

Gabriela Świtek

Atmosfery, charaktery i nastroje. Empiryczne i fenomenologiczne koncepcje przestrzeni architektonicznej

W 2003 roku w Hali Turbin londyńskiej Tate Modern zaprezentowano *The Weather Project* Olafura Eliassona, artysty pochodzenia islandzkiego, urodzonego w Danii. Naprzeciwko wejścia do Hali Turbin Eliasson uformował z kilkuset lamp sztuczne słońce emitujące żółte światło¹. Znajdujący się na wysokości około 35 metrów sufit Hali Turbin pokryto lustrami odbijającymi postacie ludzi, którzy kładli się na podłodze – nie tylko po to, aby ujrzeć w górze odbicie swoich postaci, lecz także po to, aby poddać się atmosferze sztucznej plaży w klimacie niekoniecznie sprzyjającym wylegiwaniu się na słońcu. Ogromne słońce z żarówek zaświeciło w postindustrialnym wnętrzu od 16 października 2003 do 21 marca 2004 roku, czyli w czasie brytyjskiej kalendarzowej jesieni i zimy.

Krótkie rozważania o atmosferach, charakterach i nastrojach architektury nieprzypadkowo rozpoczynam od jednej z najśłynniejszych realizacji sztuki współczesnej w postindustrialnym wnętrzu galerii. Jak argumentuje Bruno Latour, Eliasson robi w sztuce to, co Peter Sloterdijk w filozofii². Obydwaj kwestionują rozdział między tym, co techniczne, a tym, co organiczne; w tym znaczeniu „kontrola klimatu nie jest inspirowana szaloną ambicją totalnego panowania nad żywiołami, lecz rozsądnym pragnieniem sprawdzenia, jaki rodzaj przestrzeni oddechu najbardziej sprzyja cywilizowanemu życiu”³. Zasugerowano również, że na sztukę Eliassona wpłynęła fenomenologia percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego czy Edmunda Husserla, a powodem takich interpretacji byłoby wielokrotnie podkreślane przez artystkę znaczenie „doświadczenia świata poprzez ciało” – „ciało to główny instrument mego poznania”⁴.

Nie jest moim zamiarem rozstrzygnięcie w tym miejscu, czy Eliassonowi bliżej do Sloterdijka niż do Merleau-Ponty’ego; autokomentarze artystów nie zawsze są najlepszą drogą do poznania ich dzieła. W *The Weather Project* fascynuje mnie przede wszystkim aspekt architektoniczny. Ta realizacja wpisuje się w tendencje architektury nowoczesnej, których celem było stworzenie sztucznej „atmosfery” we wnętrzach budynków. „Man-made weather” to wyrażenie amerykańskiego inżyniera Willisa Havilanda Carrieria, którego badania

1 Zob. P. Jodidio, *Architecture: Art*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York 2005, s. 74.

2 B. Latour, „Atmosphère, Atmosphère”, w: *Olafur Eliasson: The Weather Project*, red. S. May, Tate Publishing, London 2003, s. 30.

3 Tamże.

4 S. May, „Meteorologica”, w: *Olafur Eliasson: The Weather Project*, s. 18.

nad możliwościami kontroli przepływu, wilgotności i temperatury powietrza zaowocowały na początku XX wieku wdrożeniem systemów klimatyzacyjnych i chłodniczych – początkowo w budynkach przemysłowych, a następnie na statkach i w wagonach kolejowych, w kinach czy w wielokondygnacyjnych biurach⁵. W instalacji Eliassona nie chodziło oczywiście o technologiczną standaryzację warunków naturalnych i utrzymanie tych optymalnych parametrów we wnętrzu; raczej o wywołanie efektu sztucznego słońca – swoje prace artysta nazywa „producentami zjawisk”⁶. I to właśnie ten efekt kojarzę nie tylko z technologicznymi, cywilizacyjnymi osiągnięciami architektury nowoczesnej czy ze współczesnymi nurtami refleksji zacierającej granice między naturą a technologią, lecz także z osiemnastowiecznymi teoriami architektury, w których podkreślano znaczenie wrażeń, jakie budynek wywiera na swoich mieszkańcach. „Efekt palącego słońca” uzyskał nie tylko Eliasson w *The Weather Project* w Hali Turbin, lecz także Jean-Nicolas (Giovanni Niccolo) Servandoni (1695-1766), architekt, scenograf i budowniczy maszyn, znany z iluzjonistycznych inscenizacji w *Salle des Machines* w Tuileries w latach 40. XVIII wieku. W tym zestawieniu – współczesnej instalacji architektonicznej i osiemnastowiecznej inscenizacji angażującej nie tylko wszystkie sztuki wizualne, ale i sztukę inżynierii – istotny jest pewien element wspólny, czyli „produkcja” wrażeń i efektów, w tym iluzji zjawisk naturalnych.

„Efekt gorącego słońca” a teorie charakteru w architekturze

„Słynny Servandoni, którego geniusz i opanowanie sekretów sztuki zadziwiło i zachwyciło nas na scenie; w niemym spektaklu poczuliliśmy palący gorący słońca”⁷. Efekty „palącego słońca” uzyskane przez Servandoniego zostały wspomniane przez Nicolasa Le Camus de Mézières w *Le génie d’architecture, ou l’analogie de cet art avec nos sensations*, podręczniku architektury opublikowanym w 1780 roku. Urodzony we Florencji, wykształcony w Rzymie u świętego malarza ruin Giovanniego Paolo Panniniego i architekta Giuseppe Rossiego, Servandoni przybył do Paryża w 1724 roku. Zasłynął jako autor scenografii teatralnych, ale i opraw architektonicznych ważnych uroczystości czy pokazów fajerwerków. W latach 1738-1743 i 1754-1758 stworzył najszlachetniejsze spektakle w Tuileries⁸. Na czym jednak polegała wyjątkowość jego przedstawień?

