie odniesień kosmicznych zmienia jednak perspektywę przenośnego rozumienia architektury. Znaczenie schematu ludzkiego ciała nie zostaje zanegowane, ale jego dotychczasowa pierwszoplanowa rola musi ulec modyfikacji. Życie człowieka toczy się nie tylko pomiędzy zakodowaną w naszej psychice stroną lewą i prawą, chodzeniem i leżeniem, lecz jest także uwarunkowane prawami przyrody. Dlatego realne przeciwstawianie się

²⁰ W. Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011, s. 118–120.

²¹ J. Przyboś, *Notre-Dame*, w: idem, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, red. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989 (= Biblioteka Narodowa, 1, nr 266), s. 91.

²² Wölfflin, op. cit., s. 47; F. J. Schwartz, *Cathedrals and Shoes: Concept of Style in Wölfflin and Adorno*, „New German Critique”, 76 (1999), s. 3–7.

²³ G. Semper, *Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, w: idem, *Kleine Schriften*, Mittenwald 1979, s. 326.

²⁴ Le Corbusier, op. cit., s. 83.

sile ciężenia można rzutować na metaforyczne rozumienie ludzkich zmagañ z naturą. Człowiek w pozycji pionowej stara się nie poddawać wichrom i burzom, jego kości nie łamią się pod wpływem podmuchów. To doświadczenie cielesnego oporu wobec świata przekłada się na metaforę „mieć kręgosłup”. Oznacza ona niezłomność wobec jakiejś zewnętrznej mocy, a trwanie w pozycji wyprostowanej – nieuleganie naciskom ideologii, wrogowi, powszechnej słabości i konformizmowi, o czym zaświadcza treść znanego wiersza Zbigniewa Herberta *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*²⁵. Wyrwujące się ku niebu dzieło architektury może w tej sytuacji stać się wyrazem protestu przeciw naturze. Wyrazem protestu głęboko ludzkiego, a więc z jednej strony moralnego, niedającego zgody na poddanie się przyrodzie, gdyż – przypomnijmy tekst Kantora – „z protestu rodzi się i rozwija życie i człowiek”, z drugiej zaś twórczego, polegającego na kreowaniu dzieł kontrastujących swą formą i ekspresją z prymatem grawitacji. Doświadczenie architektury poprzez relację z ciałem otwiera się na otaczający nas świat i z tego związku czerpie soki do językowego wyartykułowania swej istoty.

*

Kosmiczne odniesienie ludzkiego bycia w świecie wykracza oczywiście swym zakresem poza stawianie oporu przyrodzie i metaforę będącą pokłosiem owych przeżyć. Znacznie częściej człowiek odczuwa swą przynależność do wszechświata niemającą charakteru walki czy konfrontacji. Prowadzi to do narodzin myślenia symbolicznego.

Wygląda to tak – pisał Paul Ricœur – jak gdyby jakieś fundamentalne ludzkie doświadczenie wytwarzało bezpośredni symbolizm, który kontroluje także najbardziej pierwotny porządek metaforyczny. Ten pierwotny symbolizm zdaje się odpowiadać najbardziej niezmiennemu ludzkiemu sposobowi bycia w świecie w takich kwestiach, jak: co znajduje się powyżej, a co poniżej, w kwestii podstawowych kierunków, widoku niebios, a także organizacji doczesnej, domów, dróg, ognia, wiatru, kamieni czy wody²⁶.

25 Z. Herbert, *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, w: idem, *Pan Cogito*, Wrocław 1994, s. 85–87.

26 P. Ricœur, *Metafora i symbol*, tłum. K. Rosner, w: idem, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, red. K. Rosner, Warszawa 1989, s. 149–150.

Schemat ludzkiego ciała znajduje więc swe dopełnienie i rozszerzenie w otaczającej nas przestrzeni. Dokonujemy waloryzacji tego, co umiejscowione jest nad nami i pod nami, tego co jest po lewej i po prawej, zgodnie z poczuciem, że góra jest lepsza niż dół, jak głowa jest ważniejsza niż dolne części ciała, a strona prawa ważniejsza niż lewa. Ale też górę dlatego wiążemy z niebem, że stamtąd przychodzi światło. Zatem zarówno nasze ciało wytwarza wzory myślenia symbolicznego, jak też dokonujemy symbolicznego przetworzenia danych zaczerpniętych z rzeczywistości zewnętrznej, zarówno tej bliskiej, jak i dalekiej, kosmicznej.

