

SACRUM W ARCHITEKTURZE I PRZESTRZENI ŻYCIOWEJ CZŁOWIEKA  
SACRUM IN ARCHITECTURE AND LIFE SPACE

Redakcja/Editor  
Augustyn Bańka

ZACHOWANIE, ŚRODOWISKO, ARCHITEKTURA – BEHAVIOR, ENVIRONMENT, ARCHITECTUREE  
(3) Poznań 2005

# **SACRUM W ARCHITEKTURZE I PRZESTRZENI ŻYCIOWEJ CZŁOWIEKA**

## **SACRUM IN ARCHITECTURE AND LIFE SPACE**

Redaktor: Augustyn Bańka  
Poznań 2005

SERIA WYDAWNICZA STOWARZYSZENIA PSYCHOLOGIA I ARCHITEKTURA  
**ZACHOWANIE, ŚRODOWISKO, ARCHITEKTURA – BEHAVIOR, ENVIRONMENT, ARCHITECTURE**

### **ADRES EDITORIAL ADDRESS**

Stowarzyszenie Psychologia i Architektura  
61-606 Poznań, ul. Drewsa 17, Polska (Poland)

### **REDAKTOR SERII EDITOR**

**Augustyn Bańka**

Email: [augbanka@hum.amu.edu.pl](mailto:augbanka@hum.amu.edu.pl)

### **RADA REDAKCYJNA EDITORIAL COMMITTEE**

**Robert Ast**, Wydział Architektury, Politechnika Poznańska, Poznań, Poland  
**Zbigniew Bać**, Wydział Architektury, Politechnika Wrocławska, Wrocław, Poland  
**Wojciech Bonenberg**, Wydział Architektury, Politechnika Poznańska, Poznań, Poland  
**Jerzy Brzeziński**, Instytut Psychologii, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań, Poland  
**Charles Cockburn**, Institute of Advanced Architectural Studies, University of York, York, United Kingdom  
**Jan Deręgowski**, Department of Psychology, University of Aberdeen, Scotland  
**Marc Fried**, Brookline, MA, U.S.A.  
**Günter Harder**, Universität Hannover, Germany  
**Lisa Horelli**, Consultant, Itsu Oy, Helsinki, Finland  
**Thomas Hubka**, The School of Architecture and Urban Planning, University of Wisconsin, Milwaukee, U.S.A.  
**Stanisław Latour**, Wydział Architektury, Politechnika Szczecińska, Szczecin, Poland  
**Krzysztof Lenartowicz**, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska, Kraków, Poland  
**Maria Lewicka**, Wydział Psychologii, Uniwersytet Warszawski  
**Elżbieta Niezabitowska**, Wydział Architektury, Politechnika Śląska, Gliwice, Poland  
**Andrzej Niezabitowski**, Wydział Architektury, Politechnika Śląska, Gliwice, Poland  
**Henry Sannoff**, University of North Carolina, U.S.A.  
**Andrzej Strzałecki**, Uniwersytet im. Stefana Wyszyńskiego, Warszawa, Poland  
**Janusz A. Włodarczyk**, Katedra Projektowania Architektonicznego, Politechnika Warszawska, Poland  
**Stefan Wrona**, Wydział Architektury, Politechnika Warszawska, Warszawa, Poland  
**Radosław Zuk**, M.Arch, F.R.A.I.C., School of Architecture, McGill University, Montreal, Quebec, Canada

© Stowarzyszenie Psychologia i Architektura – Psychology and Architecture Association, Poznań 2005

Printed in Poland

ZACHOWANIE, ŚRODOWISKO, ARCHITEKTURA (3)

# SACRUM W ARCHITEKTURZE I PRZESTRZENI ŻYCIOWEJ CZŁOWIEKA

Augustyn Bańka (red.)

## Spis treści

AUGUSTYN BAŃKA	
Psychologia sacrum w sztuce i architekturze	5
GEORGE ELVIN	
Rytualny dom. Rytuał, organizacja, przestrzeń i struktura w indygenistycznej architekturze ceremonialnej	41
ALEKSANDER GRYGOROWICZ	
Refleksje na temat projektowania i realizacji trzech cerkwi prawosławnych w województwie białostockim	91
KRZYSZTOF J. LENARTOWICZ	
Przestrzeń sakralna na rzucie trójkąta. Cerkiew Trójcy Przenajświętszej w Sworotwie Wielkiej	83
ALEKSANDER NALASKOWSKI	
Sztuczne sakrum szkoły	101
PIOTR MARCINIAK	
Architektura willowa Romów polskich. Dialektyka zwykłości i niezwykłości	107
MAŁGORZATA GAŁKOWSKA-BŁĄDEK	
Feng Shui, poza magią i zabobonem	125

# SACRUM IN THE ARCHITECTURE AND LIFE SPACE

Augustyn Bańka (ed.)

## Contents

AUGUSTYN BAŃKA	
Psychology of sacrum in arts and architecture	5
GEORGE ELVIN	
Ritual house. Ritual, order, space and structure in indigenous ceremonial architecture	41
ALEKSANDER GRYGOROWICZ	
Reflections on designing and realization of three orthodox churches in the Białystok voivodeship	73
KRZYSZTOF J. LENARTOWICZ	
Sacred space on the triangular plan. The Holy Trinity Uniate Church in Greater Svorotva, Belarus	83
ALEKSANDER NALASKOWSKI	
The artificial sacrum of school	101
PIOTR MARCINIAK	
Architecture of the Polish Romany houses. Dialectic of ordinariness and extraordinariness	107
MAŁGORZATA GAŁKOWSKA-BŁĄDEK	
Feng Shui, behind magic and superstition	125

# Psychology of sacrum in arts and architecture

# Psychologia sacrum w sztuce i architekturze

AUGUSTYN BAŃKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Uniwersytet Śląski

## I. MIĘDZY SACRUM A PROFANUM

U podstaw każdej kultury i sztuki można zawsze odnaleźć pewną wspólną cechę zachowań ludzi, polegającą na kwalifikowaniu wszystkich rzeczy dostępnych ludzkiej myśli do dwu klas pojęć dość dobrze odzwierciedlonymi przez słowa święty (*sacré*) i świecki (*profane*)<sup>1</sup>. Antynomia sacrum-profanum jest nieodłączną cechą ludzkiego myślenia o głębszym sensie życia, które w ostateczności krąży wokół trzech pojęć filozoficznych: natura – sztuka, człowiek – osobowość i transcendencja – świętość.

Słowa *sacrum* i *profanum* są odbiciem napięcia różnic, dualizmu pojęć, dualizmu organizacji świata, myślenia i odczuwania<sup>2</sup>. Problematykę sacrum tradycyjnie zalicza się do sfery religii, życia nadprzyrodzonego i duchowego, a problematykę, profanum – do sfery związanej z ciałem człowieka, naturą, życiem codziennym, nauką i techniką. Przepaść ta jest wyrazem naturalnej tendencji umysłu ludzkiego do atomistycznego ujmowania świata bądź w kategoriach czarno – biały, bądź obustronnej wyłączoneści lub niezależności.

Wskutek polaryzacji pojęć następuje wyłączenie ze sfery rozważań naukowych kwestii związanych z transcendencją w myśl głęboko zakorzonego przeświadczenia, iż jest to domena religii, teologii, magii lub innych do tego zbliżonych działań praktyczno-poznawczych. W historii sztuki i w psychologii *sacrum* występuje najczęściej jako przedmiot badań w postaci zobiektywizowanych faktów kulturowych, których wyjaśnienie opiera się na równie obiektywnych kryteriach i przesłankach. Tymczasem, co pragnę wykazać, wartości określane lapidarnie słowem sacrum są cennym naukowym kryterium poznawczym, a więc nie są ani wyłącznością religii, ani też nie wymagają w opisie używania wyłącznie ponadnaturalnych pojęć czy terminów. Są one immanentną cechą każdej sfery umysłowości człowieka, nie wyłączając nauki i techniki<sup>3</sup>. Jeżeli się przyjrzy takim wyrazom, jak świętość, sacrum, objawienie, to istotnie od razu narzuca się oczywistość, że terminy te odnoszą się do boga, religii lub zjawisk ponadnaturalnych. Jednak tych samych wyrazów używają osoby o orientacji agnostycznej w celu ekspresji zjawisk i zdarzeń szczególnych, choć być może częściej posługują się zamiennymi terminami, jak olśnienie, iluminacja czy natchnienie. Abraham Maslow prowadząc badania (1945–1949) nad tzw. samo-urzeczywistnieniem (*self-actualization*) zauważył<sup>4</sup>, że osoby przejawiające dążenie do samoaktualizacji doświadczają pewnego typu przeżyć, które najpierw, nazwał za Freudem „uczuciem oceanicznym” (*oceanic feeling*), następnie za Wiliamelem Jamesem „doświadczeniem mistycznym” (*mystical experience*) i wreszcie własnym, syntetycznym terminem „doświadczenie szczytowe” (*peak-experience*). A. Maslow zauważył też, że osoby te nie opisują swojego doświadczenia wewnętrznego w terminach religijnych<sup>5</sup>.

Podstawowym błędem wynikającym, jak już zauważono, z tendencji do przesadnej dychotomizacji wiedzy i świata wartości oraz uczuć, jest odcięcie pierwiastka sacrum, tj. doświadczenia szczytowego (oceanicznego, mistycznego lub absolutystycznego) od świata nauki, wiedzy, twórczości technicznej i możliwości badań sceptycznych. W ten sposób przez długi czas zawężano sferę sacrum niemal wyłącznie do sfery kapłaństwa i uwarunkowań niezwykłych. Ze sfery sacrum w badaniach i analizach psychologicznych wyłączano kwestie związane z samą naturą i naturą ludzką.

## I. BETWEEN SACRUM AND PROFANUM

At the basis of each culture we can always find a certain common feature of human behavior influenced by a prerational *psyche* and reflected as well by the word "archetype". This common feature constitutes the classification of all things, real and ideal, available to human thoughts into two classes generally defined by two various terms sacred (*sacrum*) and profaned (*profanum*)<sup>1</sup>. The antinomy sacrum-profanum is an inseparable feature of human thinking about the sense of life, and it always oscillates among three philosophical notions: nature, man and spiritualism.

The words *sacrum* and *profanum* reflect the tension of differences, the dualism of notions, the dualism of world organization, the dualism of thinking and feelings<sup>2</sup>. I would like to point out that I am not going to present history or psychology of religion what semiology suggests the chosen plane of interpretation. Archetypes as psychological instance of "patterns of behaviors" reveal their existence in the best way in the spheres of sacrum and profanum. It is true, that the problem of sacrum traditionally is included in the sphere of religion, supernatural life, and the matter of profanum belongs to the sphere connected with human body, nature, everyday life, science and technology. There is also a traditional philosophical abyss between knowledge about "nature" and the knowledge which exceeds the borders of usual carnal, bodily and physical world. This abyss is the expression of natural tendency to formulate the world according to atomic philosophy, either in the category "white or black" or bilateral exclusiveness or independence.

It is not necessary to add that such a polarization and dichotomy of the sacrum-profanum notion, while considering the sphere of culture, is very harmful. There is an exclusion of problems connected with sacrum from scientific reflections. In the meantime, I would like to indicate that the value defined concisely as sacrum does not belong exclusively to religions, and they do not demand the use of any supernatural notions or terms. They are immanent features of each sphere of human mentality determined by an inherited instinct (archetype) so, in consequence, all the most powerful ideas in history go back to them (religions, science, philosophy, technology, arts and architecture)<sup>3</sup>. Such words as sacredness, revelations etc. refer to God, to religion and to supernatural phenomena generally. However, the same words are used by nonbelievers, although they more frequently use different terms such as revelation, illumination, inspiration. Abraham Maslow, while conducting (in the years 1945–1949) a research on self-actualization noted<sup>4</sup> that people aiming at the achievement of certain goals experience some type of emotions, which were named, following S. Freud, oceanic feelings, and next echoing W. James's mystical experience, and Maslow's own synthetic term peak experience. A. Maslow discovered that people aiming at self-actualization do not base their own experiences on religious terms. We can add also *absolutization* to the cited non-religious expressions of *sacrum*<sup>5</sup>.

A basic fault resulting from the exaggerated dichotomy of knowledge, values and feelings is the separation of sacrum, peak experiences, oceanic feelings, mystical experiences, absolutist experiences from science, rational knowledge and possibilities of skeptical studies. There is only one exception to the rule in the reference to the so-called past civilizations. In this way

Skrainie przeciwstawienie sakralizmu i sekularyzmu sprawia, że sfera ludzkich stanów transcendencji, absolutyzacji, iluminacji etc. wiąże się tylko z określonymi rytami, ceremoniami, ze szczególnymi okresami tygodnia, z określonym budownictwem i językiem, ze szczególnym typem muzyki. W rezultacie takiej postawy życiowej *sacrum* staje się czymś ograniczonym w stosunku do całości życia człowieka, nie jest udziałem wszystkich aspektów osoby i sfer życia, lecz tych pozytywnie lub nadzwyczajnie wyróżnionych. Taki rodzaj *sacrum* staje sferą życia pozbawioną powszechnej użyteczności w codziennym funkcjonowaniu człowieka. Co więcej, *sacrum* wyodrębnione z całości życia oddziela to, co faktyczne, od tego co idealne, oddziela nierzeczywistość od rzeczywistości, a realność od nierealności.

Niniejszy szkic oparty jest na tezie, że istnieje dialektyczna zależność między *sacrum* i *profanum*. Innymi słowy, w życiu człowieka występuje wzajemne oddziaływanie świata wartości i świata myśli, wzajemne między nimi uwarunkowanie i ustawiczna między nimi konwersja. Para pojęć *sacrum* – *profanum* nie jest raz na zawsze ustalonym napięciem różnic, ale dynamiczną współzależnością uczuć, poznań i działań człowieka. Dynamika współzależności między *sacrum* i *profanum* przebiega na dwóch współzależnych ze sobą wymiarach osobowości ludzkiej: Pierwszym jest poziom indywidualny-psychiczny, czyli procesów poznawczych warunkujących jednostkowe sposoby przetwarzania informacji o samej osobie, jak i o otaczającym ją świecie. Drugim jest poziom kulturowy-społeczny, czyli poziom osobowości zbiorowej jednostki, na którym dokonuje się proces przetwarzania informacji odnoszących się do tożsamości zbiorowej i jej funkcjonowania w rzeczywistości kulturowej. Obydwa poziomy funkcjonowania osoby ludzkiej i procesów poznawczych wzajemnie na siebie oddziałują. Procesy poznawcze związane z mechanizmami osobowości indywidualnej współtworzą kulturę i tożsamość zbiorową, a z drugiej strony podlegają silnym oddziaływaniom mechanizmów zakotwiczonych w świadomości grupowej, jak chociażby wpływem stereotypów, przekonań czy wierzeń.

Współzależności między świętością i zwykłością na poziomie procesów psychicznych związanych z osobowością jednostki reguluje zasada dialektyki. *Sacrum* przechodzi w *profanum* i odwrotnie. Z jednej strony polega to na przechodzeniu od zwykłych zjawisk psychomentalnych, takich jak percepcje i spostrzeżenia, do zdarzeń subiektywnych i samych w sobie, a więc takich, które są niewytłumaczalne w zwykłych kategoriach percepcyjnych. Z drugiej strony dialektyka *sacrum* i *profanum* polega na przechodzeniu od zdarzeń subiektywnych samych w sobie (niewytłumaczalnych prostymi faktami obserwacyjnymi i zwykłym językiem) do zdarzeń redukowalnych do kategorii percepcyjnych i pojęć obserwacyjnych. Przejście od zdarzeń psychomentalnych do zdarzeń subiektywnych samych w sobie, czyli gradacja *sacrum*, polega po pierwsze, na transakcji przeżyć powtarzalnych w przeżyciu momentarne o dużej intensywności emocjonalnej. Po drugie, na transakcji przeżyć psychomentalnych, poddających się woli i motywacji jednostki w przeżyciu spontaniczne, nieoczekiwane i nieprzewidywalne. Po trzecie, na transakcji przeżyć z dominantą komponenty poznawczej w przeżyciu wyłącznie emocjonalne, w których obrazowość i treść ulega całkowitemu rozmyciu<sup>6</sup>.

Z psychologicznego punktu widzenia przejście od *profanum* do *sacrum*, a więc od warunków i stanów zwykłych do warunków i stanów szczególnych, jest przede wszystkim transakcją procesów poznawczych i percepcyjnych w formy funkcjonowania świadomości, które w psychologii określane są takimi terminami jak nadświadomość, podświadomość lub szczególne stany świadomości. Nadświadomość i podświadomość są obliczami nieświadomości, które mają ten sam kierunek, lecz przeciwstawne zwroty. Nadświadomość i podświadomość często przybierają charakter archetypowy, przepajając osobowość i świadomość jednostki niezachwianym poczuciem słuszności określonego kierunku poznania. Obydwa stany nieświadomości są ekstensjami archetypu, czyli bytu *a priori*. W tym ujęciu archetyp oznacza taki byt, który nie ma początku ani końca, byt który jest odporny są na wszelkie wpływy i naciski zewnętrzne i wreszcie – byt, który nigdy nie ma jednoznacznego zobrazowania i jednoznacznych denotacji<sup>7</sup>.

*Sacrum* będąc przeżyciem silnie związanym z poznaniem samym w sobie wykracza poza zwykłą sferę procesów percepcyjnych i przetwarzania informacji przez człowieka. W związku z tym źródło *sacrum* tkwi poza nim, ulegając projekcji w przedmiotach i stosunkach obiektywnych, takich

we narrow mistakenly the meaning of *sacrum* to the exclusive sphere of priesthood, supernatural conditioning with the exclusion of nature and human nature themselves. A sharp differentiation of sacredness from secularization causes the sphere of human transcendentalism, illumination, to be connected with only definite rites, ceremonies, with a particular day, with a specific architecture, art and language. This differentiation causes *sacrum* to be something limited with regard to the whole human life and man's culture: it is not shared by all, but only by some people. It is something not useful in everyday life, and it separates the real from the ideal, external.

The couple *sacrum-profanium* constitutes not only dichotomy of phenomena, but also a transactional interdependence. It means mutual dependence between the world of values and the world of thought, mutual conditioning and a stable conversion. In other words, the couple of notions *sacrum-profanium* is not a forever established tension of differences but a dynamic interdependence of feelings, cognition's and human activity determined by archetypes. The dynamics of dependence *sacrum-profanium* takes place in two dimensions related to one another: the individual-psychological and cultural-social ones. The first level is the individual psychic level of cognitive processes determining with regards the self and the surrounding world. The second level is the social-cultural level, i.e., the level of the social personality of the individual on which the processing of information about group identity take place in cultural reality. Both levels of human functioning as well as cognitive processes pertaining to individual personality co-create culture and collective consciousness such as stereotypes, beliefs and attitudes. Relationships between sacredness and ordinariness on the level of psychic process related individual personality are governed by dialectic rules. *Sacrum* transforms into *profanum* and *profanum* into *sacrum*. On one hand the transformation consists in a transition from ordinary psychomental phenomena, such as perceptions or cognitions, to subjective events as the events in themselves.

On the individual-psychological level the transaction of *sacrum* and *profanium* takes place, on the one hand, in the process of transition from psychological matters, thoughts and conditions to emotional, subjective events in themselves (f.ex. illuminations), and, on the other hand – in the transition from events in themselves (illumination, transcendation, peak-experience) to psychic states of thoughts, emotions and reactions. The transition from psychological states to subjective events in themselves (transcendation), that is, the gradation of *sacrum* is, first of all, the transition from repeated feelings into the feelings of great emotional intensity. Secondly, it is a transition from volitional psychological feelings into spontaneous, unexpected and not reduced feelings. Thirdly, it is the transition from feelings with the cognitive element into the feelings of an exclusively emotional ones.<sup>6</sup>

In a psychological sense, the transition from *profanium* to *sacrum*, that is, from usual conditions and states to particular ones is a transition from the mental phenomena of ego, personality, to superstitiousness or subconsciousness. These are two faces of unconsciousness which have the same directions, but different vectors. The super- and subconsciousness of *peak-experience* have an archetype character giving the whole, for personality and consciousness. These two states of unconsciousness, being the expression of existence of an archetype, which as such constitute an *a priori* type of experience, are resistant to any influences, external pressure and time. Archetypes are difficult to define because according to the definition, they are the states and motives which character certain psychological elements (archetype-like), always differentiate only on the basis of a received result. They outrun consciousness and probably constitute the structural determinants of mind. Formulating it empirically, the archetype never had its beginning in organic life. It appeared with life.<sup>7</sup>

The experience of *sacrum*, because it is cognition in itself, exceeds the usual arena of mental processes. Because of this, its source and cause are beyond it, undergoing the process of projection into objects and objective relations such as thinking, language, verbal principles, ceremonies and rites, arts and architecture. In other words, *sacrum* is, on the one hand, something that cannot be reduced to normal mental processes. On the other hand, we cannot think about something which cannot be reduced, not thinking about the thing into which this nonreducible entity should be resolved.

Therefore, the psychological projections are the reductions of special events – that is "not existing existence" – to the horizon of natural, mental events. In this way, the world of subjective experience in themselves (not

jak myślenie, język, formuły werbalne, ceremonie, rytuały, plastyka i architektura. Projekcje sacrum nie są niczym innym, jak sprowadzeniem zdarzeń subiektywnych, znajdujących głównie wyraz w emocjach do horyzontu zdarzeń nadnaturalnych, szczególnie. W ten sposób świat subiektywnych przeżyć samych w sobie staje się światem komunikowalnym intrasubiektywnie, jak i intersubiektywnie. Intrasubiektywizacja doświadczeń sacrum (samych w sobie) polega na tym, że jednostka sprowadza je do kategorii naturalnych i do poziomu procesów percepcyjno-poznawczych. Proces ten może być zarówno świadomy jak i nieświadomy. Przykładem nieświadomego sprowadzania doświadczeń samych w sobie (sacrum) do poziomu zdarzeń naturalnych są spontaniczne praktyki religijne. Z kolei przykładem świadomego sprowadzania sacrum z poziomu „nieistnienia istniejącego” do poziomu zjawisk naturalnych i zrozumiałych może być twórczość literacka, filozoficzna, naukowa i plastyczna. I tak na przykład próba ujęcia przez św. Augustyna absoliutu Stwórcy w kategoriach psychomentalnych prowadzi go do pytań o początek, koniec i istotę czasu. „Czas” jest tą kategorią, która w potocznym doświadczeniu psychomentalnym jest oczywistością, natomiast w doświadczeniu absolutyzowanym (poczucia sacrum) wcale jej nie kategorią obecną<sup>8</sup>. W doświadczeniu mistycznym, transcendentalnym, oceanicznym nie ma ani początku, ani końca, nie ma przyszłości i przeszłości. Jednak, jak mówi Augustyn, twierdzenie wprost, że coś takiego jak „czas” nie istnieje, jest zbyt proste i sprzeczne z doświadczeniem codzienności. Jest on pierwszym filozofem, który explicite zauważa, że w przeżyciu oceanicznym, w doświadczeniu szczytowym czas jawi się jako „nieistnienie istniejącego”, natomiast w kontekście redukcji do takich procesów poznawczych jak pamięć, oczekiwania i pragnienia – czas jawi się jako „istnienie istniejącego” w postaci przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

Intersubiektywizacja szczególnych doświadczeń świadomości (tj. przeżyć samych w sobie) polega na redukcji behawioralnej. Jest to proces sprowadzania przeżyć subiektywnych i niezwykłych do wzorów zachowań, czynności, rytów, ceremonii oraz form plastycznych form wyrazu. W ten sposób świat zdarzeń subiektywnych i niewyobraźalnych staje się człowiekowi dostępny poprzez redukcję pierwszego stopnia – przetworzeniem przeżyć o zabarwieniu głównie emocjonalnym na przeżycia oparte na przetwarzaniu informacji i poznaniu. Świat doznań szczytowych staje się udziałem wszystkich aspektów osobowości jednostki. Przez redukcję sacrum drugiego stopnia, tj. redukcję behawioralną, przeżycia oceaniczne przestają być zdarzeniami indywidualnym i niepowtarzalnym, stając się zjawiskiem kulturowym, zbiorowym oraz społecznym. Zdarzenia subiektywne charakterystyczne dla ekstazy, transcendencji, ośnienia, absolutyzacji są pierwotne w stosunku do zdarzeń mentalnych związanych z codziennym percypowaniem i przetwarzaniem informacji. Doświadczenia szczytowe, oceaniczne czy absolutystyczne są zawsze nieokreślone, przez co wywołują ambiwalencję postaw, poczucie konfliktu typu przyciągania i odpychania. Przeżyciom sakralnym typu iluminacji, ekstazy, transcendencji czy absolutyzacji zawsze towarzyszy z jednej strony fascynacja, a z drugiej – strach, lęk i groza. Z jednej strony mają one magię przyciągania i wzmacniania psychiki ludzkiej, a z drugiej strony mają moc wzbudzania lęku i strachu przed wychodzeniem im na spotkanie.

Doświadczenia kojarzone z sacrum mają również zdolność wywołania ambiwalencji postaw. Jedną skrajną postawą wobec sacrum charakteryzuje ludzi o nastawieniu mistycznym. Mistyk to absolutysta, który sprowadza całą swoją osobowość do sfery przeżyć emocjonalnych. Tak jak dla typu apolińskiego sfera sensualnego erosu jest pierwszoplanowa, tak dla mistyka emocjonalne przeżycia same w sobie (przeżycia absolutne) stają się głównym, a nawet jedynym, sensem życia. Iluminacja bądź transcendencja mogą być nadrzędnym kryterium kategoryzacji dobra i zła. Skrajna postawa orientacji osobowości na szczególnych przeżyciach subiektywnych (sacrum) może odwozić jednostkę z drogi pełnego otwarcia się na Ja i świat. W efekcie występuje dążenie w kierunku egocentryzmu. Jedynym celem jednostki może stać się kompulsywne poszukiwanie dalszych doświadczeń wzmacniające doświadczenie Ja, aż do momentu, gdy różnica między dobrem i złem ulegnie zatarciu. Ekstaza, transcendencja czy iluminacja mogą stać się dla jednostki celem samym w sobie. Dzieje się tak wtedy, gdy tożsamość jednostki, inni ludzie oraz otoczenie stają się instrumentem osiągnięcia celu, jakim jest szczególny stan świadomości. W tym kontekście sacrum nabiera coraz bardziej cech, które na pierwszy rzut

reducible ones) becomes the world communicated for an individual and group. In the first case, we deal with the objectivization of subjective events through so called intrasubjective communication, and in the second one – through intercommunication. Intrasubjectivization occurs when an individual reduces absolutistic experiences to the level of ego. On the other hand, intersubjectivization of *peak-experience* is a form of reduction of absolutistic, unusual events in itself *via* personality to the patterns of behaviors (as actions, rites, ceremonies), or to the forms of art. The process of intrasubjectivization of *peak-experience* takes place on two levels: consciousness and unconsciousness. The examples of subconscious reduction of *peak-experience* to the level of ego are spontaneous, private religious practices, as in magic. The example of subconscious reduction of psychic events in itself to natural phenomena is literary creativity, philosophic, scientific and even political creativity. For example, Saint Augustine trial to answer the question – how God arises in human brain lead him to the question about the beginning of an idea, and as a result to the question about time. *Time* is a category which in everyday life and experience is obvious – it does not occur at all<sup>9</sup>. In transcendental, mystic experience there is no beginning and the end, there is neither the past nor the future. However, as Saint Augustine declares, the statement that something as time does not exist at all remains contradiction with everyday life experience. Time, which in *oceanic experience* appears as an "existence of not existing" (for ex. eternity) in the reduction to the mental processes of ego, thus memory, expectations, and desires, it appears as "the existence of the existing" in the form of the past, the present and the future.

The process of intersubjectivization of uncommon experiences is a behavioral reduction, i.e., a transposition of subjective experiences in themselves into patterns of behaviors, rites, ceremonies, and other artistic forms of expression. In this way, the world of subjective events and the events in themselves become available for the human being through a reduction of the third grade, i.e., the processing of emotional experiences into experiences based on information and cognition. The world of *peak-experiences* permeates all aspects of individual personality. Through a reduction of the second grade, i.e., behavioral reduction, oceanic experiences cease to be uncommon experiences in themselves while becoming a collective and social cultural phenomenon. Subjective experiences characteristic of ecstasy, transcendency, illumination and absolutization are primary in relation to mental events related to everyday life perceptions and data processing.

The reduction of *peak-experience* to the level of ego is the reduction of subjective events. In turn, the reduction of *peak-experience* from level of ego (thus, from the level of memory, of expectations and desires) to the level of cultural patterns of behavior, is a behavioral reduction. Thanks to this, *peak-experience* becomes a cultural, social phenomenon.

*Peak-experiences* (mystical, absolutistic, oceanic feelings) are always not defined and that is why they evoke the ambivalence of being accompanied, on the one hand, by fascinations, on the other hand, by fear, anxiety and threat. Because of this, we observe, that people and culture throughout the various civilizations uncover the antagonism of archetypic and modern attitudes. The archetype experience reduces his whole personality to the sphere of emotional experience. For example, popular from ancient Greece the apollinian type of lifestyle threatens the sphere of *eros* as primary one, as the mystic of Middle Ages sees the only sense of life in the preparing for after-life.

Illumination, transcendence, and absolutization become the only criterion of good and evil. The extreme concentration of ego on emotions of *peak-experiences* distracts the individual personality and the whole culture from the way to being fully exposed to the world. Whereas, the aim becomes a compulsory search for further experiences till the moment, when good and evil become the same thing. Ecstasy, nirvana, transcendation, illumination or absolutization become the dominant aim in themselves, and other people become the instrument of achievement of that aim. In this context *sacrum* more and more acquires features which for the external observer can constitute the sphere of *profanum*. Thus, *sacrum* – it is meanness, obscenity (for ex. orgiastic cults and rituals), cruelty, sadism and masochism.

The opposite attitude to sacrum characterizes a cool, rational man who controls his feelings, emotions and all states of indefinableness. This type is characterized not only by reluctant, fearful approach to subjectivism, and in extreme shape by a sacred approval of rationalism and anti-intuitionism. In relation to this antimystical approach – it is the approach

oka stanowią wyłączną sferę profanum. Tak też podłość, ohyda, sprośność, okrucieństwo, sadyzm i masochizm podlegają konwersji. Dialektyczną konwersję sacrum w profanum i na odwrót cechuje tendencja do eskalacji doświadczeń absolutystycznych. Doświadczenia te często wywołują niedosyt i potrzebę dopływu stałych wzmacnień, pchając ludzi do walki o nie, często aż do unicestwienia lub ostatecznego zerwania z rzeczywistością.

Drugi typ postawy wobec sacrum charakterystyczny jest dla człowieka racjonalnego tj. chłodnego, hołdującego zasadzie pełnej kontroli uczuć, emocji i wszystkich stanów nieokreśloność. Typ ten polega nie tyle na osobowej niemożności subiektywizacji doświadczeń, wznoszenia się z poziomu zwykłych procesów percepcyjnych i przetwarzania informacji na poziom poznania emocjonalnego i intuicyjnego, co na niechętnym lub lęklwym stosunku do wszelkich form subiektywizmu. W skrajnej postaci typ racjonalny staje się paradoksalnie typem sakralnym. Jego nadrzędnym celem staje się neurotyczne wybieranie racjonalizmu i antyintuicyjności. Innymi słowy, typ racjonalny, to typ absolutyzujący racjonalizm i kontrolę.

Przeżycie sacrum zredukowane do poziomu osobowości jednostkowej jest mniej intensywne, bardziej określone i traci stopniowo kompulsywny charakter. Na przykład miłość erotyczna może być jedną z dróg do doznań ekstatyczno-mistycznych. Jednak z momentem absolutyzacji seksu dochodzi do jego sakralizacji. Jednostka traci kontrolę nad sferą popędową i swoją tożsamością, zrywając coraz bardziej kontakt z rzeczywistością. Tym samym wchodzi ona na spiralę doznań coraz większej egzotyki i wyrafinowania. Każda forma przeżycia sacrum na poziomie osobowości jednostki ma charakter twórczy, spontaniczny, intuicyjny oraz indywidualny. Sacrum zredukowane behawioralnie do formuł werbalnych czy zasad formalnych staje się zobiektywizowanym faktem kulturowym, którego przeżywanie ma już charakter odtwórczy.

Na poziomie kultury sacrum to zespół nawyków, zachowań, dogmatów, kanonów i formalizmów. Kulturowe, tj. zachowaniowe ekstensje sacrum poddane procesom legislacyjnym i biurokratycznym, powodują wyobcowanie sacrum kulturowego z przeżycia indywidualnego, osobowego. W konsekwencji postępującej alienacji sfery indywidualnej sacrum ze sfery kultury następuje w ostateczności ich całkowite zantagonizowanie. Wynika to z dialektycznej zależności, według której wrogiem instytucjonalizacji jest indywidualizacja, a wrogiem indywidualizacji jest instytucjonalizacja. Zatem instytucjonalizacja sacrum, mimo iż wyrasta z przeżycia indywidualnego jest wrogiem i truciźną sacrum jako istotnego aspektu funkcjonowania osobowości jednostki.

## 2. KULTURA: MATRYCA CZASOPRZESTRZENI

Od niepamiętnych czasów człowiek odczuwał przejawy spontanicznej, niezależnej od woli aktywności psychicznej jako demoniczne, święte, zbawiające i przynoszące mu pełnię<sup>9</sup>. Od najdawniejszych też czasów ludziom przyświecała myśl, by treści owych przeżyć wyrazić w formie pojęciowej, jak i w dostępnej wzrokowi formie przedstawień plastycznych. Obydwie formy wyrazu w sferze psychicznej konkurują ze sobą<sup>10</sup> oraz współzawodniczą. W pierwszym przypadku styl poznawczy pojęciowy konkuruje ze stylem poznawczym wzrokowym, a w drugim przypadku – przedstawienia plastyczne współzawodniczą w sferze ekspresji sacrum z przedstawieniami werbalnymi. Przedmiotem dalszych rozważań będzie kwestia mechanizmów kształtowania się różnorodności przedstawień plastycznych sacrum w malarstwie, rzeźbie i architekturze.

Z historycznego punktu widzenia materialno-plastyczna ekspresja sacrum przybierała w różnych cywilizacjach zróżnicowaną formę pod wpływem trzech podstawowych uwarunkowań. Po pierwsze, sacrum w każdej epoce historyczno-kulturowej determinuje określony typ świadomości wzrokowej jako skutek redukcji poznania transcendentального do poziomu normalnych procesów poznawczych, takich jak spostrzeganie, przetwarzanie informacji i myślenie. Po drugie, w każdej epoce plastykę sacrum wyznacza określony sposób pojęciowego ujmowania świata. Po trzecie, plastykę sacrum warunkuje specyficzny dla każdej epoki typ formacji społecznej, wyznaczający praktyczne reguły życia zbiorowego, jak też styl życia charakteryzujący całą sferę profanum.

W filozofii i historii sztuki zakorzeniony jest pogląd, że rozwój każdej kultury przebiega przez trzy stadia ewolucyjne, to jest rozwój, stagnację i upadek. W filozofii stanowisko takie zajmuje Spengler<sup>11</sup> i Toynbe<sup>12</sup>, a w

absolutyzującym racjonalizm i kontrolę. Mystycyzm i antimystycyzm są to dwa aspekty tego samego kierunku z przeciwnymi wektorami.

W każdej cywilizacji, a w każdej kulturze, jest możliwe do rozpoznania tych podejść, między którymi istnieją pośrednie relacje. Dlatego że każda forma doświadczenia *sacrum* (archetyp) na poziomie indywidualno-psychologicznym ma charakter kreatywny, spontaniczny, intuicyjny i osobisty. Dlatego że to jest główny temat dyskusji na psychologii archetypów jest *sacrum-profanum* behawioralnie zredukowane do języka, formalnych zasad i zwyczajów. Takie zredukowane behawioralnie dichotomie *sacrum-profanum* jest to obiektywny fakt kulturowy i psychologiczny, który możemy określić jako "styl życia".

Na poziomie kultury *sacrum-profanum*, jest to zestaw cech charakterystycznych danej społeczności, zwyczajów, dogmatów, rytów, opinii, kanonów, formalizmów sztuki, architektury i zwyczajów. Ogólnie, rozwój kultury i stylu życia jest to proces transformacji sfery indywidualno-psychologicznej *sacrum-profanum* do sfery faktów ogólnych, to jest, do sfery wzorów behawioralnych. Te transformacje sfery osobistej do sfery kulturowej wynikają z funkcjonowania procesów komunikacyjnych, legislacyjnych i biurokratycznych. Dlatego że te procesy prowadzą do separacji psychologicznego sensu archetypu od tego, do którego należy do kultury, istnieje cykliczny antagonizm między nimi. Jest to rezultat zależności dialektycznej między procesami indywidualizacji i procesami instytucjonalizacji; to jest, między antynomiami między człowiekiem, społeczeństwem i kulturą. Dlatego, chociaż instytucjonalizacja, to jest, kultura, ma swój początek w indywidualnym doświadczeniu, to, jednakże, w procesie czasu, nieuchronnie staje się jego wrogiem i trucizną. W ten sposób, powoduje, że jednostki stopniowo opuszczają dotychczasowe wzorce kultury w celu doświadczenia antynomii *sacrum-profanum* w sposób własny. Możemy zobaczyć, że jest to zamknięty cykl. Po opuszczeniu wzorców kultury przez człowieka, następuje pojawienie się nowego uczucia duszy i nowego stylu życia.

## 2. KULTURA: THE MATRIX OF TIME AND SPACE

Od czasów niepamiętnych człowiek odczuwał przejawy spontanicznej aktywności, niezależnej od jego woli, jako demonicznej, świętej, zbawiającej i przynoszącej mu pełnię<sup>9</sup>. I tak od dawnych czasów, ludzie dążyli do wyrażenia swoich myśli w formie pojęciowej – z jednej strony, i w formie dostępnej dla naszego wyobrażenia – z drugiej strony. Te formy wyrażenia kompletnie się uzupełniają, na przykład muzyka i taniec, lub poezja i malarstwo. W psychologii w tym kontekście mówimy o dwóch wymiarach stylu poznawczego: *verbalizer versus visualizer cognitive style dimension*.<sup>10</sup> Ta różnicacja została wprowadzona po raz pierwszy w filozofii przez Henri Bergsona, ale to on potwierdził empirycznie, że te dwa procesy są najbardziej krytycznymi dla symbolizmu archetypów.

Wszystkie cywilizacje w różnych historycznych epokach były w trakcie zmiany, ale dzięki archetypom, style życia były w stanie zachować pewne cechy tożsamości. Zmiana kultury jako zmiany stylu życia z niektórymi wrodzonymi elementami następuje, ponieważ wpływają na to te same trzy warunki.

Pierwszym, wzorce kultury w każdej historycznej epoce są determinowane przez pewien typ świadomości poznawczej lub "styl poznawczy", to jest, przez pewien język i pewną formę symbolizmu, jak sztuka i sztuki. To jest rezultat redukcji subiektywnej (emocjonalnej) świadomości do poziomu archetypów, to jest, do poziomu procesu myślowego. Drugim, wzorce kultury są określone w każdej epoce przez pewien sposób świadomości poznawczej, to jest, przez świadomość intelektualną świata, to jest, filozofię, naukę, religię i sztukę. Trzecim, wzorce kultury są determinowane przez istniejącą formę formacji społecznej, to jest, przez ramy i zasady życia grupowego. W innych słowach, styl życia jest to pojęcie psychologiczne, jak i socjologiczne.

W współczesnej nauce i filozofii jest to jeszcze jedno zdanie, wyrażone w przekonaniu, że rozwój każdej kultury przechodzi przez trzy stadia: rozwój, stagnację i upadek. W 20. stuleciu największym wpływem na formację powyższego paradygmatu był Oswald Spengler's koncepcje "Der Untergang"<sup>11</sup> i Arnold Toynbee's "A study of history"<sup>12</sup>. W ewolucyjnym podejściu przedstawionym w historii architektury przez S.Giediona<sup>13</sup> jest, oczywiście, bardzo kontrowersyjne. Dlatego, że różne cywilizacje i kultury zawsze demonstrowały zarówno opór, jak i ekspozycję na nowelę i zewnętrzne wpływy i postęp. Jest to wiele przykładów na to. Spengler's i Toynbee's analiza jest nie tylko absolutnie poprawna, ponieważ powrót form i stylów jest traktowany jako regresja, staro-



historii architektury i sztuki S. Giedion<sup>13</sup>. Ten ostatni w pracy *Przestrzeń, czas, architektura* wyodrębnia tak zwane „konstytutywne fakty historii”, które poddane abstrakcji historycznej ujmują formę architektoniczną – budynek, plac, rzeźbę i obraz – jako czystą formę plus przestrzeń w promieniach światła.

Podjęcie takie nie wytrzymuje konfrontacji z niektórymi faktami. Otóż różne cywilizacje i kultury zawsze wykazywały zarówno uporczywą trwałość, jak i otwartość na nowość oraz wpływy zewnętrzne<sup>14</sup>. Rozwój cywilizacji i kultury nie jest rozwojem sekwencyjnym, polegającym na zastępowaniu jednej formacji drugą, lub całkowicie inną. Podejście Giediona oraz przedstawiciele modernizmu zakłada, że artefakty z dziedziny architektury i sztuki analizowane muszą być przez pryzmat tzw. faktów składowych historii, co w konsekwencji prowadzi do analizy formalizmu *in vacuo*. Analiza taka, oderwana od kontekstu realnego i historycznego, nie pozwala wyjaśnić wielu istotnych kwestii, takich jak nawroty form lub koegzystencji stylów. Najogólniej rzecz biorąc nawroty form określa się jako przeżytek lub zacofanie. Z tego powodu niektórych teoretyków jak np. Le Corbusiera pociągała myśl „stworzenia nowego człowieka”<sup>15</sup>.