Le Camus de Mézières nie opisuje dokładnie, jak wyglądało „palące słońce” i w jakim spektaklu można było go doświadczyć. Jednak w poprzedzającym wzmiankę o Servandonim akapicie kieruje nasze spojrzenie na dekoracje teatralne, zmieniające się wraz z narracją i określające nasze odczucia – rozkoszy, smutku czy strachu⁹. Jak sugeruje historyk architektury, Robin Middleton, pisząc o palącym słońcu Le Camus de Mézières prawdopodobnie czyni aluzję do inscenizacji przygód Ulissesa według Homera, którą Servandoni przedstawił w *Salle*

5 Zob. J. Hill, *Immaterial Architecture*, Routledge, London-New York 2006, s. 15.

6 S. May, „Meteorologica”, s. 19.

7 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l’architecture, ou l’analogie de cet art avec nos sensations*, Benoit Morin, Paris 1780, s. 5-6.

8 Zob. M. Olivier, „Jean-Nicolas Servandoni’s Spectacles of Nature and Technology”, w: *French Forum*, 2005, Vol. 30, No. 2 (wiosna), s. 31.

9 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l’architecture, ou l’analogie de cet art avec nos sensations*, s. 5.

des Machines w Tuileries (1741)¹⁰. Znajdziemy tam krótkie opisy siedmiu odsłon narracji, czyli etapów podróży Ulissesa „na ziemi i po morzach”, podczas której napotyka „różne charaktery swoich wrogów: ludzi, potworów, gigantów, nimf”¹¹. W ostatniej, siódmej odsłonie, w której Penelopa wita Ulissesa, całą scenę – jak czytamy – zajął „le Palais qui descend du Ciel, & roule sur des Nuages”¹².

Podkreślmy w tym miejscu, że spektakle Servandoniego nie były teatrem słowa, a wyrażeń takich, jak „pałace słońce” czy „rozbłysk burzy” nie można traktować jedynie jako sugestywnych metafor. Były to spektakle nieme, sekwencje scen „lęku i przyjemności” ze zmieniającymi się dekoracjami i „machines du jeu”¹³. Jak to opisano przedstawienie z 1741 roku: „un spectacle où l’on n’a que des toiles, de la lumière & des couleurs pour s’exprimer, agir & émouvoir”¹⁴. Współczesny badacz spektakli Servandoniego, Marc Olivier, określa je jako „połączenie mody na angielską pantomimę z niesamowitymi efektami siedemnastowiecznych spektakli maszyn”, rodzaju przedstawienia dzisiaj zapomnianego, ale popularnego w czasach Corneille’a i Moliera¹⁵. Innymi słowy, przedstawienia Servandoniego, zawierające spektakularne efekty zjawisk naturalnych – pałace słońce, grzmoty i błyskawice, wzburzone morza, srebrzyste wodospady, wybuchy wulkanów – angażowały jednocześnie malarstwo (Servandoni był mistrzem perspektywy *per angolo*), sztukę scenografii, architekturę i sztukę budowania maszyn.

„Nikt jeszcze nie napisał o analogii proporcji architektury z naszymi wrażeniami; znajdujemy jedynie rozproszone fragmenty, niezbyt pogłębione i [...] rzucone przypadkowo”¹⁶. Tym zdaniem Le Camus de Mézières rozpoczyna *Le génie de l’architecture*, przypisując sobie zasługę w zebraniu owych „fragmentów” teorii architektonicznych w jedno dzieło. Aluzje do iluzjonistycznych spektakli Servandoniego rozpoczynają rozważania o sposobach wzbudzania emocji poprzez architekturę, której zadaniem jest „poruszenie duszy”, a nie jedynie „układanie kamienia na kamieniu”¹⁷. Jak to trafnie określił badacz kultury osiemnastowiecznej Rémy G. Saisselin, w *Le génie de l’architecture* architekt jest postrzegany jako „metteur en scène”¹⁸. Jego rola polega jednak nie tyle na tworzeniu teatralnych iluzji, ile na takim komponowaniu mas i stosowaniu porządków architektonicznych, aby wywołać wrażenia odpowiednie dla danego typu i funkcji budowli.

Tytuł publikacji może sugerować, że autor napisał traktat filozoficzno-architektoniczny analizujący znaczenie empiryzmu Johna Locke’a czy Étienne Bonnot de

10 Zob. tenże, *The Genius of Architecture; or, the Analogy of That Art with Our Sensations* (1780), introd. R. Middleton, trans. D. Britt, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA 1992, s. 180.

11 J.-N. Servandoni, *Les travaux d’Ulysse, représentation donnée sur le théâtre des Thuilleries, le dix-neuvième mars 1741*, Pissot, Paris 1741, s. 6.

12 Tamże, s. 14.

13 Tamże, s. 6-7.

14 Tamże, s. 7.

15 M. Olivier, „Jean-Nicolas Servandoni’s Spectacles of Nature and Technology”, s. 32. Zob. także obszerną bibliografię przedmiotu, tamże, s. 44.