Takie elementarne myślenie symboliczne silnie zabarwia nasze pojmowanie architektury. W symbolicznej topologii dom jako miejsce rodzinne i bezpieczne usytuowany zostaje w centrum świata²⁷. Części składowe budynku mieszkalnego też nabierają dodatkowych znaczeń. W piwnicy, pisał Gaston Bachelard, „mieści się jaskinia, na poddaszu – gniazdo, dom ma swe korzenie i koronę”²⁸. Podobnie świątynia staje się symbolicznym obrazem porządku kosmicznego. W anonimowej *Pieśni o katedrze Edeskiej* z połowy VI wieku czytamy:

*Podziwem napelnia jej widok, bo choć mała i jak morzem oblana wodami,
w swym obrazie zdola objąć to, co świat w sobie mieści?*

*Jej sklepienie, zdobne w złożone kasety jak firmament w gwiazdy,
rozciąga się jak niebo.*

*Jej kopuła wznosi się jak niebiosa niebios,
jak hełm spokojnie leży jej nakrycie.*

*Wspaniałe łuki o tęczyowych barwach
wskazują cztery strony świata.*

*Łuki boczne wyglądają jak występy skalne,
na nich i na tamtych wspiera się cały sufit*²⁹.

Sklepienie edeskiej katedry obrazuje więc niebo, a jej kopuła niebo najwyższe, siódme, czyli *empireum*, mieszkanie samego Boga. Ściany kościoła

²⁷ D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Dom – droga istnienia. Dom w tradycji ludowej*, w: *Dom – droga istnienia*, katalog wystawy 7. Triennale Sztuki Sacrum, red. B. Major, Częstochowa, 6 XI 2009 – 14 II 2010, Częstochowa 2009, s. 17–99.

²⁸ G. Bachelard, *Ziemia, spoczynek i marzenia*, tłum. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 308.

²⁹ Anonim, *Pieśń o katedrze Edeskiej*, tłum. ks. W. Kania, w: *Muza chrześcijańska*, t. 1: *Poezja armeńska, syryjska i etiopska*, tłum. M. Bednarz et al., red. i oprac. M. Starowieyski, Kraków 1985, s. 291.

symbolizują świat ziemski, zgodnie z sugestią, że łuki dźwigające kopułę „wskazują cztery strony świata”, łuki zaś boczne przypominają „występy skalne”. Tak wyartykułowane znaczenia symboliczne wykraczają poza poziom percepcji niewerbalnej. Doświadczenie architektury zaczyna wymagać od tej chwili pośrednictwa języka. Kontakt z budowlą dostarcza jedynie materiału, nasze ciało i jego zmysły wytwarzają pewien szkielet percepcyjny i podstawę waloryzacji (lewe – prawe, góra – dół, ciemne – jasne, milczące – hałaśliwe), ich sformułowanie należy zaś do ludzkiej mowy.

W istocie – zauważał Ricœur – historia słów i kultury zdaje się wskazywać, że choć język nigdy nie konstytuuje nawet najbardziej zewnętrzного poziomu naszego doświadczenia symbolicznego, to jego poziom głęboki staje się dla nas dostępny tylko w tej mierze, w jakiej jest formowany i artykułowany na poziomie językowym i literackim³⁰.

*

Schemat ciała jest niewątpliwie elementem, który funkcjonuje poniżej systemów językowych i w ogóle kulturowych, podobnie jak bodźce zmysłowe. Bezpośrednia percepcja architektury nie wymaga udziału języka, jednak w momencie, gdy zaczynamy przetwarzać docierające do nas dane, uruchamiamy nasze wyposażenie antropologiczne. Wszelkie ludzkie rozumienie jest bowiem nieodwołalnie zapośredniczone przez świat kultury.

Człowiek – pisał Ernst Cassirer – nie żyje już w świecie jedynie fizycznym, żyje także w świecie symbolicznym. [...] Człowiek nie potrafi się już bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie może jak gdyby stanąć z nią twarzą w twarz. [...] Tak bardzo owinął się w formy językowe, w obrazy artystyczne, w mityczne symbole lub religijne obrządkie, że nie potrafi już niczego zobaczyć ani poznać inaczej, jak za pośrednictwem tego sztucznego środka³¹.

