

Architektura a fenomenologia

Katarzyna Wejman

**Ciało w architekturze – neofenomenologiczna typologia architektury
Hermann Schmitza**

Pod koniec XIX wieku historycy sztuki i architektury coraz częściej podejmują problem architektury jako przestrzeni odczuwania i percypowania. Heinrich Wölfflin w dysertacji doktorskiej z 1886 roku *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* stawia pytanie o możliwość wywierania wrażenia przez formy tektoniczne, natomiast jego uczeń Paul Frankl 30 lat później konceptualizuje architekturę jako dynamiczną przestrzeń z odpowiednimi centrami i przepływaniami siły.

O ciągłej aktualności Wölfflińskiego pytania świadczą współczesne prace Juhana Pallasmaa'y skupiające się na zagadnieniu wielozmysłowości i motoryki ciała w doświadczeniu architektury, książka Steena E. Rasmussena dotycząca odczuwania architektury czy teksty Petera Zumthora na temat jej atmosferyczności. Obydwaj badacze sięgają po fenomenologiczne rozwiązania dotyczące egzystencjonalnego i cielesnego wymiaru przestrzeni. Znacząca jest również niedawno wydana w Polsce książka *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych* Magdaleny Borowskiej traktująca m.in. o cielesnym i performatywnym znaczeniu przestrzeni architektonicznej.

Fenomenologiczne rozważania stają się główną podstawą w próbach opisanie wpływu architektury na jej odbiorcę oraz określenia możliwości wywierania przez nią wrażenia. Do tego zaś potrzebna jest odpowiednia konceptualizacja samej przestrzeni oraz cielesności, która jest sprawą kluczową – parafrazując Wölfflina: materialne formy mogą na nas oddziaływać tylko dzięki temu, że sami posiadamy ciało. Oznacza to, że architektura jest odczytywana – oprócz aspektu społecznego i politycznego – poprzez motorykę ciała, jego kierunki, a także przez sposób wrażeniowego i uczuciowego wystawienia na otoczenie, niejako sposób cielesnego bycia w świecie. Pogłębione analizy tego wymiaru mimowolnego doświadczenia architektury przeprowadza Hermann Schmitz w książce *Der Leib im Spiegel der Kunst*, obierając kierunek wyznaczony przez niemiecką historię sztuki i fenomenologię, a jednocześnie wyznaczając im dalszy etap w konceptualizacji relacji między przestrzenią, dynamiką kształtu,

wieloznaczności fenomenów a człowiekiem, rozumianym jako byt poruszony. Neofenomenologiczny opis wydobywa zarówno drobne niuanse, jak i grupuje fenomeny na zasadzie szerszych zjawisk architektonicznych. Poprzez opis klasycznych stylów architektonicznych Schmitz zarówno tworzy swoją typologię architektury, określa z punktu widzenia cielesnie i wrażliwością zaangażowanego obserwatora specyfikę tego, co gotyckie czy romańskie, jak i uwypatnia historyczny wymiar sposobu odczuwania oraz w sposób pośredni wskazuje na możliwości kształtowania doświadczenia architektonicznego.

Byt poruszony

W neofenomenologicznym opisie za punkt wyjścia bierze się cielesne i emocjonalne zanurzenie w świecie, w którym ciało nie funkcjonuje jako geometryczny korpus kończący się wraz z powierzchnią skóry, lecz jako obszar bez stałych granic odczuwany jako własny. Można je określić jako niewymierne i niemierzalne miejsce czucia samego siebie, które jest niezależne od geometrycznych relacji odległości i dystansu. Ciało to odczuwalna sfera, samoznajdowanie się, rozległość o różnych punktach napięcia¹. Jego dynamiczna organizacja bazuje na cielesnej dynamice, która rozgrywa się między ściskaniem (*Engung*) a rozszerzaniem (*Weitung*), a dokładnie w ścisnięciu (*Enge*) ku oddaleniu (*Weite*). Składają się one na specyficzny cielesny dialog – „cielesne znajdowanie się jest w sobie dialogiczne” – i są rozumiane jako konkurujące, nakładające się na siebie bądź znoszące się siły². Odpowiadają one na to oraz są pobudzane przez to, co w otoczeniu napotykanego. W przypadku siedzenia przy stole cielesne wobec niego zaangażowanie nie tylko polega na rejestrowaniu jego wielkości czy kształtu, ale również na wyczuwaniu możliwości rozprzestrzeniania się, niejako ślizgania po powierzchni blatu – jest polem możliwej rozpiętości. Schmitz określa to zjawisko jako cielesny kierunek (*Richtung*), który – na drodze ekspansji – przebiega od ścisku ku rozległości.

Na powyższym przykładzie można pisać kolejne nakładające się cielesne tendencje. Hamujące ścisnięcie, zdeterminowane zbitą bryłą stołu, może stanowić konkurującą siłę wobec oddalania. Ów antagonizm – ściskanie a rozszerzanie – Schmitz nazywa napinaniem (*Spannung*), natomiast odwrotną sytuację, kiedy to rozszerzanie konkuruje ze ściskaniem, określa mianem wzbierania (*Schwellung*). Gra obu tendencji może przebiegać dwutorowo: intensywnie bądź rytmicznie, to znaczy symultanicznie bądź naprzemiennie³.

Prywacyjne ściskanie i prywacyjne rozszerzanie są wolne od konkurencyjnej naprzemienności ściskania i rozszerzania. W przypadku ścisnięcia zjawisko okazuje się tak silne i nagłe, że nie pozwala zaistnieć rozszerzającemu impulsowi. Prywacyjne rozszerzanie zaś polega na oderwaniu się od ściskania, które Schmitz określa jako złagodzenie, uczucie błogości wobec pięknego widoku albo w poczuciu ulgi. Strukturę cielesnej dynamiki różnicują dalej tendencje protopatyczne i epikrytyczne⁴, dając możliwość coraz szerszego określania

1 H. Schmitz, „Ciało odczuwane a przedstawieniowa bryła ciała”, przeł. M. Moryń, w: *Ciało i dusza. Rozważania filozoficzno-antropologiczne*, red. B. Andrzejewski, WPTPN, Poznań 1995, s. 83.

2 Tenże, *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bouvier, Bonn 1990, s. 135.

3 Tenże, „Ciało odczuwane...”, dz. cyt., s. 84.

4 Określenia te wprowadził Henry Head, angielski neurolog, który zajmował się głównie systemem somasensorycznym i nerwowym. Oryginalnie pojęcia te dotyczyły dwóch rodzajów bólu, Schmitz natomiast

odczuć ściskania i rozszerzania⁵. Temu, co protopatyczne właściwe jest wrażenie rozproszenia, zacierania się i rozpływania, generalnie: oddalania, a temu, co epikrytyczne wrażenie zaostrowania i podkreślania.