16 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l’architecture, ou l’analogie de cet art avec nos sensations*, s. 1.

17 Tamże, s. 7. Zob. także tłumaczenie angielskie z komentarzami Robina Middletona: tenże, *The Genius of Architecture; or, the Analogy of That Art with Our Sensations*, s. 71-72.

18 Zob. R. G. Saisselin, *Architecture and Language: The Sensationalism of Le Camus de Mézières*, w: *British Journal of Aesthetics*, 1975, Vol. 15, No. 3 (lato), s. 242.

Condillaca (eksponenta jego poglądów na gruncie francuskim w drugiej połowie XVIII wieku) dla teorii i praktyk architektonicznych. *Le génie de l'architecture* – nawet jeśli w tytule zapowiada poszukiwanie filozoficznych analogii między architekturą a „naszymi wrażeniami” – jest przede wszystkim podręcznikiem opisującym sposoby projektowania i dekorowania wnętrz mieszkalnych¹⁹. Dzieśięć pierwszych podrozdziałów zawiera opisy porządków architektonicznych (np. *Ordre Toscan, Dorique, Ionique, Corinthien, Composite, Ordre Français*)²⁰. Jedynie dwadzieścia kilka stron poświęcono dekoracji zewnętrznej (*Décoration Extérieure*)²¹, a kilkadziesiąt kolejnych podrozdziałów tego liczącego 276 stron traktatu – rozplanowaniu i dekoracji wnętrz mieszkalnych (*De la Distribution et du Décor*), ze szczególnym uwzględnieniem profesji i statusu społecznego użytkowników architektury (*Logement des Différens Officiers*)²².

Nawet jeśli Le Camus de Mézières jest praktykującym architektem i z tej pozycji pisze o sztuce budowania, to zaliczyć go należy do grupy „artystów-architektów” (takich jak Étienne-Louis Boullée), „teoretyzujących na temat efektów formy na ludzką psyche”²³. Co prawda autorzy, do których odwołuje się Le Camus de Mézières, to nie filozofowie brytyjskiego czy francuskiego sensualizmu, lecz praktycy architektury, tacy jak Witruwiusz²⁴, wspomniany już Jean-Nicolas Servandoni²⁵ czy Juan Bautista Villalpando (1552-1608)²⁶. Z filozofów cytowany jest jedynie Wolter²⁷, jednak na większą uwagę w świetle naszych rozważań na temat charakterów architektonicznych zasługuje odniesienie we wstępie do Charlesa le Bruna, malarza epoki Ludwika XIV, autora wykładu *De l'expression générale et particulière* (1668), który wielokrotnie wznawiano pod zmienionym tytułem – jako *Traité des passions*, czy jako *La Physionomie*²⁸. Jak argumentuje Le Camus de Mézières, nawiązując do teorii ekspresji Le Bruna, każdy „przedmiot” odznacza się własnym charakterem. Pysk lwa, tygrysa i leoparda wzbudza strach. We łbie kota dostrzegamy zdradę, a w jagnięciu – łagodność i dobro²⁹.

Łącznikiem między filozoficznym sensualizmem a teoriami architektury drugiej połowy XVIII wieku w traktacie Le Camus de Mézières jest amator sztuki ogrodów, Claude-Henri Watelet, autor jednego z najpopularniejszych francuskich

19 Na temat projektów i zrealizowanych budowli Le Camus de Mézières zob. na przykład: D. Wiebenson, „The Two Domes of the Halle au Blé in Paris”, w: *The Art Bulletin*, 1973, Vol. 55, No. 2 (czerwiec), s. 262-279.

20 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. 17-40.

21 Tamże, s. 56-79.

22 Tamże, s. 214.

23 Zob. A. Tzonis, L. Lefaivre, „The Mechanical Body versus the Divine Body: The Rise of Modern Design Theory”, w: *JAE*, 1975, Vol. 29, No. 1 (wrzesień), *Humanist Issues in Architecture*, s. 6.

24 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. 13.

25 Tamże, s. 5.

26 Tamże, s. 12. W traktacie Le Camus de Mézières występuje on jako Jean-Baptiste Villalpande, jezuita urodzony w Kordobie, zmarły w 1608 roku.

27 Tamże, s. 106.

28 Tamże, s. 3. Na temat wznowień traktatu Le Bruna zob. na przykład: C. Le Brun, „O ekspresji ogólnej i szczegółowej” (1668), w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, wybór i opracował J. Białostocki, redakcja naukowa i uzupełnienia M. Poprzęcka, A. Ziemia, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 552.

29 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. 3.

dział o sztuce ogrodów *Essai sur les jardins* (1774). To właśnie jemu – a nie, jak to wówczas bywało, królowi czy arystokracie – zostało zadedykowane dzieło³⁰. Jak zaznacza autor *Le génie de l'architecture*, esej Wateleta o ogrodach „przypomina nam Złoty Wiek”³¹.