Symbolika i metaforyka „owinęła się” oczywiście również wokół architektury, i to grubym kokonem. Doświadczenie domu jako centrum świata zostało już na tyle sposobów opowiedziane, że nie sposób ustalić, czy nasze skojarzenia

³⁰ Ricœur, op. cit., s. 150.

³¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1998, s. 69.

wynikają z bezpośredniej percepcji, czy są zapośredniczone przez świadectwa kulturowe. Metaforyka cielesna, wielokrotnie powtarzana w odniesieniu do różnych budowli, podległa banalizacji. Ale to nieodwołalne i niemożliwe do ominięcia zakorzenienie kultury w symbolach i przenośniach powoduje też ciągły ruch w sztuce i literaturze. Artyści i pisarze stale odnoszą się do zastanego dziedzictwa. Utrwalone w tradycji tropy i figury starają się oni bądź odnawiać, bądź pozbawiać wartości, bądź przepisywać ich znaczenia. Na poziomie językowym toczy się nieustający spór o interpretację. Wystarczy podać tylko dwa przykłady.

Wiersz Rainera Marii Rilkego *Katedra* kończy się stwierdzeniem:

*Tu w podwalinach były narodziny,
siła i napór, by się wyżej wznieść,
i miłość wszędzie jak chleb i jak wino,
skargą miłosną nabrzmiałe portale.
W biciu zegarów życie nie szło dalej,
i w wieżach, co się nagle wzbić nie chciały,
już pełne rezygnacji, była śmierć³².*

Poeta nawiązuje zarówno do religijnej wizji katedry gotyckiej poprzez aluzję do Eucharystii („i miłość wszędzie jak chleb i jak wino”), jak też do wertykalizmu budowli, do jej dążenia wwyż. Jednak swoisty *élan vital* świątyni, życie, „siła i napór, by się wyżej wznieść”, ulegają zahamowaniu. Niedokończony wieże, przypadłość wszystkich gotyckich katedr we Francji, zamieniają się w wierszu w obraz śmierci. Pęd życiowy ustaje. Budowla z figury witalnego protestu przeciw naturze czy dramatycznego starcia z siłą ciężenia staje się figurą życia zatrzymanego, rezygnacji z dążenia w górę, a w konsekwencji – śmiertelnej stagnacji. To, co dla Sempera, Le Corbusiera i Kanta było obrazem życiowego i twórczego protestu, w wierszu Rilkego stało się figurą rezygnacji.

Inaczej symbolikę katedry podważał Julian Przyboś. Po latach kwestionował on swe wcześniejsze odczytanie paryskiej Notre Dame:

*Patrzę – nie widzę, staram się przypomnieć:
Milion złożonych do modlitwy palców
rozplata się naraz
i przestrzeń ich wzlatuje w wyswieconą próżnię?*

32 R. M. Rilke, *Katedra*, w: idem, *Poezje*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 85.

*To tu rozpacz jest nowa,
a nadzieja stara?*³³

Wertykalne ukierunkowanie budowli przestało wyznaczać religijny wymiar katedry. Dążenie ku górze odebrane zostało jako zwrot ku pustemu niebu i wyraz rozpacz.

*

Podsumujmy. Architektura doświadczana jest przez człowieka dzięki ciału. Schemat ciała pozwala nam rozeznac jej trójwymiarowość, a nasza zdolność do poruszania się – jej przestrzenne uporządkowanie. Dzięki zmysłom chłoniemy dobiegające głosy, zapachy, światło i mrok, chłód oraz miękkość lub szorstkość materii ścian i posadzek. Nasze zakorzenienie we wszechświecie umożliwia rozpatrywanie gmachów w ich kosmicznych odniesieniach. Z relacji ciała do architektury oraz ciała i architektury do uniwersum rodzi się rozumienie. Odnajdujemy pierwsze metafory, a przede wszystkim elementarną symbolikę. W tym momencie ciało, zmysły i wczucie kończą swą wiodącą rolę. Ich miejsce zajmuje kultura. To ona pomaga nazwać doświadczenia, wikłając bezpośrednie przeżycia w tropy, przenośnie, obrazy i symbole istniejące „od zawsze”, albo wykreowane w określonym momencie historii. Do akcji wkracza język. Otwiera się pole do działania dla literatury.