Gdyby założenie ewolucyjne miało być jedynie prawdziwym wyjaśnieniem rozwoju kultury, to rozwój świadomości wzrokowej, który obiektywizował się na przestrzeni dziejów w określonym stylu architektonicznym, malarskim czy rzeźbiarskim należałoby uznać za proces zastępowania mniej adekwatnego poznania wzrokowego poznaniem bardziej adekwatnym<sup>16</sup>. Tymczasem, jak zauważa Gombrich<sup>17</sup> postaci na rysunkach Babilończyków, Egipcjan, starożytnych Greków, Etrusków są „rospraszane na płaszczyźnie, jak rośliny w zielniku”, co wcale nie świadczy o tym, że styl ten był efektem unikania skrótów perspektywicznego przez twórców nie obdarzonych wyobraźnią przestrzenną. H. Schafer<sup>18</sup> udowodnił, że widok ramion człowieka z boku występuje kilkakrotnie już za Szóstej Dynastii, jakkolwiek pozostaje wyjątkiem w całej dalszej historii sztuki egipskiej. Zarówno ten fakt, jak na przykład uporczywe trwanie formalizmu w sztuce japońskiej czy chińskiej, świadczy o tym, że rozwój wizualizacji form przestrzennych to nie wyłącznie coraz doskonalsze i wierniejsze postrzeganie przedmiotów, kształtów, przestrzeni i światła. Na rozwój sztuki przedstawieniowej składa się także swobodne dobieranie ekwiwalentu obserwowanego kształtu zdarzeń w tworzywie dwu lub trój wymiarowym. Twórca nie jest niewolnikiem odzworowywania świata, ale obdarzonym wolną wolą podmiotem swobodnie przekształcającym w umyśle obiektywne informacje, zamierzenia i cele.

Z czysto formalnego punktu widzenia trudno przesądzać jest o tym, jaka forma jest lepsza lub gorsza, co jest postępowe, co jest wsteczne. Te same symbole w różnym czasie mogą być widziane w odmienny sposób. W tym samym czasie żyli Winkelmann i Goethe, lecz dla pierwszego katedra w Strasbourgu była czymś innym. Była okropieństwem, a dla drugiego źródłem uniesienia. Dominujący paradygmat ewolucyjnego rozwoju kultury i stylu życia zakłada podobieństwo do rozwoju dziecka. Zakłada ona, że analogicznie do rozwoju psychicznego człowieka rozwój cywilizacji jest nieustannym zastępowaniem gorszej formy przez lepszą<sup>19</sup>. W rozwoju dziecka pierwsza faza zaczyna się od stawiania nic nie znaczących kresek, kół i innych znaków, w drugiej następuje operowanie konturem i sylwetką, a w trzeciej ukoronowanie wcześniejszego rozwoju, czyli czysta abstrakcja i symbolika. W tym kontekście mitologia grecka, celtycka, słowiańska wydaje sibić czymś bardziej rozwiniętym niż system wierzeń starożytnych Egipcjan. W argumentacji przyjmujące rozwój psychiczny jako prototyp rozwoju kultury zapomina się jednak o tym, że ewolucja świadomości dziecka nie można porównywać bez ograniczeń z ewolucją świadomości człowieka jako substratu jego kultury. Przede wszystkim, mamy prawo sądzić, że główne prawidłowości funkcjonowania psychiki człowieka współczesnego są takie same dzisiaj, jak w czasach faraonów. Można tu przytoczyć chociażby podstawowe prawa psychofizyki. Jedno z nich mówi, że nasz umysł reaguje wrażeniem wprost proporcjonalnie do siły działającego bodźca. To jest zasada uniwersalna w czasie, a to co się zmienia, to sposób wykorzystania przez umysł człowieka informacji, jaką niesie ze sobą wrażenia psychiczne. Poza tym, gdyby przyjąć za prawdziwe założenie o analogii między rozwojem psychicznym dziecka a rozwojem świadomości wzrokowej jako podstawy rozwoju kultury, należałoby konsekwentnie uznać rysunki jaskiniowe czy nawet piramidy za przejaw infantylizmu. Również tłumaczenie sztuki romańskiej jako bardziej prymi-

onedness, or obscurantism.<sup>14</sup> There is no wonder that some theorists of progress and antiarchetypal thinking such as architect Le Corbusier are sure that "the aim of creation is a completely new man".<sup>15</sup>

If the assumption of an eternal civilization progress is true, then the development of human consciousness objectivised throughout centuries in definite architectural styles, in styles of painting, sculptures and others should be considered as a process of substitution of less adequate cognition and vision by a more adequate one.<sup>16</sup> Meanwhile, as Gombrich notices in "Art and illusions" figures in Babylonian's, Egyptian's, Greek's and Etruscan's drawings are pressed in the plane of drawing like plants in a herbarium.<sup>17</sup> It does not testify to the fact, that this style of visual expression was the result of the avoidance of foreshortening, because it was too difficult. Indeed that formalism of art was fitted to symbolical frameworks of life, which on a stage of civilization development follows transformations. H. Schafer showed, that the side of human shoulders occurs in a few examples as early as many times when already the VII-th Dynasty, although it remains the exception to the further history of Egyptian art.<sup>18</sup> Both this fact and others, for example a persistent existence of formalisms in Japanese, Chinese, Scandinavian art proves that the development of culture and civilizations is not only exclusively more perfect, more accurate perception of objects, shapes, space, lights and sounds. The development of culture, stylelife follows also a way of freely using of observed events in material, words, time and space, where the only criterion of fitness is the powerfulness of symbolism according to archetypal preconditioning.

From a formal point of view, it is very difficult to forejudge for ever what is better, what is worse, what is progressive, and what is backward, because the same symbols may be seen differently. In the same time lived Winkelmann and Goethe, but for one of them the view of gothic cathedral in Strasbourg was terrible, and for the second one it owned in him a real "ecstasy". A dominant paradigm of evolutionary development of culture, lifestyle and arts assumes the analogy to a psychological development of a child. It is assumed, that similarly as we can trace distinct phases in the development of child, we can trace them in the development of a certain civilization<sup>19</sup>. For example, visual consciousness begins, when man draws lines, cycles, and other sings that have not any meaning; after that occurs the elaboration by contour and figures, and the culmination of the development is a clear abstraction and abstract symbolism of adults. In this context, Greek, German, Celtic or Slavic mythology seem to occupy a superior level of development, similarly as Greek art in comparison with ancient Egyptian art. That is, the psychological development of child as a prototype of the development of culture is useless to some extent. First of all, we should take into account the fact, that the main psychological regularities of contemporary man are the same as in Pharaohs' time. The examples for this are basic principles of psychophysics (First and Second Law) as well as emotions.

If we assume the analogy between the psychological development of culture and civilization as true, then we should accept consistently the drawings from Lascaux cave, Egyptian painting, prehistorical art as the manifestation of the lack of maturity, of intellectual infantilism – in comparison with Hellenic and Roman art, and the last as a primitive in relation to modern lifestyle. One's own culture is assumed as a point of reference, as a universal value of time and space dimension.

However, there is not only one civilizational trend which would be subordinated to a homogeneous universal process. For example, taking for granted the principle that the point of reference for aesthetic estimations is Greece throughout the whole XIX century they were mistaken comparing with it Egyptian aesthetic or prehistoric civilizations. Whereas, the situation of man from paleolithic time should be viewed in a different dimensions of time and space then the situation of man from Ancient Greece or that of contemporary man. The dimension of abstract time and space is one of the many possible ones, and it can not be treated in categories of exclusiveness.

The analysis of aesthetics in reference to abstract, universal space-time dimension gives in the view of the world like in a kaleidoscope<sup>20</sup>. Thus, movement is always forward, although it is accompanied from time to time by mysterious regression. The symbolism of behaviors and forms occurs gradually, analogous to a psychological development of man: scribbling, contour, and finally geometrical abstraction.<sup>21</sup> This interpretation is true but only to a certain extent. However, it does not explain the persistent existence of primary, magical forms in the post-industrial style of a casino in Las Vegas.<sup>22</sup> The explanation of the contradictions of facts roving the

tywnej od sztuki hellerńskiej, ze względu na regres w formach percepcji wzrokowej, z psychologicznego punktu widzenia jest nieuzasadnione. Sytuacji człowieka z okresu paleolitu nie towarzyszy ten sam wymiar czasoprzestrzeni życia, co sytuacji człowieka współczesnego. Z tym wiąże się również taki wniosek, że nie ma jednej, uniwersalnej, czasoprzestrzeni, jak sugeruje to chociażby S.Giedion. Czasoprzestrzeń abstrakcyjna jest jedną z wielu możliwych czasoprzestrzeni, jakimi operuje umysł człowieka. Wyjście w analizie formalnej rozwoju sztuki i architektury od założeń czasoprzestrzeni abstrakcyjnej nie jest w stanie wyjaśnić utrzymywania się tej samej symboliki zarówno w Indiach, w Ameryce Południowej i w Europie. Gzy miałyby to oznaczać, że ciągle żywy w nowożytnych Indiach formalizm symbolizacji sacrum, noszący wspólne cechy z kulturami, heliolitycznymi, jest wyrazem zacołania, albo wdrukowanego w kulturę prymitywizmu?

Analiza artystyczna odwołująca się jedynie do abstrakcyjnej czasoprzestrzeni narzuca obraz historii, w której jak w kalejdoskopie ulegają sekwencyjnie zmianie obrazy świata<sup>20</sup>. Ruch jest zawsze do przodu, któremu ewentualnie towarzyszy tajemniczy regres<sup>21</sup>. Symbolika przedstawień wzrokowych czy pojęciowych rozwija się stopniowo, analogicznie do rozwoju psychicznego człowieka. Najpierw bazgroły, później kontury, a na końcu abstrakcja geometryczna. Z tego rodzaju interpretacją można się zgodzić, ale tylko częściowo. Nie wyjaśnia ona utrzymywania się pierwotnych form totemizmu na przykład w post-industrialnej formacji Las Vegas<sup>22</sup>. Wytlumaczenia sprzeczności faktów dowodzących słuszności zarówno założeń o liniowym rozwoju świadomości wzrokowej, jak i trwania jej we względnej równowadze i w odporności na czas, należy upatrywać w podwójnym charakterze świadomości ludzkiej.

Jednym z wymiarów świadomości wzrokowej jest wymiar czasowo-liniowy, który w istocie pokrywa się z ontogenezą rozwoju człowieka. Drugim wymiarem świadomości wzrokowej<sup>23</sup> jest wymiar archetypowy, a więc ahistoryczny i znajdujący się ponad przeciwieństwami *presens* i *futurum*. Pierwszy wymiar wyjaśnia sekwencyjny rozwój świadomości wzrokowej, któremu towarzyszy inna i zarazem kolejna postać formalizmu artystycznego. Z tego punktu widzenia jest logiczne, że operowanie konturem w sztuce poprzedzało historycznie widzenie sylwetowe i widzenie światłocieniowe. Zrozumiałe jest również to, że perspektywa na rzucie pionowym poprzedzała perspektywę ukośną i perspektywę zbieżną, a szeregi rytmiczne poprzedzały widzenie bryłowe, ruchome, wreszcie widzenie kubistyczne oraz symbolikę geometryczną. Drugi wymiar przechodzący ponad przeciwieństwami terażniejszość – przyszłość wyjaśnia to, czego nie jest w stanie wyjaśnić formalizm abstrakcyjnej czasoprzestrzeni. Dlaczego pewien typ widzenia trwa w czasie, choć należy do minionych okresów świadomości wzrokowej? Dlaczego człowiek będąc na wyższym poziomie świadomości wzrokowej dokonuje powrotu – zdawać by się mogło – do nieaktualnych wzorów widzenia i w związku z tym nieaktualnych formalnych środków przedstawień?

Ewolucja kultury i sztuki, jest zarazem rozwojem sekwencyjnym, gdzie na kolejnych etapach pojawiają się nowe formalizmy, jak też semi-rozwojem polegającym na kolejnych transformacjach, metamorfozach, przekształceniach tego samego w inne, na otwartości tej samej kultury i sztuki na nowość i zmianę. Pierwszy rozwój cechuje postęp, który wije się jak spirala przetwarzająca to, co dawne w terażniejsze i przyszłe. Rozwój ten, będąc w swej istocie racjonalny oddala człowieka od zasadniczego rozumienia sztucznych kreacji minionych epok a nawet etapów życia. Z kolei rozwój drugiego typu to. semi-rozwój. Pomija on kwestię orientacji i interpretacji świata w kategoriach rozumowych, a koncentruje się na orientacji i interpretacji pierwotnej świata, tj. przez pryzmat emocji.<sup>24</sup> W semi-rozwoju wzrokowa interpretacja świata dokonuje się przez pryzmat totemu, magii lub tabu. Jest ona odporna na wpływ czasu, poddając się jedynie kolejnym permutacjom pod wpływem uwarunkowań zewnętrznych. Pozwala człowiekowi bez względu na wykształcenie kontaktować się z przeszłością mimo tego, że codzienne myślenie przepojone jest na wskroś, racjonalnością. Dzięki temu niemal każdy turysta w Dolinie Królów czy w Katedrze Notre Dame, choć nie zna motywów przyświecających twórcom bezwzględnie poddaje się emanującemu nastrojowi. W zmieniającej się przestrzeni, wymagającej od wytworów człowieka ciągłego przystosowywania się, jak to jest w przypadku Luwru przystosowującego się do zwiększonego ruchu turystycznego, niezmienna pozostaje sfera uczuć człowieka. W szczególnej niezmienności trwają uczucia najbardziej pierwotne, takie

correctness of both the assumptions about a linear development of the lifestyle as a correlate of personality development, and its stagi in relative balance, and its resistance to time should be sought in the double character of human psyche.

One of human psyche is the time-linear dimension, which in fact traces the ontogenesis of human development. That dimension is also, in great part, a conscious form of human life. The second dimension is an archetype in nature<sup>23</sup>, and because of that, it represents the unconscious and is beyond the opposition the present and the future. The first dimension explains a successive development of aesthetics and human knowledge as a result of the development of consciousness. A successive development of consciousness stimulate successive shape of formalisms of symbolization. From this point of view it is true, that the use of contour precedes a historical perception of figures, of light-shadows; the perspective on a perpendicular projection preceded a diagonal and concurrent perspective; regular rows preceded the perception of solid figures and moving figures; and finally the moving perception preceded subsist perception and geometrical symbolism.

The archetype dimension explains why a certain type of images lasts in time, although it belongs to past periods of consciousness. Why does a contemporary man with higher level of conscious return to – it may seem – not adequate symbols, formal means of self-presentation, to not current rites and customs? The people constantly cultivate certain old customs, signs, behaviors, ceremonies, although from the point of view of a man flying by plane, it is irrational. What is irrational from one point of view may be fully rational from another point of view. This is true in relations to customs, signs, and behaviors which symbolizes primordial unconscious sphere of archetype.

The development of symbolical aesthetic is, on the one hand, a successive development, change and progress where in each successive phase new formalism occurs. On the other hand, it is a functioning characterized by stable transformations of the same symbolical form into another, by the exposure of the same human nature to the novelty and change of culture. The first development has a feature of progress, which runs like a spiral and transforms that, what is old into the present. It is, in essence, rational one, based on development of personality and consciousness, and through which it distances man from the basic understanding of cultural creations of passed epochs.

In turn, the development of second type avoids the orientation of the world in rational categories and it remains faithful to primary interpretation through the criteria of primary emotions.<sup>24</sup> It is a march of history through the prism of totems, magic, taboo, and religion in which successive phases are only permutations, recollections or repetitions. Thanks to this, contemporary man is in contact with the past, although his thinking is full of rationalism. Everybody in the Valley of Kings in Egypt, or in the Notre Dame Cathedral, although he has not known any motives of the architects of that particular age becomes the subject of its mood, and of its atmosphere. In the changing space of Acropolis the sphere of mans emotions becomes unchanged. The original world of human emotions is something which connects the man of the past with the man of the present, something which lets the average tourist sense the shape of space unconsciously, which give a man sense of belonging to a common family, despite the differences of cultures and epochs, or scientific interpretations.<sup>25</sup> The world of original emotions is the basis for universal symbolism, for the development of both cultures and individuals simultaneously, it allows the representatives of various cultures to understand each other, despite the fact that it divides them and differentiates them.

### 3. PREHISTORY; THE WORLD OF FEAR

Man from time immemorial wanted to get to know the surrounding world in order to understand his fate, and to express this cognition symbolically, to transmit his convictions, attitudes, desires, to present his work as a kind of confirmation. The expression of the world through sacrum has been throughout ages the basis for the existence of art because the last provides a symbolic frame for primordial archetypes.<sup>26</sup> We come across the first attempts at the symbolic-artistic expression of sacrum in the lower paleolithic period. The man whose remnants and traces are visible in the Lascaux Cave and in proto-Indoeuropean art had at his disposal only two means of expression, that is – a line and a figure. These two means were used to present artistically the reflection about the nature, world and life. A man of

jak lęk i strach, dręczące podniecenie i kojąca ulga, przyjemność i przykrość. Pierwotny świat emocji człowieka jest tym, co łączy człowieka przeszłości i teraźniejszości. Uczucia pierwotne pozwalają między innymi przeciętnemu turystyce na odczuwanie kształtu przestrzeni nie tylko całkowicie odmiennie i niezależnie od interpretacji standardowych podręczników z historii sztuki, ale również na takie odczuwanie, które daje świadectwo przynależności jednostki do wspólnej rodziny z pominięciem różnic kultur i epok. Świat pierwotnych emocji jest podstawą rozwoju zarówno jednostki jak i kultur<sup>25</sup>. Jest on równocześnie tym, co pozwala reprezentantom różnych kultur na wzajemne porozumienie. Świat pierwotnych emocji ludzi dzieli i różnicuje, ale zarazem łączy i jest ich wspólnym wykładnikiem.

### 3. PREHISTORIA: ŚWIAT LĘKU

Człowiek od niepamiętnych czasów dążył do poznania otaczającego go świata by zrozumieć własny los, oraz wyrażenia tego świata tak, aby przedstawienie wyrażało jego przekonania, nastawienia, tęsknoty i było jego kontynuacją. Wyrażenie świata *via sacrum* było przez tysiąclecia podstawową racją istnienia sztuki<sup>26</sup>. Z pierwszymi próbami artystycznego wyrażania *sacrum* spotykamy się w epoce paleolitu. Człowiek, którego ślady widoczne są w jaskini w Lascaux, do plastycznego przedstawiania otaczającej go rzeczywistości dysponował w tym celu zaledwie jednym środkiem wyrazu, tj. linią. Przy pomocy linii człowiek pierwotny dokonywał wizualizacji plastycznej przez schematyczny rysunek konkretnej rzeczywistości. Pierwszą uwidocznioną sceną była scena z polowania. Być może, motywem, który skłonił do uwiecznienia sceny a polowania był fakt, że podstawowym działaniem człowieka pierwotnego jest zabijanie w celu zdobycia pożywienia. Zabijanie to czynność, która jest koniecznością sprawiającą zarówno przyjemność związaną z koniecznością mobilizacji sił, jak i czynnością budzącą lęk, gdyż zwycięstwo w zmaganiu się z siłą przyrody nie zawsze kończy się dla człowieka szczęśliwie.

Formalizm tego okresu, który wyraża się w schematycznym rysunku, polega na operowaniu konturem. Kontur jest tym, co dzieli pole spostrzeżeniowe człowieka epoki pierwotnej na to, co ważne i to, co nie-ważne. Poczucie *sacrum*, w rozumieniu dzisiejszym, było człowiekowi pierwotnemu jeszcze obce. Sferę uczuć zdominowało poczucie grozy rodzące lęk przed światem, którego człowiek był częścią. Grozę tę człowiek pierwotny przedstawia w postaci konkretnego rysunku i to ten właśnie rysunek był pierwszym plastycznym przedstawieniem *sacrum-profanum*. Jego treścią było samo otoczenie człowieka, którego nie rozumiał, nie umiał wyjaśnić, którego siła przepęniała go podziwem i lękiem. Tak więc rysunki skalne w Lascaux symbolizują zarówno świat realny, codzienny, jak i *sacrum*, jako że było to tym samym, gdyż jak zauważa James Frazer „człowiek dziki nie potrafi wyobrazić sobie różnicy między światem rzeczywistym a nadprzyrodzonym”<sup>27</sup>.

Wyształcona w epoce wspólnoty pierwotnej zdolność do obrazowego przedstawiania świata uległa dalszej ewolucji (jako fakt kulturowy), otwierając przed człowiekiem nowe horyzonty. Jest to możliwe dzięki coraz wnikliwszej obserwacji otaczającej rzeczywistości i dzięki kształtowaniu się na tej podstawie pojęć abstrakcyjnych. Posługiwanie się linią nie ogranicza się na kolejnych etapach rozwoju formacji wspólnoty pierwotnej do konkretnej sceny, ale rozszerza się na tworzenie takich obrazów, których konotacje i denotacje ulegają rozszerzeniu. Zaczynając swoją historię myśl ludzka w dalszej kolejności szukała oparcia w tym, co najbardziej uderzające w obserwowanych zjawiskach. Zabite zwierzę, zmarły w wyniku choroby czy zabity przez zwierzę człowiek nie porusza się. Coś się w nim zmieniło. Wśród zjawisk dostrzeganych wokół na czoło zaczyna wysuwać się sytuacja śmierci. Człowiek zaczyna zadawać sobie pytanie, dlaczego się nie porusza, (czyli nie żyje), bo było to jednoznaczne.

Spśród zjawisk dostrzeganych w tej sytuacji na plan pierwszy wysuwały się dwa: brak oddechu i krew. W ten sposób ukształtowało się rozróżnienie czegoś, co ożywia – oddechu, i czegoś, co ożywione – ciała. O ile ciało stanowiło coś mierzalnego, dotykającego, widzialnego i ciężkiego, to drugi składnik był jakiś bardzo nieokreślony. Człowiekowi pierwotnemu nie przychodziło jeszcze na myśl uważać owego czegoś za jakąś istotę niematerialną. Rozróżnienie materialne-niematerialne stanowiło twór późniejszy. Owego coś było mglistym odczuciem tego, co niepoznawalne, co od wewnątrz kieruje człowiekiem a co być może nie chce go poznać, co

dark age by means of a line and figure made a kind of symbolic visualization through a schematic drawing of concrete reality. The first visible scene was a scene of hunting. It is possible that the first motive behind that was the fact that the basic activity of ancient and primitive man was killing in order to get food. Killing as necessity caused both pleasure connected with the mobilization of strength, and caused fear as well because there is rarely a success after fighting with nature.

The formal symbolism of that period, expressed in a schematic drawing is a manipulation of contour. Contour divides ancient man's field of perception into that which is important, abstract and unimportant, real, common. The sense of *sacrum*, in a present notion, was still unfamiliar to a primitive man. The sphere of feelings was dominated by fear isolating man from the world where he belonged. This fear was displayed by a primitive man in the form of a concrete drawing because he treated thinking yet in a passive way. This drawing was first symbolic representation of *sacrum-profanum* and archetypes. Its content was the very surrounding of man that for him was not finally and rationally understandable and whose power filled him with admiration and fear. Thus, drawings on rocks in Lascaux symbolize both the real world and something irrational, because they were exactly that. As James Frazer notices: "a primitive man cannot realize the difference between the realistic world and the supernatural one"<sup>27</sup>.

In the time of hordes and tribes the human ability to present the world in drawings developed further, opening new horizons. This was possible thanks to more discriminating observation of the surrounding reality and to the development of abstract notions resulting from this observation. A man from the epoch of tribes represented a much more active attitude toward thinking, and thanks to that his thinking was much more reflective than in the low-paleolithic period. The use of line throughout successive stages of the development of hordes and tribal communities is not limited to a concrete scene, but it becomes broader through the presentation of drawings whose connotations and denotations were further developed. Human thought at the beginning of its history sought, in turn, support in the most striking elements of the observed world. In the surroundings, the situation of death was a leading one. Man begins to ask questions why he does not move and he does not live, because it denoted the same.<sup>28</sup>

The lack of breath and blood are the most striking phenomena. In this way, the differentiation between something that animates – breath, and something that is animated – the body, was formed. If the body constituted something measurable, real, visible and heavy – the second element (breath) was somewhat indefinable. It did not occur to a primitive man to consider this as an immaterial element – spirit. This was a vague sense of something unknown, internally directing man towards something impossible to get to know, something that stimulates the sense of loneliness and fear although an individual is among people. Subject-metonymical differentiation resulting from primary observation of that – which animates the body and nature – in comparison to surrounding objects – the body – as something that seems less definite, vague, merely delicate in the presentation of the world – becomes an abstract category, a concept, although it is still not God.

The abstract category of interiority equips man with a vague sense of dualism of self as something interior and exterior for which man seeks for notions in the forms of symbolic frames of words defining man's relation to that which animates him from within. On the other hand, perceptual abstraction sets in motion imagination seeking for a place from which interiority can be expressed.

The reconstruction of words abstraction in ancient people's mentality is too difficult, because we do not have the ideas expressed by eternal words. However, by analogy to society of a historical epoch living similarly to old hordes, we can, at least partially, reconstruct notions of mental stereotypes referring to the same archetype – *sacrum*. Following J. Frazer and W. Wundt, we accept the opinion that ancient people's thinking about the phenomena directing their life may be defined by a Polynesian word *taboo*. Its equivalent for Romans is *sacer* and for Hebrews – *kodasz*. According to W. Wundt, *taboo* is the oldest undescribed human code of law.<sup>29</sup> This word embraces two contrasting meanings – the sacred and the condemned. On the one hand, it denotes something worthy of homage and, on the other hand, it denotes something seminal, something unusual, and something powerful. As Sigmund Freud notices – the meaning of *taboo* is very well expressed by the antinomy *sacred fear*, because it reconciles two contradictions – "attraction versus repulsion", "admiration

wzmocnia poczucie samotności i lęku, mimo że jednostka znajduje się pośród ludzi.<sup>28</sup>

Zrodzone przez pierwotną obserwację przedmiotowo-metonimiczne rozróżnienie tego, co ożywia ciało jako czegoś, co w stosunku do przedmiotów otoczenia jest mniej określone, rozmyte, bardziej delikatne, w obrazie świata staje się kategorią abstrakcyjną, choć jeszcze nie Bogiem. Owa abstrakcyjna kategoria wewnętrzności daje człowiekowi mgliste poczucie dwoistości „ja”, jako czegoś wewnętrznego i zewnętrznego, dla którego poszukuje wyrazu pojęciowego w formie abstrakcji słownej, jak i wyrazu plastycznego w formie abstrakcji wzrokowej. Abstrakcja słowna określa istotę stosunku człowieka do tego, co go ożywia do wewnątrz. Natomiast abstrakcja wzrokowa uruchamia wyobraźnię w kierunku znalezienia pojemnika (akwarium), w którym owa wewnętrzność mogłaby znaleźć schronienie.

Rekonstrukcja abstrakcji słownej w mentalności człowieka pierwotnego następuje trudnościami nie do przeczywienia, ponieważ nie posiadamy już tej idei, którą dawniejsze słowa mowy wyrażały, jak też samych tych słów. Niemniej jednak przez analogię do społeczeństw epoki historycznej, żyjących w stanie zbliżonym do społeczeństw pierwotnych, możliwa jest przynajmniej częściowa rekonstrukcja pojęciowych schematów myślowych odnoszących się do sacrum. Między innymi za J. Frazerem i W. Wundtem przyjęło się uważać, że myślenie człowieka pierwotnego o sprawach kierujących jego życiem określało słowo, które w języku polinezyjskim brzmi „tabu”. Jego odpowiednikiem u Rzymian jest słowo „sacer”, a u Hebrajczyków słowo „kodausz”. Według W. Wundta tabu jest „najstarszym niepisany kodeksem prawnym ludzkości”<sup>29</sup> Słowo to obejmuje dwa przeciwstawne znaczenia – święty i przeklęty. Z jednej strony znaczy coś, co jest czci godne, a z drugiej coś, co budzi lęk, co jest niesamowite i niebezpieczne. Jak zwraca uwagę Z. Freud znaczenie słowa tabu najdokładniej oddaje antynomia „Święty lęk”<sup>30</sup>, gdyż łączy w sobie jedność przeciwieństw – przyciągania i odpychania, uwielbienia i odrazy, dobra i zła, ufności i lęku. Jest to swoista ambiwalencja uczuć, której siłą działania jest zarówno lęk, jak i skłonność do czynienia tego, co akurat jest przyczyną lęku. Tabu jest więc uprzedmiotowionym lękiem, zrodzonym z pierwotnej obserwacji zredukowanej psychomentalnie do spostrzeżenia konieczności uważania na to, co ciało ożywia, ponieważ jest to siła przenoszona przez kontakt z naładowanym nim przedmiotem i to niemal tak, jak to ma miejsce przy zarażaniu.

Rzeczywiste przyczyny tabu tkwią tam, gdzie mają swoje początki najbardziej pierwotne a zarazem trwałe popędy ludzkie – w lęku przed działaniem sił niezwykłych, absolutnych. Antyteza tego, co święte i tego, co nieczyste zbiega się z obserwacją umierania i dotykania, dotykania i przenoszenia. Dotykanie jest pierwotnym zakazem skierowanym przeciwko najsilniejszemu pragnieniu człowieka – ciekawości i zabijania. Jako środek schronienia ucieczki duszy, a więc tego co pierwotna obserwacja wiąże z oddechem, tabu pełni funkcję regulatora wewnętrznej siły podtrzymującej życie, której personifikacją jest sobowtór ciała. Ale w przeświadczeniu człowieka pierwotnego niebezpieczeństwo grozi mu nie tylko w wyniku ucieczki duszy z ciała, ale również w wyniku powrotu duszy, sobowtóra wroga, którego zabił. Dlatego też fakt zabicia człowieka w społeczeństwie pierwotnym wiąże się z przymusem przestrzegania szeregu reguł, które Z. Freud podzielił na cztery grupy: 1) pogodzenia się z zabitym wrogiem, 2) ograniczeń, 3) aktu pokuty i oczyszczenia zabójcy oraz 4) ceremonialnych rytuałów.<sup>31</sup>

Tak na przykład na wyspie Tirom zwyczajców obowiązywała uroczysta ofiara dla przejednania dusz wrogów, gdyż w przeciwnym razie należałoby się spodziewać, że zwyczajcom zdarzy się coś złego. Jak z tego wynika człowiek żyjący w stanie pierwotnym nie jest w stanie wyobrazić sobie różnicy między realnością a pozornością obserwowanego i przeżywanego świata. Dla niego światem rządzą w znacznej mierze czynniki nadprzyrodzone, to znaczy istoty-sobowtóry, kierujące się takimi samymi jak on motywami i impulsami i popędami, skłonne podobnie jak on sam reagować litością, nadzieją, obawami i strachem. W obrazie świata nie widzi przeszkód i granic ingerencji w bieg wydarzeń dla swego dobra. Jego postępowanie jest mieszaniną „pobożności” i „arogancji-profanaacji”. Łaskę, w jego mniemaniu, mogą zjednać bądź praktyki przebłagalne, bądź pogróżki.

Formacji sacrum wspólnoty pierwotnej, którą zwykle się kojarzy z terminem tabu, odpowiada określona formacja wzrokowa, praktyczny ekwiwalent znaczeń. Wyobraźnia twórcy dyktowana antytezą świętości

versus aversion”, „good versus evil”, and „trust versus fear”. It is a special ambivalence expressed by both fear and dangers.<sup>30</sup> Taboo is objectified fear resulting from observation reduced to mental processes of cognition of something animating the life, because it is a force stemming from contact with the objects transmitting this force to man.

Real sources of taboo come from the most primary and strongest of human drives: from fear of the effect of the unusual, absolute forces. The antithesis of that which is sacred and that which is bad is analogous to the observation of dying and that of touching, and of transition. Touching is a primary prohibition of the strongest human desires – curiosity and killing. As a means of soul's shelter, thus, as something that primary observation bounds with breath, so taboo performs a regulative function on the inner strength supporting life. A personification of that strength is the double-ganger of the body. However, according to the primitive man's conviction, danger does not come only from the escape of the soul from the body, but also from the return of the soul – the wraith of the enemy which he killed. That is why killing a man in ancient society is connected with the obligation to follow some rules. S. Freud was divided them into four groups: reconciliation with the enemy killed, limitations, the act of penance (atonement) and the purification of the killer in ceremonial rituals.<sup>31</sup>

The formation of sacrum for an old man has a suitable formation on perception, on a symbolic equivalent of vision, on an artistic equivalent of meanings. The artist's imagination, determined by the antithesis of sacredness and impurity, by a magic relation between cause and effect, aims at the expression of contradictions in the form of artistic conceptions. These conceptions stem from the conviction that the soul animating the body has a special representation, a definite localization. The most primary notion is the personification of the soul in the wraith which occupies the limbs and the bodily organs. According to this, a soul is something above the usual, expressing individuality and maintaining a stable identity in unlimited metamorphoses, at the same time being divided, with its shelter in the body, occupying all recesses of the body. In this context, sacrum determines unusualness, strangeness, weirdness, originality, uniqueness in recurrence.

The fine arts of ancient people may be defined by sacrum archetype, derived, although not quite correctly, from the Indian word *toteman*. J. Long, an English ethnographer, introduced this word in 1791 to denote animals, objects, plants, masks and sculptures honored and celebrated as in religion. Totem may denote a part of nature, or an artificial creation like a sign, a mask or a sculpture. Totem as a container of the soul and its continuation is a substantial perceptual equivalent of a notional presentation of uniqueness. For example, in Chile the place of worship is in the crater of a volcano at the height of 6200 m.<sup>32</sup> As an element of nature, totem may be a tree (coak-tree), a stone (as famous stones from a river-basin of Ilka), a mountain, an animal. Whereas, totem as an artificial creation symbolizes a sophisticated sign, mask, or sculpture. The totemic symbolism of archetypes related to a sign, a sculpture, is the most primary of all multidimensional forms of symbolization, such as for example architectural constructions. Man learned to symbolize sacrum by means of signs, pictures, masks and sculptures a long time before building columned temples or pyramids. Even in the period of established religion some figures of Buddha were formed considerably earlier than temples as places of their shelter.<sup>33</sup> The reason for that is in an individual, his subjective and private experience of sacrum archetype. In a primitive society "nearly everybody is engaged in magic", nearly every person is a man-god, each is convinced of his acquiring some unusual forces.<sup>34</sup> This established conviction arose also from a collective unconscious image of the world causing, a subjective sense of fear, threat and fascination and constituting artistic symbolism.

Artistic symbolism of sacrum is a dominating psychocultural matrix of the image of the world. It explains why in this image the supernatural denotes the "only" force or expression directing man. At the beginning, this sole force was man's wraith for him, which wraith in dreams wondered all over the world, visiting places unknown in reality. The symbolization of sacrum in a mask, sign, totem expressed rather an individual sense of archetype than a group sense, named by Levi-Brühl representations collectives. A sign, a mask or a sculpture as material equivalent of the absolute never occurs in repeated rows.<sup>35</sup> In cultures employing contour expression, artistic symbolization is based not only on the ability to divide the perceptual field into the figure and the background but is also based on the capability of discriminating the figure against the background, though stressing

i nieczystości, magiczną zależnością między przyczyną i skutkiem, przepojona jest dążeniem do wyrażenia owych sprzeczności w formie wzrokowych wyobrażeń plastycznych. Wyobrażenia owe wyrastają z przekonania, że dusza ożywiająca ciało posiada swoją reprezentację przestrzenną, określoną lokalizację. Najbardziej pierwotnym wyobrażeniem jest personifikacja duszy w formie sobowtóra, który zamieszkuje członki i części ciała człowieka. W tym rozumieniu dusza jest tym, co wznosi się ponad zwyczajność, co wyraża indywidualność, co zachowuje tożsamość w niezliczonych metamorfozach, jak i tym co jest podzielne, co znajduje schronienie w ciele, co zamieszkuje wszystkie zakamarki ciała. W tym kontekście sacrum wyznacza niezwykłość, dziwność, niesamowitość, osobliwość, niepowtarzalność w powtarzalności.

Plastykę sacrum ludzi żyjących w stanie pierwotnym przyjęło się określać, choć nie całkowicie słusznie, terminem wywodzącym się od indiańskiego słowa „toteman”. Wprowadził je etnograf angielski J. Long w 1791 roku na oznaczenie zwierząt, przedmiotów martwych, roślin, masek i rzeźb otaczanych czcią zbliżoną do czci religijnej. Totemem może więc być zarówno to, co jest częścią natury jak i to, co jest sztuczną kreacją jak znak, maska lub rzeźba. Totem jako pojemnik duszy, jako kontynuacja człowieka, jest substancjonalnym, wzrokowym ekwiwalentem pojęciowego wyobrażenia absolutu niezwykłości. W Chile miejsce kultu znajduje się w kraterze wygasłego wulkanu aż na wysokości 6200 m. Totemem obranym ze świata przyrody może być drzewo, kamień (jak słynne kamienie z dorzecza Irki)<sup>32</sup>, góra, zwierzę. Natomiast totem-artefakt symbolizuje wyrafinowanie ukształtowany znak, maska lub rzeźba.

Architektura sacrum do znaku, rzeźby, totemu jest najbardziej pierwotna ze wszystkich wielowymiarowych form symbolizacji. Człowiek nauczył się symbolizować sacrum za pomocą znaków, malowideł, masek i rzeźb na dużo wcześniej zanim zaczął się stawiać kolumnowe świątynie czy grobowcowe piramidy. Jak zauważa A. Malroux nawet już w epoce ukształtowanej religii niektóre postaci Buddy powstawały znacznie wcześniej niż świątynie, jako miejsce ich schronienia.<sup>33</sup> Przyczyna tego tkwi w indywidualnym, subiektywnym i prywatnym przeżywaniu sacrum. W społeczeństwie pierwotnym „niemal każdy zajmuje się magią”, niemal każdy jest człowiekiem-bogiem, niemal każdy przepełniony jest niewzruszonym przeświadczeniem, że wyposażony jest w niezwykle siły.<sup>34</sup> Owo niezłomne przeświadczenie jest prototypowym, archetypowym i nieświadomym obrazem świata, który nawiązuje kontakt z rzeczywistością poprzez subiektywne odczucia lęku, strachu i fascynacji – z jednej strony, oraz symbolizowaną twórczość materialno-plastyczną – z drugiej.

Materialno-plastyczna symbolika sacrum jest dominującą psychokulturową matrycą obrazu świata, toteż w obrazie tym nadnaturalne utożsamia „jedyną” co rządzi człowiekiem, co nadaje mu siłę lub wyraz. Na samym początku tym „jedynym” był dla człowieka jego sobowtór, który w snach wędrował po świecie i odwiedzał nieznaną na jawie miejsca. Symbolizacja sacrum znajdująca wyraz w masce, znaku, totemie oddaje indywidualny a nie grupowy charakter doświadczonego absolutu. Znak, maska, rzeźba będąc materialno-plastycznym ekwiwalentem absolutu nie pojawia się nigdy w szeregach powtarzalnych.<sup>35</sup> W kulturach operujących ekspresją konturową plastyczny obraz świata opiera się nie tylko na zdolności dzielenia pola spostrzeniowego na figurę i tło, lecz również na umiejętności wydobycia figury z tła poprzez podkreślenie tego, co dzieje się w obrębie pola wyodrębnionego konturem. W tego rodzaju psychokulturowych matrycach obrazu świata obowiązuje dwojaki formalizm zdobniczy i ekspresyjny. Formalizm zdobniczy jest zdepersonalizowany, pozbawiony indywidualności i osobowości. Powodem tego jest to, że w ocenie świata człowiek jest skłonny przypisywać zdolność bardziej światu symbolizowanemu niż światu naturalnemu. Świat naturalny, którego jednostka stanowi integralną część, analizowany jest o tyle, o ile ma jakiś związek z sacrum. Indywidualny człowiek uzyskuje indywidualną reprezentację plastyczną dopiero wtedy, gdy uzyskuje pozycję lokującą go w pobliżu sacrum jak kapłan, lider, mag czy król. Z kolei formalizm ekspresyjny nosi piętno indywidualne. Piętno niepowtarzalności podkreśla duchowość, która nie ma swojego odpowiednika w świecie realnym, będącym zarazem światem pozornym. Innymi słowy to, co jest realne jest powtarzalne, bo pozorne. Z kolei to, co nierealne jest niepowtarzalne i istnieje dla niego coś innego, co nie jest pozornością.

that which occurs in the sphere of contour – outlined field. In this kind of psychocultural matrix double formalism is valid: ornamental and expressive. Ornamental formalism is deprived of any identity, of individuality. The reason for this lies in the estimation of the world, in which man is more inclined to consider the symbolic world as a more ideal than a natural world. The natural world of which an individual is an integral part is analyzed only in reference to sacrum. The individual man acquires symbolic representation only when he gains a position locating him near sacrum as a priest, a leader, a magus, or a king. Expressive formalism, in turn, has an individual character. This original feature is underlined by spirituality, it does not have its equivalent in the real world, which is only an apparent one based on reflection. In other words, that which is unreal is not repeatable.