Dedykacja dla Wateleta pozwala na uwypuklenie bezpośrednich związków między traktatem Le Camus de Mézières a koncepcjami architektonicznych charakterów rozwijanymi w teorii architektury drugiej połowy XVIII wieku. We wspomnianym *Essai sur les jardins* Watelet łączy hierarchię architektonicznych charakterów wypracowaną przez Jacques'a-François Blondela w latach 70. XVIII wieku z teoriami charakterów w sztuce ogrodowej, przedstawionymi między innymi przez Thomasa Whately w *Observations on Modern Gardening* (1770), a także z określeniami charakterów scen teatralnych³². Nawet jeśli *Le génie de l'architecture* zawiera przede wszystkim wskazówki dla architektów, jak zaprojektować i odpowiednio ozdobić wnętrza – od westybulu, poprzez salon, buduar, gabinet, bibliotekę, aż do kuchni – to w jej odczytaniu nie można pomijać znaczenia ówczesnych teorii sztuki ogrodowej oraz koncepcji architektonicznego charakteru rozwijanej i przez Jacques'a-François Blondela, i przez Étienne'a-Louisa Boullée³³.

Czym jest jednak architektoniczny charakter w ujęciu Le Camus de Mézières? Każde wnętrze, w zależności od swej funkcji, powinno odznaczać się odpowiednim charakterem, czyli wzbudzać w mieszkańcu i widzu stosowne wrażenia. Autor *Le génie de l'architecture* prowadzi czytelnika przez kolejne pomieszczenia i pokoje, podając praktyczne porady dla projektantów, ale nierzadko rozpoczyna wizytę od nazwania wrażeń i skojarzeń (jak zaznacza Saisselin, „efekt” budowli jest „raczej nie-wербalny”, lecz „afekt” może zostać nazwany³⁴). I tak na przykład buduar jest postrzegany jako „le séjour de la volupté”³⁵. Pokój kąpielowy – jako, że kojarzy się z mitologiczną kąpielą Diany („Diane descent à ses bains”) – wymaga „elegancji i lekkości (*légèreté*)”, dlatego też architekt powinien tu zastosować proporcje porządku korynckiego³⁶. Charakter (*caractère*) biblioteki powinien być „szlachetny i poważny”, dlatego porządek dorycki jest odpowiedni dla tego rodzaju wnętrza³⁷. Maneż, w którym trzyma

30 Na ten aspekt zwraca uwagę Dora Wiebenson, historyczka architektury ogrodowej XVIII wieku. Zob. D. Wiebenson, *Reprints: Building Technology in France (1685-1786)*. *L'Architecture pratique* by Pierre Bullet; *L'Art de la charpenterie* by Mathurin Jousse; *Le Génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* by Nicolas Le Camus de Mézières; *Le Guide de ceux qui veulent bâtir* by Nicolas Le Camus de Mézières; *Traité de l'architecture* by Pierre Patte; *L'Architecture française des ...*, w: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1980, Vol. 39, No. 4 (grudzień), s. 314.

31 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. nlb (A Monsieur Watelet).

32 Zob. D. Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton University Press, Princeton NJ 1978, s. 67; G. Świtek, „Nieprzypadkowe fragmenty i teoria charakteru w *Observations on Modern Gardening* Thomasa Whately'ego”, w: *Kultura wizualna Anglii XVIII i XIX wieku w świetle teorii sztuki i estetyki*, red. J. Jaźwierski, R. Kasperowicz, M. Pastwa, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008, s. 109-127.

33 Zob. D. Wiebenson, *Reprints: Building Technology in France (1685-1786)*, s. 314.

34 Zob. R. G. Saisselin, *Architecture and Language: The Sensationalism of Le Camus de Mézières*, s. 241.

35 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. 116.

36 Tamże, s. 137.

37 Tamże, s. 164.

się i ćwiczy konie, powinien kojarzyć się ze starożytnymi hipodromami, które wzbudzały wrażenie „la magnificence la plus grande”³⁸. Trzeba podkreślić, że zasada architektonicznej stosowności związana jest również z charakterami ludzi oraz ich statusem społecznym: „l’appartement d’un Ministre n’est pas celui qui convient à une petite maîtresse”³⁹.

Efekt „gorącego słońca” uzyskany przez Servandoniego to tylko jedna z wielu scen w sekwencji zmieniających się dekoracji teatralnych. Podobne efekty uzyskiwano podczas przechadzki w europejskich ogrodach drugiej połowy XVIII wieku (zwłaszcza tak zwanych *jardins anglo-chinois*), projektowanych jako sekwencje *tableaux* o różnym charakterze. Le Camus de Mézières proponuje architektoniczną przechadzkę poprzez wnętrza budowli o różnych funkcjach. Powinny one wywoływać wrażenia – „każde w swoim rodzaju”⁴⁰.

Charakter jako *decor*

Rémy L. Saisselin sytuuje dzieło Le Camus de Mézières w „wielkiej, klasycznej tradycji, ale reinterpretowanej przez osiemnastowieczny sensualizm”⁴¹. Jak już podkreśliłam, w *Le génie de l’architecture* nie odnajdziemy bezpośrednich nawiązań do traktatów Locke’a czy Condillaca, aczkolwiek znane były one dobrze francuskim architektom z tego kręgu. Przykładem jest Étienne-Louis Boullée, prezentujący podobne do Le Camus de Mézières poglądy na temat charakteru w architekturze. W *Architecture. Essai sur l’art* cytuje on passus z *Rozważań dotyczących rozumu ludzkiego*, a w swej bibliotece zgromadził dzieła Condillaca (*Traité des systèmes*, 1746; *Traité des sensations*, 1754)⁴².