Ciało to również sposób bycia w świecie, które zdaje sprawę z odczuwającego charakteru zaangażowania w świat. Z jednej strony jest wyrazem pasywnej współobecności z otaczającym środowiskiem, który Schmitz nazywa bytem poruszonym bądź bytem dotkniętym (*Betroffensein*). Owa możliwość dotknięcia oznacza otwarcie się na bogactwo gęstości otoczenia, przez które jest się zagadywanym. Z drugiej strony cielesność to też zaangażowanie, które Mariusz Moryń określa mianem wyczulenia bądź sensybilności (*Sensibilität*)⁶. Polega ono na „zdolności zręcznego i elastycznego bytowania, typ rozważnej czujności”⁷. Wyczulenie pozwala dostrzec ten nieodłączny a jednak wrażeniowy element rozumienia otoczenia. Polega na wychwytywaniu wielomówiących wrażeń (*vielsagende Eindrücke*). Nie da się ich dokładnie wyeksplikować i przedstawić, w wyczuleniu zdaje się raczej sprawę z ulotnej, ale całościowej znaczeniowości.

Podstawowym sposobem wyczulonego angażowania się w środowisko jest komunikacja cielesna⁸. Można ją określić jako rodzaj współdziałania i przenikania się ciała nachodzącym i stymulującym go otoczeniem, które ujawnia się pod postacią mocy. Poprzez zaangażowanie można wyczulić się i wzmocnić intensywność komunikacji, ale również można zostać z niej wytraconym. Jednym z wyzwaczy takiej komunikacji są sugestie ruchu, które stymulują cielesną dynamikę. Sugerują one ruch – na bazie kształtu bądź rytmu – przez wyznaczenie możliwości cielesnego rozprzestrzenia się, od ścisku ku rozległości. Doświadczenie kształtu nie sprowadza się do spostrzeżenia zamkniętego w sobie obiektu o danym konturze. Kształt stanowi dynamiczny zbieg linii, który choć ograniczony zarysem, zdaje się poza nie wybiegać. Witalne jego doświadczenie bazuje na włączeniu – głównie poprzez wzrok – w grę kierunków cielesnych wiodących od ścisku ku oddaleniu. Dana linia jest przedłużoną drogą ruchu wzroku prowadzonego przez kształt. Można ją odnaleźć w dwu- czy trzywymiarowych figurach, w prowadzeniu formy: gdy figura jest zgodna z „nakierowaniem” linii⁹. Ową dynamiczność linii, poddającą się komunikacji cielesnej poprzez sugestie ruchu, Schmitz nazywa przebiegiem kształtu (*Gestaltverläufe*). Inaczej mówiąc, jest on charakterystycznymi sugestiami ruchu dla danego kształtu – wynikiem rozumienia linii przez zaangażowane weń ciało¹⁰.

Filozof wyróżnia dwie podstawowe grupy kształtów: zaokrąglone (*Gerundete*) i kanciaste (*Egckige*) o odmiennej cielesnej wymowie. Formy okrągłe i pół-okrągłe występują w podwójnej odsłonie: wypukło-wklęsłej. Ruch wypukły

odnosi je do wszelkich poruszeń cielesnych. Patrz: H. Schmitz, *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*, przeł. B. Andrzejewski, Garmond, Poznań 2001, s. 22.

5 Patrz: tamże, s. 85.

6 M. Moryń, *Wyczulenie i subiektywność. O nowej fenomenologii Hermanna Schmitza*, WNIF UAM, Poznań 2004, s. 80.

7 Tamże.

8 H. Schmitz, *Ciałosfera...*, dz. cyt., s. 27-47.

9 Patrz: tenże, „Der Leib im Spiegel der Kunst”, w: *System der Philosophie*, t. II, Bouvier, Bonn 1987 s. 94.

10 Tenże, *Der unerschöpfliche...*, dz. cyt., s. 143.

sugeruje oddalanie i rozszerzanie, niejako ześlizgnięcie się z ramion półkola. Może również wywołać wrażenie ściskania, poprzez ześrodkowanie najbardziej wystającego punktu. Połączenie jednak tego ściśnięcia z rozchodzącymi się ramionami wybrzuszenia potęguje tylko wrażenie oddalania. Natomiast wklęsła strona sprawia wrażenie zasklepienia, wciągania i obejmowania. Schmitz, wskazując na dynamiczny odbiór kształtu, przywołuje zdanie Heinricha Wölflina. Historyk sztuki identyfikuje to, co wklęsłe ze stabilnością, natomiast to, co wypukłe z tym, co żywe i dynamiczne¹¹. Wypukłość uwalnia od ściśnięcia, wklęsłość zaś jest z nim nierozłącznie związana. Niewypuszczające „z ramion” ściśnięcie przybiera postać wręcz bolesnego hamowania, które nie pozwala ująć energii impulsu na zewnątrz. Ruch wklęsłości rozgrywa się w antagonistycznej konkurencji nabrzmiewania i napięcia. Jest to szczególnie widoczne w architekturze barokowej, gdzie przy silnych okągłościach, to, co wklęsłe daje wrażenie silnego pęcznienia – hamowanego rośnięcia.

Przebiegi kształtów kątów – kanciastości – Schmitz rozpatruje wraz z liniami prostymi. To, co proste zdaje się nie mieć w sobie cielesnego znaczenia: jest cieleśnie „nienasycone” (*ungesättig*)¹². Jednak nie doświadczają się nigdy pustej, oddzielonej prostości, proste linie wiodą najczęściej do innych kształtów. Ciało łączy się z prostymi przebiegami kształtu w ruchu przyspieszającym, niepostrzeżenie nakierowanym na kolejny kształt. Linie proste służą więc jako rodzaj regulacji pomiędzy kształtami¹³. Intensyfikują one ich doznanie, np. siła impetu dynamiki linii prostej wzmacnia wrażenie tendencji epikrytycznej. Z drugiej strony brak wyraźnego cielesnego charakteru prostych form nie musi pozbawić ich pewnej wagi. Prócz wrażenia monotonii może wywołać wrażenie potęgi, jak olbrzymie, ciężko ciosane bloki materii tworzą ogromne budowle dominujące nad obserwatorem. Nie tylko masywność i wielkość powoduje takie doznanie, zostaje ono jeszcze podkreślone obcością prostej linii¹⁴.

Linie proste nabierają swojego fundamentalnego cielesnego znaczenia poprzez budowanie kątów¹⁵. Kąty ostre są związane ze ściskaniem, natomiast rozwarte z rozszerzaniem. Zazwyczaj w pierwszym przypadku dominuje tendencja epikrytyczna, a w drugim protopatyczna, jednak nie jest tak zawsze. Kąt prosty zaś pozostaje wobec dynamiki ściskająco-rozszerzającej neutralny. Jako kształt jednowymiarowy, leżący na płaszczyźnie, okazuje się czysto epikrytyczny.