#### 4. HISTORICAL EPOCH: INTEGRATION OF COLLECTIVE CONTENTS

Neither the epoch of paleolithic, nor the epoch of the beginning of history established in the sense and art of sacrum a feature of hierarchy. Its cause was an individual level of the experience of archetypal sacredness. Supernaturalism was almost a personal sphere and was expressed by the formalism of contour and figure perception, although it was a result of the reduction of subjective experience to the level of reproduced culture patterns, the sense of sacredness did not acquire the character of a system. Both group life and the experience of supernaturalism is ahierarchical in the paleolithic as well as the mesolithic period. This ahierarchical feature is expressed mainly in the fine arts of sacrum.

We discover a systematic character of presentation of archetypes only just in the historical epoch. Egypt is one of the first civilizations in which a primary observation of exteriority-interiority, and spirituality animating the body is substituted by immaterial spirit which in the picture of the world acquires the rank of system of collective consciousness. In the presentation of the world magic acquires the dignity of religion. It is the result of amassed human experiences which made man realize that he has not any control of the course of nature. The culture of the protoindoeuropeans was based on magic.<sup>36</sup>

If the essence of magic is a mistaken conviction of the principles of a succession of events, in the case of religion the matter looks different. Magic is related with an unconscious belief, that through threats or promises one can secure oneself, for example, rich crops. This unconscious conviction is always anti-individual, a private and false deduction stemming from the basic thought processes. Thus, magic is nearly an error, almost spontaneously made by an individual mind in a compulsory desire to reduce anxiety.

The basis of religion does not consist in the simplest processes due to analogy. Religion is based on a concept that is not an artifact of an individual mind, but rather it integrates the unconscious contents of archetypes into a social explanation of the world, self, and society. It demands a higher level of conceptual abstraction than magic.

According to this, events follow each other because of similarity. Magic results from the mental reduction of subjective feelings down to a behavioral level, and it does not require the use of hierarchical thinking codes. On the other hand, religion as a collective belief in superior human forces hidden behind the visible curtain of nature is a hierarchical mental construction separated from subjective events in themselves. Its main aim is communication among individuals but not communication in the itself. Magic as indirectly connected with peak-experience is always a creative attitude of an individual person because it demands action from him. In contrast, religion is much more reproductive.<sup>37</sup>

In a religious presentation of the world man loses the attributes of freedom of the group. Man becomes a member of an organized society. A hierarchical character of society determines his place, rules and hierarchical thinking schemes of the conscious and the unconscious. Due to the observation of nature an increase in interests occurs. Abstract observation exceeds the limits of the surroundings, reaching heaven astrology, the conceptualization of time develops. These factors in connection with a primary observation of dying, lead the peak-experiences into a systemic concept of spirit. The abounding spirit is a crucial point of an individual and social sense of sacredness-ordinariness (of sacrum-profanum).

It follows that, Egyptian art as a symbolic frame of archetypes has a funeral character in a sense, although it is rarely mournful. Ancient Egyptian art

#### 4. EPOKA HISTORYCZNA: INTEGRACJA NIEŚWIADOMYCH TREŚCI KOLEKTYWNYCH

Ani epoka paleolitu, ani epoka na progu historii, nie wykształciły w plastyce sacrum cechy hierarchiczności. Powodem tego był indywidualny poziom poczucia świętości i obrazu świata. Nadprzyrodzoność była prawie całkowicie pogrążona w sferze prywatności, a wyrażający ją formalizm widzenia konturowego i sylwetowego choć był wynikiem redukcji behawioralnej (komunikacji interpersonalnej) doświadczenia subiektywnego do poziomu odtwarzalnych wzorów kultury, to jednak nie nabrał jeszcze charakteru systemowego. Zarówno życie grupowe jak i doświadczenie nadnaturalności zdarzeń jest w kulturach prymitywnych hierarchiczne. Owa hierarchiczność oddaje sztuka totemistyczna bowiem jej twórcą jest każdy człowiek.

Systemowy charakter sacrum a tym samym i sztuki (sztuka lepsza i gorsza) odnajdujemy dopiero w epoce historycznej. Egipt jest jedną z cywilizacji, w której pierwotna obserwacja zewnętrznosci i wewnętrznosci oraz niematerialności tego co ożywia ciało, zastąpiona zostaje niematerialnym duchem, który w światobrazie podniesiony zostaje do rangi systemu, świadomości kolektywnej. W obrazie świata magia urasta do rangi religii. Jest to wynikiem wielowiekowych doświadczeń człowieka, które uświadomiły mu, że jako jednostka nie ma wpływu na bieg natury.<sup>36</sup>

O ile istotą magii jest błędne przeświadczenie o prawie rządzącym kolejnością wydarzeń, o tyle w religii rzecz ma się zupełnie inaczej. Magii towarzyszy nieświadome przekonanie, że groźbami lub obietnicami można zapewnić sobie na przykład bogate zbiory. Owo nieświadome przeświadczenie słuszności jest indywidualna, prywatna i zawsze fałszywa dedukcja wywodząca się z elementarnych procesów rozumowania. Magia jest zatem błędem, niemal spontanicznie popełnianym przez umysł, w kompulsywnym dążeniu do redukcji lęku. W religii podstawy nie wyznaczają najbardziej proste i elementarne procesy myślowe oparte na analogii, w wyniku których powstaje obraz świata jako system wyjaśniający oparty na kojarzeniu idei w ramach podobieństw. Religia oparta jest na koncepcji, która nie jest artefaktem indywidualnego umysłu, lecz jest tworem integrującym nieświadome treści kolektywne. Jest ona bardziej zawiłą teorią wyjaśniającą świat i siebie. Wymaga ona wyższego szczebla abstrakcji pojęciowej, aniżeli pogląd (magia), że rzeczy następują po sobie wskutek podobieństwa. Magia jest wynikiem redukcji psychomentalnej subiektywnych przeżyć samych w sobie do poziomu zachowań-praktyk indywidualnych, osobistych i nie wymaga stosowania hierarchicznych kodów myślowych.<sup>37</sup> Inaczej rzecz ma się w religii, która jako zbiorowa, kolektywna wiara w świadome i osobowe siły wyższe od człowieka, ponad ludzkie, ukryte za widzialną kurtyną natury, oddzielona jest od subiektywnych zdarzeń samych w sobie abstrakcyjną, hierarchiczną konstrukcją myślową, której głównym celem jest intersubiektywna komunikowalność a nie komunikowalność intrasubiektywna. Magia na poziomie jednostki jest zawsze twórcza, natomiast religia jest odtwórcza.

W religijnym obrazie świata człowiek traci znamiona nieskrępowanej wolności wspólnotowej. Człowiek staje się członkiem zorganizowanego społeczeństwa. Hierarchiczny charakter społeczeństwa narzuca człowiekowi jego miejsce, rolę i hierarchiczne schematy myślowe. Abstrakcyjne obserwacje rozciągają się nie tylko na najbliższe otoczenie, ale i na nieboskłon. Rozwija się astrologia, myślenie abstrakcyjne opanowuje sferę czasu, a wszystko to – narzucone na pierwotną obserwację umierania prowadzi do absolutyzacji w formie systemowej koncepcji ducha. Ulatujący z człowieka duch jest tym, co ześrodkowuje uwagę i stanowi punkt wyjścia subiektywnego i kolektywnego poczucia świętości-zwykłości, sacrum-profanum. Cała sztuka egipska ma charakter pogrzebowy, choć z rzadka jest żałobna.<sup>38</sup>

Sztuka sacrum przybiera po raz pierwszy postać abstrakcji do architektury. Architektura odpowiada hierarchicznemu charakterowi wierzeń, struktury społecznej i obrazowi świata. Architektonizacja sacrum (czyli trójjednia odczucia, poznania i przedstawienia) do architektury na terenie Egiptu jest widoczna zarówno w Memphis, w Tebach jak i w Gizie. Punktem wyjścia w architektonice sacrum jest zawsze grobowiec, ale nie oznacza to, że na przykład piramida jest tylko grobem. Grobowiec (jako coś więcej niż grób) jest schematem myślowym oddającym strukturę poznanego świata, człowieka i nadprzyrodzoności. Wszystko co zaczyna się od grobowca prowadzi ku porządkowi hierarchicznemu, który oddaje porządek ziemski i nadprzyrodzony. Głównym narzędziem symbolizacji owych

and formal symbolism for the first time acquires the form of abstraction related to architecture. For the first time, architecture is the aim of symbolism which reveals the unconscious. Architecture is due to specific vision building based on a hierarchical character of belief, social structures and the notion of the world. These features are visible in Memphis, Tebs and Giza. The starting point is a grave, but it does not mean that a pyramid denotes only a tomb. It is a thinking scheme due to the structure of the known world, of man and supernaturality. The grave is only a starting point, leading to an architectural order which expresses human order, a supernatural one. The main means of architectural symbolization of those two orders is intentional perspective.

Intentional perspective as a generalized experience includes both the ability to use contour and scale. The world of emotions is expressed here not only by the figure with its contents, but also by skill symbolizing a hierarchical sequence of events. What is individual, is expressed by the imitation of the surroundings as flora and fauna, or by the transformation and abstraction of human features into the extraordinary. The ruler is at the top, at the peak of hierarchy and because of that Pharaoh has a position of a religious god-man. This means that in him there is a person different from man and superior to him. The human body is only a mask filled with god's and eternal spirit.<sup>38</sup>

A religious-god-man is a go-between between an immortal god's spirit and a mortal body. Everything which is characterized by the feature of the highest sacredness has a great scale, symbolizing supernaturality of ruling before death and after death. Because object being a symbol as sculpture or architecture was defined by an emotional, primary and subjective relation to that is "one", the material-symbolic equivalent of the archetype of sacrum, in regard to the scale, acquired the character of monumentalism and of incommensurability. Monumentalism is the offshoot of intentional perspective, and the latter is derived from a hierarchical vision of the world. The world of graves, tombs, pyramids, palaces and sculptures represents monumentalism in which elements of monotony and boredom were incorporated to show their supernatural aims.

The monumentalism of sculptures and temples in Giza is contained in the incommensurability of the scale and repeating rhythmicity. Both these elements of Egyptian artistic formalism stress the divine part, but using different means. The size of the scale symbolizing supernaturality of the ruler forms a contrast with the small scale of a group of officials, peasants, soldiers and slaves. The Pharaoh is always the biggest, and a group is always a set of recurrent individuals. In a sculpture composition, due also to vision building being influenced by an unconscious archetype, a group is not, however, the usual background or the context stressing the meaning of a figure – that of the Pharaoh – a religious god. In turn, the sphinxes of the Valley of Kings, by means of their rhythmicity, underline the way pointing to the eternal space of organization of emptiness as an expression of eternity of spirit. The sculptural forms of the sphinxes are subordinated to the concept of the organization of spirit, similarly as the sculpture and painting in the later Byzantine temple.

#### 5. ANTIQUITY: WORLD OF PERFECT HARMONY

The culture of Greco-Latin world (antiquity), and especially Hellenistic culture enters the arena of history with an image of the world in which the central position is occupied by the concept of cosmos. For the Greek cosmos had a sacred and absolute feature, it was the highest reality to which man, and even god-man were subordinated. The man of antiquity thought cosmos to be a completely ordered whole, at which he looked with respect and unlimited admiration. During that period the mentality was filled with cosmos symbolism. Before the word cosmos entered the languages of contemporary cultures it was the synonym of "world", and also that of order, ornamentation, organization and harmony. This term referred to all spheres of life. Kata cosmos denoted acting according to the principles of order. In regard to objects, the primary thing was to design them properly. Human activity was estimated according to the principles of order in social life, for which the point of reference was the army or polis – a city-state.

In the 4th c. B.C. the term cosmos acquired a technical meaning to denote the universe. The most complete description of cosmos and of its physical properties we find in Plato's work *Timajos*<sup>39</sup>. In Plato, the description of cosmos prevails over the formulation of notions and properties derived from human community. Both in Plato's and Aristotle's philos-

dwóch porządków w postaci jednego porządku architektonicznego jest perspektywa intencjonalna.

Perspektywa intencjonalna, jako uogólnione doświadczenie, obejmuje już nie tylko umiejętność obrazowania tego co jedyne za pomocą kreski i konturu, ale również umiejętność operowania skalą. Świat emocji oddany jest już nie tylko dzieleniem pola spostrzeżeniowego na figurę i tło, wypełnianiem figury treściami symbolizującymi niepowtarzalną i zarazem syntetyczną osobę, ale również za pomocą skali i treści symbolizujących hierarchiczny układ zdarzeń. To, co indywidualne można wyrazić bądź środkami zapożyczonymi z otoczenia jak rośliny, zwierzęta bądź przez transformację i abstrakcję cech ludzkich w kierunku niezwykłości, transcendencji. Pozycja władcy, znajdująca się na szczycie hierarchii, ma wymiar boski. Faraon w systemie wierzeń Egipcjan ma pozycję człowieka-boga religijnego, co oznacza, że nim jako w ciele ludzkim zawiera się istota różna od człowieka i wyższa od niego. Ciało ludzkie jest jedynie ziemską powłoką uzupełnioną duchem boskim i nieśmiertelnym. Człowiek-bóg religijny jest pośrednikiem między nieśmiertelnym duchem boskim a śmiertelnym ciałem. Element duchowości religijnej w starożytnym Egipcie przeplatał się z elementami magii. Faraon był czarownikiem, kapłanem i bogiem.

Wszystko to, co nosi znamiona najwyższego sacrum (świętości-tabu) otrzymuje skalę symbolizującą nadprzyrodzoną władzę tak za życia, jak i po śmierci. Ponieważ przedmiot, rzeźbę i architekturę określał emocjonalny, pierwotny, subiektywny stosunek do tego, co „jedne”, w związku z tym materialno-plastyczny ekwiwalent sacrum przybierał w stosunku do skali charakter niewspółmierności, monumentalizmu. Monumentalizm jest swego rodzaju pochodną perspektywy intencjonalnej, a ta z kolei pochodną hierarchicznego obrazu świata. Świat grobowców, piramid, świątyń, pałaców i rzeźb, to monumentalizm w który świadomie wkomponowane zostały elementy nudy-monotonii, by podkreślić ich nadnaturalne przeznaczenie.

Monumentalizm rzeźb i świątyń w Gizie to niewspółmierność skali i powtarzająca się rytmika. Obydwa elementy formalizmu sztuki egipskiej podkreślają cześć boską, lecz zupełnie innymi drogami. Wielkość skali symbolizująca nadprzyrodzoną władzę kontrastuje z nikłą skalą gromady – urzędników, chłopów, wojowników. Faraon jest zawsze największy, a gromada jest zawsze zbiorem powtarzalnych indywiduali. W kompozycji rzeźbiarskiej gromada nie jest jednak zwykłym tłem ale kontekstem wypuklającym sens figury, to jest faraona-boga religijnego. Z kolei sfinksy w dolinie królów swoją rytmicznością podkreślają drogę prowadzącą do tego co jedyne, najważniejsze; drogę do wiecznej przestrzeni organizacji pustki jako wyrazu wieczności śmierci. Formy rzeźbiarskie sfinksów podporządkowane są organizacji całości śmierci jak rzeźba i malarstwo w późniejszych świątyniach bizantyjskich. I chociaż cała nekropolia symbolizuje sacrum śmierci, miejsc tych nie odczuwamy jedynie jako grobowców, lecz jako przestrzeń przeznaczenia.

## 5. ANTYCZNOŚĆ: ŚWIAT IDEALNEJ HARMONII

Kultura antyku, a zwłaszcza kultura hellenistyczna, wkracza na scenę historii z obrazem świata, w którym centralne miejsce zajmuje pojęcie kosmosu. Dla Greków kosmos odznaczała się sakralnym i absolutnym charakterem, był najwyższą rzeczywistością, której podporządkowany był człowiek, a nawet ludzie-bogowie. W myśleniu człowieka antycznego kosmos był w pełni uporządkowaną całością, na którą patrzył z szacunkiem i bezgranicznym podziwem. Tak więc mentalność antyku przepaja kosmocentryzm. Słowo „kosmos” zanim przeszło do języków kultur współczesnych było synonimem słowa „świat”, ale też porządku, zdobienia, organizacji i zharmonizowania. Termin ten mógł się odnosić do wszystkich dziedzin życia. „Kata kosmon” oznaczało postępowanie według zasady porządku i ładu. W odniesieniu do rzeczy naczelną wartością było zaprojektowanie ich w sposób właściwy. Działanie natomiast ludzi oceniane było według zasady uporządkowania w ramach życia grupowego, dla którego płaszczyzną odniesienia było wojsko lub „polis”, miasto-państwo.

W IV wieku przed Chrystusem termin kosmos nabiera znaczenia technicznego na oznaczenie wszechświata. Najpełniejszy opis kosmosu i jego fizycznych właściwości odnajdujemy w dziele Platona „Timajos”<sup>39</sup>. W opisie kosmosu przez Platona narzuca się przede wszystkim ujęcie za pomocą pojęć i właściwości przyjętych ze wspólnoty ludzkiej. Zarówno u Platona jak i Arystotelesa greckie pojęcie kosmosu jest swoistym rodza-

ophy, the Greek conception of cosmos is a specific kind of projection of order at which man in polis aims. In the surrounding world Greeks perceived order and beauty in such a way that the organization of community and the order of the universe were connected. The subject of interest was the perfect order of the universe. Cosmos, the perfectly ordered universe is the most beautiful and highest phenomenon. It quickly acquired a sacred character, and that caused Greek sacredness to concentrate on paying homage to deity.

The fact that for the Greek the highest wisdom and the best expression of archetypal feelings was the sense of unity with cosmos, harmonious participation in its processes, submission to its decisions, full of admiration and contemplation of its majestic beauty, testifies to two things. On the one hand, it testifies to the fact that man bases culture created by himself on stable primary feelings. On the other hand, it is the evidence that the Greek did not escape from the world, he was deprived of neurotic fear, because the world and did not require any understanding. Without this "sacred fear" of taboo man in search of his own fate could engage in the creation of his own world and life.

In this way ancient Greeks reached the balance between conscious and unconscious mental life. They searched for their childhood, their mother, the first reason in myths. But these manifestations of archetypes do not mean that they lived "backwards" as modern neurotics do. This search for reality of mother, of fatherhood, of Hades, expresses the essence of Greek social unconsciousness. The archetypal desire for something unlimited and absolute contend, however, with the imperfection of the real world, with the attempts at, and the difficulties in, adjustment, in addition to disappointments that the reality creates. That is why the Greek order finds support and continuation not only in myths (abstraction), but also in nature – in the order perceived in cosmos and in social life. The natural world becomes continuous with the cosmic order. Because cosmos is created by God as Plato taught – the order introduced by man acquires a sacred meaning. From this time on, the rules and institutions established by man become an expression of the Creator's will and an equivalent of order God introduced in all things, thus a protest against this order is a protest against God himself.

The influence of this image of archetypal tendencies is evident throughout the whole epoch of antiquity and simultaneously, in its reflection. For man, determined by time, the look of a starry sky was the source of religions feelings. Ancient peoples perceived deity through the prism of cosmos and similarly they perceived man. Plato, while dreaming of the realization of the ideal state thought that, in order to attain this, it is necessary to investigate human nature. According to Plato's concept this aim could be achieved only if cosmos is included in the reflection on human nature. Macrocosmos and microcosmos (human nature) are indissolubly connected, because they complete each other and must be formulated together. Both Greek and the whole Greek, Hellenic and Roman culture aimed at the practical realization of the above axiom.

The way of the creation of religiousness through the archetypal image of cosmos corresponds with all artistic symbolism. Art is filled with harmony as the highest ideal of beauty and deity. Visual perception of the world is susceptible to the figure and the background. The background in Greek and Roman temples is the context whose sense is equivalent to the figure. Cosmical Greco-Roman gods possess all the visible human features. A natural consequence of the identification of the divine order with the earthly order through the prism of an ideal society is the sensibilization of visual consciousness to community. A special character of visual sensibility was revealed in the determination of place and size of objects so that the whole would yield harmony, cooperation and organization, both in the figure and in the background.

In an ideal society admired by antiquity, an intentional perspective was deprived of these bases which testify to its functional utility in the Egyptian formation. The intentional perspective as an abstract and mental tool for the symbolization of archetypal desires and prefigurations was substituted in the world without superhuman Pharaohs by the perspective of a parallel projection line.

The visual sensibility was turned onto the organization characterized by stable change. Although in the perspective of parallel line projection the subjective and emotional elements are present, yet they also are, contrary to the intentional perspective, a result of the conscious appreciation of synchrony as the attribution of organization and order. In the parallel line

jem projekcji porządku, do jakiego dążył człowiek w polis. W otaczającym świecie Grecy widzieli porządek i piękno, tak iż organizacja wspólnoty i porządek wszechświata łączyły się. Przedmiotem zainteresowania stał się doskonały porządek wszechświata. Kosmos, doskonale uporządkowany wszechświat jest czymś najwyższym i najpiękniejszym. Kosmos szybko uzyskał charakter sakralny, co powodowało, że grecka mentalność koncentrowała się na czczeniu kosmicznego bóstwa.

Fakt, że dla Greków najwyższą mądrością i najczystszy wyrazem uczuć religijnych było uczucie jedności z kosmosem, harmonijne włączenie się w jego procesy, pokorne podporządkowanie się jego decyzjom, pełna podziwu kontemplacja jego majestycznego piękna, świadczy o dwóch rzeczach. Z jednej strony o uniwersalnym dążeniu człowieka do oparcia tworzonej przez siebie kultury na niewzruszonych podstawach doznań pierwotnych. Z drugiej strony, z kolei, świadczy to o tym, że Grecy nie uciekali przed światem, byli wyzbyci neurotycznego lęku przed nim, gdyż świat nie wymagał od nich żadnego zrozumienia. Wyzbywszy się „świętego lęku” tabu, człowiek szukając i próbując losu mógł zająć się świadomym budowaniem własnego świata, nadającego się do życia.

W ten sposób starożytni Grecy doprowadzają do równowagi między światem świadomości i realnością świata nieświadomości. W mitach szukają początków ludzkości, swojego dzieciństwa, swej matki, pierwszej przyczyny. Ale te przejawy nieświadomych dążeń nie powodują, że żyją oni jak współcześni neurotycy – „wstecz” (analizowanie swoich błędów, grzechów, niepowodzeń). Owa poszukiwana rzeczywistość matki, ojcostwa, Hadesu, oddaje istotę greckiej nieświadomości zbiorowej. Tęsknota za czymś nieskończonym, absolutnym, doskonałym (sacrum) konkuruje jednak z niedosko-nościami rzeczywistego życia, z wysiłkami i trudami przystosowania oraz rozczarowaniami, jakie raz po raz niesie rzeczywistość. Toteż stwarzany przez Greków porządek znajduje oparcie i kontynuację nie tylko w miastach ale też w porządku dostrzeżonym w kosmosie i porządku zaprowadzonym w życiu społecznym. Świat staje się przedłużeniem porządku kosmicznego. Jako, że kosmos jest stworzony przez Boga – jak nauczał Platon – toteż stworzony przez człowieka porządek otrzymuje znaczenie sakralne (ziemska doskonałość). Od tego momentu stworzone przez niego prawa i instytucje stają się wyrazem woli Stwórcy i odpowiednikiem porządku, jaki wprowadził on do wszystkich rzeczy, zaś bunt przeciwko temu porządkowi jest buntem przeciwko samemu Bogowi.

Oddziaływanie platońskiej wizji świata jest widoczne w całej epoce helleńskiej (antycznej), a równocześnie platońska wizja świata jest jej odbiciem. Dla człowieka uwikłanego w sieć czasu widok gwiazdzonego nieba był źródłem uczuć religijnych. Starożytni Grecy tak jak boskość widzieli przez pryzmat kosmosu, tak samo ujmowali człowieka. Platon, gdy marzył o praktycznej realizacji idealnego państwa sądził, że aby nadać marzeniu temu konkretny kształt, trzeba uprzednio zbadać naturę człowieka. Cel ten jednak w koncepcji Platona był możliwy do zrealizowania poprzez włączenie do rozważań nad naturą ludzką kosmosu. Makrokosmos i mikrokosmos są ze sobą nierozdzielnie związane, gdyż zostały stworzone według tego samego planu, wzajemnie się dopełniają i muszą być ujmowane razem.

Kultura grecka i cała kultura hellenistyczna dążyła do praktycznej realizacji aksjomatu kosmosu. Sposobowi budowania religijności (mentalności) przez pryzmat kosmosu, odpowiadała materialno-plastyczna architektonika sacrum – tu na ziemi. Plastykę (sztukę) sacrum przenika harmonia jako najwyższy ideał piękna i boskości. Wzrokowe spostrzeżenie świata nastawione jest zarówno na figurę i tło. Tło w świątyniach greckich jest kontekstem, którego sens jest równoważny figurze. Kosmiczni bogowie greccy posiadają wszystkie widoczne cechy ludzkie. Naturalnym następstwem identyfikacji porządku boskiego z porządkiem ziemskim, przez pryzmat idealnego społeczeństwa, jest uwrażliwienie świadomości wzrokowej na wspólnotę.

Specyficznie wspólnotowy typ wrażliwości wzrokowej ujawnił się w ustalaniu miejsca i wielkości przedmiotów tak, aby całość oddawała harmonię, współpracę i organizację zarówno w figurze, jak i w tle. W społeczeństwie idealnym perspektywa intencjonalna pozbawiona została tych podstaw, które stanowią o jej funkcjonalnej użyteczności w sztuce egipskiej. Perspektywa intencjonalna zastąpiona została w świecie, w którym nie ma nadludzkich faraonów perspektywą rzutu równoległego prostego. Wrażliwość wzrokowa kierowała się na organizację, której nieodłącznym

projection nature is formulated as a set of objects put on a common basis. Particular objects function as independent figures, and their relations to each other create the rhythmicity of parallel rows.

The ancient temple worshipped as sacrum is the embodiment of the harmony of all elements present in the cosmical vision of the world. Starting from place, through the surrounding, structural elements of the building, ornamentation or another form – all of these create a harmonious whole. Lines, dimensions, measurements, proportions in the antiquity formation have a symbolic function of the highest beauty. While paraphrasing Plato's theodicy, that cosmos is the way directing to God, we can say that the best way to eternal sacredness is the harmony realized both in the sphere of the masterpiece and the surroundings as well. In the sphere of the figure, sacrum acquired and accumulated the most essential elements of the visible world. The figures of gods were human figures determining the sphere of sacrum, and the figures of enemies (e.g. caryatids) were figures indicating the sphere of profanum. The architectonic of sacrum outside the work symbolizing a god revealed formal aesthetic problems of parallel rows. It was the result of the concentration on human community in the perception of the world. In contrast to the Egyptian culture, community is not the context whose task was to stress the meaning of supernatural (god-man Pharaoh), but it in itself acquires this meaning. The Greco-Roman temple is the archetypal symbol having orders whose main branch of art is architecture. From the search for rhythmical community, joining parallel independent sculptural rows in respect to paintings and architecture, the problem of the architectonic of the whole symbolic art emerges, its subordination to literature. Filling the whole art with elements of architectural forms as the invention of the Antique has survived throughout centuries and it is not foreign to present mentality.

## 6. CHRISTIANITY: SYNCRETISM AND ANTHROPOCENTRIC IMAGE

Christianity, whose roots are in the Hellenistic and Roman formation, introduced a new image of the world and a different image of archetype tendencies. Completely foreign to it was cosmic mentality which was substituted by anthropocentrism. Nevertheless, when in earlier epochs Christians wanted to express their peak-experiences, they were condemned to their contemporary language and way of expression. Notions and concepts coming from the culture of their epoch emerged, inherited from both Hellenistic and other formations (Judaism, East cults and philosophy).<sup>40</sup>

A basic innovation occurred because of the biblical influence on the development of an anthropocentric sense of the world, Man, not cosmos, was for Christians a central notion. The first not last was created according to the image and similarity to God. Whereas for Greeks cosmos was the highest reality and had a sacred character, for Christians cosmos was rather a result of creation as they considered themselves the creation. Man and cosmos were on the same plane, but man was the first.

The Christian does not reject cosmos as such, but only man is an absolute, sacred reality. As Saint Augustine says "I do not investigate now the tracks of the sky, I do not intend measure the distance between stars, I do not to discover how the earth hangs in space. I investigate myself, my memory and my mind. There is no wonder, that what is not mine is distant to me".<sup>41</sup> This in *te redi* caused the man of the Christian world to concentrate on himself completely.

Christianity originated in the conditions of Greco-Roman and Jewish archetypal mentality. According to the Roman rulers the first Christians were a representatives of the branch of the Jewish religion and they were not always differentiated from Mosaists. The Roman formation was the self-conscious formation of order and law. Together with the state law (*lex civilis*), the sacred law (*lex sacra*) was observed. The latter was not a written law; it was based on tradition, which required paying tribute to gods, patrons of cities and families, and to state gods and rulers, as well. The ritual of burnt-offering on the emperor's altar was the act of piety connecting sacred elements with loyalty to the emperor. The disruption of that order was dangerous for the good of the state as the highest good – thus the administrative imperial authority paradoxically formulated accusations against Christians of so called impietas or atheism, that is contempt for gods. In the ancient world sacrum was represented architecturally in the forms of temples, symbols of deity, of sculptures and monuments is as guarantee of stability and public order. Because Christians in the first



atrybutem jest zmiana. W perspektywie rzutu prostego równoległego, choć dalej obecne są akcenty subiektywne i emocjonalne, to jednak w przeciwieństwie do perspektywy intencjonalnej są one następstwem również świadomego doceniania synchronii jako atrybucji organizacji i ładu. W rzucie równoległym prostym natura ujmowana jest jako szereg przedmiotów postawionych na wspólnej podstawie. Poszczególne przedmioty pełnią funkcję samodzielnych figur, a ustosunkowane wzajemnie tworzą rytmikę szeregów równoległych.

Świątynia grecka czczona jako sacrum jest uosobieniem harmonii wszystkich składników obecnych w kosmicznym obrazie świata. Począwszy od miejsca, poprzez otoczenie, elementy strukturalne budowli, ornamentykę, wszystko współuczestniczy w tworzeniu harmonijnej całości. Linearyzmy, wymiary, proporcje, w hellenistycznej formacji sacrum pełnią funkcję symboliczną najwyższego piękna. Parafrazując teodyceę Platona, iż kosmos jest drogą do Boga, można powiedzieć, że najlepszą drogą do wiecznej świętości jest harmonia realizująca się zarówno w obrębie dzieła jak i otoczenia. W ramach figury sacrum przyjmowało i akomodowało wszystkie najważniejsze elementy widzialnego świata. Postaci bogów były ludzkimi postaciami wyznaczającymi sferę sacrum, a postaci wrogów (kariatydy) były postaciami wyznaczającymi sferę profanum (niewolników).

Architektonika sacrum na zewnątrz dzieła symbolizującego Boga, wyłoniła problemy etyczno-formalne szeregów równoległych. Było to następstwem nastawienia w percepcji świata na wspólnotę ludzką. W przeciwieństwie do kultury egipskiej zbiorowość nie jest kontekstem, którego zadaniem jest wypuklić znaczenie nadnaturalnego, ale sama w sobie nabiera tego znaczenia nadnaturalnego. Świątynia hellenistyczna to architektonizacja sacrum operująca porządkami, gdzie główną gałęzią sztuki jest architektura. Zeus dłuta Fidiasza znajduje schronienie w świątyni a nie w szczerym polu. Z poszukiwań wspólności rytmicznej, wiążącej równoległe autonomiczne szeregi rzeźbiarskie, malarskie i architektoniczne, wyłania się zagadnienie architektonizacji całej plastyki sakralnej, jej podporządkowanie architekturze. Nasylenie całej plastyki składnikami formy przeniesionymi z architektury jako wynalazek epoki antycznej przetrwało całe stulecie i nie jest obce mentalności współczesnej.

## 6. CHRZEŚCIJAŃSTWO: SYNKRETYZM TREŚCI

Chrześcijaństwo, którego korzenie historyczne tkwią w formacji hellenistycznej, przyniosło ze sobą nowy obraz świata oraz odmienną wizję sacrum. Całkowicie obca była dla niego mentalność kosmiczna. Niemniej jednak, gdy we wcześniejszych epokach chrześcijanie starali się wypowiedzieć swoje doświadczenie wiary, byli z natury rzeczy skazani na obowiązujący wówczas język i sposób wyrażania myśli. Występowały pojęcia i wyobrażenia zaczerpnięte z kulturalnego klimatu ich czasów i odziedziczone zarówno z kultury judaistycznej i hellenistycznej.<sup>40</sup>

Podstawowe novum polegało na rozwinięciu pod wpływem Biblii antropocentrycznego obrazu świata. Nie kosmos, lecz człowiek stworzony został na obraz i podobieństwo Boga. Gdy dla Greków kosmos był najwyższą rzeczywistością i odznaczał się sakralnym charakterem, to dla chrześcijanina kosmos był raczej dziełem stworzenia, tak jak za stworzenie uważał sam siebie. Człowiek i kosmos stawiane są na jednej płaszczyźnie, lecz pierwszeństwo przysługuje człowiekowi. Chrześcijanin nie odrzuca kosmosu jako takiego, lecz jedynie kosmos jako rzeczywistość absolutną, sakralną. Jak mówi św. Augustyn „nie badam teraz szlaków nieba, nie wymierzam odległości między gwiazdką a gwiazdą, nie próbuję odkryć, w jaki sposób ziemia wisi w przestrzeni. Siebie badam, swoją pamięć, swój umysł. Nic więc dziwnego, że to co nie jest mną, jest dla mnie odległe”.<sup>41</sup> Owo „in te redi” spowodowało, że człowiek świata chrześcijańskiego skupił się całkowicie na samym sobie.

Religia chrześcijańska rodziła i rozwijała się w uwarunkowaniach kultury Rzymian i religii żydowskiej. Pierwsi apostołowie głosili ewangelie w państwie rzymskim w synagogach. W oczach władz rzymskich stanowili jedynie odłam religii żydowskiej i nie zawsze odróżniano ich od wyznawców mozaizmu. Religia Rzymian była religią ładu i prawa. Wspólnie z prawem państwowym – *lex civilis* – obowiązywało prawo sakralne – *lex sacra*. To ostatnie było prawem niepiasnym, oparte na tradycji zakładało oddawanie czci bogom, opiekunom miast i rodzin, a w okresie późniejszym również bogom państwowym i władcom. Gest rytualny ofiary złożonej na ołtarzu cesarskim był aktem pobożności, która łączyła pierwiastki

centuries were people without temples, the symbols of deity, without monuments or sculptures, they were regarded as atheists and the profanes and were oppressed as dangerous law-breakers.<sup>42</sup>

The core of developing Christianity was a gradual acquisition of ecclesiastical character. The Greek word *eklesia* denoted commune. The basis of the Church – community in early Christianity – is the profession of faith. The material-artistic equivalent of that sacrum – is mainly symbols of religious community. Differentia specifica of the Church in relation to previous archetype sensitivity was expressed in a strong connection between religious contents and an individual moral code. In this way occurred a association occurred between individual, subjective experience of faith with collective cult, which was becoming a cultural fact. Christianity during earlier period did not yet have its own symbolism in the form of codified architectural concepts, in sculpture or in painting. Vision and arts are very loosely bound with architecture, with hierarchical structures, because sacredness determines the place of community. The only symbol of the Church in its earliest time is the symbol of symbols – the sign of the cross.

Early Christian mentality did not develop the concept of the temple in the sense of a sacred building designed for cult purposes.<sup>43</sup> After the break with Synagogue the places of ritualistic meetings were private houses which were capable of containing a greater number of believers. Some liturgical meetings were organized in open air, because the attribution of sacrum was connected with cult and the whole community, and cult and community may be practiced everywhere. Because temple liturgy and burnt-offering were associated with pagan sacrifices and temples liturgy was dedicated to demons, the New Testament rejects both a common word priest and a public cult of state gods, with theatrical performances and games. The lack of dramatization of visual cult elements left room for individualism, reflection, improvisation and subjective creativity.

Until the second century the attribution of sacrum, of supernaturality, was connected with individual religiousness which concentrates on the salvation of one's soul. In sacred arts this was expressed in tombs, in engravings, frescos and on sarcophagus. Individual religiousness and individual expression of archetypal tendencies accompanying it functioned beyond their own formalism. Beside the general use of symbols in the form of a pigeon flying to the sky (one of the oldest totemic symbols of soul), anchor and fish, the Christian symbolism was based on the formalism of pagan art, deprived of everything which connected the sphere of aversive secularity, that is of cult and temple space, liturgy, and pagan sacrifice. What remained was dominated by individual sensitivity assuming individual, subjective criteria of beauty in opposition to harmonious and standardized beauty of Romans.

In the third century a Christian mentality close to Hellenic concepts developed. A Latin word *sacerdos* (a priest) did not only enter the Christian Church language but it functioned to a greater extent in Hellenistic structure in which acts of beliefs are independent of a priest's moral values and have the power of redemption in themselves (*ex opere operato*).<sup>44</sup>

The initial distance to the works of art was substituted by the idea that artistic symbolism is an effective means of approaching the sphere of absolute feelings (peak-experiences, sacrum) to which human mind has no access. Formulated in the fourth century, the Christian formalism of visualization of archetypal images limited individual reflection and, due to this fact, limited so far to modest ornamentation of tombs and tombstones in language and contents referring to pagan patterns. Christian painting did not differ in structure from those patterns and frequently associated motifs from Greek or Roman mythology with elements from the Bible. Thus, it was both their own symbolism and a syncretical one as well as joining in the artist's imagination unconscious myths and archetypes with Christian beliefs. It is the most evident in the religious privacy of the chapels. Their meaning is twofold. Firstly, they are transformed from primary totemic mentality in the shape of archetype of divisibility of spirit. Secondly, they are a special creation as a reflexive response of peak-experienced mind against routinized public cults in temples.

Individual religiousness disappeared after the edict of tolerance. Constantine built, close to the Roman Coliseum, a triumphal arch, simultaneously accepting the building of monumental Christian Basilicas, among them the Basilica of Saint John in the neighborhood of Lateranum. A Christian basilica, despite its shares Hellenistic formalism, is different from a pagan one in a different archetypal prefiguration of the transactional pair sacrum-

sakralne z podstawą lojalności wobec władcy. Ponieważ naruszenie tego porządku było zagrożeniem dobra państwa jako dobra najwyższego, więc władze administracji cesarskiej paradoksalnie formułowały oskarżenia pod adresem chrześcijan z tytułu tzw. *impietas*” lub ateizmu, czyli wzgardy bogów. W świecie antycznym *sacrum* zarchitektonizowane w postaci świątyni, symboli bóstwa, posągów i pomników jest gwarancją stabilności i porządku publicznego. Ponieważ chrześcijanie w pierwszych wiekach to ludzie, którzy nie mają świątyń, symboli bóstwa ani posągów, ani pomników byli uważani za bezbożników i profanów, byli prześladowani jako niebezpieczni gwałciele prawa.<sup>42</sup>

Istotą rozwijającego się chrześcijaństwa było stopniowe nabieranie charakteru eklezjalnego. Greckie „*eklesia*” oznacza gminę. Osnową Kościoła – wspólnoty z epoki wczesnochrześcijańskiej jest wyznanie wiary. Materialno-plastyczny ekwiwalent *sacrum* to głównie symbole wspólnoty wyznaniowej. *Sacrum* było wszędzie tam, gdzie znajdowali się wyznawcy Chrystusa. *Differentia* specyfika Kościoła w stosunku do innych religii wyrażała się silnym powiązaniem treści religijnych z indywidualnym kodeksem moralnym. W ten sposób następowało silne powiązanie subiektywno-indywidualnego przeżycia wiary z kultem zbiorowym, który stawał się faktem kulturowym. Chrześcijaństwo we wczesnym okresie nie posiada jeszcze swojej wizji *sacrum* w formie skodyfikowanych wyobrażeń architektonicznych, rzeźbiarskich lub malarskich. Plastyka *sacrum* ma bardzo luźne powiązanie z architekturą, gdyż świętość wyznacza miejsce wspólnoty. Jedynym symbolem Kościoła w jego najwcześniejszym okresie jest symbol symboli – znak krzyża.

Ukształtowanie się chrześcijańskiego znaku krzyża ma wiele hipotez i teorii. Jedno jest wszak pewne, że zanim krzyż stał się uniwersalnym symbolem, na którym nadbudowano treści zarówno przez mutacje kształtu i konteksty usytuowania, przeszedł on przez kilka tradycji interpretacyjnych.<sup>43</sup> Jednym z pierwszych znanych wyobrażeń krzyża z terenu Cesarstwa jest karykaturalny rysunek z II wieku w piwnicy na Wzgórzu Pallatyńskim. Przedstawia on rozpiętego na krzyżu człowieka z osłą głową, a obok postać z wyciągniętą ku górze ręką i napis: *Aleksamenos* modli się do (swego) Boga. Jest to wyraźnie bluźniercze i szydercze ukazanie tego, co przez ludzi starożytności nie mogło być łatwo zaakceptowane, a mianowicie cześć oddawana Bogu-człowiekowi. Święty Paweł będąc świadom tego, że krzyż jest łatwym do rozpoznania wyobrażeniem powiązanym z faktem historycznym, był głównym architektem koncepcji uznania go nie jako znaku haniebnej śmierci, ale heroiczny symbol zbawienia człowieka. Jezus symbolizuje zwycięzcę, którego znakiem zwycięstwa jest broń, a więc krzyż. Symbolika ta jest podobna do totemistycznej symboliki hellenistycznych i rzymskich wodzów i władców składających na polu bitwy Tropaion – znak zwycięstwa, składających się z broni pokonanego władcy lub dowódcy wojsk. W tej właśnie konwencji znak krzyża zwany „*Chi-Ro*” ustanowiony został przez Konstantyna godłem chrześcijaństwa przez bitwą z Maksencjuszem.