Jeżeli przyjmiemy, między innymi za Saisselinem, że *Le génie de l’architecture* łączy tradycję klasyczną z osiemnastowiecznym sensualizmem, to należałoby uściślić, że doszło tutaj do szczególnego przekształcenia witruwiańskiej koncepcji *decor* w sekwencje architektonicznych „charakterów”, co więcej, za pośrednictwem siedemnastowiecznych teorii ekspresji (na przykład Le Bruna). Osiemnastowieczna estetyzacja architektonicznego charakteru, koncepcji wywodzącej się z etycznej zasady *decorum*, została poddana dogłębnej analizie przez historyka i – należałoby podkreślić – fenomenologa architektury, Dalibora Veseliego⁴³.

Zatrzymajmy się na chwilę przy znaczeniu *decor* u Witruwiusza, podejmując niektóre wątki przedstawione przez Veseliego. *Decor* (stosowność) jedna z sześciu słynnych zasad architektury – *ordinatio* (uporządkowanie), *dispositio* (odpowiednie rozmieszczenie), *eurythmia* (wdzięk wyglądu budowli), *symetria*

38 Tamże, s. 264-266.

39 Tamże, s. 274-275.

40 Tamże, s. 275.

41 Zob. R. G. Saisselin, *Architecture and Language: The Sensationalism of Le Camus de Mézières*, s. 242.

42 Zob. É.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l’art*, éd. J.-M. Pérouse de Montclos, Paris 1968, s. 61. Na temat zawartości biblioteki architekta zob. J.-M. Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799). De l’architecture classique à l’architecture révolutionnaire*, Paris 1969, s. 254. O związkach teorii architektonicznej Boulléeego z pismami Condillaca piszę więcej w: *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 163-165.

43 Zob. rozdział *The Residual Meaning of Character and Style*, w: D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge MA – London 2004, s. 358-366.

(harmonijna zgodność), *distributio* (ekonomia, rozporządzenie materiałem) – opisywana w traktacie *O architekturze ksiąg dziesięć*⁴⁴. Witruwiusz wyróżnia trzy warunki *decor*: *thematismos* (założenie), zwyczaj, warunki naturalne, z których ten pierwszy wydaje się najbliższy osiemnastowiecznemu rozumieniu architektonicznego charakteru, zaznaczonemu chociażby w omawianym dziele *Le génie de l'architecture*. Zasada *decor* wiąże bezpośrednio proporcje starożytnych porządków architektonicznych z charakterami bóstw. Jak to opisuje Witruwiusz: „Z założenia wynika stosowność, gdy dla Jowisza Gromowładcy, dla Nieba, Słońca i Księżycy budować będziemy świątynie górą otwarte [...], postaci bowiem i działania tych bogów przejawiają się dla nas w otwartej i pełnej światła przestrzeni”⁴⁵. Minerwa, Mars i Herkules to bogowie odznaczający się męstwem, „wypada” więc im wznieść świątynie doryckie, „bez upiększeń”, podczas gdy „dla Wenus, Flory, Prozerpiny i Nimf Źródłanych właściwe wydają się świątynie w porządku korynckim, gdyż budowle te, mające więcej wdzięku i zdobione w kwiaty, liście i woluty, bardziej podkreślają delikatny charakter tych bóstw”⁴⁶. W *Le génie de l'architecture* Le Camus de Mézières bogowie znikają; pozostają jednak ludzkie ciała, męskie, kobiece i dziewczęce. Nie tylko proporcje tych ciał są odzwierciedlone w proporcjach architektonicznych („les proportions generales de l'Architecture ont avec celles du corp humain”⁴⁷). Porządki architektoniczne odpowiadają również różnym ludzkim charakterom, na przykład „le Dorique nous offre un homme d'une taille noble & avantageuse”⁴⁸.

Jak argumentuje Vesely, ukształtowanie koncepcji charakteru w osiemnastowiecznej refleksji o architekturze związane było zarówno z interpretacjami witruwiańskiego *decor*, jak i z przenikaniem zasad starożytnej retoryki i poezji do architektury (przykładem jest *Livre d'architecture* Germaina Boffranda z 1745 roku, czerpiącego z *Ars poetica* Horacego). Nowoczesne doktryny charakteru w architekturze, nawet jeśli odwołują się do zasady stosowności, to sprowadzają ją jedynie do kwestii „zewnętrznej ekspresji”, gubiąc znaczenie *decorum* jako zasady etycznej. Co więcej, zestawiając triadę pojęć – *decor* Witruwiusza oraz *decorum* i *prepon* Cycerona – Vesely podkreśla, że już u Witruwiusza *decor* jako architektoniczny odpowiednik *decorum* w dużej mierze zatraciło swoje „oryginalne znaczenie”. U Witruwiusza „jakościowe znaczenie *decor* jest zawsze podporządkowane [...] innym kategoriom”, takim jak harmonijna zgodność (*symetria*) czy wdzięk wyglądu budowli (*eurythmia*)⁴⁹.

Vesely poszukuje etycznej zasady *decorum*, odnajdując ją nie tyle w *decor* Witruwiusza, ale, między innymi, u Arystotelesa, w jego definicji tragedii jako naśladowczego przedstawienia czynności (*mimēsis praxis*)⁵⁰. Jednym z kluczowych

44 Zob. Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 29-30.

45 Tamże, s. 30.

46 Tamże, s. 30-31. Na temat „męskiego” porządku doryckiego, „kobiecego” porządku jońskiego i „dziewczęcego” porządku korynckiego, zob. I. K. McEwen, *Vituvius: Writing the Body of Architecture*, The MIT Press, Cambridge MA – London 2003, s. 222.

47 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. 22.