Każdy kształt ma udział w którymś z powyższych typów: tego, co proste i kanciaste bądź zaokrąglone. Występują one w najrozmaitszych konfiguracjach i przemieszaniach, których każdorazowy opis może wydobyć doznawane niuanse i różnice. Ich odpowiednie nagromadzenie i potęgowanie się odpowiednich tendencji w stałych zestawieniach tworzy szersze typy, które można określić jako style. W ten sposób można wyłonić to, co specyficzne dla danej architektury – konkretnej budowli bądź stylu architektonicznego – oraz opisać fenomen tego, co gotyckie, barokowe czy romańskie.

11 Tenże, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 46.

12 Tamże, s. 52.

13 Tamże, s. 53.

14 Tenże, *Ciałosfera...*, dz. cyt., s. 59.

15 Tenże, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 54.

Style architektoniczne jako wyraz cielesnej dyspozycji

Schmitz poświęca większą część swojej książki *Der Leib im Spiegel der Kunst* opisowi i typizacji form architektonicznych. Ukształtowanie się danego, dominującego stylu związane jest z ogólną panującą dyspozycją cielesną. Owa dyspozycja wyznacza sposób otwarcia na otoczenie. Jest to umiejętność przeżywania podstawowych momentów witalnej motoryki – ścisnięcia i rozszerzania, która nie zawsze pozostaje taka sama¹⁶. W przypadku stylów architektonicznych stanowi ona gotowość do odbioru odpowiednich przebiegów kształtów i sugestii ruchu konkretnych form, które intensyfikują odczuwanie oczekiwanych tendencji cielesnych. Charakteryzują je głównie dwa aspekty, jakimi są z jednej strony wrażliwość na impulsy (*Reizempfänglichkeit*) odczuwane jako obejmujące lub napierające siły, w tym przypadku sugestie ruchu; z drugiej strony możliwość nań nakierowania (*Zuwendbarkeit*)¹⁷. Konkretna dyspozycja cielesna oznacza więc wyczulenie na konkretne fenomeny.

Owe dyspozycje mają swój udział w różnego rodzaju twórczości oraz projektowaniu kształtów i przestrzeni. W akcie twórczym zostają one przetłumaczone za pomocą sugestii ruchu i przebiegów kształtów na dzieło sztuki. Cielesna dyspozycja przejawia się także w doświadczeniu publiczności. Doświadczenie obserwatora nie jest oczywiście ograniczone czy rygorystycznie zdefiniowane przez dyspozycję cielesną twórcy. Raczej ta cielesna dyspozycja twórcy i twórców oraz odbiorców przenikają się w kształtowaniu pewnej powszechnej tendencji. Ma ona wymiar nie tylko indywidualny, ale także grupowy i historyczny. Daje swój wyraz w dominujących stylach danego okresu i społeczności, i zostaje opisana przez Schmitza w jego typologii architektury europejskiej¹⁸.

Styl, inaczej zwany formą charakterystyczną dla danego okresu w sztuce, Schmitz definiuje jako kwintesencję wszystkich cech dzieł sztuki, które zostają przyporządkowane odpowiednim przebiegom kształtów¹⁹. Filozof inaczej ujmuje architekturę i podział stylów zrelatywizowanych do danych epok niż ma to miejsce w historii sztuki. Jego punkt widzenia jest *stricte* neofenomenologiczny: terminy nie będą się w prosty sposób nakładać na kategorie wypracowane w ramach teorii sztuki. W uchwytywaniu niuansów i złożoności, mimo wolnego doświadczenia, bogactwa jeszcze niewyeksplikowanych wrażeń, kategorie – ogólnie mówiąc – kulturoznawcze okazują się zbyt sztywne i ograniczające. Pojęcia nowej fenomenologii cechują się – przynajmniej w założeniu – elastycznością. Nie stanowią one twardych kategorii, co raczej

16 Schmitz opisuje dyspozycje cielesne przy okazji charakteryzacji różnych typów charakterów. Wyznacza je odmienna umiejętność doświadczania cielesności i jej dynamiki. Jedne związane są z niekontrolowanym przechodzeniem pomiędzy ścisaniem i rozległością (charakter cyklotymiczny), inne z podporządkowaniem konkretnemu aspektowi bez możliwości przejścia w inny (schizotymiczny oraz barotymiczny). H. Schmitz, „Die Person”, w: *System der Philosophie*, t. IV, Bouvier, Bonn 1980.

17 H. Schmitz, *Der unerschöpfliche...*, dz. cyt., s. 127.

18 Najczęściej skupia się na architekturze sakralnej, najprawdopodobniej ze względu na to, że łączy ona w sobie konieczne konstrukcyjne cechy budowli i jednocześnie jest dziełem sztuki, wyrazem oddania wiernych, bogactwa i możliwości kreatywnych danej grupy. Schmitz nie wykracza poza barok, dzięki czemu może pozostać w obszarze architektury sakralnej, jako tej wyróżnionej, mającej szczególne znaczenie w Europie w danym czasie.

19 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 89.

pole modelowe²⁰, w ramach którego zaangażowany obserwator może modyfikować i zdawać sprawę ze zmian zachodzących w doświadczeniu. Zmiany w stylach zaś są rozpatrywane jako zmiany w cielesnej dyspozycji, rozwoju oraz skomplikowaniu cielesnej ekspresji.

Schmitz rozważa style architektoniczne w dwóch blokach: bizantyńsko-barokowym oraz romańsko-gotyckim. Są to według filozofa dwa najważniejsze typy definiowania przestrzeni. W pierwszym dominuje tendencja rozszerzania, nie jest ona jednak taka sama w obu przypadkach, w drugim natomiast ścisłania, która determinuje charakter odmiennych niuansów architektonicznych.

Styl bizantyjski i barokowy

Najczęściej uznaje się, że styl bizantyjski dominował od czasu założenia Konstantynopola, przeżywał swój okres stabilizacji w czasie rządów Justyniana, a skończył się wraz ze zdobyciem miasta przez Turków. Rolę dominującą odgrywała architektura sakralna. Charakteryzuje się ona rozmieszczeniem budowli na planie krzyża greckiego. W centralnej części nad przecięciem się ramion krzyża wznosi się kopuła, która ma symbolizować kosmos chrześcijańskiego wszechświata. Jej konstrukcja jest bardzo istotna: przez wprowadzenie pendentyw można zrezygnować z innych dodatkowych podpór, a plan kwadratu zastąpić kołem. Dzięki temu osiąga się efekt dominacji kopuły w strukturze architektonicznej. Część centralną od północy i południa otaczają rozbudowane nawy boczne wraz z emporami. Uwypukleniu podlegają również gzymsy. Okna znajdujące się w samym bębnie kopuły optycznie ujmują jej ciężaru. Nie są one oszklone, lecz wypełniają je transenny: ażurowe, cienko szlifowane płyty alabastrowe lub marmurowe²¹.