Wczesnochrześcijański kult nie znał pojęcia świątyni w sensie budynku sakralnego przeznaczonego do celów liturgicznych. Po zerwaniu z Synagogą, miejscem zebrań kultowych były prywatne domy, które mogły pomieścić większą liczbę wyznawców. Niektóre zebrania liturgiczne odbywały się na wolnym powietrzu, gdyż atrybucja *sacrum* przebiegała do kultu i całej wspólnoty, a kult i wspólnotę można uprawiać wszędzie. Ponieważ liturgia świątynna, ofiary składane przez kapłanów w świątyniach, kojarzyły się z *sacrum* pogańskim, dlatego w początkowym okresie chrześcijaństwa były synonimem profanacji. W sytuacji, gdy ofiary pogańskie i liturgia świątynna składane były demonom, Nowy Testament odrzuca utarte słowo „kapłan”, tak jak kult publiczny bóstw państwowych, widowiska teatralne i igrzyska. Brak dramatyzacji elementów wizualnych kultu pozostawiało dużą swobodę na indywidualizm, improwizację i twórczość subiektywną.

Do drugiego wieku atrybucja *sacrum* odbywała się do religijności indywidualnej, która skupia się na zbawieniu własnej duszy. W sztuce sakralnej myśli te znajdowały odbicie w sztuce nagrobkowej, w napisach, freskach symbolicznych i na sarkofagach. Religijność indywidualna i towarzysząca jej indywidualistyczna ekspresja *sacrum*, funkcjonowały bez własnego formalizmu. Poza ogólnie stosowanymi symbolami gołąbka ulatującego ku niebu (jeden z najdawniejszych totemicznych symboli duszy), kotwicy oraz ryby, formalizm *sacrum* opierał się na formalizmie sztuki

profanum. The pagan prayed in front of the temple, whereas Christians gather in the interior. Hellenistic temple as a whole symbolizing cosmic order, being *sacrum* in itself, places its decorations on the exterior. In turn, Christian temple as a "House of Church", *sacrum* of the Creator places its ornamentation on the interior, inside.

Gradually, in this way, a new formalism of Romanesque and Byzantine symbolism emerged. This formalism did not depart completely from the Ancient formation. The concept of a temple as sacred space is the same in Christianity and in the Classical formation, despite the fact that the external appearance of the building loses its classical character.

Structural elements which on the ancient temple had integral values and were subordinated to rhythmical rows in Byzantine and Romanesque churches acquire a disciplined character due to the ideological functions of the church. In architecture, this function is expressed in the square cupolas and a square basis for a cross vault. Painting and sculpture lose their autonomous character and they constitute the decoration of the newly built temples. Their ideological and nonindividualistic function is stressed by the magnificence of temples, and the didactic function plays the role of a catechism for uneducated people.

Local churches in Christianity remain faithful to the spacious formation of a square cupola and a square basis of a vault, nevertheless, they introduce local, old archetype-oriented elements of form. This is visible in Romanesque forms in Northern Europe where flora and other elements of nature, which are characteristic of contour perception, are expressed in non-classical columns and capitals.

The institutionalization of faith and the spread of emperor's law in the Church stimulated the need for the expression of the symbols of power, strength and control. The prototype of the temple which in Antiquity was a decorated shed ceased to function as a material-artistic equivalent of power.<sup>45</sup> In basilicas, whose the archetype foundation was expressed by just the prototype of decorated shed, towers (named in Italy *campanilas*) appear, realizing the psychic function of symbols of a new status.

In Byzantine archetype-oriented architecture, in turn, the whole building was conceived as a symbol of God's gift, a symbol of itself. The prototype of Byzantine temple is not tied to the prototype of decorated shed of basilicas although it realizes the same archetype. A Byzantine temple is based on a prototype of the form in itself in which symbolism is dictated by unusual structure. If Basilicas as a usual structure would be differentiated from ordinary shed or hut with its requirements, decorations, or applications which are symbols in themselves as towers, then the Byzantine temple as form and symbol in itself can not be mistaken for something else. For example, spacious and religious symbolism of the monumental Hagia Sophia (Church of Holy Wisdom) in Constantinople is the same as that of later miniature churches in the Greek-orthodox orientation. Byzantine temple always operates spacious program in which the modular formalism of cupola and semicupola plays a crucial role.<sup>46</sup>

The most striking difference between Romanesque and Byzantine symbolism lies in painting. Painting, which in Antiquity developed the skill of perspective and light and shade effects for presentation of the world in Romanesque mentality lost the rank of the means for symbolizing Christian hierarchy: on top – God, at the bottom – material reality, and between them – the Soul.

The old way of imagination and of presentation used by three-dimensional painting, the examples of which are Pompeian frescos expressing *sacrum*, is based on the idea of highest beauty. According to the ancient philosophy, the way to the absolute, to supernaturality, to God, leads through harmony, order and beauty. A type of absolutistic experience present in Christianity is not connected with sensual beauty, but on the contrary, it is asensual. In Romanesque, painting and architecture are not directed by the sacred order perceived in the world, in nature and in society, but by the sacred order represented by the Bible.

For the expression of order a perceived by a Christian the use of subtle light-and-shape effects and three-dimensional perspective seems to be redundant. Instead of three-dimensional space of art formalism, intentional perspective takes the lead. Instead of the shades and graduation of color, the artist painting the images of saints uses the line. While drawing the outline of saints, the put them in rows absorbing in them the forms of surrounding architecture. Everything that is influenced by the archetype prefiguration is found as sacredness which best reveals its own power in the center surrounded by the line, by the physical and spiritual border.

pogańskiej, z którego wyeliminowano wszystko to, co zahaczało o sferę awersyjnej świeckości, a więc kult i przestrzeń świątynną, liturgię i ofiarę pogańską. To, co pozostało zdominowane było dodatkowo indywidualną wrażliwością, zakładającą indywidualne, subiektywne kryteria piękna w przeciwieństwie do harmonijnego piękna Rzymian.

W trzecim wieku ukształtował się w chrześcijaństwie system kultowy bliższy hellenistycznej koncepcji obrzędowości. Wyraz łańciski *sacredos* (kapłan) nie tylko wszedł do chrześcijańskiego języka kościelnego, ale w przeważającej części funkcjonował w obudowie hellenistycznej<sup>44</sup>, w której akty kultu są niezależne od moralnej wartości kapłana i mają w sobie moc zbawczą (*ex opere operato*). Początkowa rezerwa wobec sztuk plastycznych ustąpiła pogładowi, że plastyka i muzyka są skutecznym środkiem zbliżenia do tej sfery *sacrum*, do której rozum nie miał wstępu. Formujący się w wieku czwartym chrześcijański formalizm sztuki, który ograniczony był dotychczas do skromnej ornamentacji grobów i kapliczek cmentarnych, w języku i w treści nawiązywał do wzorów pogańskich. Malarstwo chrześcijańskie nie różniło się w swej fakturze od owych wzorów i niejednokrotnie zestawiało motywy mitologii greckiej bądź rzymskiej z tematyką biblijną. Była to więc sztuka zarazem symboliczna jak i synkretyczna, wiążąca w wyobraźni artysty nieświadome mity i archetypy z wiarą chrześcijańską. Najwyraźniej widoczne jest to w religijnej prywatności kapliczek. Ich sens i znaczenie jest dwojakie. Po pierwsze, są one przeniesieniem z pogaństwa kultu totemistycznego w postaci archetypu podzielności ducha. Po drugie, są one swoista kreacją subiektywnego, absolutyzowanego *sacrum* w reakcji na profanum publicznego kultu świątynnego. Religijność indywidualna zanika po edykcji tolerancyjnym. Konstantyn budując w pobliżu rzymskiego Koloseum łuk triumfalny, jednocześnie popiera budowę monumentalnych bazylik chrześcijańskich, między innymi Bazyliki św. Jana w sąsiedztwie Lateranum. To, co uznane zostało za profanum podlegało bądź usuwaniu, bądź zmianie pojęć. Los ten spotkał posąg bogini Wiktorii i igrzyska – z jednej strony, a z drugiej słowo bazylika. Pojęcie bazyliki, które oznaczało pierwotnie budynek publiczny, stało się prototypem świątyni chrześcijańskich i to najbardziej okazałych. Konstantyn i jego następcy budują je tam, gdzie w sposób najbardziej widoczny można stwierdzić triumf nowej religii. W mniejszych miastach i na wsiach są to skromniejsze budynki drewniane.

Bazylika chrześcijańska, mimo, że operuje zapożyczonym z hellenizmu formalizmem, różni się od bazyliki pogańskiej programem. Poganin modlił się przed świątynią, natomiast chrześcijanie gromadzą się we wnętrzu. Świątynia hellenistyczna jako całość symbolizująca kosmiczny porządek będący sam w sobie *sacrum*, zwraca swoją dekorację na zewnątrz. Z kolei świątynia chrześcijańska jako „dom Kościoła”, *sacrum* stwórcy, zwraca swoją dekorację do środka, do wnętrza. W ten sposób powoli wylania się nowy formalizm sztuki romańskiej i bizantyjskiej. Idea przestrzenna świątyni jako przestrzeni sakralnej jest taka sama w chrześcijaństwie jak w kulturze klasycznej z tym tylko, że wygląd zewnętrzny budowli traci klasyczny charakter. Elementy strukturalne, które w świątyni antycznej miały wartości zarazem integralne i podporządkowane szeregom rytmicznym, w kościołach bizantyjskich i romańskich nabierają charakteru zdyscyplinowanego, podporządkowanego ideologicznej funkcji kościoła. W architekturze funkcja ta wybija się w formie kwadratowej kopuły i kwadratowej podstawy sklepienia krzyżowego. Malarstwo i rzeźba traci autonomiczny charakter i stanowią odtąd dekorację nowo zbudowanych świątyni. Ich funkcja ideologiczna podkreśla wspaniałość świątyni, a funkcja dydaktyczna pełni rolę katechizmu dla niewykształconych w piśmie.

Kościół partykularne, to znaczy kościół leżące na obrzeżach chrześcijaństwa, pozostają wiernie przestrzennej formacji kwadratowej kopuły i kwadratowej podstawy sklepienia, niemniej jednak w sposób istotny wprowadzają lokalne, archetypowe składniki formy. Widoczne jest to w romańskich świątyniach północy Europy, gdzie roślinne i inne formy widzenia konturowego znajdują wyraz w nieklasycznym kształcie kolumn, głowic i kapiteli.

Instyytucjonalizacja wiary oraz rozciągnięcie skodyfikowanego prawa cesarskiego na stosunki kościelne wymusiły potrzebę ekspresji symboli siły, władzy i panowania. Prototyp świątyni, którym była w kulturze antycznej „dekorowana szopa”<sup>45</sup>, przestał wystarczać jako materialno-plastyczny ekwiwalent mocy. Przy bazylikach, których prototypem i archetypem jest właśnie „dekorowana szopa”, pojawiają się wieże pełniące funkcję symboli statusu.

## 7. MIDDLE AGES: AUTHORITY AND FREEDOM OF WILL

After the disruption caused by the great migrations of people and the fall of the Roman Empire, man seemed to desire first of all order and security. This aim had been accomplished realized fully in the Middle Ages. The whole sphere of conscious and unconscious mentality is characterized by the tendency towards order, harmony and synthesis. New, social life and state structures were being built gradually on that psychological desire to make ordered and quiet life possible. In such a way those psychosocial processes employing the archetype of order resulted in a new formation later named "Gothic". Archetypal prefiguration of order was visible in the renaissance of Greek cosmology. Order and harmony started to dominate in the exterior form of works and in the interior shape of spirit. The Gothic middle ages, contrary to the previous period of Romanesque stylelife, was characterized by a growing interest in the world as a whole, not only in man and God.

Ideas of God, of Christ, and Mary gradually changed. In Christ, his human nature was stressed, in addition to the sacrifice of humiliation in which Mary participated, raised to the dignity of the Queen of Heaven. Gradually developing theology discovers anew the writings of antiquity, and especially Plato. Plato's influences are visible in prescholastic works, among others that of John Eringen's, who states that man should be regarded as a microcosmos, for whom macrocosmos was created and both are led to the ultimate destination in God. In the course of time cosmological motifs were more numerous which resulted from the desire to reconcile theology and sciences. William from Conches, a real admirer of Timajos names Plato philosophorum summus. In turn, Roger Bacon is engaged in natural sciences, thinking that without the help of this science it is impossible to explain human act.

After the rejection by formal symbolism of a naturalistic means of presentation the 11th and 12th c. of, in the 13th c. the art of antique became again step by step a field of search, of the observation and study of nature. The Medieval cosmology implicates specific anthropology, a quite different Augustian-personalistic vision of man. According to Bonaventura, the Universe was a magnificent work of art characterized by great order and unexhausted beauty.<sup>47</sup> The first task of man should be the approval of the Creator-God. The world is the result of free human act because of God's will. Because of that, the act of creation as that of expression of the glory of God's authority should no be disdained for the lack of protection, for two reasons mainly. Firstly, the work of art is the expression of free will. Secondly, the only criterion of perfection is in *ordo*, in the order of the world which gives the impression of harmony of its whole, although it may reveal faults in the particulars.

The Gothic vision and mentality as a synthesis of psychosocial motifs and archetypal prefigurations of order changing gradually by means of advancement, and not by revolutionizing the means. The Gothic just as the ancient formation, did not know the thing we name "artistic vanguard". Artists-craftsmen did not have any compulsory need to create novelty by all means. Imitation was not disapproved of, that is why authentic and copies amused. The psychological background of creativity points out the prejudice of "freedom of work" and "freedom to work". Men engaged in creativity were obliged only by an aprioric interpretation of the authority of the Creator, by the symbolism of God's order, but they were absolutely free as regards to the formal means of acquiring that aim.

In Latin Europe, from Portugal in the West to Poland in the East, and from Sweden in the North to Italy in the South, there were no such strict rules restricting creative freedom of a creator as in the Byzantine culture. The institution of foundation denoting initiative and giving financial support did not have any individual character. Act of creation act expresses mainly the psychological motifs of the originators in relation to the formal construction of the world dictated by the authority of the Church. It means that aesthetic and personal taste of the founder did not determine creativity or invention.

The founder came from three social strata: secular, church, middle class founders. The environmental character of a foundation determined considerably the feature of work expression, depending, in turn, on individual will, the artist's authority. Social dependence of the builders, architects, and other artists belonging to the court, monastery, middle class or knights' stratum was the indirect dependence on theology, which similarly created the framework of creative invention.

W bizantyjskiej architekturze sakralnej cała budowla z kolei pomyślana jest jako symbol daru Boga, symbol sam w sobie. Prototypem świątyni bizantyjskiej staje się wzniesiony w latach 532–537 z rozkazu cesarza Kościoła Świętej Mądrości (Hagia Sophia). Symbolika przestrzenna i religijna monumentalnej Hagia Sophia w Konstantynopolu jest taka sama jak późniejszej miniaturowej katedry ateńskiej. Mimo nikłej skali, jak np. kościoła św. Teodorów w Atenach, który jest bazyliką kopułową, świątynia bizantyjska zawsze operuje rozbudowanym programem przestrzennym, w którym formalizm kopuły i półkopuły odgrywa istotną rolę.<sup>46</sup>

Najbardziej widoczna różnica między formacją romańską i bizantyjską jest w malarstwie. Malarstwo, które w antyku wykształciło umiejętność perspektywicznego i światłocieniowego oddawania obrazu świata, w romanizmie utraciło rangę instrumentu symbolizowania chrześcijańskiej hierarchizacji świata: na górze Bóg, na dole materialna rzeczywistość a między nimi dusza. Dawny sposób obrazowania, którym posługiwało się malarstwo trójwymiarowe, a którego przykładem są freski pompejańskie, przystosowane było do wizualizacji sacrum opartego na ideale harmonii – najwyższego piękna. Zgodnie z filozofią epoki hellenizmu droga do absolutu (Boga?) wiedzie przez harmonię, ład i piękno. Typ doświadczenia absolutystycznego w chrześcijaństwie nie łączy się z sensualnym pięknem, lecz przeciwnie jest asensualny (racjonalny). W romanizmie malarstwo i architektura sacrum kieruje się nie porządkiem dostrzeganym we wszechświecie, w naturze ale porządkiem i jakim naucza Biblia i pismo święte. Dla wyrażenia porządku jaki widzi chrześcijanin zbędne jest posługiwanie się subtelnym światłocieniem i perspektywą trójwymiarową. Zbędna też jest świadomość przestrzenna, świadomość głębi. Zamiast formalizmu przestrzeni trójwymiarowej następuje przyznanie pierwszeństwa perspektywie intencjonalnej. Zamiast cieniowania i stopniowania kolorem artysta malujący obrazy świętych operuje linią. Obrysowując kształt świętych łączy on ich w szeregi i wchłania w nie kształty z otaczającej architektury. Wszystko co cenne, sakralne, znajduje się w środku otoczone linią, granicą fizyczną i duchową.

## 7. ŚREDNIOWIECZE: AUTORYTET I WOLNOŚCI WOLI

Po wielkim zamęciu spowodowanym wędrowki ludów i upadku cesarstwa rzymskiego średniowieczny człowiek wydaje się przede wszystkim pragnąć porządku i bezpieczeństwa. Cała sferę świadomej i nieświadomej umysłowości cechuje dążenie do porządku, harmonii i syntezy. Stopniowo budowane nowe, społeczne i państwowe struktury mają umożliwić uporządkowanie i spokojne życie. Porządek i harmonia zaczęły dominować w zewnętrznym kształcie dzieła i wewnętrznym kształcie ducha. Średniowiecze, w przeciwieństwie do poprzedzającego je okresu, charakteryzowało się wzrastającym zainteresowaniem światem jako całością, a nie tylko człowiekiem i Bogiem.

Rozwijająca się stopniowo teologia na nowo odkrywa pisma antyku, a w szczególności Platona. Wpływy platońskie wyraźnie są już w twórczości przedscholastycznej, między innymi Jana Szkota Eriugena, który twierdzi, że człowieka należy ujmować jako mikrokosmos, dla którego został stworzony makrokosmos, a obydwie prowadzone są do swojego ostatecznego przeznaczenia w Bogu. Z biegiem lat wątki kosmologiczne zaczęły pojawiać się w coraz większej ilości, co wynikało z chęci stworzenia wszechogarniającej chrześcijańskiej wizji świata, oraz z dążenia do zharmonizowania ze sobą teologii i nauk ścisłych. Wilhelm z Conches gorący wielbiciel „Timajosa”, nazywa Platona *philosophorum summus*. Z kolei Roger Bacon zajmuje się naukami przyrodniczymi uważając, że bez pomocy nauk niemożliwe jest wyjaśnienie ludzkiego postępowania.

Kosmologia Średniowiecza implikuje specyficzną antropologię, całkowicie odmienną augustiańsko-personalistycznej wizji człowieka.<sup>47</sup> W oczach Bonawentury uniwersum było wspaniałym dziełem sztuki, charakteryzującym się wspaniałym porządkiem i niewyczerpanym pięknem. Pierwszym zadaniem człowieka winna być pochwała Stwórcy-Boga. Świat z każdego punktu widzenia jest piękny i dobry, dla każdego jest źródłem szczęścia i radości. Antropocentryzm Bonawentury ujmuje człowieka jako najściślej włączonego w całość świata, którego jest punktem centralnym i to w taki sposób, że zarówno człowiek nie jest do pomyślenia bez świata jak i świat bez niego. Centralne miejsce człowieka w tym kosmosie, będące w istocie ujęciem arystotelesowsko-kosmicznym, odnosi interpretację wolności ewangelicznej do harmonii świata, a nie wewnętrznego autorytetu. Świat ma

According to Aquinas the criteria of beauty determined three things. First, a traditional consonance, that is harmony understood mainly in geometrical and digital categories. Secondly, claritas, that is brightness denoting for example of colors of the painting. Thirdly, integritas, that is the fullness denoting the consistence of art with the nature of object and with the individuality of concrete object. In this way, the basis for naturalism in concordance with the reality of a presented object was formed. But at the same time, Gothic symbolism always expressed more than just what can be read directly from the natural observation.

For Medieval man the border between sacrum and profanum determines the border between good and evil. In Augustine's time it was accepted that evil as such does not have its own reality and it should be understood as lack of good and an original sin through which the order of the world was disrupted. Good, in turn, that is sacrum, is the order of the world assuming the existence of inequality between particular parts. Man's task is to protect the created order, and to respect it. The sin of profanum was either a conscious negation of the order of the world or lack of good which, for example, is presented by scenes of killing of Saint Wojciech (Adalbert) on "Gniezno Doors".

The symbolism of the Middle Ages is considerably filled with themes of redemption. Man was created in the state of primary justice which denoted for him the state of perfect order lost through an original justice, but which could be fulfilled until the end of the world. That is why the motifs of redemption, or example in Memling's works were connected with the concept of eschatology. The end of the world occurs when the list of the chosen ones is complete. Doomsday is linked with the prefiguration of nature. The harmony between nature and mercy on Memling's paintings is something more than just faith, the whole world is understood as the world filled with symbolic values. It is the basis for the Medieval formalism of art expressed in miniatures, painting and pictures.

From every viewpoint it is beautiful and good, for everybody it is a source of happiness and joy. The anthropocentrism of Bonaventura formulates man as incorporated in the whole of the world, the center of which is he himself and in a way both man and the world are indispensable parts. The central place of man in this cosmos which is, in fact, Aristotelian-cosmological approach, refers to the interpretation of the gospel, freedom to the harmony of the world, and not to interior authority. The world has the character of hierarchy. Things are not equal to each other, but they are subordinated and superior, precedent. In cosmos-gradatio entium exists a vertical order. What is on the top is more noble by nature, stronger and better, thus, it as such, exercises more influence, and in this way, the ladder of hierarchy may be built from ground to heaven. Order and harmony are inseparably bound with each other. Man's task is self-improvement. Man aims at the realization in himself of a perfect hierarchical order, the pattern of which delivers him mundus archetypus.<sup>48</sup>

In Thomas' works, more evidently than in Bonaventura's works, cosmology, anthropology and theology create "the metaphysics of universal purposefulness". He spreads purposefulness over all material things.<sup>49</sup> Everything is perceived as the aim or a means for the realization of the aim. On the earth neither creature is excluded from the influence of the sky (heavenly bodies). It also refers to man. The universal purposefulness of the hierarchy of bodies is, however, limited in two ways. They do not have any influence on man's spiritual abilities and free decisions. Because man's abilities are independent of the universal purposefulness of heavenly bodies, his freedom of choice refers to the way in which abilities are used. Thus, if a bricklayer or a painter moves his hand, we are dealing with a free act. However, this act may be realized only through the participation of the body, and this indicates God's interference. As a result, each symbolic artifact expresses, on the one hand, spiritual freedom of choice and, on the other hand, God's interference in the realization of made decision, so differentiated advances in particular masterpieces be accepted a priori.

The freedom of choice determine "freedom to work", and this means, that every individual has his own independent authority to creativity but its subordinated to mundus archetypus. Creativity as a free act may be conducted by anyone who experience vocation despite belonging to particular social class. But the omnipresent principle of order put on that freedom an important limitation, so "artists" acted in creative groups – guilds. This was a heritage of the antiquity including symbolic works to "mechanical art" of craftsmanship. The social position of an architect, a sculptor, or a painter did not differ in effect from the position of a shoemaker, or a baker.

charakter hierarchiczny. Rzeczy nie są wobec siebie równorzędne, lecz podporządkowane i nadrzędne. W kosmosie istnieje gradatio entium – porządek pionowy. To co na górze jest z natury swej szlachetniejsze, silniejsze i lepsze, a więc jako takie wywiera większy wpływ i w ten sposób można zbudować drabinę sięgającą od ziemi do nieba. Porządek i harmonia są ze sobą nierozzerwalnie związane. Zadanie człowieka polega na samodoskonaleniu się. Człowiek musi dążyć do urzeczywistnienia w sobie doskonałego hierarchicznego porządku, którego wzoru dostarcza mu „mundur archetypu”.<sup>48</sup>

U Tomasza wyraźniej jeszcze niż u Bonawentury kosmologia, antropologia i teologia tworzą „metafizykę celowości uniwersalnej”. Tomasz łączy przyczynowość na wszystkie rzeczy materialne. Wszystko widziane jest jako cel albo narzędzie do realizacji celu. Na ziemi żadna istota nie jest wyłączona spod wpływu ciał niebieskich. Odnosi się to również do człowieka.<sup>49</sup> Uniwersalna przyczynowość ciał niebieskich jest jednak podwójnie ograniczona. Ciała niebieskie nie mają żadnego wpływu na duchowe zdolności człowieka oraz wolne decyzje. Ponieważ zdolności człowieka są niezależne od uniwersalnej przyczynowości ciał niebieskich, jego wolność w wyborach odnosi się do sposobu wykorzystania własnych uzdolnień. Jeżeli więc murator lub malarz porusza swoją ręką, to mamy tu do czynienia z wolnym czynem. Jednak czyn ten może zostać zrealizowany przy współdziałaniu ciała, a to wskazuje na interwencję Boga. W rezultacie każde dzieło sztuki jest wytworem wolnego czynu ludzkiego z woli Boga. W związku z tym aktem twórczym nie można potępiać za brak doskonałości w szczegółach z dwóch powodów. Po pierwsze, dzieło sztuki jest ekspresją wolnej woli. Po drugie, jedyne kryterium doskonałości tkwi w ordo, w porządku świata, którego obserwacje uczą, że w całości jest on harmonijny, za to w częściach może wykazywać braki.

Dla człowieka średniowiecza granicą między sacrum i profanum wytycza granice dobra i zła. Za Augustyna przyjmowano, że zło jako takie nie ma własnej rzeczywistości i trzeba go zrozumieć jako brak dobra plus grzech pierworodny, przez który zakłócony został porządek świata. Z kolei dobro, czyli sacrum, to porządek w świecie zakładający istnienie nierówności między poszczególnymi częściami. Zadaniem człowieka jest chronić stworzony porządek i odnosić się do niego z szacunkiem. Grzechem, czyli profanum, było bądź świadome negowanie porządku świata, bądź brak dobra, które na przykład przedstawiają sceny zabicia św. Wojciecha na „Drzwiach gnieźnieńskich”.

Plastyka średniowiecza w dużej części wypełniona jest tematyką zbawienia. Człowiek został stworzony w stanie pierwotnej sprawiedliwości, która oznaczała dla niego stan doskonałego porządku, zaprzeczony grzechem pierworodnym. Życie i śmierć Chrystusa są częściowym przywróceniem owej pierwotnej sprawiedliwości, ale która dopełnić się miała dopiero na końcu świata. Stąd też tematyka zbawienia w malarstwie, jak np. u Memlinga, łączyła się z pojęciem eschatologii. Koniec świata następuje wtedy, gdy lista wybranych jest już pełna. Sąd ostateczny zbiega się z oczyszczeniem natury. Harmonia między naturą a łaską na obrazach Memlinga jest czymś więcej niż tylko zestawieniem abstrakcyjnych pojęć. Z punktu widzenia wiary cały świat staje się zrozumiały jako świat przepelniony wartościami symbolicznymi. Na tym gruncie wyrasta średniowieczny formalizm sztuki obecny w miniaturach, obrazach i malowidłach.

W chrześcijaństwie zachodnim odziedziczony z romanizmu dominujący model architektury sakralnej w postaci symbiozy „dekorowanej szopy” i wieży-symbolu ugruntowuje się na dobre.<sup>50</sup> Linia i rytmika pozostaje podstawowym rytmem w świadomości wzrokowej. Główna gałąź sztuki sakralnej jest architektura podporządkowująca sobie formy rzeźbiarskie i malarskie. Formacja gotycka przywraca, w porównaniu z formacją romańską, zagadnienie układów szeregowych formalnych. Następuje częściowe odejście od perspektywy linearnej. Rytmiczność układów szeregowych formalnych nie jest już jednak tak rygorystyczna, jak w świątyniach antycznych, a więc zdarza się, że odstępy między filarami są równe.

Od czasów Georga Vasario<sup>51</sup> ustaliła się lista cech, które są niżej charakterystyczne dla formacji plastycznej gotyku, jak i całego średniowiecza. Uporządkowaną listę owych cech otwiera prymitywizm i groteskowość, a kończy zmienność i bogactwo. Odpowiednikiem charakteryzującym budowniczych jest z jednej strony prymitywizm, a z drugiej nieokreślona wyobraźnia granicząca z chaosem. Jednym z najgorliwszych obrońców gotyku przed deprecjacją był Jon Ruskin, który przypominał, że w istocie

The belief in God's interference in the realization of a creational act leads to "freedom of work", and means releasing of man from responsibility on workmanship in favor of moral accountability to self-improvement. The main measure of creativity includes productive competence on the basis of technical criteria. Equalizing symbolical activity with craftsmanship caused the majority of works to survive up to the present time as anonymous works. It was not until Renaissance that the principle that the main author is the person who gave the concept of the work was accepted. The cult of an artist, the myth of an artist as a genius was unknown because creativity was depersonalized. The creators did not identify themselves in their own works of art. Dissociation of personality from works of art released creators from the need to pursue formal perfectionism.

One of the main branches of the Gothic symbolism is architecture subordinating sculptural and painting forms. The Gothic formation restores in comparison with the Romanesque formation the problem of rhythmicity of parallel rows.<sup>50</sup> In Western Christianity a dominant model of symbolical, sacred architecture inherited from Romanesque was established in the form of symbiosis of decorated shed and the tower-symbol. The most expressive symbols of the new form are a pointed arch arcade and a slim pillar. The elimination of the wall as a basic constructive element and the introduction of the pillar and of the cantilever lead to the denationalization of the building. The norm of the cross-ribbed vault was modified through an explicit upwards curve bend resulting in the enlargement of space, however, it is not the most important feature of Gothic presentation. Its basic feature is the connection of architectural and sculptural forms into the rhythmic organization of space thanks to a similar use of substances.

The Middle Ages mentality as characterized above has formed Gothic symbolism which was not always accepted by future generations. From the time of Giorgio Vasari the list of features was established that are seemingly characteristic of the Gothic formation.<sup>51</sup> Giorgio Vasari for the first time ever used the term gothic to define the Middle Ages style. According to him, this word expressed the worst associations with the barbaric tribes of Goths, although the Gothic culture had nothing in common with them, except the name itself. The ordered list of gothic features starts with primitivism and grotesqueness, and the list is closed by changeability and riches. The equivalent characteristics of an artist are, on the one hand, primitivism, and, on the other hand, unlimited imagination bordering on chaos.

One of the strongest supporters of the Gothic against depreciation was John Ruskin who noticed, that in fact every art is the expression of man's joy in work, and undoubtedly, the Gothic art was such.<sup>52</sup>

According to the rules of the Gothic vision, the building, sculpture and painting have the same abstract and immaterial dimension. Neither the mass nor the solids determine their place in the composition. In painting and in sculpture the use of contour creates the same effect of rhythmic continuum of composition as in architecture the introduction of the pillar and pointed arch arcade. Thus, Gothic is a linear and decorative style aiming at the idealization and stylization of the perceived world.

The formalism of Gothic is often understood as a style contrary to the antique tradition. It is not relevant, because the evidence of which we find in the rhythmicity of rows of parallel columns and pillars. The rhythmicity of parallel rows of columns is, however, not so strict as in antique temples. It happens that the distance between pillars is not equal and this express mentioned earlier "freedom of work".

The Romanesque building is connected with the ancient culture through architectural elements such as the arcade arch or ancient column classically divided into the base, the shaft and capital. The Gothic vision is similar to the classical one thanks to a similar use of the structure of multiplied construction elements. If the Hellenistic temple introduces the module in which the column is an architectural ordering element (Doric, Ionic, Corinthian order), the Gothic church uses the row of parallel pillars, which are columns deprived of any classical features. Very often, the Gothic pillar has eight angles and is deprived of the base and of the capital. Summing up, the Gothic order returns to a special and primitive feature – the rhythmicity of parallel rows as an archetypal symbol of ordo. In the history of European civilization Gothic introduced new forms of both the individual and social lifestyle unknown before and in other civilizations such as Islamic or Chinese. Against common sense, it was an epoch based on a deep sense of freedom and individualism.

„sztuka stanowi wyraz radości człowieka w pracy”.<sup>52</sup> Taką właśnie sztuką była sztuka gotycka.

Sytuacja psychologiczna budowniczego świątyń gotyckich jest inna od sytuacji budowniczych świątyń antycznych. Przede wszystkim murator świątyni gotyckiej, trzymając się zasady rytmizacji, realizuje jednocześnie obowiązujący światobraz, przejawiający się w dążeniu do zbudowania porządku, w którym stapałyby się w harmonijną całość poszczególne elementy, które nie muszą być bezwzględnie równe. Hierarchiczne pojęcie porządku i wolnej woli, jako a priori wprowadzone z kosmologii, stało się kluczowym pojęciem wyjaśniania wiary i najwyższą formą działania artystycznego. Budowniczy świątyni gotyckiej obdarzony apriorycznym poczuciem wolności, trzymając się zasady, podobnie jak budowniczy świątyni antycznej, rytmizacji szeregów formalnych, nie dba jednak o jej całkowite spełnienie. Wybija on na przykład okna nie tam, gdzie wybić się je powinno, lecz tam gdzie mu akurat wypadło. Podobnie wieża kościelna, jak w kościele św. Marka w Krakowie, zjawia się nie w tym miejscu, gdzie nakazywałaby sztywna zasada, lecz tam, gdzie nakazuje to indywidualny rozum.

Gdy człowiek nowożytny na nowo odkrył świat antyczny odczuwał być może naturalny żal, że zanika perfekcyjny świat wykuty w kamieniu, w którym wszystko co stworzył własnymi rękami człowiek układa się w harmonii piękna absolutnego, obejmującego detal i całość dzieła. Ale żal ten, który u Winckellmanna przejawiał się nienawiścią do sztuki gotyku, zmniejsza się, gdy wspomnimy, że te piękne budowle świata antycznego, obecnie niewinne zabytki, jeżeli są nawet świadectwem ludzkich osiągnięć, to są również pomnikami nieludzkiej przemysłowości w traktowaniu indywidualnego wysiłku człowieka, katorżniczej i niewolniczej pracy. Innymi słowy, jest w nich tyle samo tragedii, co i piękna. Niewolniczy ornament antyczny zadziwia precyzją wykonawstwa okrutnie traktowanych greckich helotów, których podmiotowość zdegradowana została do roli maszyny. W Grecji, Egipcie czy Rzymie prątkowane kalenice, szlaki symetrycznych liści nie zostawiały bezpośrednim wykonawcom żadnej swobody w kształtowaniu dzieła.

## 8. RENESANS: ODKRYCIE EGO

Żaden system nie jest na tyle silny, aby powstrzymać dynamikę sił tkwiących w człowieku. Tak też stało się z całą kulturą średniowiecza, która stworzywszy człowiekowi aprioryczne ramy wolności do formowania dzieła, równocześnie stworzyła brak wolności od zewnętrznego autorytetu. Średniowieczna religijna wizja świata podporządkowała twórcę sztywnym regułom porządku hierarchicznego, któremu musiał się bezwzględnie podporządkować. Jak każdy przymus, tak i ten wywołał dążenie do dealienacji. Koncentruje się ona na podkreśleniu godności i twórczej wolności w decydowaniu o tym, co i jak tworzyć.

Walka o godność i twórczą wolność nie kwestionuje jednak chrześcijańskiej nauki jako całości, lecz jedynie scholastyczną interpretację zewnętrznego autorytetu antropologii człowieka. Kosmologiczne rozważania ustępowały miejsca wielkości człowieka jako obrazu Boga. Jest to częściowy powrót do konwencji augustiańsko-personalistycznej. Pico della Mirandella w „De hominis dignitate” i „Heptalus”, podobnie jak Augustyn podkreślał, że człowiekowi przysługuje pozycja ponad gwiazdami i planetami oraz większa godność niż całemu materialnemu kosmosowi, jednak proponuje inne rozwiązanie. Zwrócenie człowiekowi władzy nad kulturą<sup>53</sup> upatrywał nie jak Augustyn w wewnętrznym autorytecie zdobywanym przez introspekcję, lecz w autorytecie całego swojego jestestwa doświadczanego empirycznie. Odrzucenie kosmocentrycznego porządku jako wykładnika miejsca człowieka w świecie oznaczało również porzucenie apriorycznej metody poznania świata i człowieka. Nauczycielką twórcy stała się empiria, która wytycza nowe kryteria piękna i kryteria doskonałości dzieła.

W średniowieczu o pięknie, doskonałości dzieła decydował katechizm oraz formalizm harmonii i architektonizacji. Kryteria te ustępują w renesansie miejsca empiryzmowi poznawczemu. Przypięcietowaniem przejścia przez granicę nowego empirycznego świata i świata starego, dla którego mądrość była córką objawienia, jest między innymi stwierdzenie Leonardo da Vinci, iż „mądrość jest córką doświadczenia”.<sup>54</sup> „Traktat o malarstwie” Leonarda i „Traktat o proporcjach” Dürera wytyczają nowy kanon piękna w sztuce. Dzieło doskonale robione jest ręką kierowaną nie oczami duszy ale poznaniem wzrokowym. Panem stworzenia dzieła jest twórca, który

The psychological situation of man in the Gothic epoch was different from that of Antiquity. First of all, an artificer realizes the principle of rhythmicity in the desire to introduce order unifying unequal elements. A hierarchical concept of order and free will was transferred from cosmology. It was used as a keyword for the explanation of faith and the highest standard of symbolic creativity. A bricklayer, stonemason, architect, painter of a Gothic temple equipped with a sense of freedom observed the same rule of rhythmicity as the builder of an ancient temple but he was not devoted to this principle. He designed windows not in the place they should occur in, but where he personally preferred. Similarly, a church tower occurs not only in the place determined by the rule, except cathedral churches, but also where an individual builder wanted it to be. The same applies to the height, size, shape and symmetry of particular elements of the building. When the contemporary man discovered anew the world of antiquity, he regretted the fact that the perfect harmony unifying equal elements was disappearing. It was revealed in negative approaches to gothic art like for example in Winckellmann's works.

## 8. RENAISSANCE: DISCOVERY OF EGO

No system is strong enough to keep the dynamics of forces in man. This occurred to the whole Medieval culture which, on the one hand, equipped man with aprioric freedom to creativity, but, on the other hand, it did not give freedom according to the outer authority symbolized by ordering, hierarchy, subordination. The medieval image of the world subordinated the mental and material creativity to the strict framework of hierarchy. Everyone had to act according to that order. As with every obligation, so this one revealed the tendency towards dealienation. This concentrates on dignity and creative freedom. The latter meant the freedom of choice as to how and what should be created on the basis of self-observation.

In the fight for creative dignity and freedom man did not question the Christian teaching as a whole, but only the scholastic interpretation of exterior authority, as misfitting to symbolism of cosmological and anthropological order. Cosmological speculations were substituted by the greatness of man as a Good's image. It is a partial return to the Augustinian-personalistic convention. Pico della Mirandella in *De hominis dignitate* and *Heptulus*, similarly as Augustinus, stressed that man's position should be above the stars and planets and he should have more dignity than the whole material cosmos, however, he suggests a new solution. Giving man control over culture he saw not as Augustinus in the inner authority gained through introspection, but in the authority of his own being empirically experienced in the form of ego.<sup>53</sup> The rejection of the cosmocentric order as a determinant of man's place in the world meant also a rejection of aprioric a method of getting to know man and the world. The creation-al basis became empiricism which determined new criteria of beauty and that of perfection of artistic work.

In the Middle Ages catechism and hierarchy decide about beauty and the perfection of artistic work. In Renaissance these criteria were substituted by cognitive empiricism. The passing of the border between of the new empirical world and of the old world, the result of which is wisdom. It is emphasized by Leonardo da Vinci's *The treatise about painting* and Dürer's *The treatise about proportions* establishing a new canon of beauty in art, and moreover a new role of art in symbolizing human archetypes. A perfect work of art is produced by a hand directed not by the "soul's eyes" but by visual cognition. The master of art is the artist, who reproducing existing things, creates new things.<sup>54</sup>

In this way, the symbol vision of verticalism fell into ruin. The intentional perspective fitted to the hierarchical vision of the world became a useless tool of reflection, and it was substituted by a convergent perspective as more appropriate for what the senses inform of. In other words, a convergent perspective is a better tool for the creation of a new world which is an imagination in accord with the existing world. The ultimate separation of painting and sculpture from architecture occurs – the dearchitectonization of art. The placing of man above stars, therefore, in the center of the Universe, set man in the position of central beauty.

The absolutization of beauty connected with man made of him the measure of all things, sacrum in itself. Everything that is connected with man becomes considered as a reality of higher value. In this way, a newly discovered world of ancient art becomes assimilated by the systems of psychic readiness, and by the same token, it transforms in their expression formed by the archetype of man as a "measure of all things". These repre-

odtworząc rzeczy istniejące tworzy rzeczy nowe. Królową sztuk jest malarstwo, gdyż jeśli malarz chce ujrzeć piękność, brzydotę, śmieszność lub potworność – jest Panem ich i Bogiem.

W ten sposób w grzy runęła symbolika wertykalności. Perspektywa intencjonalna stała się bezużytecznym narzędziem oddawania rzeczywistości, a zastąpiona perspektywą zbieżną jako bardziej zgodną z tym, o czym informują zmysły. Innymi słowy, perspektywa zbieżna jest lepszym narzędziem tworzenia nowego świata, który jest w zgodzie ze światem istniejącym. Następuje ostateczne oddzielenie się malarstwa i rzeźby od architektury – dearchitektonizacja sztuki. Usytuowanie człowieka ponad gwiazdami, a więc w centrum wszechświata, postawiło człowieka w sytuacji piękna centralnego. Harmonia ograniczona do człowieka stała się kryterium piękna absolutnego.