48 Tamże.

49 D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation*, s. 364.

50 Tamże, s. 367.

passusów dla naszych rozważań o architektonicznym charakterze jest fragment z *Poetyki*: „Ponieważ zaś naśladowcy naśladową ludzi działających, to ci muszą być albo dobrzy, albo źli, bo etyczne właściwości prawie zawsze wyrażają się tylko w tych ocenach, a wszystkie charaktery różnią się od siebie przewrotnością i cnotą”⁵¹. „Stosownie do tego poeci przedstawiają ludzi [...]. To samo czynią malarze” – czytamy w następnym akapicie *Poetyki*; nie pojawiają się tam jednak architekci⁵². Vesely zwraca uwagę, że u Arystotelesa charakter jest podporządkowany fabule [*mythos*] – „duszą tragedii jest fabuła, a charaktery zajmują w niej drugie miejsce” – zadając jednocześnie pytanie o to, czy tak samo dzieje się w architekturze⁵³. Podążmy śladem tych wątpliwości. Czy to samo mają czynić architekci? Czy zadaniem architektury jest naśladowcze przedstawienie czynności i stosownie do tego rozróżnianie ludzkich charakterów? Tak, jeśli uznamy, że pierwszym zadaniem architekta, projektującego na przykład dom jednorodzinny, nie jest „wzbudzanie efektu” dla widzów poprzez zbyt dużą monumentalizację bryły czy ukształtowanie fasady na wzór „polskiego dworku” dla budynku zlokalizowanego na współczesnym, przemysłowym przedmieściu, lecz rozplanowanie przestrzeni dostosowane do codziennych, domowych czynności, jak i do zwyczajów i stylu życia mieszkańców.

Nastój przestrzeni architektonicznej

„Architektura wpływa na nastrój człowieka. Zadaniem architekta jest utrzymanie dobrego nastroju (*Stimmung*). Pokój powinien wyglądać na przytulny (*gemütlich*), dom na wygodny (*wohlich*). Słabościom i nałogom ludzkim budynki wymiaru sprawiedliwości powinny jawić się jako gesty wyrażające groźbę (*bedrohliche Gebärde*). Budynek, gdzie mieści się bank, musi przekazywać komunikat: pieniądze uczciwych ludzi przechowywane są tu dobrze i bezpiecznie”⁵⁴. Nastój (*Stimmung*) jest kluczowym pojęciem w eseju wiedeńskiego architekta Adolfa Loosa *Architektura* (1910).

Loos był mistrzem nastroju wnętrz projektowanych przez niego willi; z zewnątrz przypominają niedostępne bunkry, wewnątrz odznaczają się wyrafinowaniem w komponowaniu przytulnej i wygodnej przestrzeni. Ludwig Wittgenstein, filozof, który wkroczył na kilka lat na terytorium architektury, niemal obsesyjnie zajmując się projektowaniem i budowaniem luksusowej willi w Wiedniu dla swojej siostry Margaret Stonborough-Wittgenstein (1926-1929), ostatecznie uświadomił sobie różnicę między powinnością architekta projektującego dom rodzinny a ambicjami logika⁵⁵. Podziwiając dokonania Loosa w obszarze architektury, Wittgenstein przyznał się do *braku* w projekcie domu dla siostry. Ten

51 Arystoteles, „Poetyka”, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, Wrocław 1951, s. 5.

52 Tamże, s. 5-6.

53 Arystoteles, „Poetyka”, s. 15; D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation*, s. 368.

54 A. Loos, „Architektura” (1910), w: tegoż, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, przeł. A. Stępnikowska-Berns, BWA Tarnów, Centrum Architektury, Tarnów-Warszawa 2013, s. 154. Zob. także A. Loos, „Architektur”, w: *Warum Architektur keine Kunst ist*, Metroverlag, 2009, s. 78.

55 Zob. P. Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein. Architect*, The Pepin Press, Amsterdam 2000; G. Świtek, „Logiczna przestrzeń domu”, w: tejsze, *Aporie architektury*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012, s. 89-101.

brak dotyczył nastroju „świętyнного chłodu”⁵⁶, który dominował w willi przy Kundmannngasse: „[...] mój dom dla Gretl jest owocem zdecydowanie subtelnego słuchu, *dobrych* manier, wyrazem wielkiego zrozumienia (pewnej kultury itd.). Lecz *pierwotnego* życia, *dzikiego* życia, które chce się wyszaleć – brakuje”⁵⁷.

Źródeł modernistycznego zainteresowania „nastrojami” przestrzeni architektonicznej poszukuje się niekiedy w traktacie Nicolasa Le Camus de Mézières, czyli w analogii architektury z „afektami duszy” (*les affections de l'ame*)⁵⁸. Można tu rzeczywiście wyznaczyć pewną analogię. Tak jak Le Camus de Mézières uważał, że charakter budynku, uzależniony od charakteru mieszkańca, powinien wywierać odpowiedni efekt na widzu⁵⁹, tak Loos dowodził, że określone typy budowli prywatnych i publicznych powinny wzbudzać nastroje stosowne do ich przeznaczenia. Należy również zaznaczyć, że między osiemnastowiecznym charakterem a modernistycznym nastrojem rysuje się jeszcze jeden nurt myślenia o architekturze jako o kompozycji kształtów, które wywołują określone uczucia – na przykład linie horyzontalne wywołują smutek. Teorie Jacques’a-François Blondela, Le Camus de Mézièresa i Boulléego – wykreślające analogie między wrażeniami a charakterami architektonicznymi – Richard A. Etlin uznaje za antycypację refleksji o *Einführung* z końca XIX wieku, w pismach Roberta Vischera, Heinricha Wölfflina czy Augusta Schmarsowa⁶⁰. Tak jak w XVIII wieku problemem architektonicznym staje się charakter, tak w wieku XIX w refleksji o architekturze wyłania się *Einführung*. Pozostawmy jednak ten wątek nierozwinięty, powracając do pojęcia *Stimmung* z początku XX wieku.