Kształt kopuły jest kwintesencją charakteru architektury bizantyjskiej. Zamyka łagodnie budowlę w półkolu, rozszerza przestrzeń, jednak nie w sposób ściśle wertykalny. Do tego położenie budowli na planie krzyża greckiego tworzy zwartą strukturę. Schmitz przywołuje opisy Paula Frankla Bazyliki św. Marka w Wenecji. Zwraca on uwagę na rolę bogatych mozaik i tekstury dekoracji. Pokrywają one ciężkie mury, sprawiając, że wydają się one jedynie cienkimi powierzchniami, które zaraz uniosą się w powietrzu. Granice przestrzeni sprawiają wrażenie rozrzedzonych, tak jakby „dywany unosiły się kołysząco na niepewnym rusztowaniu”²². Budynek wywołuje wrażenie powstającego poprzez czyste rozszerzanie, niejako „wdech przestrzeni”. Wszystkie proste linie i płaszczyzny prowadzące ku górze zostają przejęte przez linie zaokrąglające się, które hamują ich ekspansywny charakter. Całość wraz z wieńczącą je kopułą wywołuje wrażenie unoszącego się puchu. Ten brak ciężkości w miękkich zaokrągleniach protopatycznej tendencji ma decydujące znaczenie w kształtowaniu całości doznania prywatycznego rozszerzania.

Schmitz przytacza opis głównej sali Hagia Sophia w Konstantynopolu, tym razem sporządzonego przez Władimira Złozieckiego. Wszelkie płaskie powierzchnie oraz proste zostają zastąpione zaokrąglonymi zamknięciami i liniami w kształcie

20 Tamże, s. 151.

21 W. Koch, *Styl w architekturze*, przekł. zbiorowy, Świat Książki, Warszawa 1996, s. 40.

22 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 164.

łuków. Schmitz komentuje, że wyżej usytuowane elementy pochwytyją sugestywne impulsy, które w zaokrągleniu ulegają uspokojeniu. Są one poprowadzone z powrotem w głąb sali, bez możliwości ich uchwycenia. Przebieg kształtu wywołujący wrażenie dynamicznego ruchu jednocześnie go w sobie zamyka. Impuls cielesnego rozszerzania nie jest poprowadzony w żadnym kierunku, zostaje raczej rozmyty w miękkości. Filozof opisuje ową sugestię ruchu jako pływającą, kotłującą i oddychającą przestrzeni. Tego typu rozszerzanie nie nabrzmiewa w ramach antagonistycznej konkurencji ze ściskaniem. To prywatne rozszerzanie bardziej unosi i pozostawia przestrzeń w zawieszeniu. Dodatkowo nakładanie się na siebie miękkiego wyprofilowania oraz przytłumionego światła powoduje, że pojedyncze elementy zanikają na rzecz całościowego wrażenia. Silna tendencja zaokrąglająca, którą potęguje wyważone światło oraz homogenna masa murów, zespala kopułę i żagielek w „potężnej harmonii kotłującej się przestrzeni”²³. Stanowi niejako w sobie zamkniętą, oddychającą bańkę, której prywatne rozszerzanie – nieograniczone przez żadną konkurującą siłę – donikąd nie prowadzi, lecz zawiesza przestrzeń.

Innym rodzajem rozszerzania charakteryzuje się styl barokowy. Złożoność barokowego przebiegu kształtu odpowiada antagonistyczności i złożoności tendencji cielesnych: nabrzmiewania i napinania. Sukcesywne, a czasem i simultaneousne oddziaływanie owych sił ujawnia swoją intensywność przy jednoczesnym protopatycznym charakterze. Umowny czas dominacji baroku szacuje się od połowy XVI do XVII wieku. Nie w każdym czasie i miejscu w Europie był on jednolity – przytaczając chociażby barok angielski – niemniej jednak najważniejsze cechy dojrzałego baroku określają pewną specyficzną tendencję. Zazwyczaj podkreśla się obfitość form, dynamikę i kontrastowość, tendencję do wykręcania. Wszelkie linie przyjmują kształty łuków. Często zastępuje się rzut krzyża facińskiego greckim bądź kołem, trójkątem czy popularną w tym stylu elipsą. W eliptycznej przestrzeni dochodzi do obrócenia osi głównej o 90 stopni. W takich przypadkach nisze nie stanowią oddzielnych elementów wnętrza, lecz zacierają podziały wcześniej wydzielonych obszarów kościoła, co ma potęgować wrażenie przelewania się przestrzeni²⁴.

Natłoczenie elementów, skręceń i dekoracji narzuca się bardzo zaangażowanemu obserwatorowi. Okna, kolumny, wsporniki są tak wyprofilowane, że sprawiają wrażenie tłoczenia się i ściskania samej przestrzeni. Zaokrąglone i skręcone kształty zdają się napierać, żeby w następnej chwili zawrócić ku następnemu zagięciu. Pozwala to na częściowe przełamanie ściskania na rzecz rozszerzania. Jednak to rozszerzanie nie jest wolne od wciąż napierającego ściskania, co w efekcie wywiera wrażenie antagonistycznej konkurencji: nabrzmiewania z napinaniem. Jest to ważnym wyznacznikiem barokowego stylu. Wrażenie nierzeczywistego nabrzmiewania, nawet dość niewielkich przestrzeni, zostaje spotęgowane przez coraz silniejsze zaokrąglenia, pofałdowanie ścian oraz różnorodność krzywizn łuków. W ten sposób Wilhelm Pinder, opisuje kościół przyklasztorny w Banz: „przestrzeń, cała w wykręconych wibracjach [kształtów

23 Tamże, s. 165.

24 W. Koch, *Style...*, dz. cyt., s. 254.

ścian i pilastrów], które widziane osobno, sprawiają niesamowicie fantastyczne wrażenie, natomiast jako całość osiągają ponadrzeczywiste rozprzestrzenienie się małej sali²⁵. W tym przypadku istotną rolę odgrywa kontrast między rzutem pionowym a sklepieniem. Gurty wznoszą się z pilastrów w formie podwójnie zakręconych wywijających się linii aż do wierzchołka, a następnie opadają w ten sam sposób do kolejnego pilastru. Stykają się w najszerszej części sklepienia, nad emporą, która znajduje się pomiędzy filarami w kształcie litery „s”. Ponad najwyższym miejscem wydrążone we wnęce pilastry wznoszą się i tworzą owalne sklepienie. W tym przypadku konkurencja między ścisaniem i rozszerzaniem bazuje na pierwszym aspekcie cielesnej dynamiki: odczucie rozszerzania jest reakcją na wcześniejsze ścisanie. Sekwencja pilastrów, wkomponowanych w sklepienie pomiędzy balkonami empory i wnękami, przypomina powolne płynięcie meduzy, która zbiera swoje białe elastyczne ciało, aby móc je następnie rozpostrzeć i wprawić w ruch.