Absolutyzacja piękna związanego z człowiekiem uczyniła z niego miarę wszechrzeczy, sacrum samo w sobie. Wszystko, co wiąże się z człowiekiem zostaje zarejestrowane jako rzeczywistość wyższego rzędu. W ten sposób odkryty na nowo świat sztuki antycznej staje się rzeczywistością znikającą za emocjami bliższego i dalszego otoczenia. Sztuka antyczna, tak jak wcześniej filozofia antyczna w średniowieczu, zostaje zasymilowana przez systemy gotowości psychicznej, a tym samym przekształca się w ich wyraz uformowany archetypem człowieka miary wszechrzeczy. Owe „representations collectives”<sup>55</sup> zaczynają odgrywać funkcje wewnętrznego regulatora psychicznego, stając się źródłem wzlotów (natchnienia) i upadków jaźni (konfliktów wewnętrznych).

Jaźń jako psychiczna całość człowieka zawsze poszukuje swoich symboli, przy czym symbolem jaźni według Junga, może być tylko to, co człowiek uważa za całość większą od siebie.<sup>56</sup> Poszukiwanie to doprowadza do paradoksu, w którym człowiek jest zarówno symbolem Boga, a równocześnie sam dla siebie poszukuje symbolu jaźni, która z definicji musi być większa od niego samego. Człowiek renesansu zrywając świadomie z dotychczasowym symbolem jaźni „ordo” wszechświata, wstawia na jego miejsce fizyczną rzeczywistość siebie samego. W przeciwieństwie do wcześniejszego okresu ciało nie jest owocem zakazanym lecz sakralnym uwielbieniem harmonii samej w sobie. Dzięki doświadczeniu empirycznemu artysta potrafi coraz doskonalej oddać tajemnicę ciała, a zgodność stworzonego dzieła z naturą stała się formalnym kryterium piękna.

Empiryczne poznawanie ciała niespodziewanie odkrywa inne, ciemne oblicze ego-osobowości, które rzuca człowiekowi wyzwanie. Gdy twórca był już prawie pewien, że to, co jest związane z człowiekiem stanowi dobro absolutne, spostrzegł nagle, że akt poznania ciała jest aktem samopoznania, w którym w przerażających dwuznacznościach równoważy się dobro i zło, sacrum i profanum. Odkrycie ciemnych stron charakteru osoby ludzkiej poprzez analizę emocjonalną ciała wyzwala się w projekcji ego-osobowości w twórczości plastycznej. Projekcja ta, stosowanie do nieświadomego emocjonalnego charakteru, wywołuje coś w rodzaju obsesji lub opętania. Obsesja, której źródło stanowią emocje towarzyszące odkrywaniu tajemnic ludzkiego ciała, prowadzi do spirali doznań. Sakralizacja obnażonego ciała przestaje w pewnym momencie wystarczać, a poddawane bazie instynktowej coraz to nowe obszary ego-osobowości, domagają się coraz silniejszych wzmocnień.

W plastyce sceny erotyczne zakamufłowane dotychczas wysoko na kapitelach, stają się powszechnym tematem obsesyjnych projekcji. Sfera erotyki od najdawniejszych czasów równoważyła sacrum i profanum w jedności przeciwieństw. Erotyzm oznacza z jednej strony przynależność do pasji miłości i w tym znaczeniu najczęściej należy do sfery sacrum. Z drugiej jednak strony, erotyzm wywodzi się z miłości, która podkreśla miłość sensualną. Tak więc erotyzm jest słowem, pojęciem i przeżyciem, które cechuje napięcie różnic sacrum-profanum. Z jednej strony, jest więc to miłość absolutna, czysta, niepokalana, święta i boska. Z drugiej strony jest to miłość sensualna, nieczysta, obsceniczna, ekshibicjonistyczna, pozbawiona myślności, pornograficzna.

Instynktowna baza erotyzmu stała się dla człowieka aspirującego do racjonalizmu prawdziwą pułapką. Erotyzm był zawsze nieodłączną częścią ludzkiego życia ale nie zawsze czynnikiem neurotycznym, powodującym życie wstecz (czyli lęk przed przyszłością). Dla twórców fresków pompejańskich, albo wyznawców kultu fallicznego w Delos, erotyka idealnie równoważyła pierwotne i nieświadome. Człowiek renesansu jest jednak dalej nosicielem etyki chrześcijańskiego świata. W związku

sentations collectives<sup>55</sup> start to function through them as an inner psychological regulator becoming the source of the rise and fall of personality (ego).

Ego as a psychological whole of man looks for its symbols, and the symbol, as Carl G. Jung noticed, may be only this, what man considers a whole greater than himself.<sup>56</sup> This search leads to a paradox, in which man is both the symbol of God, and simultaneously he searches for himself the symbol of ego, which by definition must be greater than he himself. Contrary to earlier mentality, the body is not a forbidden fruit, but a sacred admiration of harmony in itself. Thanks to empirical experience the artist is able to reflect with greater perfection the secrets of the body and the similarity of the created work to nature becomes a formal criterion of beauty.

The empirical recognition of the body unexpectedly uncovers other, dark faces of ego which is a challenge of man. When the artist was already almost sure that what was connected with man constituted good, he suddenly noticed, that the act of body recognition is the act of self-knowledge, which in a threatening ambiguity equalizes good and evil, and sacrum-profanum. The discovery of the dark sides of man's psychophysical character through the emotional analysis of the body is expressed in the projection of ego in artistic creation. This projection, suitable to unconscious emotional character evokes something in the form of obsession or fanaticism. The obsession of which the source constitute emotions concerned with the explanation of the secrets of human body leads to a spiral of experiences. The sacralization of a naked body ceased to be enough at a certain moment, and new spheres of ego subjected to instincts required stronger reinforcements. In art, erotic scenes, disguised in Gothic on capitals became now a popular theme of obsessional projection. The sphere of eroticism from the oldest times balanced sacrum-profanum in the unity of oppositions. Eroticness denotes, on the one hand, belonging to the passion of love and through this it belongs to the sphere of sacrum. However, on the other hand, eroticism results from love which stresses sensual love. Thus, eroticism is the word, notion, and experience determining the difference sacrum-profanum. On the one hand, it is an absolute love, pure, saint, immaculate and holy. On the other hand, it is sensual, impure, obscene, exhibitionist, deprived of thoughts, pornographic.

The instinctive basis of eroticism became a real trap for a rational man. Eroticness was always an inseparable part of human life, but not always a neurotic factor disrupting life. For the creators of Pompeo frescos, or the fans of the phallic cult in Delos, eroticism ideally balanced the conscious and unconscious (myth) elements. Man of Renaissance is, however, a father representative of Christian ethics. Because of that, submission to the biological sphere of eroticism is a challenge for the whole personality and the source of creative conflict. For the creators of ancient erotic art, of India Brahmesvar's temple sculptures, ceramics of ancient Peru, the notion of sin in the Jewish-Christian convention was unknown. The opposition of sacrum-profanum was not determined by the difference between sacred love and sensual love. The first was a means for achieving the second.

The erotical overloading of personality is possible only when a creative act exploring sexual symbols is simultaneously an act of self-knowledge, and not only a mechanical reproduction, as phallic idol in Delos. Self-knowledge, which is also the pride of artists, discovers the dark sphere of personality (instincts, drives, "animal" desires) causes resistance and conscious and unconscious counteraction. Thanks to moral effort and good will, man is sometimes able to integrate eroticism with self-perceived personality. It is seen as emotionally expressed artistic projections, which as such can remain unrecognizable for the subject.

New Renaissance humanism abolishes a shamefaced connotation connected with the theme of human body. In Giorgione's painting The sleeping Venus, in Botticelli's The birth of Venus or Titian's Venus Urbino characters cover their private parts with their hands. The essence of this formal phenomenon, although it has its reasons in the exterior requirements of modesty, represents unconscious projection, because in reality it reinforces rather than weakens the sensual effect. Nakedness itself is the aim of conscious activity, but the delicacy of the reinforcing effect is a matter of projection. Unconscious factors responsible for projection create new situations characteristic for their effects. The majority of leading Renaissance artists found themselves in this way in the shade of a compulsory sphere of sensualism with the erotic dominant frequently surpassing the barrier of common and one-sided basis of instinct, "animal nature" de-

z tym poddanie się sferze instynktownego erotyzmu stanowi wyzwanie rzucone całej ego-osobowości i źródło konfliktu twórczego. Dla twórców antycznej sztuki erotycznej, indyjskich rzeźb świątynnych Brahmesvara, ceramiki w starożytnym Peru, nie było znane pojęcie grzechu w konsekwencji judeochrześcijańskiej. Pary przeciwieństw sacrum-profanum nie wyznaczało napięcie różnic między miłością sakralną a miłością sensualistyczną. Jedną była środkiem osiągnięcia drugiej.

Wchłanianie przez cień erotyki sfery osobowości i jaźni możliwe jest tylko wtedy, gdy akt twórczy jest jednocześnie aktem samopoznania, a nie tylko jak w idolu fallicznym w Delos, mechanicznym odtwarzaniem. Samopoznanie, które jest odkryciem również ciemnej strony osobowości, budzi opór oraz świadome i nieświadome próby przeciwdziałania. Dzięki wysiłkowi moralnemu i dobrej woli niekiedy udaje się człowiekowi zintegrować cień erotyzmu ze świadomą osobowością. U wielu twórców jednak pozostają pewne cechy, które stawiają zawzięty opór moralności. Opór ten przejawia się w obciążonych emocjonalnie projekcjach plastycznych, które jako takie mogą pozostawać dla podmiotu nierozpoznane.

Nowy renesansowy humanizm znosi wstydlive konotacje związane z tematyką ciała ludzkiego. W obrazach Gorgonego „Śpiąca Wenus”, Botticelliego „Narodziny Wenus” czy Tycjana „Wenus Urbino”, postaci zakrywają rękami intymne części ciała. Istota tego zjawiska formalnego, choć ma swoje przyczyny w zewnętrznych wymogach skromności, to jednak stanowi też nieświadoma projekcję, gdyż w rzeczywistości bardziej wzmacnia to niż osłabia efekt erotyczny. Sama nagość jest celem świadomego działania, lecz subtelności efektu wzmacniającego są kwestią projekcji. Nieświadome czynniki odpowiedzialne za projekcje stwarzają coraz to nowe sytuacje charakterystyczne dla ich oddziaływania. Większość czołowych artystów renesansowych znalazła się w ten sposób w cieniu kompulsywnej sfery sensualizmu z dominantą erotyzmu, przekraczając często granicę jednostronnej i powszechnej bazy instynktowej, która nie ma w sobie już nic indywidualnego. Podporządkowanie aktu twórczego bazie instynktowej zawęża odbiór dzieła wyłącznie do tej sfery. W skrajnej postaci przestaje być między innymi tym, co zawiera projekcję, ale jest już tylko projekcją. Świat przedstawiony staje się rzeczywistością idiosynkratyczną, którą jako kompulsywna subiektywność nie jest rozumiana przez otoczenie, które żyje poza ową kompulsją. Los taki spotkał między innymi Carravagio, który za błędne koło autoerotycznych projekcji zapłacił izolacją od otoczenia.

W okresie renesansu prawie wszyscy artyści wykorzystywali tematykę mitologiczną jako pretekst do projekcji erotycznych. Erotyczne przygody Jupitera z Leda, Danae i Antiopei odmalowywali Leonardo, Michał Anioł, Rafał i inni.<sup>57</sup> Mitologia dostarczyła podstawy do jednych z najświetniejszych fresków renesansowych w Palazzo del Te w Mantui. Ich autorem był uczeń Rafała Giulio Romano, który przedstawił mocną scenę ukazującą Jupitera jako węża morskiego w akcie miłosnym z Olimpią, a na drugiej ścianie scenę zatytułowaną „Parsyfa ukrywająca się w statule krowy Dedalusa, aby odbyć stosunek miłosny z bykiem”. Twórczość ta sprawia wrażenie, jakby banalna rzeczywistość nie mogła dać artyście niczego, co mogłoby stanowić przeciwwagę dla mistycznej grozy hierogami, pobożnej niepewności godów, nieświadomemu zadowoleniu zaślubin człowieka ze zwierzęciem. Sam Rafał z pomocą swoich uczniów namalował wcześniej freski o tematyce erotycznej w łaźni Kardynała Bibbiena w Watykanie. Owe sceny z „Historii Wenus” są dzisiaj ledwo widoczne, gdyż w XIX wieku zostały zmyte.

Pretekstem do projekcji autierotycznych była również biblia, chociaż w tym wypadku artyści napotykali na większe ograniczenia niż w tematach mitologicznych. Piety Michała Anioła i obrazy Leonardo zatytułowane „Święta Rodzina” zawierały ukryty wymiar konotacji erotycznych.<sup>58</sup> Okazji do wyrażania swoich zainteresowań dostarczała artystom epopeja męczeństwa. Alternatywną fantazją autoerotycznych była tematyka świętych: Barbary, Katarzyny, Małgorzaty, Agaty i Sebastiana. Z kolei wszelkie rekordy w przedstawianiu ukrytych motywów bije św. Judyta i Maria Magdalena.

Psychologiczne zmagania twórców o godność i swobodę twórczą stawia ich przed pytaniem, czym jest wolność, czemu ma służyć i jakie są jej granice? Czy miarą wolności ma być ekspiacja osobowości? Próby rozwiązania tego dylematu odwołujące się do empirii psychofizycznej odkrywa przed człowiekiem sprzeczny ze światem świadomości świat nieświadomych instynktów i innych tajemniczych pokładów osobowości. Dla

prywatności. The submission of a creative act to instinct narrows the reception of the work to this sphere. In the extreme shape it ceases to be, among other things, what contains projections, but it is only projection. The presented world becomes the idiosyncratic reality not misunderstood by one's social environment. Some of the artists, among others Carravagio, for autoerotic projection paid through social isolation.

In Renaissance almost all artists took advantage of mythology as a pretext for erotic projections. The erotic adventures of Jupiter with Leda, or Danae and Antiopea were painted by Leonardo, Michael Angelo, Raphael and others. Mythology formed the basis for one of the most beautiful Renaissance frescos in Palazzo del Te in Mantua. Their author was Raphael's pupil – Romano, who presented an impressive scene showing Jupiter as a sea snake making love with Olympia, and other scene entitled Persypha's hiding in the statue of Dedalus's cow to have love relation with a bull.<sup>57</sup> This art makes an impression as if common reality could not give the artist a counterbalance for the mystical threat, of religious uncertainty of mating, of the instinctive satisfaction with the marriage of a man and an animal. Raphael himself with the help of his pupils, painted earlier erotic frescos in Cardinal Bibien's baths in Vatican. These scenes of Venus history are nowadays hardly visible, because in the nineteenth century they were wiped out.

The pretext for autoerotic projections was present also in the Bible although artists come here across greater limitations than in mythological themes. Michael Angelo's Pietos and Leonardo's paintings entitled Saint Family had hidden erotic connotations. The opportunity for the expression of interests was prevailed by the epos of martyrdom. The alter ego of autoerotic fantasies was the theme of saints: of Barbara, Catherine, Margaret, Agatha, and of Sebastian. In turn, all the records in the presentation of hidden motifs are broken by Saint Judith and Saint Magdalena.<sup>58</sup>

Psychological fights of artists for dignity and creative freedom poses a question – what is freedom, what are its aims and limits? Should the measure of freedom be the personality expiation? Attempts at finding the solution to that dilemma referring to the psychophysical sphere reveal before man the world of unconscious instincts and of the mysterious layers of personality contrary to the familiar world of conscious states. For the artists demanding harmony between elements consisting ego structure, this clash is the cause of creative conflict. The creative conflict has, in essence, a moral nature and occurs always when the unconscious projections, stimulated by instincts, are taken over by the sphere of the conscious causing the state of readiness for their assimilation. In other words, a creative conflict is a mental crisis caused by the inconsistency of motivational system matching the biological base of human nature with motivational system matching spiritual desires and obligations, so as a result an individual does not know what way he should follow. Every choice is bad because reaching the highest pitch in the first sphere prevents peak fulfillment in the second one. Psychological symptoms of this conflict is great *sentiment d'incomplitude*. It reveals itself in the sense of creative barrenness caused by the impossibility to overcome the ambiguity of human nature, of human cognition, and human fate. Because of the fact that no healthy man can live with ambiguity tormenting him, artists had to declare which forces in personality they accept as its own substance and fate, and which as its shade.

The creative conflict in the time of Renaissance was followed by two variants suited to different archetypes. One of them was represented by creators who tried to resolve the problem through empirical experiences in relation to an individual context of personality symbols. The most spectacular example of that was Michael Angelo who successfully attempted to protect the wholeness of man's ego against the erosion of instinctive and unconscious forces. The attempt of Michael Angelo is visible in unfinished sculptures, where the broken creative act may be interpreted not as a sign of powerlessness, but as searching for another and more appropriate symbol of human greatness. He discovered, probably unexpectedly, that an unfinished work may also be a finite creation, and sometimes it better symbolizes man as the measure of all things.

Sensual finiteness does not equip the spectator and artist with sufficient freedom of interpretation. A work elaborated to perfection is experienced through outer senses and because of that, it limits reflection. Moreover, a perfect work, in so far as it well reflects the world as a model, does not reflect ideas shared by artists very well. If, for example, the idea of God is expressed through a literal portrait of a concrete man, it always limits universalism of God-man symbolism, and thus limits its possibility to



twórców, stawiających przed sobą wymóg zgodności struktury „ja” z całym doświadczeniem wewnętrznym i zewnętrznym niezgodność jest przyczyną wewnętrznego konfliktu twórczego.

Konflikt twórczy pojawia się zawsze wtedy, gdy nieświadome projekcje zostają przejęte przez sferę świadomości i wywołują stan gotowości psychicznej do ich zasymilowania. Symptomy psychologiczne konfliktu tworzą „sentiment d'incomplétude” bądź poczucie artystycznej jałowości. Ze względu na to, że przez dłuższy czas zdrowy człowiek nie potrafi żyć w dręczących go dwuznacznościach, wielu twórców decyduje się na wybór między tym, co jaźń uznaje za swoją własną substancję, a tym co jaźń odkryła jako nieświadomy dotychczas jej cień. Jednym z nich był Michał Anioł, który podjął trud obrony własnej ego-osobowości przed erozją nieświadomości. Heroiczny wysiłek jaki podjął Michał Anioł widoczny jest w niedokończonym pieciu, gdzie niedokończony akt twórczy nie stanowi manifestacji niemocy, ale tryumf odkrycia, że nieskończoność ludzkiej jest bliższa niedokończoności formy. Skończoność sensualistyczna nie pozostawia jaźni widza i twórcy wystarczającej wolności interpretacyjnej. Odkrycie Michała Anioła dopiero kilka stuleci później na nowo podejmuje Rodin, przy czym z odkrycia tego tworzy nowy formalizm rzeźbiarski.

Nieco odmiennie rysuje się wewnętrzny konflikt twórczy u artystów niemieckich. U Alberta Dürera ważniejsze jest nie pytanie, jak pogodzić „ja” świadome i nieświadome, ale jak pogodzić samoistniejący podmiot „ja” z podmiotem „my” społeczeństwa. Dürer w przeciwieństwie do twórców włoskich nie ogranicza swoich poszukiwań ludzkiej miary wszechrzeczy do sfery empiryzmu poznawczego i rozrachunku z własną indywidualną podświadomością. Jako wielki społecznik zaangażowany w ideę Marcina Lutra pozostaje jak Grünewald wierny mistyce i posępnej introspekcji. Patrząc na człowieka przez pryzmat „my” społeczeństwa stara się dostrzec i prześledzić przeznaczenie oraz możliwości człowieka. Jego obrazy tworzą swoista utopię. W „Melancholii” przedstawia świat, w którym wszystko zamarło i czeka na myśl, która przyniesie rozwiązanie. Na obrazie spotykają się sprawy ducha, umysłu i wyobraźni przy akompaniamencie pracy teoretycznej i plastycznej. Zgromadzone na obrazie precjoza, jak głaz, drabina i narzędzia oraz siedzący w zamyśleniu anioł z cyrkiem sugerują proces budowania ludzkiego królestwa przy pomocy doświadczenia, świeckiej nauki i techniki. Ale chociaż działanie jest głównym bohaterem obrazu, Dürer nie jest w nim apologetą wszechogarniającej radości śmiałych i odważnych czynów. Dla niego czyn to również ryzyko, znaki zapytania i znuzenia. Wielki malarz stwarza wrażenie jakby zdawał sobie sprawę, że w sile czynu ludzkiego poprzez „technę” tkwi jakaś nowa niewyobrażalna moc. Jeżeli tak było w rzeczywistości, to Dürer był pierwszym, który przeczuł rodzącą się moc techniki i znaki zapytania, jakie ta moc ze sobą niesie.

## 9. REMORMACJA: WIELKOŚĆ, POSŁUSZEŃSTWO I SAKRALIZACJA SZTUKI

Zapoczątkowane w renesansie zmiany w sferze życia religijnego były pierwszym etapem desakralizacji sztuki poprzez alienację aktu twórczego od przeżycia religijnego. Proces desakralizacji sztuki postępował zarówno w nurcie reformacji, jak i kontreformacji. Reformacja była następstwem protestu, że konkretność i zewnętrzność zawarta w Kościele jako coś zmysłowego, jako taka tkwi wewnątrz samego Kościoła. Uznając, że to co duchowe zostało wyparte z Kościoła w odruchu buntu, ostrze nienawiści skierowała przeciw konkretności i zmysłowej podmiotowości sakralnej. W plastyce sakralnej Kościół protestancki dokonał konsekwentnego przewrotu. W architekturze kryterium piękna zmysłowego uznano za całkowicie zbędne. Wnętrza świątyni pozbawione wszelkiego wystroju, który mógłby sugerować przywiązanie do czegoś zmysłowego, do pospolitego przedmiotu. Brutalny los zniszczenia osiągnął szczególnie rzeźby i obrazy, które choćby w niewielkim stopniu konotowały uległość wobec autorytetu. Architektura wewnętrzna świątyni przystosowana została do nowych wymogów upublicznienia liturgii. Podobnie jak kształt wewnętrzny świątyni, kształt zewnętrzny podporządkowany został zasadzie hamowania i kształtowania zmysłowości przez rozsądek. Jest to skromna „dekorowana szopa” z minimalną symboliką wieży.

W myśl zasady Lutra prawdziwa duchowość może być osiągnięta w „wierze i spożywaniu” z Bogiem, który nie jest obecny i rzeczywisty w jakiegokolwiek postaci zewnętrznej.<sup>59</sup> W związku z tym z nowobudowanych świątyni, przeważnie jednonawowych, wyeliminowano boczne kapli-

last. No symbol of absolute may be expressed perfectly by a concrete form. Rodin develops Michael Angelo's discovery just several centuries later but he creates from this discovery a new sculptural style.

Slightly different was an inner conflict which echoed the archetype of man in the symbol of highest sacrum not on the level of individual personality, but on the level of community. Albrecht Dürer, unlike Italian artists, does not limit his search for human measure of all things to the sphere of cognitive empiricism and the analysis of his own individual possibilities. As a great social activist engaged in Martin Luther's idea, he remains as Grünewald in the Middle Ages, faithful to mystic, and to gloomy introspection. Looking on man through the prism of "we" of society he tries to recognize and trace fate and man's possibility. His pictures create a special utopia. In Melancholy, he presents the world in which everything is dead, waiting for the idea that will solve the problem. In this engraving, the matters of soul, of mind and of imagination meet, accompanied by theoretical and artistic work. Valuables gathered in composition, such as a boulder, a ladder, tools and an angel sitting engrossed in thinking with compasses suggest the process of building human kingdom by means of experience, secular science and of technology. And although activity is a main motif of the drawing, Dürer is not here an apologist of overwhelming joy of brave and courageous acts. For him, an act is also a risk, a mark of question and fatigue. A great painter makes an impression as it he realized that in the strength of human act through techné a new unimaginable force exists. If it was really so, Dürer would be the first painter to sense the originating force of technology and the anxiety it can cause.

## 9. REMORMATION: GRANDEUR, OBEDIENCE, AND SACRALIZATION OF ARTS

Changes in religious life that originated in Renaissance were the first stage of the secularization of art through the separation of a creative act from religious experience. The process of secularization of art means also desacralization of contents. It occurred both in the trend of reformation and of counterreformation. The first was the outcome of a claim that concreteness and exteriority as something sensual in the Church as such is inherent in the Church's interior. Reformation fought against concreteness and sensual, sacred subjectivity. In sacred art Protestant Church caused a consistent upheaval. In architecture, the criterion of sensual beauty was considered redundant. The interior of churches was deprived of any adornments that would suggest something sensual, or common. The brutal destruction touched especially sculptures and paintings which to some extent denoted the submission to authority. Interior architecture of churches was adjusted to new requirements for population of liturgy. Similarly to the interior shape of the church, the exterior form was subjected to the principle of controlling sensuality by common sense. It is a modest decorated shed, with a minimal symbolism of the towers.

According to M. Luther's principle real spirituality may be achieved in "faith and consumption with God" who is not real or present in any exterior form.<sup>59</sup> Because of this, from newly built churches, usually with one nave, surrounding chapels were eliminated which in Catholicism were the place of saints' cult. The Protestant church is not meant to serve and express the consciousness of sensual things as God, or something imaginary which is not real or present, but the consciousness of something that is not sensual. According to this, the means of reconciliation with the absolute in belief is not only redundant, but harmful.

In a psychological sense, reformation constitutes a turning point in a subjective experience of sacrum from visual cognition to notional one. Because of the exclusion of the sphere of exteriority from sacrum, Protestant art as such did not come into existence. The attempt at the absolutization of psychological experience in protestantism was expressed in abstract creativity, the substratum of which is a word. The word, thus, through thought and consciousness connects the subject with the spirit. Only thought is able to connect with the truth, which as subjectivity is shared by people. The exteriority of sculpture, paintings or of architecture remains only exteriority.

Because that which is sensual and exterior defies the spiritual and holy, that is art as a whole cannot have any connection with religious sacrum. As Hegel says, "the highest form of inner life is thought".<sup>60</sup> Exteriority and sensuality are not the prolongation of inner life, but only the attributes of the finite world. In the finite world one should act as in a finished world and reveal in this activity one's privileged subjectivity through thought. In other

ce, które w katolicyzmie były miejscem kultu świętych. Świątynia protestancka nie ma służyć i wyrażać świadomości rzeczy zmysłowych jako Boga ani też czegoś, co nie jest rzeczywiste i obecne, lecz świadomości czegoś, co nie jest zmysłowe. Zgodnie z tym założeniem drogą pojednania z absolutem w wierze nie jest sztuka, która jako zewnętrzność jest w miejscu kultu nie tylko czymś zbędnym, ale i szkodliwym.

W sensie psychologicznym reformacja przynosi skrajny zwrot w subiektywnym przeżyciu sacrum z poznania wzrokowego w kierunku poznania pojęciowego. W skutek wyłączenia z sacrum sfery zewnętrzności sztuka protestancka jako taka nie tyle przestała istnieć, co nie zaistniała. Cały wysiłek absolutyzacji doświadczenia psychicznego znalazł w protestantyzmie upust w twórczości skierowanej ku abstrakcji, której substratem jest słowo. Słowo bowiem poprzez myśl i świadomość łączy podmiot w bezpośredni związek z duchem. Tylko myśl jest zdolna połączyć się z prawdą, która jako subiektywność właściwa jest wszystkim ludziom. Zewnętrzność rzeźbiarska, malarska czy architektoniczna pozostaje wyłącznie zewnętrznością.

Ponieważ to, co zmysłowe i zewnętrzne przeciwstawia się temu, co duchowe i święte, w związku z tym sztuka plastyczna jako całość nie może mieć żadnego związku z religijnym sacrum. Jak mówił Hegel „najwyższą formą życia wewnętrznego jest myśl”.<sup>60</sup> Zewnętrzność i zmysłowość nie są przedłużeniem życia wewnętrznego, ale jedynie atrybutami świata skończonego. W świecie skończonym trzeba zaś działać jak w świecie skończonym i wykazać w tym działaniu uprawnioną podmiotowość poprzez myśl. Innymi słowy, to nie plastyka jest podmiotem poznania, ale jest nim myślarz. Protestantyzm występuje wobec świata zewnętrznego z postulatami, by tkwił w nim ten sam pierwiastek rozumu co w podmiocie, ponieważ Bóg stworzył świat i przyrodę rozumnymi. W ten sposób powstała ogólna potrzeba zbadania świata, doświadczenie stało się usankcjonowaną wiedzą o świecie. Wierze w autorytet przeciwstawiono samoistniejący podmiot, a prawa przyrody uznano za jedyną więź łączącą zjawiska zewnętrzne z innymi zjawiskami zewnętrznymi. Niepostrzeżenie narodziło się nowe sacrum: wiara w potęgę życia świeckiego<sup>61</sup>, neuroza codzienności<sup>62</sup>.

Przyjęcie zasady doświadczalnej, że momentem ogólnym w przyrodzie są rodzaje, siła, ciężar, bryła, światło w ich formie zjawiskowej spowodowało, że sztuka znalazła oparcie w naturze, codzienności i uprawdopodobnieniu widzianego świata. Zamiast rozumować o świecie, człowieku i ich istocie przychodzi badanie i wiernie odtwarzanie zjawisk. Stopniowa ewolucja w malarstwie doprowadza do takiego sposobu malowania, że kolor lokalny pozostaje tylko w jasnych miejscach przedmiotu, a w miejscach zacienionych znajdują się cienie ciemne, czyli kolor wspólny dla wszystkich przedmiotów.<sup>63</sup> W systemie tym istotą jest nie odrębność przedmiotów, lecz ich wiązanie poprzez jednakowe zabarwienie. Metoda empiryczna pozwalała wykrzyć, że nie wszystkie kształty są oświetlane z jednakową siłą. W głębokim cieniu przedmiot stapia się z tłem a kontur traci ciągłość i zanika w cieniu. Stopniowe narastanie empirycznej świadomości cienia, jego realnego istnienia było kwestią przejścia od odrodzenia do baroku.

Realizm światłocieniowy miał nie tylko źródło w badawczym stosunku do natury, ale także w stosunku teologicznym. Jak zauważa Hegel świat katolicki i protestancki nie są pozbawione cechy wspólnej, gdyż i tu i tam „człowiek skierowany został ku życiu wewnętrznemu”.<sup>64</sup> I tu i tam nastąpił zwrot w kierunku „ducha świętego”. O ile jednak w protestantyzmie nacowna zewnętrzność dwu i trójwymiarowa wprzęgnięta została w świecki dowód realistycznej interpretacji świata skończonego (prawdziwe, jak żywe), o tyle w katolicyzmie ta sama rzeczywistość plastyczna wprzężona zostaje w jedni świat skończonego-nieskończonego. Kontreformacja nie oderwała sztuk plastycznych od sfery sacrum, ale przeciwnie – uczyniła z nich istotny oręż w walce z dowodami rozumowymi. Manierizm i barok pokazują świat nieskończony w jego współdziałaniu ze światem ziemskim. Łaska z nieba, światło padające z góry i ograniczające ludzi na ziemi, barok pokazuje poprzez zdobycze empiryczne widzenia. Formalizm baroku operuje kluczami kompozycyjnymi światła padającego z góry na ludzi znajdujących się na dole. W architekturze dominuje typ świątyni na planie centralnym, z centralną kopułą, która podkreśla symbolikę strukturalną formy sakralnej samej w sobie. Światło padające z góry czy to w malarstwie, czy to z latarni kopuły, wyzwała natchnienie i blask myśli jako siły zależnej od

words, the subject of cognition is not art but thought – mind. Protestantism postulates that in the exterior world there should exist the element of mind, as in the subject, because God created the world and nature as rational entities. In this way a general need for the examination of the world was established, experience became confirmed knowledge about the world. The belief in authority was contrasted with an independent subject, and the rules of nature were considered as the only link connecting exterior phenomena with other exterior phenomena. Unnoticeably, new sacrum originated – belief in the power of secular life<sup>61</sup>; and its counterpart e.i. neurosis of everyday life.<sup>62</sup>

The acceptance of the empirical principle that in nature there occur genders, force, weigh, mass, light in their phenomena caused art to be based on nature, everyday life, and probability of the seen world. Instead of reasoning about the world, man and their essence, the investigation and faithful imitation of phenomena come. A gradual evolution in painting reaches such a way of organization and technology, that local color remains only in bright places of the object and in shaded places dark shades are found with a common color for all objects. In this system the essence is not the individual character of objects, but their connection through the same color.<sup>63</sup> The empirical method allowed to discover that not all shapes are lighted with the same identity. In the deep shadow the object fuses with the background, and the contour loses continuity and disappears in the shadows. A greater empirical consciousness of the shadows of its real existence was the point of transition from Renaissance to Baroque.

Light-and-shadow realism had its source not only in the investigative approach to nature, but also in the theological approach. As Hegel notices, the catholic and protestant worlds are not deprived of a common feature – because here and there "man is inner life oriented"<sup>64</sup>. Here and there a new turn "to the Holy Spirit" occurred. If, however, two and three dimensional exteriority visible in protestantism was introduced into secular evidence of realistic interpretation of a finite world, in catholicism the same artistic reality was introduced into the unity of the finite and infinite world.

Counterreformation did not separate art from sacrum, but, on the contrary – it made an important weapon out of it in the fight against rational evidence. Mannerism and baroque show the infinite world with the earthly world. Mercy from heaven, light spread from the top and limiting people on the earth are shown in baroque through the empirical inventions of perception. The formalism of baroque operates with compositional means of the light spread from the above on the people at the bottom. In architecture, a type of the temple on a central plane dominates, with a central cupola which stresses the structural symbolism of a sacred form in itself. Light spread from the top either in painting, or in cupola lantern evokes inspiration and brightness of thought as forces given by the heaven. The same realism was used for the presentation of two separate contents. In order to express faith in the unity of nature, in the power of secular life, in the power of the mind, as in the northern-European art – on the one hand, and to give a theological content of belief – as in Murill's works on the other hand.

The counterreformation requirements of art to express power in an aureole of sensual greatness and suggestiveness are contradictory. Art not being in the Middle Ages the prolongation of mysticism is the experience of beauty, greatness, sensitivity and realism. Because of this inner contradiction there disappears for the artist individual identification with faith dogmas via subjective experience in itself (peak-experience) on behalf of facade obedience and homage to greatness. This homage to greatness is paid not to dogmas, but to the greatness of art. In this way, art is born which K. Clark named the art of greatness and obedience. In these two words the ostentation of religious experience and the power of art are included. The artists perform their task exteriorly, not inwardly. Contrary to Protestantism, the art of counterreformation is at the disposal of faith. However, here and there, artists have the same absolute faith in the power of art as an independent value.

Reformation and counterreformation thus constitute two different faces of the same process of desacralization of art. In the art of the catholic baroque, thanks to the illusion of greatness and of obedience, it is possible to preserve the unity of faith and of artistic experience. The considerable margin of artistic freedom gained by artists caused them to remain loyal to an exterior (political, ecclesiastical) authority, but for the price of an inner creative conflict. The artist of such a scale as Guilemo Bernini, who came to be known as a continuer of monumental rebuilding of Saint Peter's

łaski z nieba. Ten sam realizm użyty został do unacznienia dwóch odrębnych treści. Dla wyrażenia wiary w jedność przyrody, w potęgę życia świeckiego, w potęgę rozumu – jak w sztuce północnoeuropejskiej – z jednej strony, oraz teologicznych treści wiary, jak u Murilla – z drugiej strony.

Wymogi nałożone przez kontrreformację na sztukę, aby wyrażała potęgę w aureoli zmysłowej wielkości i sugestywności, zawierają wewnętrzną sprzeczność. Sztuka nie będąc, jak w średniowieczu przedłużeniem mistyki, jest doświadczeniem samym w sobie piękna, wielkości, zmysłowości i realizmu. Reformacja i kontrreformacja stanowią pod tym względem dwa odmienne oblicza procesu desakralizacji sztuki. W wyniku owej wewnętrznej sprzeczności zanika u twórców indywidualna identyfikacja z dogmatami wiary via subiektywne przeżycie samo w sobie, na rzecz fasadowego posłuszeństwa i hołdu wielkości. Ów hołd wielkości składany jest jednak nie dogmatom ale wielkości sztuki. W ten sposób rodzi się sztuka, którą K. Clark nazywał sztuką wielkości i posłuszeństwa. W tych dwóch wyrazach zawiera się fasadowość przeżyć religijnych i potęgi sztuki. Twórcy wywiązują się z przyjętego zadania zewnętrznie, a nie wewnętrznie. W przeciwieństwie do protestantyzmu sztuka kontrreformacji pozostaje w służbie wiary. Jednak i tu i tam artystom towarzyszy ta sama absolutna wiara w potęgę sztuki jako wartości samoistnej. Reformacja i kontrreformacja stanowią więc dwa odmienne oblicza tego samego procesu desakralizacji sztuki. W sztuce katolickiego baroku dzięki iluzji wielkości i posłuszeństwu udaje się zachować wobec świata spójność wiary i przeżycia artystycznego. Uzyskany przez artystów znaczny margines swobody twórczej sprawił, że zachowali lojalność wobec zewnętrzniego autorytetu, ale za cenę wewnętrznego konfliktu twórczego.

Artysta tej miary, co Guilemo Bernini, który wstąpił się jako kontynuator monumentalnej rozbudowy Bazyliki św. Piotra, w działaniu tym wykazał maksimum posłuszeństwa. Jednak już w rzeźbie „Święta Teresa w Ekstazie” w Kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie, dochodzi do głosu konflikt między światem zmysłowym – z którym twórca identyfikuje swoją ego-osobowość, a światem jaźni – któremu deklaruje posłuszeństwo. W rzeźbie tej, przedstawiającej pozę męczeńską świętej, na czoło wysuwa się kompulsywna projekcja represjonowanych motywów erotycznych. W ten sposób powstała dwuznaczna sytuacja przemieszania neurozy religijnej z niereligijnym celem tworzenia.

Wewnętrzny konflikt między ego i jaźnią ominął artystów, którzy otwarcie opowiedzieli się za sekularyzacją sztuki, jak np. Rembrandt oraz tych, którzy nie czuli się zobligowani wobec autorytetu i mogli sobie pozwolić na swobodną grę świadomości i nieświadomości – jak Rubensa. I tak Rembrandt rysuje szereg przedstawień „Ledakant”, które całkowicie uwalniają jego jaźń od wstydlivych konotacji seksualnych. Swoją ukochaną Hendrickje Stoffels ukazuje w niedwuznacznych erotycznych, przy czym niedokończony charakter rysunków wskazuje na eksperymentowanie. Z kolei Rubens był być może pierwszym artystą, który przedstawił portrety erotyczne kochanej kobiety Heléne Fourment bez parawanu biblij, mitologii i zahamowań, które wymagałyby ucieczki do nieświadomych projekcji.<sup>65</sup>

Konsekwencją zaniku neurozy religijnej (*irreligiosis*) jest odzyskana swoboda twórcza w operowaniu kluczami kompozycyjnymi dzieła sztuki. W ten sposób następuje powolne, choć systematyczne wyprowadzanie się tak zwanej „wielkiej sztuki” z Kościoła, a przed twórcami psychologiczna konieczność określenia na nowo wartości, którym sztuka ma służyć. Ponieważ odpowiedź na to pytanie leży wyłącznie w sferze indywidualno-psychicznej, a nie w mocy zewnętrznego autorytetu, przed każdym twórcą z osobna pojawia się pytanie, czym jest sacrum i profanum. Aby zrozumieć istotę zagadnienia należy rozważyć wpiery, dlaczego ktoś zostaje artystą. O ile w średniowieczu artystą mógł zostać każdy, o tyle w czasach nowożytnych artystą najczęściej stawał się ten, którego natura obdarzyła większą ostrością przeżyć, bogatszym światem skrajnych doznań, których margines i jądro rozmywa się, a jednocześnie w strumieniu świadomości wybija się w zwartą całość. Oprócz tych atrybutów centralną pozycję systemu wartości „prawdziwego” artysty tworzą takie kryteria, jak nieokreśloność, wieloznaczność, przenikliwość, spontaniczność, ekstremalna intensywność i niesamowitość. Wszystkie wymienione przymioty genialnego twórcy i prawdziwej sztuki pokrywają się z psychologicznymi cechami przeżycia religijnego, mistycznego i jako takie stają się ich atrybutem. W ten sposób

basilica showed much obedience in his activity. However, in the sculpture of Saint Theresa in ecstasy in the church of Santa Maria della Vittoria in Rome it is revealed the conflict between the sensual world, with which the artist identifies his ego and the self to which he declares his obedience. In the sculpture is presented the torment pose of the saint prevails the compulsory projection of repressed erotic motifs. In this way an equivocal situation of mixing of religious neurosis with a not-religious aim of creation.

Artist avoided the inner conflict between ego and self, they openly favored the secularization of art, for example – Rembrandt, and those who did not feel obliged to submit to any authority and could afford a free play of consciousness and instincts – as Rubens. Thus, Rembrandt draws a series of the presentation of Ledakant, which free his self from shameful sexual connotations. Hendrickje Stoffels shows his beloved in erotic distinctness, but the unfinished character of his drawings shows experimentalities. Rubens, in turn, was maybe the first artist to present erotic portraits of beloved women without the cover of the Bible, of mythology and of inhibition, which required escaping from an unconscious, biological projection.<sup>65</sup>

The result of the decay of religious neurosis is the regained creative freedom in the operation of compositional keys-means of a piece of art. In this way a gradual and systematic moving out of "great art" from the Church occurs, and before artists a psychological necessity to redefine values to which art serves is created. Because the answers to this lie in the individual-psychological sphere, and not in the power of exterior authority each artist has to answer the question what sacrum-profanum is.