Nawet jeśli można wyznaczyć pewne podobieństwa między architektonicznymi koncepcjami *caractère* Le Camus de Mézièresa a *Stimmung* Loosa, to etymologia i znaczenie tych słów prowadzą nas w różne strony. Francuskie *caractère* pozostaje w obszarze widzialnych znaków – jako „litera”, „czcionka”, „pismo”, „cecha”, „oznaka”, „wyraz”, „charakter”. Niemieckie *Stimmung* ucieka w stronę dźwięków (*Stimme* – „głos”) – jak „strojenie” instrumentów muzycznych, „nastrój”, „usposobienie”, „humor”. Filozoficznie rzecz ujmując, francuskie *caractère* doprowadziło nas do sensualizmu Condillaca. Niemieckie *Stimmung* prowadzi do ontologii Heideggera.

Hubert L. Dreyfus, amerykański filozof znany nie tylko z komentarzy do pism Edmunda Husserla, Martina Heideggera czy Maurice’a Merleau-Ponty’ego, lecz także z krytyki badań nad sztuczną inteligencją (*What Computers Can’t Do*), zauważa, że nastroje nie były zazwyczaj przedmiotem dociekań filozoficznych czy teorii architektonicznych⁶¹. Jeśli już, to rozumiano je jako wewnętrzne,

56 L. Wittgenstein, *Uwagi różne*, przeł. M. Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 17.

57 Tamże, s. 63-64.

58 Zob. np. F. el-Dahdah, „The Josephine Baker House: For Loos’s Pleasure”, w: *Assemblage*, 1995, No. 26 (kwiecień), s. 73; N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l’architecture, ou l’analogie de cet art avec nos sensations*, s. 2.

59 Zob. H.-W. Kruft, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, trans. R. Taylor, E. Callander, A. Wood, Zwemmer, Princeton Architectural Press, New York 1994, s. 156.

60 Zob. R. A. Etlin, „Aesthetics and the Spatial Sense of Self”, w: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1998, Vol. 56, No. 1 (zima), s. 5.

61 H. L. Dreyfus, „Why the Mood in a Room and the Mood of a Room Should be Important to Architects”, w: *From the Things Themselves: Architecture and Phenomenology*, eds. B. Jacquet, V. Giraud,

prywatne doświadczenia. Skoro nastroje są w nas – kontynuuje Dreyfus – to powinny być wyrażone, uzewnętrznione, a następnie obserwowane; wtedy jednak „trudno jest zrozumieć, dlaczego [...] nastroje mogą być zaraźliwe [na przykład radosny śmiech – G.Ś.], albo dlaczego pomieszczenia mogą mieć nastroje nawet jeśli nikogo w nich nie ma”⁶². Podobną krytykę rozumienia nastrojów jako wewnętrznych danych psychofizycznych – charakterystycznego dla empiryzmu – podejmuje Merleau-Ponty:

[...] empiryzm wyklucza z percepcji gniew lub ból, które przecież czytam w czyjejś twarzy [...]. Nie może już istnieć *duch obiektywny*; życie psychiczne wycofuje się do wyizolowanych świadomości i odsłania się tylko w introspekcji, zamiast rozgrywać się, jak najwyraźniej ma to miejsce w rzeczywistości, w ludzkiej przestrzeni tworzonej przez tych, z którymi dyskutuję albo z którymi żyję, przez miejsce mojej pracy albo miejsce mojego szczęścia. [...] Radość i smutek, ożywienie i ośpienie są danymi introspekcji. A jeżeli przystrajamy w nie krajobrazy lub innych ludzi, dzieje się tak dlatego, że w sobie samych stwierdziliśmy pokrywanie się tych wewnętrznych percepcji z zewnętrznymi znakami [...]⁶³.

Dreyfus podkreśla, że nastrój – tak jak atmosfera, w której jesteśmy zanurzeni – jest podzielany, sięgając oczywiście w tym miejscu do Heideggera i jego ontologicznego wyjaśniania *Stimmung* jako „bycia nastrojonym”⁶⁴.

Szkoda, że *Stimmung* Loosa nie stało się przedmiotem rozważań Dreyfusa, jednak historycy i krytycy architektury powinni docenić wprowadzone przez niego rozróżnienie – między „nastrojem w pomieszczeniu” a „nastrojem pomieszczenia”. To rozróżnienie prowadzi do określenia jednego z podstawowych zadań architekta. Nie jest nim jedynie wzniesienie trwałej i użytecznej budowli, wynikające ze znajomości technologicznych parametrów konstrukcyjnych czy z wiedzy o naturze budulca. Jak argumentuje Dreyfus: „Politycy, kaznodzieje i mistrzowie ceremonii rozumieją nastrój i *manipulują* nim w pomieszczeniu. Jednak architekci dokonują czegoś o wiele bardziej podstawowego i znaczącego. *Tworzą nastrój tego pomieszczenia*”⁶⁵.