Wyznacznikiem barokowego stylu jest również przewaga tendencji protopatycznej wyrażającej się w zaokrągleniach oraz miękkości. Schmitz w tym kontekście podkreśla specyficzny charakter materiałów często używanych przy budowie i wykończeniu. Konsystencja tej materialnej masy wydaje się wręcz wyczuwalna dotykowo. Dla filozofa znamienne są słowa Wölfflina, który podkreśla niesamowity charakter samego kruszcu: „wydaje się, jakby ten twardy suchy materiał renesansu przeobraził się w soczysty i miękki²⁶”. Główną zmianę stylu historyk sztuki upatruje właśnie w tej „miękkiej obfitości” i „soczystości”. Wszelkie możliwe kąty i szpice zostały złagodzone, a linie proste zaokrąglone. Ten zabieg nie tylko zmienił formę kształtu, ale też spowodował inną grę światła i cienia. Poprzez zastosowanie miękkich form zaniknęła ostra granica między nimi. Według Wölfflina mury wyginają się jak ciało węża do wewnątrz i na zewnątrz. Tym bardziej metafora meduzy wydaje się trafna. Ze względu na tendencję centralizującą obserwator zdaje się zostać jeszcze bardziej wystawiony na ogólną, protopatyczną atmosferę przestrzeni barokowej. Jest to spowodowane zebraniem sugestii ruchu oraz brakiem wyraźnej możliwości ucieczki cielesnych kierunków. W stylu bizantyńskim, energia kumuluje się w środku i wypycha na zewnątrz, jednak w przypadku baroku, jest ona jeszcze bardziej zdynamizowana.

Ważną późnobarokową realizacją, właściwie już zahaczającą o styl rokokowy, jest bazylika w Vierzehnheiligen (kościół pielgrzymkowy Czternastu Wspomożycieli). Została zbudowana w latach 1743-1772 na podstawie projektu Johanna B. Neumanna. Zastosował on nowy system równowagi dla podtrzymania sklepienia, dzięki któremu podpory pionowe nie były potrzebne²⁷. Uzyskano przez to otwartą sferę przestrzeni, w których przecinające się w miejscu sklepień gurdy rozchodzą się ku górze oraz na boki. Filary ułożone w krzyżowo-liniowy układ wyznaczają trzy elipsy wzdłuż osi głównej. Pogłębiają one efekt centralizacji

25 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 169.

26 Tamże, s. 173.

27 Ów sposób zawdzięcza architektowi Gaurani, od którego nazwiska nazwano ten rodzaj konstrukcji. Poprzez poprowadzenie gurtów sklepienia skośnie pod różnymi kątami w stosunku do osi głównej budowli, można było ograniczyć tektoniczną rolę podpór pionowych. W. Koch, *Styl...*, dz. cyt., s. 261.

budowli. W tym przypadku „mamy do czynienia z otwartym układem przenikających się nawzajem jednostek centralnych: trzech eliptycznych i dwóch kolistych”²⁸. Co również jest znaczące i bardzo charakterystyczne to postawienie ołtarza w środku, a nie w prezbiterium.

Ta architektoniczna realizacja jest według Schmitza dobrym przykładem, aby wskazać na antagonistyczną konkurencję już w trochę innym kontekście architektonicznym. W tym przypadku tendencja napinania przy silnym rozszerzaniu zostaje wywołana napięciem spowodowanym obniżeniem sklepienia.

Neumann zwięził przestrzeń najmocniej w miejscu, z którego ona [zazwyczaj] się rozchodzi w największą dal i gdzie, w wysokim baroku bębnowe sklepienie osiąga swoją największą wysokość. Drugi raz sklepienie to zapada się w zachodnim korpusie nawy przed emporą (...) to dwukrotne obniżenie jest sprzeczne wobec przepisów architektonicznym i przez to bardzo niezwykle. Przestrzeń otwiera się trzykrotnie w freskach na sklepieniu do iluzorycznych wysokości, do nieskończoności rozpoczętej w świecie doczesnym²⁹.

Impulsy napinania, niejako sprowokowane przez to specyficzne sklepienie, wydają się dalece bardziej dramatyczne i wyrafinowane. Przy tej realizacji występują na powrót linie proste na przemian z okrągłymi. Filary organizujące wielokrotnie scentralizowaną przestrzeń, dopiero przechodząc w sklepienie, zostają zaokrąglone. Są one prostopadłe w stosunku do sklepienia, innymi słowy: powraca kąt prosty. Można powiedzieć, że scentralizowana siła z większym impetem (to znaczy sugestią ruchu otwartą w kontakcie z linią prostą) skierowana jest ku górze. Rozszerzanie zaczyna być ukierunkowane. Wzbijając się, znajduje swoją kontynuację we freskach, jednocześnie natrafia na zapadające się sklepienie, co wywołuje wrażenie ściskania. Impuls rozszerzania zostaje zahamowany.

Style barokowy i bizantyński wyznaczają ważny kierunek w odbiorze i doświadczeniu architektury. Określony jest przede wszystkim przez wrażenie rozległości, która w tych dwóch przypadkach ma inny charakter. Styl bizantyński przyporządkowany jest prywatynemu rozszerzaniu, czyli rozszerzaniu wolnemu od ścisku, który swobodnie się rozchodzi. Natomiast to, co charakterystyczne dla stylu barokowego to wrażenie nabrzmiewania, które skazane jest na napinanie. Innymi słowy barok wywołuje wrażenie rozszerzania w antagonistycznej konkurencji ze ściskaniem. Drugą wyróżnioną przez Schmitza grupą są style: romański i gotycki. W przeciwieństwie do poprzedniej w ich charakterystyce podkreśla się dominującą rolę ściskania.

Styl romański i gotycki

Architektura romańska rozwijała się głównie między X a XII wiekiem i miała różny charakter w innych miejscach Europy. Najważniejszą rolę w ukształtowaniu się stylu odegrała architektura sakralna. Prócz miejsca zebrań i kultu spełniała ona również ważną funkcję obronną. Rola ta miała wpłynąć na charakter budowli, które były ciężkie i trudne do zdobycia. W tym okresie – pomimo różnic konkretnych realizacji – po raz pierwszy od czasów starożytnych wykształcił się jednolity styl.

28 Tamże.

29 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 171.