In order to understand the matter one should consider first why somebody becomes an artist. While the Middle Ages anybody could become an artist, in contemporary times the artist becomes the person that nature equips with a greater intensity of experience, a richer sphere of extreme feelings, the margin and essence diffuse to compose the whole in the stream of consciousness. Apart from these attributes, the central value system of a real artist are such criteria as: vagueness, ambiguity, shrewdness, spontaneity, extreme intensity and strangeness. All the mentioned features of an ingenious artist and of real art are equivalent to psychological features of religious, mystical experience and are their substitute. In this way, religious desacralization of art in itself acquires the features of sacrum expressed by beauty, truth and perfection. The antonym of such a sacrum of art is ordinary, common reality. The relation of peak creative experience with unusual reality causes artists to seek for new compositional means for new experiences which in their transitoriness, intensity, strangeness are equal to the deepest religious feelings.<sup>66</sup>

Until that moment, artistic creativity was connected with religion, the picture of an artist's personality was relatively homogeneous, because it was subordinated to the same aim. If it was different in something, it was only in unconscious projections. The secularization of art made the image of an artist's personality different, depending on the dominant aim – beauty, sex, power, vagueness etc. This results from a dialectic connection between art-sacrum with reality-profanum. The relation between artistic experience with empirical knowledge of reality denotes interdependence of aims of life and art. Love, security, power, prestige, possession belong to everyday life, but absolutinized they become a new sphere of sacrum which occupies the place of former religiousness. The need for absolutization of the common human drives transforms gradually into a neurotic need for an unlimited spiral of experiences.

The release of human body from inconvenient religious restraints developed for some artists the temple of sensual erotic art. French painting is a conspicuous reflection of amoral, erocentric atmosphere of Louis XV court. Boucher's works presenting Louise O'Murphy or Madame de Pompadour are not in fact yet the obsessional sacralization of sensual love, but clearly the compulsory exploration of "the forbidden" side of human nature. In the same period, artists such as Rowlandson who worked on engravings with the scenes of everyday life unilaterally exploit erotic particulars.<sup>67</sup> There engravings designed for popularization were the manifestation of up to the present popular and vulgar gratification of neurotic need for love.

The compulsive erotic works were done by most of the artists including Tuner, Ingres, Géricault, Millet. Toulouse-latre and Degas. All of them inspiration for cereativity looked for in of public houses. Curbert in the paint „Sleeping woomen” used the theme of lesbian love which was very popular in Paris. Sensual erotism which fascinated artists of fine-desiécle

religijna desakralizacja sztuki sprawi, że ona sama w sobie nabiera cech sacrum wyrażanego pięknem, prawdą i doskonałością. Antonimem tak rozumianego sacrum sztuki staje się zwykłość, przeciętna rzeczywistość. Alians szczytowych doznań twórczych z niezwykłą rzeczywistością powoduje, że twórcy na równi poszukują nowych kluczy kompozycyjnych i nowych doznań, które swoją ulotnością, głębią nieokreślonością i napięciami różnie dorównywałyby najgłębszym przeżyciom religijnym<sup>66</sup>.

Do momentu, gdy twórczość artystyczna była związana z religią obraz osobowości artysty był stosunkowo jednorodny, gdyż podporządkowany był temu samemu celowi. Jeżeli w czymś się różnił, to jedynie nieświadomymi projekcjami. Sekularyzacja sztuki spowodowała, że obraz osobowości artysty różnicuje się w zależności od tego, który z celów w systemie jego dążeń przyjmuje pozycję dominującą: piękno, seks, moc, nieokreśloność itd. Wynika to z dialektycznego związku „sztuki-sacrum” z „rzeczywistością-profanum”. Związek przeżycia artystycznego z doświadczeniem empirycznym rzeczywistości oznacza współzależność celów życiowych i sztuki. Miłość, bezpieczeństwo, moc, prestiż, posiadanie i władza przynależą do codzienności ale absolutyzowane stają się nową sferą sacrum, która zajmuje miejsce dawnej religijności. Potrzeba absolutyzacji zwyczajnych dążeń ludzkich przeraża się stopniowo w potrzebę neurotyczną nieskończonej się spirali doznań.

Uwolnienie ciała ludzkiego z krepujących więzów religijnej powściągliwości przeistacza się u niektórych twórców w świątynię zmysłowej sztuki erotycznej. Malarstwo francuskie jest wybitnym odbiciem amoralnej, erocentrycznej atmosfery dworu Ludwika XV. Prace Bouchera przedstawiające Louise O'Murphy czy Madami de Pompadour nie są jeszcze, co prawda, obsesyjną sakralizacją miłości zmysłowej, ale wyraźnie kompulsywną eksploracją „zakazanej” strony natury ludzkiej. W tym samym czasie pojawiają się twórcy, jak Rowlandson, którzy opracowują grafiki przedstawiające sceny z życia codziennego jednostronnie, eksplorujące szczegóły erotyczne.<sup>67</sup> Grafiki te przeznaczone w dużej mierze do upowszechnienia stanowiły przejaw, trwającego do dzisiaj, masowego i wulgarnego zaspokajania neurotycznej potrzeby miłości.

Kompulsywna twórczość erotyczna wychodziła spod ręki prawie każdego artysty: Tunera, Ingres, Géricault, Mileta. Toulouse-latre i Degas znajdowali inspirację nie w świątyni, lecz w domach publicznych. Z kolei Curbert obrazami „Śpiące kobiety” i „Narodziny świata” – eksplorującymi tematykę miłości lesbijskiej – spowodował dwa skandale, które były proporcjonalne do powodzenia, jakim cieszyły się one na wystawie w Paryżu. Pod koniec XIX stulecia Rodin tworzy sugestywną rzeźbę ukazującą Marię Magdalenę podtrzymującą na krzyżu ciało Chrystusa.

Uroki sensualizmu erotycznego fascynujące artystów epoki fine-de-siècle szczególnie ostro zarysowują się w sztuce XX wieku. Wycieńczeni i samotni kochankowie z prac Klimat i Schielego wyrażają kompulsywną konieczność odzwierciedlającą ogólne usposobienie desperacji, rozpacz i beznadziei. Podobne postawy mają szokujące sensualizmem rysunki Grosza i malarstwo Beckmanna z lat 1920–1930. Uwydatniają one horror codzienności. Uciekinierzy przed przesładowaniami, jak Hans Belmer, stworzyli jedno z najbardziej sugestywnych i szokujących przedstawień erotycznych minionego stulecia<sup>68</sup>. Hans Belmer z erotyki stworzył swoisty klucz kompozycyjny w malarstwie. Jego obsesyjne odurzenia erotyczne sensualizmem młodych dziewcząt stały się źródłem inspiracji formalnej dla innych twórców. Założona we Francji przez Belmera<sup>69</sup> grupa surrealistyczna przejawiając kompulsywną tendencję erotyczną, wywiera głęboki wpływ na widza, jakby na potwierdzenie tezy Freuda, iż erotyzm zawsze leży na drodze twórczości. Prace surrealistów ukazują transformację ciała człowieka w erotyczną arenę przeżycia sensualnego. Na przykład obraz Salvatore Dali „Młoda dziewczina samosodomizująca się własną niewinnością” przedstawia kobietę, której ciało pokrywają symbole erotyczne, sprawiające wrażenie jakby w każdej chwili mogły stać się udziałem widza.

Każda obsesja prowadzi do eskalacji doznań aż do absurdu i obłądki. Przykładem są prace Stanleya Spencera<sup>70</sup>, które stanowią ekspresję neurotycznego dążenia do uzyskania równowagi między ekstazą spirytualną a ekstazą seksualną. Z obsesyjnej ego-osobowości wyrasta przekonanie, że indulgencja apetytu seksualnego jest drogą do boga. Erotyzmem prześlągnięte są również niektóre dzieła Picassa. W większości jednak nie mają one charakteru skrajnej ekspiacji erotycznej. Przykładem tego może być grafika zatytułowana „Rafael i La Formalina” pokazująca starca, którym

period was especially stronglu explored latter. Lonely lovers in Klimt i Schiele works reveal compulsive necessity of desperation and no hopelessness. Similar attitudes shows the drawings and paintings of Grosz and Beckmann. <sup>68</sup> Hans Belmer created from erotics special formal painting composition style. <sup>69</sup> Works of surrealists also reveal transformation of human body into erotic life. For example, work of Salvatore Dali entitled „Young virgin self-sodomising of own innocense” showing woman body covered with erotic symbols.

Every obsession leads the escalation of sensnetions to limits of the absurd like int the works of Stanley Spencera<sup>70</sup>. They explore neurotic driving toward ballance between piritual and sexual ecstasy. Indugence of sexual desire is treated as the way to Good. Also works of Picasso are concentrated on eroticism, but most of them as e.g. engraving „Rafael and La Formalina” do not poses the attributes of extremal expiation.<sup>71</sup>

Progressing from the epoc of renaissance the process of separation of arts and religion leading to socondary sacralization of artistic creativity by asolutization of beauty, ecstasy, patetism. Separation of aesthetic experience form religious one brigning conversion of transfer of formalisms on the line sacral art vs. profane art. Barrock

was the last style in which sacral arts was were discounted in prafane arts. Latter artists engaged in creation of sacral arts transfered that domain profane patterns. No longer exists a special artistic style which we could call „sacral arts”. The artists are able to choice diffrens styles beginign from rominism, thorough gothic and renaissance. Some of them are using the mixture in the form of eclectism, and othe as K.F. Schinkel<sup>72</sup> make choice in which they realize invidual and group Weltanschaugen with all civilisation as a whole. For him the Unter den Linden in Berlin is logical continuation of Forum Romanum. The Poles also follow this way in the end of 19 century when they looking for sacral formation which they could name the „Polish sacrum”. <sup>73</sup> The appropriation of Baltic goyich as the Polishi specific one was meeting with great critic<sup>74</sup>. Counterarguments shows that the same style may be owned by other nations. <sup>75</sup> In this way was born never ending controversy concerning the beaty which one can be able to use as its own.<sup>76</sup>

## 10. ENLIGHTENMENT: TENSION OF WILL OF POWER AND SACRALIZATION OF TECHNOLOGY

The modern time symbolized by the epoch of Enlightenment is the time in which man as never before reaches his complete realization of his value of personality. The new subjectivity excludes, on the one hand, the fear of the supernatural, and, on the other hand, it encourages the formation of a new myth, the myth of the power of secular life, the power of the mind, in the power of self-realization in a finished life in the finished world – here and now.

Crossing the border of religious neurosis means that ego is filled not as previously with the sense of supernatural absolute, but with the sense of the absolute of the present confirmed by empiricism, by desires, needs, hopes, expectations and by the security of living in the state organization of a nation. The last cause is leading to the substitution of the old religious sacrum by a new one – national sacrum.

Man subjecting his existence to everyday life, to the present and to the finished world acts as if according to the principle that existence and good are univocal – ens et bonum conveniuntur. Artists like Ingress, Gericoult, Delacroix construct in the painting the world close to the natural life of the body, society, state, Revolution. But, man as a creature, subordinated to the order of physical, biological and social existence is not going to remain part of the natural environment only in the above sense. He believes that he must be an independent subject transforming personally and concretely the environment. However, this activity required objective means, the main means in the control over the world became art and technology.

Art as an objective and cultural fact of the participation in the world, and an objective fact of a personal control over it, is simultaneously the activity which is in its assumption subjective and adjusted to values. The dualism of art causes its exposure to rationalism, the example of which is the art of Baroque. In connection with the world of "values-emotions" and the world of "reason-rationalism", art is an expression of two opposing personality dimensions.

The dimension of personality connected with emotions is on behalf of beauty and the dimension of reason favors power and activity. The unity

jest sam Picasso, przyglądającego się scenie erotycznej z udziałem wielkiego mistrza i modelki.<sup>71</sup> Brak poczucia grzechu a zarazem motywu szokowania wida nie powoduje deprecjacji wrażeń do sfery wyłącznie instynktowej.

Postępująca od epoki renesansu desakralizacja sztuki prowadzi konsekwentnie do jej wtórnej sakralizacji poprzez absolucyzację przeżycia piękna, ekstazy, uniesienia, wzniosłości i patetyzmu. Autonomizacja przeżycia estetycznego od przeżycia religijnego spowodowała odwrócenie kierunku transferu formalizmów na linii „sztuka świecka – sztuka sakralna”. Barok był ostatnim stylem, którego osiągnięcia w sztuce sakralnej dyskutowała sztuka świecka. Później twórcy realizujący zamówienia instytucji religijnych bądź przenosili wzory świeckie, bądź szukali natchnienia w przeszłości. Stan ten najbardziej drastycznie przejawia się w architekturze świątyni. Nie wykształcenie się specyficznej matrycy czasoprzestrzeni sakralnej w epoce postbarokowej sprawia, że architekci operują zapożyczeniami i cytatami z minionych epok, decydując się zależnie od okoliczności na taki bądź inny styl. Do wyboru stała cała ich różnorodność począwszy od antyku poprzez romanizm, gotyk, barok a skończywszy na stylach rustykalnych. Jednym razem twórcy nie mogą zdecydować się na żaden z nich mieszają je, jak w eklektyzmie, innym razem jak K.F. Schinkel<sup>72</sup>, dokonują wybiórczej identyfikacji swojego indywidualnego i zbiorowego Weltanschauungen z minioną cywilizacją jako całością, podbudowują wybór stronniczą interpretacją spuścizny dziejowej. Schinkel poszukując formacji najlepiej wyrażającej sacrum narodowe zdaje się być przekonany o tym, że Unter den Linden musi być logiczną kontynuacją Forum Romanum. Polacy poszukujący na przełomie wieków własnej formacji sakralnej, która wyrażałaby jednocześnie aspiracje narodowe, są mniej pewni siebie. Gdy w 1886 roku ogłoszono konkurs na projekt kościoła dla Pragi (warszawskiej), w regulaminie zastrzeżono, że styl jego ma być formą „ostrołużną w odcieniu tzw. wiślano-bałtyckim”.<sup>73</sup> Koncepcja ta błyskawicznie znalazła krytyków: „nie możemy się zgodzić na to, aby tzw. gotyk wiślano-bałtycki był polskim wytworem”.<sup>74</sup> Cała Meklemburgia i Pomorze słusznie upominają się o ojcostwo jego”.<sup>75</sup> W ten sposób narodził się niekończący spór o „piękno, które by się za swoje uznało”.<sup>76</sup>

## 10. OŚWIECENIE: DAŻENIE DO WOLI MOCY I SAKRALIZACJA TECHNIKI

Nowożytność to czas, w których człowiek, jak nigdy dotąd, uzyskuje pełnię świadomości swej wartości i osobowości. Nowa podmiotowość wyklucza z jednej strony lęk przed nadprzyrodzonym, a z drugiej strony stanowi zachętę do kształtowania nowego mitu, mitu w potęgę życia świeckiego, w potęgę rozumu, w moc samorealizacji w życiu skończonym w świecie skończonym (tu i teraz). Przekroczenie kręgu neurozy religijnej oznacza, że ego-osobowość napędza nie jak dawniej doświadczenie absolutu nadprzyrodzonego, ale doświadczenie absolutu terażniejszości potwierdzone empirią, dążeniami, potrzebami, nadziejami, oczekiwaniami i bezpieczeństwem. Człowiek poddając swój byt codzienności, terażniejszości i światu skończonemu postępuje jakby na potwierdzenie zasady, iż byt (istnienie) i dobro są jednoznaczne – *ens et bonum convertuntur*. Ale człowiek jako istota poddana porządkowi fizycznej i biologicznej egzystencji nie ma zamiaru pozostać częścią naturalnego środowiska. Chce i wierzy, że być musi samoistniejącym podmiotem przekształcającym środowisko osobowo i rzeczowo. Jako, że jednak działanie to wymagało środków obiektywnych, głównymi narzędziami w zmaganiach ze światem stała się sztuka i technika.

Sztuka, jako obiektywny, kulturowy fakt partycypacji w świecie, oraz obiektywny fakt osobowego panowania nad nim, jest jednocześnie działaniem, które jest w swym założeniu subiektywne i nastawione na wartości. Ontyczna dwoistość sztuki sprawia jej otwartość na racjonalizm, czego przykładem jest sztuka baroku. W powiązaniu świata „wartości-emocji” oraz świata „rozumu-racjonalności” sztuka jest wyrazicielem dwóch przeciwstawnych wymiarów osobowości. Wymiar osobowości związany z emocjami stoi po stronie piękna, a wymiar związany z rozumem opowiada się po stronie mocy i działania. Zespolenie w twórczości plastycznej piękna z mocą służy najczęściej naocznemu przedstawianiu instytucjonalizowanego sacrum władzy religijnej bądź świeckiej, jak Delfy, Akropol, Forum Romanum, Wersal, Unter den Linden. Z kolei piękno abstrahujące od racjonalnej strony osobowości jest głównym środkiem ekspresji twórczej potęgi artysty. W ten sposób człowiek jawi się jako całość opanowana

of beauty and power in art serves most often as a visual presentation of the institutionalized sacrum or religious or secular power as Delf, Acropolis, Forum Romanum, Versal, Unter den Linden. In turn, beauty, abstracting from the rational side of personality is the main means of creative expression of the artist's power. In this way, man appears as a whole controlled by two opposing forces which depart, or join together. The first inner driving force of all man's activity is termed by Sigmund Freud "the principle of pleasure", which manifests itself in aiming at beauty.<sup>77</sup> The second powerful driving force of man, defined by F. Nietzsche, was the "will of power" which later was specified by A. Adler as "the dimming at power".<sup>78</sup>

The secularization of art originated in the Renaissance epoch leads consistently to its repeated sacralization through the absolutization of the experience of beauty, ecstasy, exultation, sublimity and of patheticism. The autonomization of aesthetic experience from religious experience changed the direction of formalism transfer in the sphere of "profane art – sacred art". The Baroque was the last style whose achievements in sacred art were discounted by secular art. Later, artists realizing religious institutions' orders either transplanted secular patterns or searched for past patterns.

The state of looking for a new style through repetition of past patterns was drastically manifested in architecture. The lack of formation of a specific sacred time-spatial matrix in post-Baroque time made architects operate with borrowings and citations from the epochs passed, determining their specific style. They have a rich choice beginning from the Babylon, through the Antique, Romanism, Gothic, Baroque, and finishing with rustic styles. Artists cannot make up their own minds about which to choose, they mix them into a new Neoclassicism style. This process is most evidently visible in the development of artistic awareness of K.F. Schinkel. His artistic development follows successive identifications of his individual and common Weltanschauungen with past civilizations as a whole. He based his choice on a one-sided interpretation of the heritage of history. Karl Schinkel, seeking for the formation that would best express national sacrum of the Prussian state, seems to be convinced that Unter den Linden in Berlin must be a logical continuation of Forum Romanum.

An initially strong connection of emotion (the sphere of thymos)<sup>79</sup> with reason (the sphere of phronesis) in art weakens in accord with the decline of the thymos sphere in the power-oriented activity, in accord with the rise of the phronesis element in the activity beauty-art oriented. The process of joining of emotional and rational spheres, which began in the epoch of Renaissance was reflected in the manieristic art and architecture, but its culmination occurred in the Baroque. The Neoclassicism is a style in which artists first began to look for the essential structure of form. According to "technological thinking" that beauty stems from the structural order, architectural creativity realizes those psychological prerequisites. Many of the compositions and designs are a conscious escape from symbolic connotations with emotional (historical) criteria of beauty in favor of the rational ones like that connected with the construction or function of form.

In this way, the two equivalents of activity were established: rational-phronesis and emotional-thymos. The rational-phronesis trend of man's activity stimulated by material cult and the desire of power found its basis in the act of invention, in which not only the material existence of objects begins, but in which objects acquire special power. This power reaches sometimes great dimension, that is why this power becomes force.

Where does the source of this force come from? From the object itself? Or rather from the method of procedure? This power is inherent in the ordering of elements, which constitute the structure operating the attribute of individuality and singularity. A functional and limited order of atoms in the particle is something of which even death is afraid. Thus, the functional order of the elements of a drug, or of clock parts is the source of will, the seat of power. The structure of mechanism (molecules of the clock, of the machine, of the building or medicament) denoting order in the evidence of usefulness and of the use of the object-invention. A creator is now not only the artist, but also an inventor. An inventor is a man equipped with skill named by ancient Greeks *techné*.<sup>80</sup> He is conscious of his definite aim, choosing a useful structure of the shape, material and of method. Force, the power of great meaning and of great possibilities is technology. The power of technical objects comes from their incorporated order. In addition to this, their structure creates from them each time an original unit – "unity".<sup>81</sup>

dwiema przeciwstawnymi siłami, które raz się od siebie oddalają, a innym razem tworzą swoisty alians. Pierwsza wewnętrzna siła napędowa wszelkich poczynań człowieka, to opisana przez Zygmunta Freuda „zasada przyjemności”, która przejawia się w dążeniu do piękna. Druga potężna siła napędowa aktywności człowieka, to sformułowana przez Nietschego<sup>77</sup> zasada „woli mocy”, która później została ukonkretniona przez A. Adlera „dążeniem do władzy”<sup>78</sup>.

Silne początkowo powiązanie w twórczości artystycznej emocji (sfery thymos) i rozumu (sfery phronesis)<sup>79</sup> słabnie w miarę słabnięcia pierwiastka thymicznego (emocjonalnego) w działalności ukierunkowanej na moc, oraz w miarę słabnięcia pierwiastka chronicznego (rozumowego) w działalności ukierunkowanej na piękno (sztuka). W ten sposób w epoce nowożytnej ukształtowały się dwa ekwiwalentne nurty działania: racjonalny-phroniczny i emocjonalny-thymiczny. Nurt racjonalny-phroniczny działalności człowieka, wspomagany kułtem istnienia materialnego i dążeniem do mocy, znalazł oparcie w akcie wynalazczym, w którym rozpoczyna się nie tylko materialne istnienie przedmiotów ale w którym przedmioty nabierają swojej mocy. Jest to moc pozostająca w dyspozycji człowieka. Moc ta osiąga niekiedy nasilenie i wielkości wręcz monstrualne w związku z czym ta moc już jest potęgą.

Gdzie tkwi źródło tej mocy, potęgi? W samym przedmiocie? Czy też może raczej w zabiegu, metodzie postępowania? Moc tkwi w uporządkowaniu elementów, które tworzy strukturę dysponującą atrybutem jednostkowości. Funkcjonalny i limitowany porządek atomów w cząsteczce leku, jest tym, przed czym cofa się nawet śmierć. Zatem porządek funkcjonalny czy to cząsteczek leku, czy części w zegarze, jest źródłem woli, siedliskiem mocy. Struktura mechanizmu (cząsteczki, zegara, maszyny) oznaczająca w rzeczy samej uporządkowanie, stanowi o przydatności przedmiotu-wynalazku. Wynalazca to człowiek, który obdarzony jest sprawnością (techne), świadomy wytyczenia celu i stosowanie do tego dobierający przydatną strukturę kształtu, tworzywa, metody. Siła, moc świadoma swego znaczenia i swych możliwości to technika. Obiekty techniczne czerpią swą moc, swą potęgę z porządku w nie wcielonego. Ich struktura ponadto czyni z nich każdorazowo oryginalną jednostkę-jedność.

Skoro więc moc zawiera się w strukturze, uporządkowaniu, czymżes zatem ono jest. Na pytanie to odpowiedzieli już wcześniej starożytni Grecy. Zauważyli oni, że we wszechświecie panuje osobliwe piękno, piękno wszechświata – „kosmos”. Wszelki porządek można intelektualnie ująć i odtworzyć. Choć nowożytna technika ma niewiele wspólnego ze starożytną „techne”<sup>80</sup>, to jednak znajduje uzasadnienie w tym samym głębokim przekonaniu, że istnieje zasadnicza możliwość składania jednostkowych, logicznie uporządkowanych układów (cząsteczek, maszyn, budynków), które można powielać, produkować. Porządek tkwiący w owych owocach wytworzenia jest nie tylko dostępnym, ale mogącym być przez ten umysł wykorzystywanym i odmienianym. Zawsze jednak w pełnej relacji z prawami przyrody.<sup>81</sup>

A zatem, oświecenie to okres, w którym współzawodniczą ze sobą dwie siły motywacyjne, a mianowicie wola mocy i zasada przemyślności. Jest to konflikt między emocjonalnymi uwarunkowaniami natury ludzkiej a jej aspektami racjonalnymi. Od tego czasu sztuka i architektura znajdują się bądź pod wpływem piękna emocjonalnego, bądź piękna racjonalnego. Te dwie odmienne tendencje są przeciwstawnym źródłem mocy, piękna i sacrum. Dla jednych ludzi moc i sacrum to piękno, a dla innych – strukturalny porządek technologiczny. Najbardziej wspaniałe ogrody Marly były zaprojektowane jako symbol majestatu władzy oraz triumfu piękna sztuki. Ów symbol mocy i sacrum sztuki nie przetrwał Rewolucji Francuskiej. Rodząca się wola mocy oparta na technologii i produkcji wprzęgnęła piękną kopułę Mansarta do kieratu kapitalistycznego sacrum, tj. przydatności inżynierskiej.

## II. AKCELERACJA: ROZWÓJ VERSUS TRADYCJA

Stymulowane przez świadomość techniczną rozdzielenie piękna opartego na emocjach od piękna odnoszącego się do porządku strukturalnego uległo dużemu przyspieszeniu w 19 wieku. Pojawił się zarazem konflikt między tradycją a rozwojem technologicznym. Oznacza to antagonizm między myśleniem historycznym a myśleniem niezależnym od przeszłości, między produkcją powtarzalną a rekindzielą, między celowością funkcjonalną a bogactwem symbolicznym.

If, therefore, power is embodied in the structure, in order, what is it? The ancient Greeks answered this question earlier. They noticed that in the universe a special beauty dominates, the beauty of the universe – cosmos. Any order may be intellectually formulated and recreated. Although modern technology has not much in common with ancient techne, it is, however, substantiated in the conviction that there exists a basic possibility of the composition of individual, logically ordered systems of particulars, machines, buildings. All of them may be copied and produced. The order of this apparatus is not only available, but it may be used and changed by man. However, it remains in full relation with the principles of nature. Thus, the epoch of Enlightenment is a time in which the competition of two motivational forces was revealed: the will of power and "the principle of pleasure". It means also the competition between the emotional base of human nature and the rational one. From this time, arts and architecture are stimulated by the aesthetic of emotional beauty or rational order. These two tendencies are contradictory sources of power, beauty and sacrum. For one group of people the highest sacrum is the beauty and power of a piece of art, and for another one these are perceived in the structural order of technology. The famous gardens of Marly were the constructed to represent the greatest symbol of ruling power, and as the triumph of fine arts. This symbol of power and sacrum through beauty of art was ruined completely by those who, in time of the French Revolution, perceived realization of "will of power" technology and production. For new capitalistic sacrum the cupola designed by Mansart was presented any value only as engineering material for sale, but not as a masterpiece.

## II. ACCULTURARION: DEVELOPMENT VERSUS TRADITION

Stimulated by "technological awareness", the processes of the separation of the beauty which is related to emotional symbolism from the beauty which is related to rational functionality were accelerated in the nineteenth century, leading to dilemmas previously unknown. They reveal an essential conflict between tradition and a technological way of development. Thus, it means an antagonism between historical thinking and the thinking unrooted in the past, between technology and art, between repetitive production (designing) and handmade works, between functional purposefulness and symbolical richness.

Both sacred technology and sacred art assume that the inventor is a man equipped with a special skill (gr. techne) whose main aim is the discovery of natural order and next, through the utilization of appropriate materials and methods, the creation of artificial units, of artificial correlates. In other words, arts as well as technology were based on the same assumption that any natural order may be intellectually formulated and recreated. That prerequisite led in the nineteenth century to the well known competition between arts and sciences in explaining of the world, on the one hand, and between arts and technology in creating of beauty, pride and psychological power, on the other hand.

According to the first issue in the field of art discoveries were made which concurred in establishing a perception theory with scientific inquiries. Such painters as Monet, Degas, Vincent Van Gogh or Matisse were not only artists but also the discoverers of scientific rules. The impressionistic creativity is in the same extent an activity of building the theory of vision and of the application of psychophysical knowledge to the recreation of natural order. Artists accepted this double role of creators and explorers. The role of an artist as the creator of beauty was a traditional one, but the cognitive role was a new one. The latter was for artists the source of pride and justification for sacred position in relation to society. Moreover, artists not only accepted such ambiguity but they stimulated social perception according to it. That means they saw themselves as demiurges as well as discoverers, and they were attempted to promote and perpetuate such a self-portrait in society.

The promotion of the sacred position of art was realized by the institution of public exhibitions which was unknown to this time. The Salons were arenas for the social communication of discoveries and performances. Publicity was for artists not only the medium of communication, but also the criterion of achievements and consequently the source of psychological reinforcements for self-esteem. To be sure, an artist in the exploration of truth was not dependent on the social context, but in fact it was necessary for the feeling of sacredness of art. Vincent Van Gogh was able to continue his artistic development but he never reached psychological

Zarówno uświęcona technika jak i sacrum sztuki wchodzą w skład ludzkiej inwentyki, której podstawą są specjalne zdolności (gr. *technē*) odkrywania naturalnego porządku, stosowania odpowiednich materiałów oraz metod. Sztuka i technologia opierają się na tym samym założeniu, że naturalny porządek może być intelektualnie tworzony i odtwarzany. Założenie to legło u podłoża konfliktu między sztuką i nauką w dążeniu do wyjaśnienia istoty świata z jednej strony, konfliktu w kreowaniu piękna, dumy i psychicznej mocy z drugiej strony. W odniesieniu do pierwszej kwestii w dziedzinie odkryć mamy czynienia ze współzawodnictwem percepcyjnych okryć Moneta, Degasa czy Van Gogha, z naukowymi badaniami nade percepcją wzrokową. Twórczość imperesjonistów jest w tym samym stopniu budowaniem teorii widzenia, jak i zastosowaniem wiedzy psychologicznej do praktyki malarskiej. Artyści nie tylko akceptują swoją podwójną rolę twórców i odkrywców, ale aktywnie propagują taki portret własny w społeczeństwie

Promocja sakralnej pozycji twórców sztuki zaczęła być wspomagana przez instytucje sztuki jak galerie i żurnale. Publiczność stała się dla artystów nie tylko medium komunikacji, ale kryterium osiągnięć, wzmocnień i samooceny. Artysta w eksploracji prawdy nie był co prawda uzależniony od kontekstu społecznego, ale jego poczucie sakralnego wyróżnienia tak. Van Gogh był w stanie realizować się w twórczości artystycznej, choć nigdy nie osiągnął akceptacji społecznej i wynikającego stąd poczucia spełnienia psychicznego.

Dywersyfikacja instytucji społecznych sponsorujących twórczość artystyczną doprowadziła do zmniejszenia roli tradycyjnych mecenasów jak np. kościoła. Co więcej, artyści od tego czasu uzyskali podwójną wolność – tworzenia zgodnie z własną wolą oraz materialnej niezależności, co w jeszcze większym stopniu wzmacniało poczucie sakralnego usytuowania w strukturze społecznej. Jednak mimo to potrzeba akceptacji społecznej pozostała niezmienna. W rezultacie artyści zaczęli dzielić swoją energię na właściwe tworzenie i tworzenie własnego wizerunku nie stroniąc nawet od skandali.

Sakralizacja sztuki nabiera znaczenia dla wszystkich klas społecznych. Proces ten był pogłębiany przez sekularyzację życia, rozwój nowych form pracy i produkcji oraz pojawienia się kategorii czasu wolnego. Do tego momentu dziejowej kategoria ta nie występowała w odniesieniu do większości ludzi. Kategorie pracy i czasu wolnego nie były przeciwstawne sobie, bowiem były elementami tego samego świętego cyklu życia. Sekularyzacja życia doprowadziła zburzyła jednorodność życia z centralną w nim pozycją religii, dokonując podziału na dwie sfery: życia w pracy i życia poza pracą. Praca została oddzielona od religii, a z kolei religia nie zapanowała nad czasem poza pracą. Dzięki postępowi technicznemu czas wolny i rekreacja stały się kategoriami powszechnymi. Proces oddzielenia religii od pracy i odpoczynku doprowadzić musiał do postawienia nowych pytań. Jak zaspokoić psychiczne potrzeby sacrum? Czym zastąpić sacrum religijne? Religia nie była w stanie pełnić w dalszym ciągu tej samej roli scalania wszystkich wątków życia ludzkiego, a jednocześnie ludzie nie byli w stanie obejść się bez sacrum. W obronie przed monotonią dnia codziennego i wysycenia życia z głębszych wartości, ludzie intuicyjnie poszukiwali nowego sacrum.

W takich okolicznościach narodziła się między innymi sztuka spontaniczna zwana też sztuką ludową. Jej powstanie było reakcją na neurozę życia codziennego i dowodem na niemożność życia bez sacrum. Sztuka ludowa nie była jedynie imitacją sztuki wyrafinowanej, gdyż jej twórcy odwoławali się również do tych samych prototypów i archetypów, co artyści tworzący sztukę wysoką. Prości ludzie w uprawianiu twórczości spontanicznej dążyli do realizacji wyższych potrzeb i uczynienia swojego życia mniej monotonnym.

Inną kwestią dotyczącą konkurencji między sztuką a techniką jest dążenie do mocy i upowszechnianie piękna. Postęp techniki oparty na nauce umożliwił tworzenie nowych materiałów i nieograniczoną multiplikację takich samych rzeczy. Jest to nowa moc, której pierwszymi prominentnymi przykładami były Wieża Eiffla oraz Crystal Palace. Stały się one prototypem nowej estetyki technicznej. Jej moc opiera się na powtarzalności dające produkty tej samej jakości. Piękno techniki bierze się z piękna strukturalnego i jego moc oraz zagrożenie dla sztuki tradycyjnej była najwcześniejszą zauważoną przez Johna Ruskina. Zwrócił on uwagę, iż technika krok po kroku zabija tradycyjną sztukę. Znaleźli się więc tacy, jak

fulfillment in the sense of artistic career as social acceptance. His personal conviction of the sacred mission of own art was not confirmed in society.

The diversification of traditional institutions which sponsored artistic creativity deprived the Church, the King, the court or the state government of the dominating influence on social consciousness in the field of art. An artist from this time on was able to join the role of sponsor and creator. An artist who attained creative freedom, institutional and as well as material independence from sponsors, automatically developed conviction of the sacred position of himself. But it could be realized fully only in the social context. Confirmation of performances had for an artist the greatest value, and, as such motivated him towards development as well as towards the search for useful methods of acquiring a positive social reception. As a result, artists concentrated on real performances as well as on the socio-technical procedures of shaping social opinions. The process of functioning in creative groups is an example of employing this rule. On the other hand, scandals were a new practical form of drawing social attention in a broader sense.

The sacralization of art had great importance in all social groups and strata. In the Western civilization it was caused by the development of a new social and psychological phenomenon named irreligiosis. The secularization of life and the development of a new form of work organization contributed to the division of human life into opposing units and among them gave rise to the notions "work time – free time". Until this epoch the category of free time was available only for the rich people or noblemen. On the other hand, free time and work time were categories not contradictory to each other, because they were contained in a homogeneous sacred life cycle. People did not mentally divide their lives into the work and free time, because everything was related to religion as a common base. Secularization of life disrupted the homogeneous cycle of life with the central position of religion into two antagonistic spheres – work life and life after work. In this context, it is important that the work life was separated from religion as well as the life after work started to be dominated not by a religion but recreation. Thanks to technological progress free time as the time for recreation after work started to be a category available to most people. But the process of separation of religion from work and leisure led in effect to a new question how to spend free time, and, how to fulfill the psychological needs? The second question is a problem of the substitution of religious sacrum by a new one. Religion was no longer able to continue the old role of the unification of human life, and on the other hand people were not able to live without sacrum. In defense against the monotony of everyday life, and against depriving life of the highest values, people looked for new irreligious sacrum. Attention was placed on art as a sphere able to compensate for the monotony of everyday life at work and after work. In such folk art circumstances was born.

Folk art was a psychosocial reaction to the monotony of everyday life, but it became also the substitute of religion sacrum as was the case in fine arts. Because of that, folk art followed its own way of development as well as imitated official arts. It means that people in their folk creativity celebrated old prototypes and archetypes as well as copied the lifestyle of the high class. In painting, sculpture and architecture vernacular patterns of traditional culture were continued, and were also known masterpieces were adapted into the form of spontaneous creativity. In other words, the poor people in their spontaneous creativity tried to reach the magic of official art and, in this way, to break down their boredom of their lives.

The second issue concerning the competition between art and technology is strictly related to the sphere of sacrum. Despite the fact that art in the nineteenth century reached a sacred position, it was not exclusively a way of reconstructing natural order but also the unique way to power, sacredness and beauty. The development of technology, which in essence is based on scientific discoveries, enables the creation of new materials and the multiplication of the same things in the same fashion. This is a new power which, on the one hand, thanks to new materials like steel or glass make new performances possible, like the so-called Crystal Palace or the Eiffel Tower. These two constructions were pieces of pure engineering principle – new technological aesthetics. The new power, on the other hand, thanks to repetitive work enables the manufacturing of different things on the same quality level. What is appealing in technology, independently of the will of power, is its beauty stemming from the structural order. The hazards for fine arts stemming from technology were seriously treated by many representatives of that period as William Morris or John Ruskin.

Morris, którzy usiłowali zagrozić postępowi techniki poprzez wzmocnienie rękodziela.

Magia mocy nabiera z czasem charakteru neurozy, która dręczy ludzi kompulsywnym pragnieniem ekstazy przeżycia posiadania, władzy i potęgi. Jest to uczucie, pragnienie i oczekiwanie, któremu nie są w stanie oprzeć się biedni i bogaci, królowie i żebracy, osoby duchowne i świeckie, starcy i dzieci. Absolutyzacja techniki była procesem, który ma swoją historię. Negatywny stosunek do techniki można znaleźć jeszcze u J.J. Rousseau, Herdera, F. Schillera, Pestaloziego czy Goethego. Gdy 200 lat temu artyści podejmowali temat przemysłu w malarstwie, niewątpliwie wymagało to od nich pewnej odwagi. Według ówczesnych kanonów estetyki obrazy eksplorujące wytwory techniki określano jako „plody wulgarnego estetyzmu”. Wielu malarzy uważało tematy przemysłowe niegodne farby i pędzla, ale w świadomości innych zaczynało dominować przeświadczenie, że to, co nadchodzi jest nieuniknione. Wśród proroków „nowego” był między innymi Alfred Rethel (1816–1859), który na obrazie zatytułowanym „Fabryka Harkota na zamku Wetter” uwiecznił stary zamek i nową fabrykę. Obraz ten skomponowany tematycznie jako pomost między przeszłością a przyszłością symbolizuje pokrewieństwo między władzą i potęgą – z jednej strony, a techniką, której przeznaczeniem jest pomnażanie bogactwa – z drugiej. Na obrazie Rethela, podobnie jak w rozważaniach filozoficznych, technika nie jest jeszcze pojmowana całościowo, nie jest pojęciem, lecz jednostkowym zagadnieniem woli. Jednak woli tak silnej, że jak to naocznie pokazał Rethel, skłonnej poświęcić nową moc dotychczasowe piękno i dotychczasowy symbol potęgi – zamek.

Początkowy estetyzm techniki przekształca się z czasem w nowy, własny formalizm estetyczny. Technika wyprowadza się z zamku Wetter i tworzy własne piękno – piękno strukturalne. Jakie są zatem podstawowe cechy technicznego formalizmu estetycznego? Po pierwsze, dany wytwór jest piękny o ile jest powiązany poznaniem racjonalnym z rzeczywistością przyrodniczą.<sup>82</sup> Po drugie, wytwór jest piękny o tyle, o ile jest funkcjonalny, a więc teleologiczny, finalny i jest sterowalny. Wynika to bowiem stąd, że „tylko o tyle przedmiot jest techniczny, o ile spełnia swe przeznaczenie”.<sup>83</sup> Tkwi w tym uzasadnienie obiektywnej wartości i porządku. Po trzecie, wytwór jest piękny, jeżeli jest komunikatywny. To z kolei wynika z tego, że w ramach techniki funkcjonują jedynie te układy, które mają w swej strukturze porządek. Dzięki niemu układy są komunikatywne, a więc tworzą jedność i przydatność. W tym kontekście piękno nie jest przeciwieństwem przydatności, ale jej ekstensją.<sup>84</sup>

Estetyka techniki jako wykładnik jej absolutyzacji-sakralizacji nie jest bezprecedensowym wykwitaniem pragnień i możliwości człowieka. Człowiek zawsze „celebry” (*colere* – pielęgnować) długi szereg problemów z rejestru swych potrzeb i pożądań. Jednym z takich głęboko ukrytych w człowieku pragnień jest piękno techniczne. Zamanifestowało ono swój udział w świadomości i nieświadomości z chwilą wyjścia człowieka na przeciw wielkiej przygodzie, jaką jest nieustanne istnienie i czynne ingerowanie w sprawy swego istnienia. Techniczne (strukturalne) przeżycie piękna, które tak jak na obrazie Rethela było doświadczeniem wyłącznie subiektywnym, wyrabia się stopniowo w fakt kulturowy samochodu, Wieży Eifela, telewizora etc. Innymi słowy formalizm estetyki techniki jest zobiektywizowanym, w formie faktu kulturowego, przeżyciem piękna-porządku. Formalizm estetyki technicznej miał więc wcześniej swoje precedensy w doświadczeniu psychologicznym, choćby takim, jakim go odnaleźć można w „Timajosie” Platona.