33 J. Przyboś, *Przed Notre-Dame po latach*, w: idem, op. cit., s. 217.

Bibliografia

- ANONIM, *Pieśń o katedrze Edeskiej*, tłum. ks. Wojciech Kania, w: *Muza chrześcijańska*, t. 1: *Poezja armeńska, syryjska i etiopska*, tłum. Mieczysław Bednarz et al., red. i oprac. Marek Starowieyski, Kraków 1985, s. 291–293.
- ARYSTOTELES, *Poetyka*, w: idem, *Retoryka. Poetyka*, tłum. Henryk Podbielski, Warszawa 1988, s. 297–368.
- BACHELARD, GASTON, *Ziemia, spoczynek i marzenia*, tłum. Anna Tatarkiewicz, w: idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 299–356.
- BAŁUS, WOJCIECH, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011.
- BENEDYKTOWICZ, DANUTA; BENE-DYKTOWICZ, ZBIGNIEW, *Dom – droga istnienia. Dom w tradycji ludowej*, w: *Dom – droga istnienia*, katalog wystawy 7. Triennale Sztuki Sacrum, red. Barbara Major, Częstochowa, 6 XI 2009 – 14 II 2010, Częstochowa 2009, s. 17–99.
- CASSIRER, ERNST, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. Anna Staniewska, Warszawa 1998.
- CELAN, PAUL, *Krata rozmównicy*, w: idem, *Psalm i inne wiersze*, tłum. Ryszard Krynicki, Kraków 2013, s. 115.
- DZIADEK, ADAM, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.
- FELSTINER, JOHN, *Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*, tłum. Maciej Tomal, Małgorzata Tomal, Kraków–Budapest 2010.
- HERBERT, ZBIGNIEW, *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, w: idem, *Pan Cogito*, Wrocław 1994, s. 85–87.
- HUGO, WIKTOR, *Katedra Panny Marii w Paryżu*, tłum. Hanna Szumańska-Gross, Wrocław 2005.
- INGARDEN, ROMAN, *O dziele literackim*, tłum. Maria Turowicz, Warszawa 1988.
- KANTOR, TADEUSZ, *Notre Dame*, w: idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, Wrocław–Kraków 2005 (= Tadeusz Kantor, *Pisma*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, 1), s. 102.
- KROIS, JOHN M., *Bildkörper und Körperschema*, w: idem, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, red. Horst Bredekamp, Marion Lauschke, Berlin 2011 (= Actus et Imago, 11), s. 253–271.

LAKOFF, GEORGE; JOHNSON, MARK, *Metafory w naszym życiu*, tłum. Tomasz P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

LE CORBUSIER, *W stronę architektury*, tłum. Tomasz Swoboda, Warszawa 2012.

PALLASMAA, JUHANI, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. Michał Choptiany, Kraków 2012.

PRZYBOŚ, JULIAN, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, red. Edward Balcerzan, Anna Legeżyńska, Wrocław 1989 (= Biblioteka Narodowa, I, nr 266).

RICŒUR, PAUL, *Metafora i symbol*, tłum. Katarzyna Rosner, w: idem, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, red. Katarzyna Rosner, Warszawa 1989, s. 123–155.

RILKE, RAINER MARIA, *Katedra*, w: idem, *Poezje*, tłum. Mieczysław Jastrun, Kraków 1987, s. 85.

SARTRE, JEAN-PAUL, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobrażeń*, tłum. Paweł Beylin, Warszawa 2012.

SCHMARSOW, AUGUST VON, *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig 1897.

SCHWARTZ, FREDERIC J., *Cathedrals and Shoes: Concept of Style in Wölfflin and Adorno*, „New German Critique”, 76 (1999), s. 3–48.

SEMPER, GOTTFRIED, *Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, w: idem, *Kleine Schriften*, Mittenwald 1979, s. 304–343.

VISCHER, ROBERT, *Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig 1873.

WÖLFFLIN, HEINRICH, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886.