Romańska budowla zazwyczaj składa się z prostych brył, takich jak prostokąt, walec czy ostrosłup. Zestawiane są one ze sobą przy jednoczesnym zachowaniu odrębności każdej z nich, to znaczy: nie występuje płynne przejście między nimi. Pokryte są nawet własnymi dachami. Owa odrębność jest również widoczna we wnętrzu. Nawy mają inne wysokości i szerokości, pozostają wyraźnie oddzielone łukami i rzędami kolumn. Plan budowli bazuje na siatce powielonych kwadratów. Leży on na rzucie krzyża łacińskiego (w przypadku kościołów pielgrzymkowych tzw. halowych) bądź greckiego (przy mniejszych realizacjach). Proporcje są wyznaczone podług prostych zależności arytmetycznych (nawa główna jest dwukrotnie szersza niż nawy boczne, jej długość okazuje się wielokrotnością jej szerokości itp.). Prezbiterium zazwyczaj wykańczano półkolistą absydą. Nad skrzyżowaniem transeptu z nawy głównej są umieszczane wieże, które dzięki otworom okiennym, m.in. rozetom, doświetlają wnętrze. Wieże umieszczane są także na zakończeniach naw bocznych i po bokach prezbiterium czy fasad. Zazwyczaj mają one kształt długiego prostokąta o różnym stopniu złożoności i dekoracyjności. W stylu romańskim obok sklepień kolebkowych, wzmocnionych przez gurdy, występują też sklepienia krzyżowe oparte na dodatkowych rzędach kolumn. Całość budowli jest niepodzielona na trzy nawy. Charakterystyczne są również kostkowe głowice kolumn z zaokrąglonymi dolnymi krawędziami, kapitele przyjmują kształt odwróconego ostrosłupa bądź kielicha, a trzony kolumn są wykonane z ciosów kamiennych. Sam materiał budowlany jest ciężki i masywny – kamień, najczęściej piaskowiec, wapień lub granit.

Wnętrze romańskiej budowli jest molestującą, przytłumiającą masą, nieoczekiwaną siłą filarów, łuków, ścian i wszechobecnego kamienia. Masywność przywołuje wrażenie korpuskularności. Doznanie ściskania nie jest związane z jednym czy dwoma aspektami, lecz z całością kształtem. Filozof ponownie przywołuje opis Frankla, który porównując sztukę wczesnochrześcijańską z romańską, podkreśla skoncentrowanie i zaciskanie własnej energii w tej ostatniej³⁰. Zaciskanie – jako przebieg kształtu – ma dominować w stylu romańskim i być tak silne, że czasami wręcz wywołuje zaciskanie w samym korpusie (*Körpergefühl*). Schmitz dopełnia charakterystykę specyficznego dla romańskiego stylu ściskania, powołując się dalej na Georga Dehio. Opisuje on kościoły halowe występujące w północnej Francji. Według niego w tamtych stronach nie znajdzie się przestrzeni bardziej obcej, niewolnej, mętnej, wręcz potwornej, która wyraża – niemożliwą do wygrania – walkę z materią³¹. Daje się zauważyć protopatyczną tendencję, ale nie w sensie zaokrąglenia, ale w postaci głuchego (zamglonego) bólu głowy. Ściskanie okazuje się dojmujące ze względu na jego symultaniczny, a nie naprzemienny charakter. Występuje ono wraz z nabrzmiewaniem, które jest jednak zatrzymywane przez prostoliniowość motywów wertykalnych, takich jak filary. Ściskanie jest tutaj kwestią podstawową, nie jak w stylu barokowym, gdzie odgrywało rolę impulsu do rozszerzania. Co charakterystyczne, ściskanie ma w sobie coś rozproszonego, mglistego. Kamień sprawia niekiedy wrażenie

30 Tamże, s. 187.

31 Tamże.

gliny, która nie jest jeszcze całkowicie stwardniała i w którą, jak w przytłumioną masę materii, wkraczają masy światła i cienia³².

Romańskie wnętrza zazwyczaj są słabo doświetlone, o czym przesądza obronny charakter małych okien. Przestrzeń ta jest więc dodatkowo przytłumiona przez panujący półmrok. Zaznacza się wyraźnie granica między dołem prawie odciętym od światła i doświetloną górą, wieżami i sklepieniami, dzięki podwójnym bądź potrójnym otworom okiennym. Widoczność sklepienia podkreśla wypukły kształt. Przykładem owej gry światła, masywności odrębnych brył kościoła, ciężkiego kamienia, jest kościół San Clemente w Tahull. Gęstość i wielkość otworów okiennych zwiększa się wraz ze wzrostem wieży, która góruje nad całym kościołem. Główna część ma postać szerokiego prostokąta, w którego wnętrzu panuje półmrok. Z tego powodu dekoracje są ograniczone. Trzy nawy zostały zakończone wyraźnymi półkolistymi absydami, w których znajdują się cienkie okienka. Bardziej złożoną formą jest katedra w Trewirze. Po licznych zniszczeniach i przebudowaniach świątynia otrzymała charakterystyczną zachodnią fasadę z dwoma wieżami romańskimi oraz kryptę. Pomimo różnorodności arkad, okiennic i zdobień, budowla nadal sprawia wrażenie twardo usadzonej na ziemi, zbudowanej z brył, których zebranie wbija i ścisza zaangażowanego obserwatora. Natomiast wysokość budowli wykończonej wklęsłymi sklepieniami kolebkowymi oraz półkolista absyda pozwalają niejako na wzięcie oddechu, lecz przez surowość i prostotę kształtu podkreśloną jeszcze przez minimalizm dekoracyjny zostaje on nieuchronnie wstrzymywany. Całość jest dużo lepiej doświetlona, co minimalizuje tłumiący charakter wnętrza.

Rozwój gotyku, kolejnego odrębnego stylu średniowiecza, datuje się do XII do XVI wieku. Według Wilfrieda Kocha osiąga on najwyższy stopień artystycznego wyrazu w katedrach z XIII i XIV wieku, które tym samym stają się wzorcowym przykładem gotyckiego stylu. Dominują w nim przede wszystkim linie pionowe. Budynki są strzeliste i bardzo wysokie (najwyższa wieża gotyckiego kościoła w Ulm ma 161 metrów, co czyni go najwyższą świątynią chrześcijańską na świecie). Wertykalne ustrukturyzowanie świątyni ma symbolizować wnoszenie się ku Bogu. Ogólne wrażenie zostaje spotęgowane przez gęstą powtarzalność pionowych motywów. Natomiast poszczególne elementy, wcześniej ciężkie bryły, są rozczłonkowane oraz ozdobione delikatną dekoracją. Sprawia to wrażenie lekkości. Przestrzeń jest scalana w jednolitą całość. Na to pozwala, między innymi, przewyciężenie przemienności podpór arkad międzynawowych³³. Osobne fragmenty świątyni tworzą coraz bardziej nakładające się na siebie wieloboki – niejako wieniec wieloboków – których sklepienia stapiają się ze sklepieniem obejścia. Transept, w ramach ujednoczenia architektury, zanika, a prezbiterium zostaje wydłużone. Rozrasta się daleko poza nawę główną oraz posiada więcej naw niż korpus podłużny budowli. Nawy są otoczone różnymi obejściami i wiecem kaplic.