Początkowo piękno funkcjonalne, symbolizowane przez wieżę Eiffela obejmowało również tradycyjne wartości estetyczne. Twórcy nie unikali emocjonalnych i dekoracyjnej ornamentyki. Jednak funkcjonalizm, który nieustannie rozwijał się od oświecenia pod wpływem estetyki technicznej nie długo później doprowadził do całkowitego zerwania z tradycją.

## 12. NOWY WIEK: ROZWÓJ VERSUS TRADYCJA

W malarstwie i rzeźbie formalizm estetyki technicznej zdominowały trzy cele, to jest kolor, forma i przestrzeń. W kompozycji plastycznej dominuje konstruowana przestrzeń, w której światłości traci funkcję konstytutywną na rzecz czystego koloru. Ekspresja plastyczna zmierza w dwóch kierunkach. Pierwszy kierunek operuje przedmiotem sztuki w formie obrazu czy rzeźby jako wartością samą w sobie (często antydekoracyjną) przez połączenie koncentracji i intensywności. Drugi kierunek operuje ornamentem

They were convinced that technology step by step was killing arts, because it also offered people a kind of beauty, which was not deprived of emotions. Morris was first who tried to protect art based on hand work against the invasion of reproductive, designed art.

The magic of technology acquires with time the character of neurosis which stimulates in people the desire for ecstatic experience of the possession of its power and rule. This experience, desire and expectation is difficult to resist on the part of the poor, the rich, Kings and beggars, elderly people and children. The secondary sacralization of technology, which is not realized by creating structural order but through sensing the order contained in the technological product, influenced also the artists, but that process has its history. The negative approach to technology was already represented by J.J. Rousseau, Herder, F. Schiller, Pestalozzi or Goethe.

When 200 years ago artists discussed the problem of industry in painting, undoubtedly it demanded great courage on their part. According to the contemporary canons of aesthetics, the images exploring the products of technology were defined as "the fruits of vulgar aesthetics". Many painters considered themes about industry as unworthy of art, but some people realized the fact that the inevitable was approaching. Among the prophets of the new was Alfred Rethel (1816–1859) who in the painting entitled Harkot factory in the castle of Wetter immortalized an old castle and a new factory. This painting composed as a bridge between the past and the future symbolizes the relation between power and rule – on the one hand; and technology aiming at the multiplication of riches – on the other hand. On Rethel's painting, similarly as in philosophical considerations, technology is not understood as a whole, it is not a notion, but an individual problem of will. However, this will is so strong, as was shown by Rethel's readiness to sacrifice beauty and hitherto existing symbol of power – the castle for power itself.

The initial aestheticism of technology transforms with time into new, individual aesthetic formalism. Technology is moving out from the Wetter castle and creates its own beauty – structural beauty. Thus, what are the basic features of technological aesthetics? Firstly, a given product is beautiful if it can be rationally recognized with natural reality.<sup>82</sup> Secondly, a product is beautiful if it is functional, thus, theological, final and directed. It stems from the fact that an object is a technical one, if it fulfills its fate (aim).<sup>83</sup> The grounds for objective value and order are presented above. Thirdly, the product is beautiful if it is communicative. This, in turn, results from the idea that in the frames of technology only those systems function which are characterized by order. Thanks to this, systems are communicative, thus, they create unity and usefulness. In this context, beauty is not in opposition to usefulness, but its extension.<sup>84</sup>

The aesthetics of technology as the manifestation of logical order, and functional utility is not an evident and final result of desires and man's possibilities. Man always "celebrates" (*colere* e.i. care) many problems from his needs and desires. Technical beauty is one such deeply hidden desire, which manifests its existence in consciousness, at a time when man confronts a great adventure, a continuous existence is in addition to active intervention in the affairs of existence. Technical (structural) experience of beauty which, as in Rethel's painting, was an exclusively subjective (individual) experience develops gradually into a cultural fact of a car, of the Eiffel Tower, of a locomotive, of a ship. In other words, technological beauty is the objectivized experience of order in the form of a technical aesthetic style. This style as a cultural fact had, thus, earlier its precedents in a psychological experience similar to that found in Plato's *Timajos*, i.e. the perfect harmony of elements.

At the beginning, functional and structural beauty symbolized among others by the Eiffel Tower and Cristal Palace still included some traditional values. It means that emotional factors not related to logic but to the old human archetypes, still played an important role. Creators using decorative motives revealed that they were not ready to overcome totally old expectation and imagination in accordance to the state of art. Functionalism, which was developing from the Enlightenment on, forced by technological awareness, was balanced yet by the elements of tradition in the form of ornamentation. But this twofold commitment was in a few years changed into an aesthetic absolutely free from previous experiences.

## 12. NEW AGE: DEVELOPMENT VERSUS TRADITION

The initial aesthetics of technology transforms with time into a new, particular formal style. Technology is moving away from tradition. In painting



tyką, która jako przedmiot sztuki podlega architekturze. Ornamentykę podporządkowaną bryłom architektonicznym lub rzeźbiarskim realizują płaskie, barwne powierzchnie abstrakcyjne. Tendencja pierwsza powoduje, że przedmiot sam w sobie może stać się czymś absolutnym, czymś wzruszającym, i to bez względu na to, czy jest to puszka zupy pomidorowej czy też wieża Eifela. Jest to personifikacja powiększonego detalu, indywidualizacja fragmentu, jak np. draperie w Pomniku Powstańców Śląskich dłuta Zemły w Katowicach. Tendencja druga sprawia, iż w nowym porządku „architektury-mechaniki”, w „polichromowanym przedmiocie-technice” dominuje ten sam porządek prostoty, powiązania, logiczności i komunikatywności. Budynek, miasto, samochód, maszyna rolnicza, lotnisko, dekoracja witryn sklepowych są jednorodną kompozycją ekspresyjną.

W architekturze absolutyzacja techniki prowadzi do zmiany jej definicji.<sup>85</sup> Architektura to przestrzeń. Przestrzeń jest podstawowym składnikiem oddzielającym architekturę od malarstwa i rzeźby. Nowoczesna architektura traktowana jako czysta przestrzeń operuje obrazem malarskim i rzeźbą nie w tradycyjnym ujęciu gotyku czy baroku, jako integralnej części składowej, lecz sprowadza je do poziomu ornamentu. Architektura Miesa Van der Rohe nie przewiduje wnek na indywidualne obrazy i rzeźby. To, co widać najwyraźniej to ornament. Celem ornamentu, jak i całej sztuki, jest wzmocnić ekspresję przestrzeni architektonicznej. Jednak obraz i rzeźba sprowadzone do funkcji ornamentu nie żyje własnym życiem. Mobile i stabil Galdera ustawione na tle gigantycznych płaszczyzn superbloków nie żyją takim życiem, jak hieroglify zdobiące pylony, iluzjonistyczne freski zdobiące wille weneckie czy figury świętych z portalu Katedry Notce Dame.

W ten sposób architektura stała się strukturą przestrzeni, spójną i fizjognomiczną formą operującą czystą funkcją. W przeciwieństwie do architektury dawnej nie komunikuje poprzez konotacje, jak czyni to pałac wersalski czy gotycka katedra. Zamiast tego denotuje poprzez komunikowanie funkcji, jak układ korytarzy i znaków na dworcach lotniczych. Tworzenie formy architektonicznej jest procesem logicznym, wolnym od doświadczeń przeszłości, zdeterminowanym przez program i strukturę.<sup>86</sup> Architektura zdefiniowana jako forma w czystej przestrzeni, jako wkomponowane w przestrzeń komunikowanie, staje się i niemal być musi symbolem samym w sobie. Komunikatywność architektury jako przestrzeni powoduje, że złożone programy wymagają operowania środkami niezależnymi od architektury, a mianowicie triadą pojęć: forma, światło i funkcja (przestrzeń usługowa). Architektura niewiele definiuje, staje się znakiem i operuje znakami jako elementami przestrzeni. Nie ma ani przodu, ani tyłu jak kaplica w Romp Champ le Corbusiera. Jej prototypem był statek parowy i elewator zbożowy.<sup>87</sup> W ten sposób estetyka maszyny, za sprawą le Corbusiera jako pierwszego, opanowała sferę religijnej architektury sakralnej.

Kazus Romp Champe ma podwójne znaczenie. Jest to produkt archetypu uporządkowania (ordo), który w doświadczeniu psychomentalnym genialnej umysłowości stał się prototypem kompozycji komunikowania przestrzeni. Ale zrazu subiektywne doświadczenie Le Corbusiera, owocujące indywidualnym stylem formy samej w sobie, staje się błyskawicznie stereotypem powielanym w niezliczonych kontekstach. O ile prototyp jest aktem twórczym, o tyle stereotyp jest aktem odtwórczym, psychokulturowej matrycy powielającej w niezliczonych metamorfozach to samo jako inne. Jak w każdym akcie odtwórczym – tak i z prototypu Le Corbusiera jest reprodukowana struktura poznawcza, którą w języku psychologii współczesnej określa się terminem „skrypt”.<sup>88</sup> Skrypt jest myślowym środkiem działania zredukowanym do zwykłego automatyzmu.

Współczesna architektura sakralna wywodząca się od Le Corbusiera, a więc nie odwołująca się do form z przeszłości, funkcji sakralno-religijnej nie konotuje sama przez się, jak to czyni na przykład kościół gotycki, cerkiew czy meczet, ale przez oznaczniki, które jak znak krzyża nie są jej elementami strukturalnymi. Formacja Romp Champe chociaż jest owocem wykorzystania estetyki technicznej w tworzeniu formuły sakralnej nie jest jej apoteozą przez aluzję do sacrum religijnego. Jest ona ekspresyjnym znakiem absolutu myślenia technicznego – strukturalnej woli mocy. Tak jak F. Wright „sprzedał” ideę garażu na Muzeum sztuki Nowoczesnej, tak Le Corbusier „sprzedał” ideogram parostatku. Twórca świątyni a'la Corbusier nie musi znać ani tajemnicy wiary, ani tajników misterium religijnego. Wystarczy mu logiczny program, do którego dopasowuje formę. Forma

and sculpture, the formalism of technological aesthetics was determined by three aims, i.e. color, form and space. In artistic composition constructed space, in which the light-and-shade effect loses its essential functions for the benefit of pure color, prevails. Artistic expression leads in two directions. The first one employs the subject of art in the form of painting or sculpture as a value in itself, often antidecorational, through the connection of concentration and intensity.

The second direction uses ornamentation which as a subject of art depends on architecture. Ornamentation, subordinated to architectural or sculptural solid figures, is realized by flat, colorful abstract surfaces. The first tendency causes the object in itself to become something absolute, something stirring, irrespective of its being a can of tomato soup or the Eiffel Tower. It is the personification of enlarged detail, the individualization of the fragment as drapery in the monument of the Silesian Insurgent by Zemla. The second tendency causes the object of "architecture-mechanics" or "polychrome object-technique" to become a symbol thanks to a new order in which the same features always prevail: simplicity, logic and communication. The building, city, car, agricultural machine, airfield, the decoration of window display, billboard, are a homogeneous expressive composition, developed on the basis of simplicity, logic and communication.

In architecture, the absolutization of technology leads to the change of its definition.<sup>85</sup> Architecture is space. Space is a basic element separating architecture from painting and sculpture. Modern architecture treats, and as pure space uses, the painting image and sculpture not in the traditional formation of the Gothic or of the Baroque as an integral part, but it reduces them to ornaments. The architecture of Miese Van der Rohe does not use the niche for individual paintings and sculptures. What is the most explicit is ornament. The aim of ornament and of art as a whole is to consolidate the expression of architectural space. Moreover, painting and sculpture reduced to the function of ornament do not live their own lives. Calders mobiles and stabiles placed against the background of gigantic planes of skyscrapers do not live such lives as hieroglyphs decorating pylons, illusional frescos, adorning Venetian villas or the figures of saints from the portal of the Notre Dames Cathedral.

In this way architecture becomes the structure of space, a coherent and physiognomical form using pure function. Contrary to former architecture it does not communicate by means of connotations as is the case with the Versailles palace or a Gothic cathedral. Instead, it denotes through the communication of functions as a system of corridors and signs in airport terminals. The creation of architectural form is a logical process free from past experiences, determined by the program and structure.<sup>86</sup> Architecture is defined as a form in pure space, as the symbol in itself. Because of the ability of architecture to communicate as space, complex programs require the use of some means independent of architecture, that is the triad of notions: form, light and function (used space). Architecture hardly defines, it becomes a sign and uses signs as elements of space. It has neither the front nor the back as the chapel in Romp Champe of Le Corbusier. Its prototype was the steamer and granary.<sup>87</sup> In this way, aesthetics of the machine, because of Le Corbusier's contribution, penetrated the sphere of religious, sacred architecture.

The case of Romp Champe has a double meaning. It is the result of the order archetype (ordo), which in the psychological experience of an ingenious person became the prototype of the composition of communication of space. However, the subjective experience of Le Corbusier resulting in the personal style of the form in itself becomes immediately a stereotype duplicated in numerous contexts. If the prototype is a creative act, the stereotype is a recreative act of the psychocultural matrix duplicated in innumerable metamorphoses, which in contemporary psychology is named by the term script.<sup>88</sup> The script is a mental means of activity reduced to common automatism.

Contemporary sacral architecture originated by Le Corbusier, thus deprived of any reference to the past, does not connote by itself the sacred-religious function as the Gothic church, Orthodox church, or mosque do, but through determinants which as the sign of the cross are not its structural elements. The formation of Romp Champe, although the result of the use of technological aesthetics in sacred formulas, is its apotheosis through allusions to religious sacrum of the will for power. It is an expressive sign of technological thinking. As F. Wright "sold" his idea of the garage to the Museum of Contemporary Art, so Le Corbusier sold the ideogram

z kolei staje się dziełem sztuki dopiero wtedy, gdy ma charakter niepowtarzalny, niezwykły, oryginalny, odświętny. U twórców rodzi to neurotyczną potrzebę oryginalności.

Sztuka i technika wychodząc z tego samego punktu, jakim jest wyzbycie się neurozy religijności, najpierw podążają własnymi ścieżkami rozwoju by wreszcie spotkać się. Po raz pierwszy wtedy, gdy człowiek dokonuje zwrotu ku światu naturalnemu, a po raz drugi, gdy dokonuje on absolutyzacji swoich własnych działań osobowych. W przypadku sztuki prowadzi to do jej wtórnej sakralizacji irreligijnej. W przypadku techniki do absolutyzacji sakralnej. Sztuka i technika po początkowym konkurowaniu ze sobą w zapewnianiu człowiekowi poczucia mocy, stają się dwujędnią „sztuki-techniki”. Tradycyjna sztuka dalej pozostała, ale głównie jako narzędzie realizacji zasady przyjemności. Natomiast nowa „sztuka-technika” stała się dominującym środkiem ekspresji „woli mocy”. Tradycyjna sztuka będąc zjawiskiem subiektywnym od początku do końca funkcjonuje w napięciu różnic, w którym profanum wyznaczane jest przez zwyczajną, szarą rzeczywistość, a sacrum przez piękno. Dla sztuki-techniki cały świat faktów to profanum, który przechodzi w sacrum jeśli staje się uporządkowanym światem abstraktów.

Absolutyzacja techniki w sferze życia osobowego i zbiorowego spowodowała zmiany istotniejsze niż desakralizacja sztuki. Człowiek wyzbywszy się neurozy religijności pozostał sam ze sobą w codzienności, którą Karen Horney nazwała neurozą naszych czasów.<sup>89</sup> Neurozę religijności zastąpiła neuroza egzystencjonalna trudu pracy, braku miłości, bezradności, upokorzenia, nędzy i nudy. Mechanizm neurozy egzystencjonalnej polega na tworzeniu się „błędnego koła”. I tak ucieczka przed lękiem transcendentalnym powoduje zwrot ku rzeczywistości naturalistycznej wraz z towarzyszącymi temu oczekiwaniami natychmiastowej gratyfikacji potrzeb i oczekiwań. Potrzeby te ulegają absolutyzacji, czego świadomościowym przejawem jest irracjonalny imperatyw „muszę”. Absolutyzacja staje się nowym źródłem lęku, tym razem lęku przed nędzą, odrzuceniem, bezradnością czy upokorzeniem. A zatem to, co jest środkiem redukcji lęku, jest równocześnie źródłem innego lęku – egzystencjonalnego. Absolutyzacja pragnień sprawia, że ludźmi kieruje nieświadomy imperatyw, który zmusza ich do realizacji siebie samego tu i teraz za wszelką cenę. Neurotyk egzystencjonalny nie dopuszcza do świadomości porażki, żyjąc jednak w jej ustawicznym cieniu, który jest istotą jego lęku. Nie potrafi on uchwycić przyczyn lęku. Dostrzegając jedynie skutki lęku, ma poczucie, że jest uwięziony w sytuacji bez wyjścia, z której każde pozorne wyjście osiąga na niego nowe niebezpieczeństwo.

Sztuka tradycyjna, jako działanie subiektywne, nie jest w stanie zapobiegać lękom egzystencjonalnym i dla szerokich mas jest czymś odświętnym i coraz bardziej obojętnym. Z kolei zabsolutyzowana technika wśród zwykłych ludzi nie tylko nie likwiduje lęków codzienności, ale je dodatkowo pogłębia. Przeciętny człowiek szuka swoich własnych sposobów ucieczki od rzeczywistości i znajduje je między innymi w odwiecznych działaniach „homo ludens”<sup>90</sup> jak zbiorowe obrzędy, sport, cyrk. Jednak „homo ludens” nie wyczerpuje całej podmiotowości człowieka, a szczególnie „woli mocy”.

W obliczu narastającej się i komplikującej się codzienności w sukurs przychodzi „sztuka-technika” z własnymi programami służby wobec życia codziennego. Idee takie, jak Richardsona czy Maxa von Pettenkorfera (health of city) są wyrazem absolutystycznej wiary w to, że czyste powietrze, czysta woda i czysta architektura są niezbędnymi składnikami zdrowego, szczęśliwego życia. Idea ta znalazła kontynuację w „karcie Ateńskiej”, Bauhausie i De Stijl. Było to finezyjne powiązanie programu artystycznego ukierunkowanego na pojedynczego „widza” oraz programu architektury totalnej (równoczesnej z całą sztuką) i hasła egalitaryzmu. Spełnienie tych postulatów wymagało uproszczenia wizji człowieka do „żywej maszyny” i społeczeństwa. Stworzony model „homo architektonicus” odzwierciedla dramat natury i osoby ludzkiej. Z jednej strony dramat natury, gdyż podmiotowość zawężona została do tego, co Le Corbusier nazywa „zwierzęciem geometrycznym”. Dramat osoby zaś, gdyż odmówiona została człowiekowi osobowość bytu na rzecz bytowania-istnienia na moc natury. Ideał człowieka to „całkowicie nowy człowiek” lub „całkowicie nagi człowiek”.<sup>91</sup> Ten całkowicie nagi człowiek myśli, ale jego myślenie nie opiera się na mitach i religiach przeszłości, lecz na nowej kulturze maszynowej. Myślowe założenia „homo architektonicus” Le Corbusiera czy też taśmy

of the steamer. The creator of the temple a'la Le Corbusier does not need to know the mystery of faith nor the religious mystery. It is enough for him to know the logical program for which form may be suited. Form, in turn, becomes art only when it has an individual, unusual, unnatural, festive character. In the case of artists it causes the neurotic need of originality.

Art and technology, freeing themselves from religious need, took different lines of development to meet at the end. First, when man turned to nature, and for the second time, when he made the absolutization of his own personal acts. In the case of art, it leads to its secondary unreligious sacralization (instead of good). In the case of technology it leads to the sacral absolutization of perfect order. Art and technology after some competition with each other in giving man the sense of power became unified art-technology. Traditional art remained, but as a means of the realization of the Freudian rule of pleasure; whereas a new art-technology became a prevailing means of expression of the will of power. Traditional art as a subjective, personal act always functions in the tension of differences, in which the profane is determined by common, simple reality, and the sacred is determined by beauty. For the art of technology the world of facts is the profanum, which transforms into sacrum if it becomes the ordered world of abstracts.

The absolutization of technology in individual and group life caused more important changes than the secularization of art. Man freeing himself of the stress of religion remained alone with himself in everyday life, a phenomenon which Karen Horney named “the neurosis of our times”.<sup>89</sup> The neurosis of religiousness of the previous epochs is now substituted by the existential distress of the work effort, of the lack of love, of helplessness, humiliation, of misery and boredom, as well as environmental pollutions. The mechanism of existential distress is revealed in the creation of a vicious circle. In this way, the escape from the lifestyle with the domination of transcendental fear (religion) causes the anticipation of immediate gratification of needs and expectations inherent in natural reality. These needs become absolutized, of which a conscious manifestation is the irrational imperative “I must” (musturbation). The absolutization becomes a new source of fear, the fear of misery, of rejection, of helplessness or humiliation. Therefore, what is the means of fear is existential fear.

The absolutization of desires in the form of musturbation causes people to be led by conscious as well as unconscious plans and structures of actions to fulfill themselves at all costs. For example, a work which in previous times was an element of the whole human lifestyle is now in the extreme transforming into an absolutistic activity named workaholism. Generally, an existential neurotic does not accept the possibility of failure, however, he lives in its shadow, which is his fear. He is not able to understand the reasons for this fear. Perceiving only the results of fear, he feels he is imprisoned in the situation without any way out, where any apparent exit leads to danger. Traditional art as a subjective activity is not able to relax existential fears and for common masses it is something indifferent, or showy. The absolutized technology for common people does not so much eliminate everyday life fears, as it, in fact, intensifies them. The average man seeks for his own ways of escaping from reality and finds them in spontaneous creativity such as folk art, or eternal homo ludens acts as group customs, sport or circus.<sup>90</sup> However, homo ludens does not exhaust the whole human subjectivity, and especially his will of power.

Facing complicated, overwhelming everyday life man creates art-technology which through its program serves everyday life. Richardson's, or Mark von Pettenkorf's ideas (Health of City), and others, are the expression of faith in the statement, necessary elements of happy-and-healthy life. This idea was continued in The Athenas Charter, in Bauhaus and in De Stijl. The two last were a subtle connection of spectator-oriented artistic program with the program of total architecture as the equivalent to whole art, and that of egalitarian slogans. The realization of these postulates demanded a new concept of man reduced and simplified to “machine alive” and society. The created model of homo architektonicus reflects the drama of nature and of man. On the one hand, the drama of nature, because psychology was reduced to what Le Corbusier names “a geometrical animal” Whereas, the drama of man was contained in the fact that he was deprived of the personality of existence for the benefit of the existence of nature. The idea of man was “completely new man” or “completely naked man”.<sup>91</sup> This completely naked man thinks, but his thinking is not based on past myths and religions but on the archetype which determine the machine culture. The assumptions of homo architektonicus by Le Corbusier

maszynowej i „the best one way” Forda i Taylora<sup>92</sup>, nie dostrzegają jednej z najbardziej charakterystycznych cech człowieka, to jest zdolności do samowiedzy i refleksji nad własnym sensem życia i przeznaczeniem. Sferę myślenia sprowadzono do rygoru ścisłości. „Duch człowieka i natury znajdują wspólną płaszczyznę porozumienia w kryształach, tak jak w komórce, gdzie porządek jest dostrzegalny do tego stopnia, że pozwala człowiekowi wyjaśnić zjawiska natury za pomocą praw narzuconych przez rozum”.<sup>93</sup> Taśma produkcyjna i „maszyna do mieszkania” stały się synonimem nowożytnej techniki, sposobu życia człowieka. Zamiast stać się panaceum na bóle codzienności przysporzyły nowych problemów. Wywodząca się od abbé laugier<sup>94</sup> zasada funkcjonalizmu, że jeżeli forma wynika z funkcji, to będzie ona racjonalna, piękna i uszczęśliwi człowieka. Słowo funkcja stało się w ten sposób słowem magicznym i to tym bardziej, że jego definicja nie pokrywa się z jego pojęciem. Dla funkcjonalisty funkcja to opakowanie, które musi być oszczędne, pozbawione zbędnej ornamentacji, której człowiek i tak nie poszukuje. Człowieka określa antropometria, instrumentalny cel, racjonalne myślenie, racjonalne związki ze środowiskiem – czyli zwykłe warunki, standard.

Sprowadzenie podmiotowości człowieka do „zwykłych warunków” nie zahamowało w nim pierwotnej tendencji do różnicowania świata w kategoriach sacrum-profanum, ale skierowało ją między innymi w kierunku patologii, która jest nieodłącznym elementem każdej formacji kulturowej. Współczesna odmiana patologizacji sacrum jest kompulsywny hazard.<sup>95</sup> Do odwiecznych form hazardu, jak wyścigi, cywilizacja maszynowa dołącza ze swoją zobiektywizowaną kulturą „sztuki-techniki”. „Maszyna-partner gry” związała się z hazardem w tak skrajnej postaci, jak racjonalne uporządkowanie cząsteczek w leku z mocą zwalczania choroby. Hazard kompulsywny jest natarczywym poszukiwaniem poczucia mocy, omnipotencji i kontroli wyzwalanej w działaniu. Psychologiczne badania<sup>96</sup> nad osobowościowymi uwarunkowaniami hazardu wskazują, że kompulsywnego gracza charakteryzuje wiązka takich cech, jak skłonność do astrologii, poczucie „siły mistycznej”, błyskotliwość, upartość charakteru. Spośród cech temperamentalnych gracza na czoło wysuwają się: tendencja do poszukiwania doznań, hiperaktywność, nadpobudliwość oraz niezdolność do prolongaty gratyfikacji potrzeb. Dewizą gracza jest rozum. Większość z nich pracuje ponad siły, gdyż prowadzi podwójne życie kontrartysty i żywiciela rodziny. Z jednej strony są to osoby skrajnie konkurencyjne, agresywne, ekstrawertyczne, a z drugiej strony niepewne siebie, osamotnione, kłamliwe i w konieczności bezwzględne.

Hazard jest nałogiem nie awersyjnym gdyż w przeciwieństwie do alkoholizmu kusi urokiem pieniędzy, niezwykłości przeżytych chwil, stwarza iluzję odzyskanej miłości i przyszłości. Każdy kompulsywny hazardzista śni o potęgę, mocy i bogactwie. Jest „święcie” przekonany, że jego marzenia się spełnią. W tym absolutyzowanym przeświadczeniu „muszę” podejmuje coraz większe ryzyko i nie przyjmuje do wiadomości alternatywy przegranej. W świadomości dominuje przekonanie, że pieniądze są wyłącznym arbitrem wartości i jedynym kluczem do szczęścia-mocy. W desperackiej pogoni za „miłością-szczęściem-posiadaniem-mocą” cała osobowość gracza przepelniona jest niezachwianą wiarą, że jego przedmiotowo-metonymiczny kontakt z ruletką, automatem grającym itd., jest jedyną i skuteczną drogą do osiągnięcia celu.<sup>97</sup>

„Sztuka-technika” jest nie tylko wytworem nowożytnej absolutyzacji sojuszu rozumu z naturą, ale również wynikiem patologizacji „woli mocy”. Przejawem skrajnym i zarazem charakterystycznym patologicznej „woli mocy” jest kompulsywne dążenie do „wygrywania życia”. „Sztuka-technika” tkwiąca korzeniami w subiektywnym przeżyciu mocy nie tylko przyjmuje do wiadomości pierwotną, archetypową „wolę mocy”, ale znajduje w niej i czyni z niej istotną siłę napędową swojego rozwoju. Tak więc, formalizm estetyki technicznej odnajdujemy na równi w twórczości Le Corbusiera, Kandinskiego, Legera, Miesa van der Rohe, co w bezmienniej twórczości eksploatującej bezmiennego gracza, którą symbolizuje Las Vegas.

Miasto Las Vegas wyrosło na pustyni Nevada w latach 30. poprzedniego stulecia jako materialno-palstyczny prototyp nowego zautomobilizowanego stylu życia człowieka irreligiosis, nakręcanego patologiczną „wolą mocy” i magiczną wiarą w możliwość wygrania losu życia. Główna siła napędowa rozwoju Las Vegas, w przeciwieństwie do jego protoplastów, takich jak Monte Carlo czy Karlsbad<sup>98</sup>, leżała poza zasadą przyjemności. Formacja plastyczno-architektoniczna Las Vegas powstała jako przeciw-

or that of "machinery belt" or Ford and Taylor's "the best one way" do not perceive the characteristic human feature as the ability of self-knowledge and of reflections concerning the sense of life and fate.<sup>92</sup>

The sphere of thinking is reduced to the severity of cohesion. "The human and nature spirit can resound in the crystal, as in the cell, where order is perceived to the extent allowing man to explain natural phenomena through the mind's principles".<sup>93</sup> The assembly line and "the machine for the flat" became the synonym of contemporary technology, that of the human way of life. Instead of becoming the panacea for the troubles of everyday life they caused new troubles. The principles of functionalism introduced by Abbé Laugier stated that if form results from function, it must be rational, beautiful and make man happy.<sup>94</sup> The word function became in this way a magic word because its definition is not equivalent to its notion. For the functionalist, function was the package that had to be simple, deprived of extra ornaments, which are not sought by man, anyway. Man is defined by anthropometry, the instrumental aim, rational thinking and by rational connections with the environment – that is, common conditions, and standards.

The reduction of man's psychological experience to "common conditions" did not inhibit in man the primary tendency to differentiate the world in a sacrum-profanum antinomy, but it was directed at pathology which is an inseparable element of every culture formation. Common conditions are, at the same time, the unusual ones. People in our times work hard and play hard.<sup>95</sup> They spend their free time in the same manner as at work. Generally, human life reduced to common conditions reduce it to standard conditions – profanum. But this reduction of human life into one dimension does not exclude at all the primordial, archetypal experience of sacrum. It still exists and stimulates human behavior but now the sacredness is, in essence, a phenomenon of irreligiosis and, because of that, belongs also to standard conditions. Compulsory gambling is a persistent search of a sense of power, of potency and that of control of one's activity. Psychological research<sup>96</sup> on personality conditioning of gambling reveals that a compulsory gambler is characterized by such features as: interest in astrology, sense of mystical force, brilliance, and persistence. Among the temperamental features of a gambler the leading ones are: search for new experiences, hyperactivity, oversensitivity, impulsiveness, and the lack of the ability to prolong the gratification of needs. The motto of a gambler is the mind. Their majority do excessive amount of work (workaholics) leading double lives of the anti-artist and of the breadwinner. On the other hand, they are extremely competitive people, aggressive, extrovertic people and, on the other hand, they are not sure of themselves, lonely, and ruthless when necessary.

Gambling as well as workaholism is not an aversive habit, because, contrary to alcoholism, it tempts with the power of money, with the unusual, it creates an illusion of regained love and future. Each compulsory gambler dreams of power and riches. He is convinced that his dreams will be fulfilled. In this conviction of must he takes greater risks and does not accept the possibility of defeat. He is sure that money is the only value and the only key to happiness-power. In his desperate quest for love, happiness, possession and power, the gambler's whole personality is filled with the faith that his metonymical contact with the roulette, pachinko, blackjack, is the only effective way of the realizing of the aim.<sup>97</sup>

Art-technology is not only the result of the contemporary absolutization of mind and nature but also the outcome of the pathologization of the will of power. The extreme and characteristic manifestation of pathological will of power is a compulsive desire for life success. Art-technology stemming from subjective experience of power does not only accept a primary, archetypal will of power, but it makes out of it the driving force of its development. Thus, the formalism of technological aesthetics can be found both in the creativity of Le Corbusier, of Kandinsky, of Leger, Miese van der Rohe and in the anonymous creativity that the nameless gambler symbolized by Las Vegas exploits.

The city of Las Vegas developed on the Nevada Desert in the 30-ties of our century as a material-artistic prototype of a new automated lifestyle of the irreligiosis man, led by the pathological will of power and by a magic belief in successful life. The main driving force of Las Vegas development, contrary to its ancestors, such as Monte Carlo, or Karlsbad in Europe, did not result from the principle of pleasure.<sup>98</sup> That motivation was characteristic of rich people with their main problem of how to spend free time with pleasure. The Las Vegas formation is designed mainly for common people,

waga codzienności, zwykłości ale operuje tymi samymi środkami formalnymi z tym tylko, że doprowadzonymi do skrajności. W przeciwieństwie do formacji Monte Carlo ukierunkowanej na ekspresję mocy poprzez splendor, formalizm Las Vegas ukierunkowany jest na ekspresję piękną strukturalnego „deus ex machina”. Dominuje formalizm „sztuki-techniki”<sup>99</sup>, a więc przestrzeń, światło i funkcja. Jako struktura eksploatująca standard neurotycznej potrzeby mocy jest zorientowana, podobnie jak sztuka Le Corbusiera, na zwykłego standardowego człowieka. Strukturalny porządek sztuki-techniki wprzęgnięty zostaje w „służbę codzienności” nie wprost, ale przez jej negację.

Formalizm estetyczny Las Vegas zrośnięty z patologiczną stroną natury ludzkiej skupia jak w soczewce najbardziej charakterystyczne cechy sztuki-techniki. W związku z absolutyzacją samochodu – technicznym surogatem mocy – oraz dużymi przestrzeniami, dużą prędkością ruchu i kompleksowością programów funkcji, podstawowym środkiem formalnym jest architektonizacja przestrzeni do komunikacji. Złożone programy kasyn gry, rozległe przestrzenie i prędkość stawiają formom plastyczno-przestrzennym w większym stopniu zadanie wyrachowanego komunikowania niż subtelnej ekspresji. Wszystko, co jest podporządkowane głównej funkcji, a więc parkingi, kasyna, stacje benzynowe, znajduje się z przodu. Ze względu na to, że relacje przestrzenne tworzone są przez symbole a nie przez formy, architektura albo sama w sobie jest symbolem, albo jest neutralna i wtedy znak rozpoznawczy staje się bardziej istotny od architektury. Znak z frontu służący wyodrębnieniu figury z tła jest agresywny i wulgarny. Architektura jako konieczność spełnienia funkcji jest z definicji tym, co jest tanie.<sup>100</sup>

O ile rozróżnienie na front i tył ma na celu podkreślenie wizualnego wpływu autopojeżdża o tyle kontrast między przestrzenią wewnętrzną a zewnętrzną podporządkowany jest funkcji absolutyzacji gry. Sekwencja funkcji wewnętrznych podporządkowana jest hazardowi. Początkiem owej sekwencji jest wejście frontowe prowadzące do salonów gry, restauracji, przestrzeni rozrywkowych, sklepów a na końcu do hotelu. Maszyny do gier znajdują się zawsze, jak ołtarz, na wprost wejścia.<sup>101</sup> Salony gry są zawsze bardzo ciemne i celowo silnie kontrastują z rozświetlonymi słońcem sferami relaksu, patio. Pierwsze nie posiadają, jak jaskinie, okien a drugie są otwarte ku niebu. Typowy salon gry stanowi kombinację przestrzeni mrocznej, przestrzeni rozległej i przestrzeni otwartej co stwarza klimat prywatności, bezpieczeństwa, koncentracji, panowania i kontroli. Ogół przestrzeni wewnętrznych podporządkowany funkcji gry jest zamkniętym labiryntem niskich pomieszczeń, które nie mają żadnego świetlnego kontaktu ze światem zewnętrznym. Wszystko to wzmacnia poczucie dezorientacji w czasie i przestrzeni, ponieważ ten sam nastrój panuje w dzień i w nocy. Przestrzeń sprawia wrażenie subiektywnej nieograniczoności, bezmiaru gdyż oświetlenie sztuczne bardziej rozmywa granice niż je wyodrębnia. Oświetlenie nie definiuje przestrzeni, ponieważ ściany i sufity nie odbijają światła, lecz je absorbują, tworząc w ten sposób ciemny, nieprzenikliwy dla wzroku horyzont. Przestrzeń, choć jest ograniczona ścianami i sufitami sprawia wrażenie jakby była nieogarnięta. Światła żyrandoli, jarzących się maszyn do gier, będąc niezależnymi od ścian i sufitów źródłami oświetlenia sprawiają, że oświetlenie tworzy świetlne „baldacchini”.

Wielka skala rozmytych, niskich przestrzeni o dużej koncentracji oświetlenia sztucznego, pozwala zarówno współuczestniczyć w grupie jak i pozwala na osobową koncentrację i izolację. Jest to nowa forma monumentalizmu, monumentalizmu niskich przestrzeni i oświetlenia sztucznego. Człowiek znalazłszy się w niskich, rozległych, klimatyzowanych pomieszczeniach, w kolorowej rozciągłości i jednorodności przestrzeni, ma poczucie braku fizycznych ograniczeń oraz uzyskuje doznanie chwilowego panowania dorównujące intensywnością marzeniom sennym, lecz z tą tylko różnicą od nich, że zbędne staje się oczekiwanie nocy.

who live in standard conditions and who dream about some unusual experience (sacrum, peak-experience) but the way to this aim leads through standard conditions. Artistic-architectural formation of the Las Vegas is a reaction to the demands of everyday life. It uses the same formal means as the standard forms but those taking extreme shapes. In opposition to the Monte Carlo formation, aiming at the expression of power through splendor, the formalism of Las Vegas tended to express the structural beauty of deus ex machina.<sup>99</sup> Formalism of the art-technology aesthetics, thus, space, light and function prevails. The structural order of art-technology served the everyday life through its negation. Aesthetic formalism of Las Vegas is connected with the pathological side of human nature, and it concentrates, as if in a lens, the most characteristic features of art-technology. Because of the absolutization of the car as a technical surrogate of power, as well as of large space, great speed of movement and great complexity of functional programs, the basic formal means of style becomes the architectonics of space reduced to communication of functions. Complex programs of casinos, space and speed require from the artistic-spatial forms the task of more refined communication than subtle expression. All that is subordinated to the main function of cars, parks, casinos, petrol stations. These spatial structures are formed in the foreground. Because the spatial relations are created by symbols and forms, architecture either is a symbol in itself, or is neutral, and then a discriminative sign becomes more important than architecture. The foreground sign used for the differentiation of the figure against the background is aggressive and vulgar. Architecture as the necessity of functions by definition is employed in something that is cheap.<sup>100</sup>

If the differentiation between the front and the back aims at stressing the visual effect of the car landscape, the contrast between the inner space and the outer one is subordinated to a game as the absolute function.

The sequence of the interior functions is subordinated to gambling. A beginning of such a sequence is the front entrance leading to game halls, restaurants, entertainment centers, shops and finally to hotel rooms. Game machines are found always opposite to the entrance like the altar.<sup>101</sup> Game halls are always dark and purposefully so and, as such, they contrast with the relaxation areas or patio, which are brightened up by the sun. The first ones do not have any windows like caves, the second ones are open to the sky. A typical game hall is a combination of gloomy space, spread space and open space which creates the atmosphere of privacy, concentration and control. The whole interior space, subordinated to the function of the game, is a complicated labyrinth of low accommodations, which the artificially illuminated world contrast with the sunlit external space. All these strengthen the sense of confusion in space and time, because the same conditions prevails at night and day. Game space matching the above features gives an impression of infinity, boundlessness, because artificial light does not create singled-out forms. Illumination does not define space, because walls and ceilings do not reflect light, but they absorb it, creating in this way a dark horizon impenetrable to the eye. Space, although limited by walls and ceilings, gives an impression of being limitless. The light of chandeliers, brightened up game machines, forming sources of light independent of walls and ceilings, causes illumination to create luminous baldacchini.