Na czym polega tworzenie nastroju przez architektów? W rozróżnieniu dokonany przez Dreyfusa zastanawia nie tylko to, że jako filozof zdaje się on faworyzować praktykę architektoniczną. Architekci *tworzą* (*produce*), podczas gdy wszyscy inni użytkownicy stworzonej przez architektów przestrzeni jedynie ją *manipulują* (*manipulate*), stosując środki wyrazu znane chociażby z repertuaru starożytnej retoryki. Nastrój w pomieszczeniu może się zmieniać – na przykład za sprawą polityków – od wesołego do smutnego. Nastrój pomieszczenia może być radosny albo depresyjny, ale się nie zmienia; jest „wbudowany” w przestrzeń architektoniczną⁶⁶. Przykładem jest wnętrze katedry: „nastrój wysokiej

Kyoto University Press, École française d'Extrême-Orient (EFEO), Kyoto 2012, s. 23.

62 Tamże, s. 25.

63 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 41-42.

64 Zob. H. L. Dreyfus, „Why the Mood in a Room and the Mood of a Room Should be Important to Architects”, s. 27; M. Heidegger, *Bycie i czas*, przełożył, przedmową i przypisami opatrzył B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 190.

65 H. L. Dreyfus, „Why the Mood in a Room and the Mood of a Room Should be Important to Architects”, s. 23.

66 Tamże, s. 34.

nawy katedralnej pozostaje pełen czci, nawet jeśli turyści, nie zestrojeni z tą przestrzenią, pstrykają zdjęcia z fleszem”⁶⁷.

Dreyfus nie opisuje w swoim eseju konkretnych przykładów zrealizowanych budowli, jednak w konkluzji wymienia dwa typy architektoniczne – domy i kościoły. W domach i kościołach – raczej nie „w McDonaldach, czy w lotniskowych poczekalniach” – dzieją się zazwyczaj „najistotniejsze wydarzenia” (*focal occasions*)⁶⁸. Są to wszelkiego rodzaju wspólne celebracje, takie jak biesiady, śluby, pogrzeby, religijne rytuały, których znaczenie – jak podkreśla Dreyfus – polega nie tylko na dzieleniu nastroju, ale i na docenieniu tej sytuacji, że nastrój może być dzielony, jak dar.

Opublikowany w 2012 roku esej *Why the Mood in a Room and the Mood of the Room Should be Important to Architects* jest wersją wykładu, który Hubert L. Dreyfus wygłosił w czerwcu 2009 roku w ramach drugiej międzynarodowej konferencji *Architecture and Phenomenology* w Kioto. Dodać należy, że w ramach tej konferencji zorganizowano również panel o znaczącym tytule *Atmosfery*, w którym *Teoria/obłoku* Huberta Damischa splotła się z „architekturą powietrzną” Yves’a Kleina i z *The Weather Project* Olafura Eliassona, a japońska koncepcja przestrzeni *Kū* z europejską, modernistyczną obsesją optymalizacji temperatury, wilgotności i przepływu powietrza⁶⁹. Ówczesne dyskusje wokół wykładu Dreyfusa zainspirowały mnie do podjęcia rozważań na temat atmosfer, charakterów i nastrojów architektury, jednak sekwencja tych pojęć, ujęta w tytule, nie powinna być traktowana jako chronologiczna czy przyczynowo-skutkowa. Charaktery kojarzone są przede wszystkim z dawnymi teoriami architektury; nastroje – raczej z pismami Adolfa Loosa. Atmosfery wydają się najbliższe współczesnej architekturze, między innymi dzięki niewielkiej książce Petera Zumthora *Atmospheres* poświęconej projektowaniu domów⁷⁰. Kontrolowanie „warunków atmosferycznych” w architekturze jest dzisiaj nadmiernie praktykowane i jednocześnie krytykowane. Jednak atmosfera jako pojęcie architektoniczne umyka technologicznej kontroli.

Atmospheres, Characters and Moods: The Empirical and Phenomenological Concepts of Architectural Space

The paper examines the notions of atmosphere, character and mood as key concepts in modern and contemporary theories of architecture. The concept of architectural atmosphere is often understood in technological terms as ‘man-made weather’; Willis Haviland Carrier’s systems of air-conditioning or Olafur Eliasson’s famous Weather Project are cases in point. Contemporary technological experiments are traced back to the 18th-century tradition of

67 Tamże, s. 23.

68 Tamże, s. 36-37.

69 Zob. *Architecture and Phenomenology. Second International Architecture and Phenomenology Conference. Programs and Abstracts*, June 26th – 29th, 2009, Kyoto Seika University, Kyoto 2009, s. 58-62.

70 Zob. P. Zumthor, *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basel 2006. Zob. także M. Wigley, „The Architecture of Atmosphere”, w: *Daidalos*, 1998, No. 68, s. 18-27.

Jean-Nicolas Servandoni's illusionistic spectacles, which were to produce effects of nature on-stage. What is also important for the 18th-century 'architecture of effects' is its affinity with some aspects of empiricism; in this respect the paper offers a short analysis of Nicolas Le Camus de Mézières's *Le génie d'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780). The notion of architectural character is juxtaposed with a modern concept of architectural mood (*Stimmung*) as outlined in Adolf Loos's essay *Architecture* (1910) and with Hubert L. Dreyfus's phenomenological interpretations of 'moods' in architecture.

Keywords: atmosphere, *caractère*, *Stimmung*, mood, man-made weather, architectural effects, sensations, decor