Całość ma niemal strukturalnych charakter – widoczny jest szkielet budowli. Wszelkie elementy: łuki, konstrukcje przyporowe czy sklepienia krzyżowo-żebrowe,

32 Tamże, s. 189.

33 W. Koch, *Style...*, dz. cyt., s. 149.

zostają wyostrome i wydłużone. Masywne filary zostają zastąpione smukłymi, o równej grubości słupami wraz z pękami słupek. Biegają one od ziemi do nasady sklepienia, dalej przechodzą jako gurdy aż do klucza sklepienia (zwykle cztero-dzielnego). Same sklepienia i przekroje żeber przybierają najróżniejsze formy, dzięki wykorzystaniu nowej techniki rozłożenia obciążenia. Choć możliwe były już wcześniej, dopiero teraz znalazły zastosowanie. Przykładami różnych form są: sklepienia gwieździste, dla których charakterystyczne są trójkątne pola sklepień krzyżowo-żebrowych podzielone na mniejsze trójkąty bądź sklepienie kryształowe, których pola ułożone są pod różnymi kątami w stosunku do siebie. Ukośnie przecinające się żebra tworzą sklepienie sieciowe. Najbardziej fantastyczne formy osiągają w gotyku angielskim, w tzw. sklepieniach wachlarzowych, w których łęki rozchodzą się promieniście z wierzchołka kolumny ku górze sklepienia w postaci otwartego wachlarza. Całość jest utrzymywana przez wewnętrzną i zewnętrzną konstrukcję nośną w postaci systemu przyporowego. Składa się on z wieńca skarp, z których wznoszą się łuki przyporowe. W charakterystycznym kształcie są zbudowane również portale fasad wykończone przez trójkątną wimpergę. W tym czasie rozwojowi ulegają rozety i maswerki. Rozety, choć nadal w koncentrycznym kształcie, przybierają większe zróżnicowanie pod postacią form liściastych, bardziej kanciastych, zwielokrotnionych linii, maswerki zaś przeobrażają się z okrągłych geometrycznych form w złożone, płynne kształty płomieni na poły zaokrąglonych i ostrych.

Strzelistość, wertykalne ukierunkowanie, wszechobecność kantów i ostrych zakończeń, zwielokrotnienie linii, łuków, słupek ujęte w całość gotyckiego stylu dla Schmitza oznacza napięcie, tendencję epikrytyczną oraz prywatne rozszerzanie. Styl ten niejako silnie manifestuje w sobie coś cielesnego³⁴. Filozof przytacza sugestywny opis Wölfflina. Dla historyka sztuki to, co gotyckie odznacza się zaciśniętymi mięśniami; precyzyjnym, ostrym ruchem, dokładnością ostrych elementów, całkowicie poza wrażeniem łagodnego płynięcia i przypadkowości. Ciało zostaje wtłoczone i ściśnięte pomiędzy wysokie smukłe figury, całkiem zatracone w sile wznoszącej³⁵. Silna, wyostrająca epikrytyczna tendencja występuje wraz z rosnącym napięciem poprzez gotyckie filary i przęsła, od podłogi przez sklepienie aż do żagielka. Z drugiej strony łączy się ona z silnym i czystym (wolnym od horyzontalnych elementów) nakierowaniem ku górze, ku wysoko zawieszonym sklepieniom. Daje to wrażenie unoszenia się, niezależnego od fundamentów budowli (wolnego od ścisku), co przed zaangażowanym obserwatorem jawi się jako cielesne prywatne rozszerzanie, dalekie i niedosiężne. Taki charakter ma przestrzeń katedry w Chartres. Rusztowanie wraz z przynależnymi mu elementami odznacza się kruchością i smukłością. Daje to wrażenie jednocześnie uwolnienia od materii i wznoszenia się. Nie ma to jednak nic wspólnego ze swobodnym płynięciem. Wszystkie linie mają coś w sobie z elastycznej ostrości i precyzji, tak jakby były zrobione ze stali. Specyficzne dla stylu gotyckiego jest cielesne napięcie, które jest zjednoczone z prywatnym rozszerzaniem. Innymi słowy nie odczuwa się go jako konkurencji

34 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 193.

35 Tamże.

z nabrzmiwaniem, które bazuje na ściśnięciu. W gotyku zestawiono ze sobą dwa istotne motywy: dominującą wertykalność jawiącą się w postaci oddalającej w nieskończoność siły oraz ostre zakończenie, tj. sklepienie, które wzbudza napięcie. Jest ono na tyle silne, że charakterystyczne dla gotyku wznoszenie (*schweben*) nie jest rozpląnięciem (*verschweben*)³⁶. Piękne, wysokie linie kolumn rozchodzące się w łuki bądź pnące się dalej w klasyczne sklepienia krzyżowo-żebrowe można podziwiać na przykład w Katedrze św. Piotra w Ratyzbonie. Wysmukłe filary, w przekroju poprzecznym wieloboczne, stanowią zbitkę wielu schodzących się ze sobą i ciągnących w górę słuzek, z których jedno zamykają się w ostre łuki, otwierając nawę główną na nawy boczne, reszta z kolei dociera do skromnej głowicy, aby przeobrazić się w gurdy sklepienia. Całość pnie się prosto i precyzyjnie – w sposób zwielokrotniony powtórzeniami słuzek – ku górze, by zamknąć się w ostrych łukach i sklepieniu. Charakter ten wydaje się jeszcze bardziej nasilony w katedrze w Beauvais. Architektoniczne dzieło niemal całe podporządkowane jest wznoszeniu, nawy boczne nie mają swojej przestrzeni, są jedynie podparciem dla wciągającej w górę nawy głównej. Chór wznosi się na wysokości 48 metrów – nawy boczne osiągają 21 metrów. Koch w tym przypadku pisze o „skrajnej wertykalizacji”³⁷. Kolumny są smuklejsze i wyższe, z nie tak silnie wyodrębnionymi słuzkami. Łuki są mniejsze i ostrzejsze zarazem, a pola sklepienia pomiędzy gurtami są bardziej wklęsłe, przez co uwypuklają same linie.

Ważnym przebiegiem kształtu cechuje się „kratownicowość” stylu (*Gitterwerkstil*) dekoracji znamiennej dla gotyku, obcy wszelkim zaokrągleniom. Zaczęły się pojawiać zdobienia całkowicie przeciwne kwiatowym motywom, które wyglądają jak rusztowanie prostoliniowych maswerków, przybierają postać sieci linii rozchodzących się horyzontalnie – przypominają wachlarz. Dominują w nich kąty proste bądź ostre, które tworzą niejako sieć współrzędnych. Motyw ten pojawił się w gotyku w tak wyraźnej formie po raz pierwszy w prezbiterium Katedry z Gloucester, której wewnątrz można porównać z ogromną kratowaną klatką, a liniowe skostnienie przestrzeni sprawia wrażenie szkatuły. Strukturalny, kratownicowy styl jest według Schmitz ważnym symptomem (tak w sztuce dekoracji, plastyce czy w zestawieniu elementów pomieszczeń) podejścia do formy, który wskazuje na przejście z kształtów zaokrąglonych do ostrych, który jako proces uległ przyspieszeniu w XIV wieku. Obce stylowi gotykiem zaokrąglenia, np. liści koniczyny, tak długo stosowane, traktowane jako pozostałości stylu romańskiego, zostały zastąpione przez dekoracje w postaci ostroliściastych potrójnych motywów lub sferyczne trójkąty i czworokąty³⁸. Styl strukturalny i wyostrenie zdają sprawę z silnej – nieujawniającej się w dyspozycji cielesnej w stylu poprzednim – epikrytycznej tendencji.

Wzmoczenie epikrytyczności w rozwoju wysokiego gotyku jest tylko jedną stroną podwójnego procesu, w ramach którego wykorzystuje się potencjał protopatycznego przebiegu kształtu. Co więcej okazuje się, że podkreśla on charakter motywów epikrytycznych. Ta zależność realizuje się w łuku stępkowym,

36 Tamże, s. 195.

37 W. Koch, *Style...*, dz. cyt., s. 156.

38 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 206.

w którym zaokrąglone linie wypukłe przechodzą w ostry szpic, bądź łuku kotarowym, przybierającym kształt wklęsłej kołyski, również zakończonym szpicem. W makroskali tę relację tendencji epikrytycznej i protopatycznej można dostrzec w Katedrze św. Piotra w Exeter. Silne obciążenie ogromnego sklepienia jest rozproszone poprzez zastosowanie dużej liczby trzonów. Nie okrążają jakiegoś określonego centrum, lecz wprawiają powierzchnie nie do końca zidentyfikowanej masy w falowy ruch³⁹. Filozof określa to zjawisko jako złożoną dwubiegunową fizjonomię stylu (*komplex-doppelsinnige Stilphysiognomie*)⁴⁰, w ramach której obie tendencje się przenikają i nawzajem wzmacniają⁴¹.

Zakończenie

Specyfika stylu gotyckiego zawiera się w nowym sposobie użycia znanych już środków, np. przez uwypuklenie szczególnych cech rozpoznanych konstrukcji, jak sklepienia krzyżowo-żebrowego czy nawet konstrukcji przyporowej, łuku ostrego, który jest używany także w budowlach romańskich. Pozwala on na różne rozpiętości przy tej samej wysokości łuków, co dalej umożliwia rozpinanie sklepień krzyżowo-żebrowych. Dopiero wyodrębnienie właśnie tych rozwiązań z obfitego arsenału znanych środków oraz ich pomysłowe wykorzystanie zaspokoilo dążenia formalne ludzi dojrzałego gotyku: „nowy styl powstaje wtedy, kiedy znajduje poparcie w zmienionej świadomości duchowej”⁴². Jest to kwestia przekształcenia sposobu otwarcia bytu poruszonego, odczuwania i ekspresji ruchu. Według Schmitza zmiany w stylu zdają sprawę z przestrojenia kolektywnej cielesnej dyspozycji, która jest wypadkową historycznych przemian, konfliktów, twórczego sposobu wykorzystania możliwości technicznych. Z tego powodu opisanie tych przemian oraz określenie typów architektury jest dla niego ważnym filozoficznym zadaniem.

Powyższe zestawienie dwóch grup stylów (bizantyńsko-barokowej i romańsko-gotyckiej) zdaje sprawę z wagi cielesnej dyspozycji, umiejętności przeżywania niuansów cielesnej dynamiki, w odbiorze sztuki, jak i konkretnych przestrzennych realizacji. Narzędzia pojęciowe opracowane przez Schmitza pozwalają ująć w słowa specyfikę odczuwania i wrażeniowego uchwytowania przestrzeni. Byt poruszony zanurzony w architekturze jako wywierającej wrażenia wydobywa także określony sens. Złożoność doświadczenia architektury rozpoczyna się od przytłumionego bądź ostrego echa na posadzce przez wrażenia strzelistości bądź ciężkości do bogactwa symboliki danej przestrzeni. To wszystko składa się na specyficzne cieleśnie odczuwalną atmosferę. Dana architektura – wraz ze swoją symboliką, wiedzą obserwatora o danej przestrzeni oraz z przestrzennym ustrukturyzowaniem kierującym cieleśnie ku górze czy w swym przepychu przygniatającym – otwiera się przed bytem poruszonym jako sytuacja. Z tego powodu neofenomenologiczna perspektywa oraz typologia mogą stać się cenną wskazówką w procesie kształtowania również współczesnej architektury.

39 Tamże.

40 Tamże, s. 207.

41 Szczególny w tym kontekście jest *Sondergotik*, występujący między 1350 a 1550 r., głównie w Austrii, Bawarii i w Czechach.

42 W. Koch, *Style...*, dz. cyt., s. 149.

The body in architecture – neophenomenological typology of the architecture of Hermann Schmitz

The starting point in considering the experience of architecture is the question of Heinrich Wölfflin: how is it possible that architecture makes a certain impression? In other words, what is the role of the accumulation of shapes, repetition, game construction and emptiness, chiaroscuro, angles and rounding in bodily sensations of space? Hermann Schmitz describes the sensational dimension of architecture and shows the changes in architectural styles as a transformation of the way of feeling – “bodily disposition”.

Recognition of the “impressionist dimension” of the experience of architecture requires the use of appropriate concepts of body and space that goes beyond geometric and bodily movement. The body in the new phenomenology is described as a space of feeling the self without strict limits and the space as a phenomenally rich situation. Architecture becomes an event that is fulfilling itself in the shape courses of the curves, the line’s suggestions of motion, synesthetic characters of the light.

Changes in architectural styles can be seen not only in terms of the technical capabilities or of the spiritual transformation of culture, but also as a change in bodily ways of opening up to the surroundings. The Byzantine and Baroque styles are dominated by the tendency toward expansion (*Weitung*), while the Romanesque and Gothic styles are dominated by a tendency toward compression (*Engung*).

Keywords: architectural styles, Baroque, Byzantine, Romanesque, Gothic, Heinrich Wölfflin, Hermann Schmitz, New Phenomenology, body, impression