A great scale of blurred accommodations with a great concentration of artificial light allows people both to participate in the group, and to be mentally concentrated and isolated. It is a new form of monumentalism – the monumentalism of low space and of artificial light. Man finding himself in the low, extended, air-conditioned accommodations, in a colorful space, enjoys a sense of physical freedom and experiences power equal to dreams that do not occur at night only.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> E. Durkheim (1983). Elementarne formy życia religijnego. W: F. Adamski (red.), *Socjologia religii* (s. 9). Warszawa.
- <sup>2</sup> Spengler, O. (1981). Problemy metafizyczne. W: *Wybór pism* (s. 153). Warszawa.
- <sup>3</sup> Maslow, A. (1964). *Religions, values and peak-experiences* (s. 4). New York.
- <sup>4</sup> Maslow, A. (1954). *Motivation and personality*. New York.
- <sup>5</sup> Maslow, A. (1964). *Religions ...*, s. 12.
- <sup>6</sup> Maslow, A. (1964). *Religions ...*, s. 13.
- <sup>7</sup> Jung, C.G. (1976). *Archetypy i symbole* (s. 173). Warszawa. Jak zwraca uwagę Jung na pytanie, czym są stereotypy, nie da się odpowiedzieć wprost. „Archetypy to – zgodnie z definicją – czynniki i motywy, które porządkują pewne elementy psychiczne nadając im formę obrazów (trzeba je nazwać archetypowymi), i to zawsze w sposób rozpoznawany dopiero na podstawie uzyskanego rezultatu... Wyprzedzają one świadomość i przypuszczalnie stanowią strukturalne dominanty psychiki ... Ujmując rzecz empirycznie, archetyp nigdy nie miał początku w zakresie życia organicznego. Pojawił się wraz z życiem”.
- <sup>8</sup> Augustyn św. (1982). *Wyznania*. Warszawa.
- <sup>9</sup> Jung (1967). *Archetypy ...*, s. 189
- <sup>10</sup> Od czasów H. Bergsona rozróżnienie między werbalnym i wyobraźniowym systemem reprezentacji poznawczych zostało potwierdzone empirycznie przez badaczy, por.: Richardson, A. (1977). Verbaliser-visualiser – A cognitive styl dimension, *Journal of Mental Imaginery*, 1, 109–126. Na temat znaczeń słowa obraz w twórczości H. Bergsona zob.: Bańka, J. (1985). *Intuicjonalizm Henryka Bergsona* (s. 113), Katowice.
- <sup>11</sup> Spengler, O. (1923). *Der Untergang des Abendlandes*, t. I, München.
- <sup>12</sup> Toynbee, A.J. (1956). A study of history. Tom: *The genesis of civilizations*. Oxford.
- <sup>13</sup> Giedion, S. (1968). *Przestrzeń, czas, architektura. U źródeł nowej tradycji*. Warszawa.
- <sup>14</sup> Bańka, J. (1986). *Filozofia cywilizacji, Tom I: Cywilizacja diatymiczna czyli świat jako strach i łup*. Katowice.
- <sup>15</sup> Le Corbusier (1925). *L'art. Décoratif d'aujourd'hui*, Paris. Cyt. Za Jencks, Ch. (1982). *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*. Warszawa.
- <sup>16</sup> Strzemiński, W. (1969). *Teoria widzenia*. Kraków.
- <sup>17</sup> Gombrich, E.H. (1981). *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*. Warszawa.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 121.
- <sup>19</sup> Strzemiński, W. (1969). *Teoria widzenia*. Kraków.
- <sup>20</sup> Giedion, S. (1968). *Przestrzeń, czas, architektura. U źródeł nowej tradycji*. Warszawa.
- <sup>21</sup> Strzemiński, W. (1969). *Teoria widzenia*. Kraków.
- <sup>22</sup> Jak zwracają uwagę Brown, Venturi i Izenour formacja plastyczna Las Vegas mimo, że jest uosobieniem estetyki technicznej, która narodziła się m.in. w proteście przeciwko eklektyzmowi XIX wiecznemu jest jednocześnie jakby na przekór racjonalizmowi technicznemu największym podniesieniem eklektyzmu do rangi sztuki. Eklektyczna reklama, znak informacyjny, jest ważniejszym elementem przestrzeni od architektury-sztuki-techniki, gdyż w istocie funkcjonuje ona jako symbol totemiczny odwołujący się do pierwotnych obrazów człowieka (archetypów). Por.: Brown, D.S., Venturi, R., S. Izenour (1970). *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form* (s. 115). Cambridge.
- <sup>23</sup> J. Kmita (1984). *Mowa magiczna – Język – Literatura. Odra*, 1984, 12, s. 32–36.
- <sup>24</sup> Emocje pierwotne to przyjemność-przykrość, pobudzenie-odprężenie oraz dominacja-submisja. Wszystkie one nie mają treści, wobec czego nie podlegają redukcji do bardziej elementarnych zjawisk psychicznych. Por.: A. Mehrabian i J. Russell (1974). *An approach to environmental psychology*. Cambridge, s. 18–22.
- <sup>25</sup> A. Maulreux (1985). *Przemiany bogów. T. I: Nadprzyrodzone*. W-wa.
- <sup>26</sup> M. Eliade (1970). *Sakrum, mit, historia*. Warszawa.
- <sup>27</sup> J. Frazer (1969). *Złota gałąź*. Warszawa, s. 83.
- <sup>28</sup> J. Kmita, tamże, s. 34.
- <sup>29</sup> W. Wundt (1906). *Elemente der Volker Psychologie*, T. II. Religion und Mythos. Cyt. za Z. Freud (1967). *Człowiek, kultura, religia*. Warszawa.
- <sup>30</sup> Z. Freud (1967). *Człowiek ...*, s. 27.

## FOOTNOTES

- <sup>1</sup> E. Durkheim (1983). Elementarne formy życia religijnego (Elementary forms of religious life). In: F. Adamski (Ed.), *Socjologia religii (Sociology of religion)* (p. 9). Warszawa.
- <sup>2</sup> O. Spengler (1981). Problemy metafizyczne (Problems of metaphysics). In: *Wybór pism (Selected works)* (p. 153). Warszawa.
- <sup>3</sup> A. Maslow (1964). *Religions, values and peak-experiences* (p. 4). New York. 1964.
- <sup>4</sup> A. Maslow (1954). *Motivation and personality*. New York.
- <sup>5</sup> A. Maslow, *Religions, values...*, op. cit., p. 12.
- <sup>6</sup> A. Maslow, *Religions...*, op. cit., p. 13.
- <sup>7</sup> C.G. Jung (1976). *Archetypy i symbole (Archetypes and symbols)*. Warszawa, p. 173. As Jung pointed out, there is no possibility of answering the question "what is an archetype and where archetypes come from, and whether they are acquired or not?". "This question cannot be answered directly. Archetypes, by definition, are factors and motifs that arrange the psychic elements into certain images, characterized as archetypal, but in such a way that they can be recognized only from the effects they produce...As a priori conditioning factors, they represent a special psychological instance of the biological "pattern of behavior" ... Empirically considered, however, the archetype did not ever come into existence as a phenomenon of organic life, but entered into the picture with life itself"; cit. C.G.Jung, *Psychological reflections*. Princeton 1970, p. 40.
- <sup>8</sup> Augustyn św. (1982). *Wyznania (Confessions)*. Warszawa
- <sup>9</sup> C.G. Jung, *Archetypy...*, op. cit., p. 189.
- <sup>10</sup> After Henri Bergson in psychology a differentiation between a visual and verbal cognitive style is used, and this was confirmed by empirical findings: A. Richardson (1977). Verbaliser-visualiser – A cognitive style dimension, *Journal of Mental Imaginery*, 1, p. 109.
- <sup>11</sup> O. Spengler (1923). *Der Untergang des Abendlandes*, München, Vol. I.
- <sup>12</sup> A.J. Toynbee (1956). A study of history. Vol: *The genesis of civilizations*, Oxford.
- <sup>13</sup> S. Giedion (1968). *Przestrzeń, czas, architektura. U źródeł nowej tradycji (Space, time, and architecture. The origin of new tradition)*. Warszawa.
- <sup>14</sup> J. Bańka (1986). *Filozofia cywilizacji (Philosophy of civilizations)*, Vol. I. Katowice.
- <sup>15</sup> Le Corbusier (1925). *L'art decoratif d'aujourd'hui*. Paris, p. 198.
- <sup>16</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia (Theory of Vision)*. Kraków 1969.
- <sup>17</sup> E.H. Gombrich (1961). *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. New York.
- <sup>18</sup> E.H. Gombrich. 1961, op. cit., p. 121.
- <sup>19</sup> W. Strzemiński, 1969, op. cit.
- <sup>20</sup> S. Giedion, 1968, op. cit.
- <sup>21</sup> W. Strzemiński, 1969, op. cit.
- <sup>22</sup> As pointed out by Brown, Venturi and Izenour, visual formation of Las Vegas despite its being a representative of technological aesthetics, is against technological rationalism, the greatest artistic eclecticism throughout history, An eclectic billboard, or an information sign, is the most important element of the architecture-technology-art space, because, in essence, it functions as a totemic symbol related to archetype; D.S. Brown, R. Venturi, S. Izenour (1970). *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge, p. 115.
- <sup>23</sup> J. Kmita (1984). *Mowa magiczna – język – literatura (Magic speaking – language – literature)*. *Odra*, 12, pp. 32–36.
- <sup>24</sup> Primary emotion includes three dimensions: pleasure, arousal and domination, all of which have no contents, thus, they are not reducible into more elementary psychological units; A. Mehrabian, J.A. Russell, (1974). *An approach to environmental psychology*. Cambridge, pp. 18–22.
- <sup>25</sup> A. Maulreux, *Les metamorphose des dieux, Le sumaturel*. Paris 1977.
- <sup>26</sup> M. Eliade (1970). *Sakrum, mit, historia (Sacrum, myth, and history)*. Warszawa.
- <sup>27</sup> J. Frazer (1969). *Złota gałąź (The golden bough)*. Warszawa, p. 83.
- <sup>28</sup> J. Kmita, 1984, op. cit., p. 34.

- 31 Tamże, s. 44.
- 32 R.M. Rogowski (1985). *Mistyka gór*. Wrocław.
- 33 A. Maulreux, tamże, s. 5.
- 34 J. Frazer, tamże, s. 83.
- 35 W. Strzemiński, tamże.
- 36 J. Frazer, tamże, s. 83.
- 37 K. Obuchowski (1985). *Adaptacja twórcza*. Warszawa, s. 156.
- 38 A. Maulreux, tamże, s. 6.
- 39 Platon (1986). *Timajos*. Warszawa.
- 40 N.M. Wildiers (1985). *Obraz świata a teologia*. Warszawa.
- 41 św. Augustyn (1982). *Wyznania*. Warszawa, s. 189.
- 42 J. Wierusz-Kowalski (1985). *Wczesne chrześcijaństwo (I – X wiek)*. Warszawa.
- 43 A. Kostołowski (1984). Symbol symboli – historia znaku krzyża. *Więź*, 4, s. 50–70.
- 44 K.H. Schekle (1970). Służby i słudzy w kościołach czasów nowotestamentowych. W: *Concilium, wybór artykułów, 1–5 1969*. Poznań, s. 154.
- 45 Pojęcie „dekorowanej szopy” (*decorated shed*) wprowadzili Brown, Venturi i Izenour dla podkreślenia pierwotnych przeciwieństw przestrzeni opartych na formie niesymbolizowanej samą przez się ale przez oznaczniki (np. Partenon), przestrzeniom opartym na formach będących znakiem samym w sobie (np. Partenon). Formy przestrzenne będące znakiem samym w sobie nazwali oni „kaczką” od budynku „Long Island Ducklinh”. O ile forma „dekorowanej szopy”, jak katedra gotycka, łuk triumfalny, pylony egipskie są prototypem tablicy ogłoszeń, o tyle forma będąca symbolem sama w sobie, jak piramidy, Hagia Sophia są prototypem jednoznacznego komunikowania przestrzeni. Por. Brown, Venturi i Izenour, dzieło cyt., s. 17.
- 46 H. Stern (1975). *Sztuka bizantyńska*. Warszawa.
- 47 N.M. Wildiers, tamże, s. 51.
- 48 Bonawentura (1984). Trzy drogi albo inaczej ogień miłości. W: *Pisma ascetyczno-mistyczne*. Warszawa, s. 30.
- 49 Tomasz z Akwinu (1980). *Suma teologiczna*. T. 6: *Człowiek*. Londyn.
- 50 B. Filarska (1983). *Początki architektury chrześcijańskiej*. Lublin.
- 51 G. Vasari (1985). *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. I, s. 116. Warszawa.
- 52 J. Ruskin (1977). Siedem blasków architektury. W: *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie*. Wrocław, s. 84.
- 53 C.H. Trinkhaus (1970). *In our image and likeness. Humanity and divinity in Italian humanist thought*, T. II. Chicago, s. 505.
- 54 Leonardo da Vinci (1958). *Pisma wybrane*. Warszawa, s. 48.
- 55 Lévy-Brühl (1912). *Les fonctions mentales dans sociétés inférieures*. Paris.
- 56 C.G. Jung, tamże, s. 181.
- 57 P. Webb (1982). *Erotic art and pornography*. W: M. Yaffé, E.C. Nelson (red.), *Influence of pornography on behavior*. Londyn. Jak wskazuje Webb w tym okresie bardzo powszechne były frywolne sztuczki wychodzące spod ręki wielkich mistrzów, które najczęściej nosiły eufemistyczny tytuł „Miłość Boga”. Odkrył on m.in. „Secret Collection” w British Museum nieznanne prace Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Parmignianina i innych.
- 58 T. Bowie, C.V. Christensen (1970). *Studies in erotic arts*. London.
- 59 G.W.F. Hegel (1958). *Wykłady z filozofii dziejów*, T. II, Warszawa, s. 299.
- 60 Tamże, s. 333.
- 61 Tamże, s. 334.
- 62 K. Horney (1976). *Neurotyczna osobowość naszych czasów*. Warszawa.
- 63 G.W.F. Hegel, tamże, s. 314.
- 64 K. Clark (1971). *Civilisation. A personal view*. London, s. 167.
- 65 P. Webb, tamże, s. 95.
- 66 Definicja ta pokrywa się w całości z definicją „mystical experience” W. Jamesa – por. W. James (1956). *The varieties of religious experiences*. New York.
- 67 Duża część owych prac znajduje się w British Museum – por. G. Schiff (1969). *Amorous illustrations of Thomas Rowlandson*. New York.
- 68 M. Peppiet, Balthus, Klossowski, Belmer (1973). Three approaches to the flesh. *Art International*, October.
- 69 C. Jelensky (1972). *Drawings of Hans Bellmer*. London.
- 70 L.A. Collins (1972). *Private view of Stanley Spencer*. London.
- 71 T.B. Hess, N. Nochlin (1973). *Woman as sex object. Studies in erotic art (1730–1970)*. London.
- 29 W. Wundt, *Elemente der Volker Psychologie*, Vol. II. *Religion und Mythos*. 1906. After Z. Freud, *op. cit.*, p. 28.
- 30 Z. Freud (1967). *Człowiek, kultura, religia (Man, culture, and religion)*. Warszawa.
- 31 Z. Freud, *op. cit.*, p. 44.
- 32 R.M. Rogowski (1985). *Mistyka gór (The mystics of mountains)*. Wrocław.
- 33 A. Malroux, *op. cit.*, p. 5.
- 34 J. Frazer, *op. cit.*, p. 83.
- 35 W. Strzemiński, *op. cit.*
- 36 J. Frazer, *op. cit.*, p. 83.
- 37 K. Obuchowski (1985). *Adaptacja twórcza (Creative adaptation)*. Warszawa, p. 156.
- 38 A. Malroux, *op. cit.*, p. 8.
- 39 Platon (1986). *Timajos*. Warszawa.
- 40 N.M. Wildiers (1974). *Weltbild und Theologie von Mittelalter bis Heute*. Zurich.
- 41 Augustyn św., *Wyznania*, *op. cit.*
- 42 J. Wierusz-Kowalski (1988). *Chrześcijaństwo (Christianity)*, Warszawa.
- 43 A. Kostołowski (1984). Symbol symboli – historia znaku krzyża (*The symbol of symbols – history of the sign of the cross*), *Więź*, 4, pp. 50–70.
- 44 K.H. Schekle (1970). *Służby i słudzy w kościołach czasów nowotestamentowych (The ministries and servants in the time of the New Testament)*. In: *Concilium*. Poznań, p. 154.
- 45 The concept of “decorated shed” was introduced by Brown and Venturi to point out an essential opposition between forms being symbols in themselves, like the Pantheon, and forms symbolizing function through indications, like the Partenon. The “deco-rated shed” in the forms of gothic cathedral, triumph arc, Egyptian pylon, is a prototype of billboard, while forms being symbols in themselves, like pyramids, are prototypes of homogeneous communication of space: Brown, Venturi, Izenour, *op. cit.*, p. 17.
- 46 H. Stern (1975). *Sztuka bizantyńska (The Byzantynian art)*. Warszawa.
- 47 N.M. Wildiers (1974). *op. cit.*
- 48 Bonawentura (1984). *Pisma ascetyczno-mistyczne (Mystical and ascetical works)*. Warszawa.
- 49 Tomasz z Akwinu (1980). *Suma teologiczna (Suma theologiae)*. Vol. 6: *Człowiek (The Man)*. London.
- 50 B. Filarska (1983). *Początki architektury chrześcijańskiej (Beginnings of Christian architecture)*. Lublin.
- 51 G. Vasari (1985). *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów (The lives of the famous painters, sculptures, and architects)*. Warszawa, Vol. I, p. 116.
- 52 J. Ruskin (1963). *The seven lamps of architecture*. New York, pp. 103–150.
- 53 G.H. Trinkhaus (1970). *In our image and likeness. Humanity and divinity in Italian humanist thought*. Chicago, Vol. II, p. 505.
- 54 Leonardo da Vinci (1958). *Pisma wybrane (Selected works)*. Warszawa, p. 48.
- 55 Lévy-Brühl (1912). *Les fonctions mentales dans sociétés inférieures*. Paris.
- 56 C.G. Jung, *Archetypy*, *op. cit.*, p. 181.
- 81 P. Webb (1982). *Erotic art and pornography*. In: M. Yaffe, E.C. Nelson (eds.), *Influence of pornography on behavior*. London.
- 57 Peter Webb (*op. cit.*) noted that in those times frivolous engravings made by great masters and entitled euphemistically as “Love of God” were very popular. He discovered in “Secret Collection” of the British Museum the unknown pornographic works of Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Parmigniano and others.
- 58 T. Bowie, C.V. Christensen (1970). *Studies in erotic arts*. London.
- 59 G.W. Hegel (1958). *Wykłady z filozofii dziejów (Lectures in philosophy of history)*. Warszawa, Vol. 2, p. 299.
- 60 G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 333.
- 61 G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 334.
- 62 G.K. Horney (1968). *Neurotic personality of our time*. New York.
- 63 G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 314.
- 64 K. Clark (1971). *Civilisation. A personal view*, s. 167. London.

- <sup>72</sup> Zanim jednak K.F. Schinkel stał się zdeklarowanym eksponentem klasycyzmu wypróbował niemal wszystkie style naszego kręgu cywilizacyjnego. Było to charakterystyczne dla ludzi, którzy wiedzieli, że mają stworzyć wspaniałą scenografię nowego sakrum władzy, ale nie bardzo wiedzieli jak. Por. z pracą P. Betthesena (1985). *Karl Friedrich Schinkel*. Berlin.
- <sup>73</sup> *Przegląd Techniczny*. 1896, R. 12, s. 263.
- <sup>74</sup> F.K. Martynowski (1982). Na przełomie sztuki polskiej, s. 16, cyt. za K. Stefański (1985). „Piękno które by się za swoje uznało” – polska architektura sakralna przełomu wieków. *Przegląd Powszechny*, 9.
- <sup>75</sup> Nie jest to problem specyficznie polski, a z chwilą zapanowania tzw. „stylu międzynarodowego” poszukiwania dalszych podstaw „narodowego piękna” nabrały nowego znaczenia nawet dla tych, którzy tak jak Niemcy, zdawać by się mogło, obraz samych siebie mają wyjątkowo dobrze ustabilizowany – por. R. Krier (1979). *Urban space (Stadtraum)*. London. Z kolei w Polsce poszukiwania rodzimej formacji piękna nie zawsze kończyły się na jałowych sporach, o czy chociażby świadczy uwieńczona pełnym sukcesem działalność Stanisława Witkiewicza, łącząca secesję wiedeńską z rodzimymi wzorami sztuki podhalańskiej. Niestety takich chlubnych osiągnięć w naszej historii jest niewiele, a ton dzisiejszych dyskusji jako żywo przypomina spory z przełomu wieków – por. M. Fijałkowski (1984). Ku „nowej architekturze”. *Przegląd Architektoniczny*, 1, s. 4–7. Uporczywe trwanie pytania, co można uznać za swoje piękno, zdaje się potwierdzać hipotezę Martina Heideggera o istnieniu pewnych pojęć, których pierwotne znaczenia co jakiś czas ulegają zapomnieniu, tak iż umysł za każdym razem musi na nowo odkrywać ich sens – por. M. Heidegger (1967). *Budować, myśleć, mieszkać*. Warszawa.
- <sup>76</sup> Po raz pierwszy „zasada przyjemności” została sformułowana przez Freuda w „Psychopatologii życia codziennego” – por. S. Freud (1941–1968). *Gesamelte Werke*, T. 18. London.
- <sup>77</sup> F. Nietzsche (1910–1911). Wola mocy. próba przemiany wszystkich wartości., T. 12. Warszawa. Rozwój teorii Freuda następował pod wyraźnym wpływem psychologizmu Nietzschego, czego on sam nie ukrywał, a czego nie umiał mu „wybaczyć” jego biograf E. Jones (1953). *The life and work of Sigmund Freud*, T. III. New York. W 1920 roku Freud częściowo zmienił pod wpływem Nietzschego swoje poglądy w książce *Beyond the pleasure principle (Poza zasadą przyjemności)*, w której wyraził przekonanie, że pewnych istotnych zachowań ludzkich nie da się wyjaśnić zasadą przyjemności i wprowadził drugi instynkt związany z agresją i destrukcją. Ale pytanie, czy wola mocy Nietzschego jest w stanie wyjaśnić tę część zagadki natury ludzkiej, której nie wyjaśnia freudowska zasada przyjemności, pozostaje dalej bez odpowiedzi. Por. dyskusję na ten temat w: W. Kaufmann (1985). Nietzsche as a first great (depth) psychologist. W: S. Koch, D.E. Leary (red.), *A century psychology as science* (s. 911–920). New York.
- <sup>78</sup> A. Adler (1914). Vordrangung und manlicher Protest. W: A. Adler, C. Furtmuller (red.), *Heilen und Bilden*. Munich. Zob. Ansbacher, Ansbacher (1956, 1964).
- <sup>79</sup> J. Bańka (1983). *Ja teraz*. Katowice.
- <sup>80</sup> J. Bańka (1980). *Filozofia techniki. Człowiek wobec odkrycia naukowego i technicznego*. Katowice.
- <sup>81</sup> Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, op. cit.
- <sup>82</sup> Ten element estetyki technicznej nie jest obcy mentalności starożytnej, gdzie sztuka i technika również stanowiły jedność. Na przykład być architektem znaczyło również być konstruktorem maszyn, malarzem i rzeźbiarzem. Por. M.P. Witruwiusz (1956). *De architectura. Libri decem (O architekturze. Książ dziesięć)*. Warszawa. Jednak u Witruwiusza fascynacja uporządkowaniem jest inna niż u racjonalisty Kartezjusza. O ile pierwszego w architekturze miasta fascynuje scharmonizowanie całości sztucznej kreacji z naturalnym otoczeniem (por. Witruwiusz, tamże, s. 25) o tyle drugiego symetria i szyk wojskowych miast Nancy i Charville jako „skutek decyzji grona ludzi władających rozumem”. Por. R. Decartes (1981). *Rozprawa o metodzie*. Warszawa.
- <sup>83</sup> F. Dessauer (1926). *Philosophie der Technik*. Bonn.
- <sup>84</sup> G. Dhiel (1985). Leger, s. 83. Warszawa.
- <sup>85</sup> R.S. Brown, tamże.
- <sup>86</sup> A. Bańka (1985). *Psychologiczna struktura projektowa środowiska. Studium przestrzeni architektonicznej*. Poznań. Ukoronowaniem stylu
- <sup>65</sup> P. Webb, op. cit., p. 95.
- <sup>66</sup> That type of understanding of creativity is close to definition of "mystical experience" proposed by W. James (1965). *The varieties of religious experiences*. New York.
- <sup>67</sup> G. Schifft (1969). *Amorous illustrations of Thomas Rowlandson*. New York.
- <sup>68</sup> M. Peppiet, Balthus, Klossowski, Belmer (1973). Three approaches to the flesh. *Art International*, October.
- <sup>69</sup> C. Jelensky (1972). *Drawings of Hans Bellmer*. London.
- <sup>70</sup> L.A. Collins (1972). *Private view of Stanley Spencer*. London.
- <sup>71</sup> T.B. Hess, N. Nochlin (1973). *Woman as sex object. Studies in erotic art (1730–1970)*. London.
- <sup>72</sup> As long as K.F.H. Schinkel was a prominent representative of the neoclassicism, he looked into different styles for inspiration and spiritual material for building his self-identity. Schinkel confronted a typical problem of an artist who has to build national sacrum without well-established determinants. His choice, as the choice of other artists in such a situation marked by indetermination [see: A. Speer (1990). *Wspomnienia (Memoirs)*, Warszawa], follows the way of repetitions from previous great civilizations. See: P. Betthesena (1985). *Karl Friedrich Schinkel*. Berlin.
- <sup>73</sup> *Przegląd Techniczny (The Reveiv of Technology)*, 1896, 12, s. 263.
- <sup>74</sup> F.K. Martynowski (1982). Na przełomie sztuki polskiej (*Turning point of the Polish arts*), s. 16, cyt. za K. Stefański (1985). Piękno które by się za swoje uznało – polska architektura sakralna przełomu wieków (*The beauty which one can takes on its own*). *Przegląd Powszechny*, 9.
- <sup>75</sup> R. Krier (1979). *Urban space (Stadtraum)*. London.
- <sup>76</sup> The "rule of pleasure" was initially formulated by Sigmund Freud In: *Psychopathology of everyday life*: S. Freud, *Gesammelte Verke* (18 Vol.). London 1941–1968.
- <sup>77</sup> F. Nietzsche (1910–1912). *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (The will of power. A trial of transformation of all values)*. Warszawa, Vol. 12. The development of S. Freud's theorems was influenced by the psychologism of Nietzsche and of that fact he was absolutely conscious: E. Jones, *The life and work of Sigmund Freud*. New York 1953, Vol. 3. In 1920 Freud partly changed his orientation in the book *Beyond the pleasure of principle*, which has revealed his belief that some important behaviors of a human being can not be explained through the principle of pleasure. In effect, Freud introduced two additional froces - an instinct of agression and destruction. But the problem of much these two principles ar howe complementary to each other is still open: see: W.Kaufmann, Nietzsche as a first great (death) psychologist. In: S. Koch & D.E. Leary (1985). *A century psychology as science*. New York, pp. 911–920.
- <sup>78</sup> A. Adler (1914). Verdrangung und manlicher protest. In: A. Adler & C. Furtmuller (eds.), *Heilen und Bilden*. Munich; also, Ansbacher & Ansbacher (1956, 1964).
- <sup>79</sup> J. Bańka (1983). *Ja teraz („Me” now)*. Katowice.
- <sup>80</sup> J. Bańka (1980). *Filozofia techniki (Philosophy of technology)*. Katowice.
- <sup>81</sup> Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (The will of power. A trial of transformation of all values)*, op. cit.
- <sup>82</sup> Technological aesthetics possesses universal elements, which are still existent in every epoch, For example, elements of technological aesthetics were functioned in eternal mentality where science and technology also created a unit, For Vitruvius, to be an architect meant to be also a designer. The last concept included such professions as constructor of machines and buildings, sculpturer and painter: see. M.P. Witruwiusz (1956). *De architectura. Libri decem*. Warszawa.
- <sup>83</sup> F. Dessauer (1926). *Philosophie der Technik*. Bonn.
- <sup>84</sup> G. Dhiel, Leger. Warszawa 1985, p. 83.
- <sup>85</sup> Brown & Venturi, op. cit.
- <sup>86</sup> A. Bańka (1985). *Psychologiczna struktura projektowa środowiska. Studium przestrzeni architektonicznej (Psychological design structure of environment. A study of architectural space)*. Poznań. The final step of ordered thinking is concept of architectural space formulated by C. Alexander (1964). *Notes on the synthesis of form*. Harvard.
- <sup>87</sup> Le Corbusier (1958). *Ver une architecture*. Paris. In *Ver une architecture* Le Corbusier illustrates his "new architecture" with the examples

- myślenia uporządkowanego jest koncepcja logicznego systemu wy-  
prowadzania formy architektonicznej, której autorem jest C. Alexander (1964). *Notes on the synthesis of form*. Harvard.
- <sup>87</sup> Mimo, że w „*Wers une Architecture*” Le Corbusier „nową architekturę” ilustruje przykładami Partenonu i bazyliki św. Piotra, to jednak jego pochwała strukturalnego piękna najsilniej uwidacznia się w szczegółowo analizowanych przykładach elewatora zbożowego i statku parowego.
- <sup>88</sup> R. Schank, R. Abelson (1977). *Scripts, plans, goals and understanding*. New Jersey.
- <sup>89</sup> K. Horney, tamże.
- <sup>90</sup> J. Hunzina (1985). *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Warszawa.
- <sup>91</sup> Le Corbusier (1958). *Ver une architecture*. Paris.
- <sup>92</sup> D. Mankin (1978). *Toward post-industrial psychology*. New York.
- <sup>93</sup> C. Jencks, tamże, s. 90.
- <sup>94</sup> Abbe Laugier (1775). *Essai sur l'architecture*. Paris.
- <sup>95</sup> Jak podaje Constance Holden w roku 1975, gdy po raz pierwszy dokonywano powszechnego spisu w USA, to nową chorobą „compulsive gambling” objętych było 1,1 mln osób, ale w 1985 ich liczbę szacowano już na 10 mln; C. Holden (1985). *Against all odds. Psychology Today*, 12, s. 32.
- <sup>96</sup> A.P. Blaszczyński (1985). A winning bet: treatment for compulsive gambling. *Psychology Today*, 12, s. 38–46.
- <sup>97</sup> C. Holden, tamże, s. 36.
- <sup>98</sup> Na temat roli jaką odegrał w życiu Freuda Karlsbad, w kontekście sformułowanej przez niego „zasady przyjemności”, pisze K.E. Schorske: *Freud and the psycho-archeology of civilizations*, M.H.S. Proceedings, 1980, tom. 92, s. 52–67.
- <sup>99</sup> Studenci zaangażowani przez Browna, Venturiego i Izonoura do badań zatytułowanych „Learning from Las Vegas” po upływie semestru spontanicznie i prywatnie zmienili ich nazwę na „The great proletarian cultural locomotive” (*Wielka proletariacka lokomotywa kultury*). Por. Brown, Venturi, ..., tamże, s. VI.
- <sup>100</sup> Tamże, s. 13.
- <sup>101</sup> Tamże, s. 49.
- of Saint Peter's Basilicas or Parthenon, but he apologizes mainly the structural beauty in analyzed forms of a steamer and granary.
- <sup>88</sup> R. Schank & R. Abelson (1977). *Scripts, plans, goals, and understanding*. New Jersey.
- <sup>89</sup> K. Horney, *op. cit.*
- <sup>90</sup> J. Huizinga (1985). *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury (Homo ludens. Playing as the source of culture)*. Warszawa.
- <sup>91</sup> Le Corbusier, *op. cit.*
- <sup>92</sup> D. Mankin (1978). *Toward post-industrial psychology*. New York.
- <sup>93</sup> C. Jencks (1973). *Le Corbusier and the tragic view of architecture*. Middlesex.
- <sup>94</sup> Abbe Laugier (1775). *Essai sur l'architecture*. Paris.
- <sup>95</sup> According to Constance Holden in 1975, during the first census in USA, the population of „compulsive gamblers” was counted on 10 mln; C. Holden (1985). *Against all odds. Psychology Today*, 12, p. 32.
- <sup>96</sup> A.P. Blaszczyński (1985). A winning bet: treatment for compulsive gambling. *Psychology Today*, 12, pp. 38–46.
- <sup>97</sup> C. Holden (1985). *Against all odds, Psychology Today*, 12, p. 36.
- <sup>98</sup> The Karlsbad city had a great impact on the development of the principle of pleasure by S. Freud; see: K.E. Schorske (1980). *Freud and the psycho-archeology of civilizations*, M.H.S. Proceedings, vol. 92, pp. 52–67.
- <sup>99</sup> Students engaged by Brown, Venturi and Izonour for the studies entitled Learning from Las Vegas after two days spontaneously changed their label into "The great proletarian cultural locomotive" see: Brown, Venturi, Izonour, *op.cit.*, p. VI.
- <sup>100</sup> *Op. cit.*, p. 13.
- <sup>101</sup> *Op. cit.*, p. 49.



# Ritual house

Ritual, order, space and structure  
in indigenous  
ceremonial architecture

# Rytualny dom

Rytuał, organizacja, przestrzeń  
i struktura w indygenistycznej  
architekturze ceremonialnej

GEORGE ELVIN

Berkeley University, USA

## WSTĘP

Moje zainteresowanie budownictwem obrzędowym bierze się z poczucia utraty jakiegoś ważnego elementu w moim własnym życiu już wtedy, gdy dorastałem na przedmieściach amerykańskiego miasta. Bezmyślnie przekraczałem wówczas kolejne etapy życia, a z tego, że jakieś były, zdałem sobie sprawę dużo później, gdy nie potrafiłem już skojarzyć ich z żadnym wyjątkowym wydarzeniem lub miejscem. Na przykład, w dorosłość wkroczyłem na bliżej nieokreślonej przestrzeni młodzińskich lat i mogło się to stać zarówno w centrum handlowym, jak i gdziekolwiek indziej.

Obecnie wiem już, że przekraczanie kolejnych etapów ludzkiego życia, w innych kręgach kulturowych, wiąże się z ważnymi rytuałami. Zrozumiałem, że kiedy ja włóczyłem się klimatyzowanymi pasażami centrum handlowego, moi ówcześni rówieśnicy z górskich obszarów Amazonii wznosili rytualne szałas, w których następnie poddawani byli obrzędowi z okazji osiągnięcia pełnoletności, z udziałem ich rodzin, sąsiadów, a nawet duchów ich przodków.

Pomijając romantyczne wyobrażenia na temat tubylczych ludów, prowadzących proste życie w harmonii z naturą, zauważyć należy istotną różnicę pomiędzy kręgiem kulturowym, w którym obrzęd jest zjawiskiem żywym i przesyconym duchowym znaczeniem, a kręgiem, w którym jest on zjawiskiem martwym. Różnica ta ma swoje odzwierciedlenie w budownictwie obrzędowym obu kultur. W pierwszej, budowle obrzędowe powstają na krótko, dla celów doraźnych ich budowniczych, natomiast w drugiej, budowle te stanowią ogromnych rozmiarów, zinstytucjonalizowany i stały element krajobrazu. Fakt, iż w naszym kręgu kulturowym nie wznosimy budowli obrzędowych, które byłyby odpowiednikami budowli rytualnych kultur tubylczych, świadczy o istniejących między naszymi kulturami fundamentalnych różnicach w postrzeganiu przestrzeni, architektury i miejsca człowieka we wszechświecie.

Należy nie tylko zauważyć te różnice, ale i zadać sobie pytania: po co i dlaczego? Po co stawiać budowle obrzędowe skoro są one w krótkim czasie burzone? Dlaczego ważne momenty przejściowe w życiu ludzkim miałyby być uświetniane odpowiednim terminem i miejscem uroczystości? Uważam, iż odpowiedź na te pytania znaleźć możemy w głębokiej potrzebie ustanawiania kosmologicznego porządku, stworzonego i podtrzymanego poprzez wspólnotowe doświadczenia obrzędu oraz dzięki odpowiedniej budowie obrzędowej, w potrzebie posiadania „rytualnego miejsca”.

Zarówno w książce, jak i w nagrany dokument nie podjęto się dokładnej analizy etnograficznej przedstawionych kultur. Obie prace powstały bardziej z myślą o architektach i studentach architektury, niż o antropologach. Celem publikacji jest dostarczenie kontekstu dla filmu, jak i rozwinięcie przedstawionych w nim argumentów, po to aby uniknąć nagromadzenia zbyt dużej ilości informacji w samym filmie. Dzięki temu, miałem większą swobodę przy prezentowaniu przeżyć towarzyszących ceremoniom w budowlach obrzędowych. Tej właśnie próby przedstawienia ludzkich przeżyć brakuje według Morina w filmie etnograficznym:

Redakcja naukowa: Aleksander Hauziński

Przekład z języka angielskiego: Małgorzata Kobiela

Zachowanie, Środowisko, Architektura (3)

Sacrum w architekturze i przestrzeni życiowej człowieka – A. Bańka (red.),

© Stowarzyszenie Psychologia i Architektura, Poznań

## PREFACE

My interest in ceremonial structures has come out of my feeling that something was missing from my own life growing up in suburban America. Important life transitions took place without my even noticing them; I became aware of their passing only long after the fact, with no specific event or place to attach them to. Coming-of-age, for example, spread over a nebulous stretch of my teen years and was grounded as much in the shopping mall as any other place.

Now I know that these thresholds in life are marked by significant rituals in many other cultures. Now I know that while I was wandering the air-conditioned arcades of the shopping center, boys my age in the Amazon highlands were building ceremonial houses where their coming-of-age would be celebrated in ceremonies shared in by their families, neighbours, even the ghosts of their ancestors.

Beyond romantic notions of indigenous people living the simple life in harmony with nature lies the fact of difference – difference between a culture where ritual is alive with spiritual meaning and one where it is dead, difference between a culture whose ceremonial structures are temporary, built by the people who use them, and one where they are big, institutional and permanent. The presence of ritual structures in indigenous cultures and their corresponding absence in our own are indicative of fundamental differences in the ways that we understand space, architecture, and our place in the universe.

There is the fact of difference and the question why – why build a structure just to tear it down? Why is it so important to create a time and place to celebrate life's transitions? I believe that the answer is grounded in the need for order, cosmological order created and maintained by the communal experience of ritual, and by the ceremonial structure – the ritual house.

Neither this book nor the video is intended as a thorough ethnography of the cultures represented, and both are intended more for an audience of architects and architecture students than for an audience in anthropology. This study guide is intended to provide context and develop arguments presented in the video, with the intention of leaving the video less burdened by an overload of information. This gives the video presentation more freedom to express the feeling of the ceremonial structure in its ritual setting. It is this effort to capture feeling which Morin finds lacking in ethnographic film:

"There is the rest, the most difficult, the most moving, the most secret: wherever human feelings are involved, wherever the individual is directly concerned, wherever there are niter-personal relationships of authority, subordination, comradeship, love, hate – in other words, everything connected with the *emotive fabric of human existence*. There lies the great *terra incognita* of the social or ethnological cinema."

In trying to capture some of the "emotive fabric" of ritual experience on video, I have reduced the volume of "data" which some viewers may be accustomed to in documentary film. I have also ventured into that "most difficult, most moving, most secret" realm by making the central thesis of this work a hypothesis on why indigenous architects build ceremonial structures.

While this investigation weaves each particular event or practice into its cultural context, it emphasizes the underlying principles which

„To, co pozostaje, to, co najtrudniejsze, najbardziej poruszające, najbardziej tajemnicze: kiedy mowa o uczuciach, o tobie i o mnie, o relacjach międzyludzkich, typu zwierzchnictwo, podporządkowanie, braterstwo, miłość, nienawiść. Innymi słowy, wszystko to, co dotyczy emocjonalnej strony ludzkiego istnienia, to olbrzymi obszar *terra incognita* dla kina społecznego i etnologicznego.”<sup>1</sup>

Próbując uchwycić właśnie tę „emocjonalną stronę” doświadczenia obrzędowego, zdecydowałem się na ograniczenie w moim filmie ilości prezentowanych informacji, w odróżnieniu od tego, do czego przyzwyczaił widza typowy film dokumentalny. Zaryzykowałem również wkroczeniem na ten „najtrudniejszy, najbardziej poruszający, najbardziej tajemniczy” niezbadany ląd, poprzez obranie sobie za naczelną tezę mojej pracy hipotezy, dotyczącej powodów, dla których tubylczy architekci stawiają budowle obrzędowe.

Choć w przeprowadzonych przeze mnie badaniach, każde przedstawione wydarzenie czy obyczaj wpisują się w odpowiedni dla danej kultury kontekst, to zauważyć można, iż jednocześnie dowodzą one istnienia ukrytych podstawowych zasad, które są takie same dla różnych kręgów kulturowych. I choć mam nadzieję, że moja praca ułatwi zrozumienie przedstawionych przeze mnie obcych nam kultur, jej celem jest przede wszystkim lepsze zrozumienie nas samych.

Zalety używania taśmy filmowej w międzykulturowej analizie takich procesów jak wznoszenie, wykorzystywanie i burzenie budowli obrzędowych są coraz częściej doceniane w dziedzinie antropologii wizualnej.<sup>2</sup> Choć posłużenie się przeze mnie filmem etnograficznym jako podstawą do analizy międzykulturowej jest działaniem stosunkowo nowym, kilka tego typu projektów powstało już w polu antropologii wizualnej, zyskując wyrazne uznanie.<sup>3</sup> Taśma filmowa, która doskonale utrwała upływający czas, pozwoliła mi na jasną i klarowną prezentację sposobów wykorzystania budowli obrzędowych. Zadanie to z pewnością okazałoby się niewykonalne, gdybym zdecydował się wykorzystać tylko słowo pisane.

Mimo iż, w swojej pracy położyłem szczególny nacisk na przedstawienie cech różnych kręgów kulturowych, nie stanowi ona encyklopedycznego źródła wiedzy o wszelkich możliwych budowlach rytualnych na świecie. Prezentuje ona zaledwie niewielki wycinek większej całości. Skupiłem się na kulturach tubylczych gdyż modernizacja idzie prawie zawsze w parze z utratą obrzędowości i towarzyszącymi jej budowli. Zdecydowałem się również na rozróżnienie pomiędzy kulturą „naszą” a kulturą ludności rdzennej. W kontekście poniższej pracy, użycie terminu „nasza” w odniesieniu do kultury niebędącej kulturą rdzennej ludności to zabieg redakcyjny mający na celu uniknięcie użycia terminów typu kultura „Zachodu” (termin geograficzny), kultura „krajów rozwiniętych” (termin ekonomiczny) czy też niefortunnego określenia kultura „nietubylcza”.

Poszukiwanie wspólnych cech wśród wielu kultur tubylczych nie oznacza wcale, że wszystkie lub choćby niektóre z nich, są do siebie podobne lub tworzą podobną architekturę; każda z nich jest jedyna w swoim rodzaju. Co więcej, nie tylko są one wyjątkowe, ale i stale zmieniające się, nieograniczone i niejednorodne. W wielu filmach dokumentalnych, sposób życia ludów tubylczych określany jest jako „niezmienny od tysięcy lat”, jednakże, przy bardziej dokładnej analizie dowodów archeologicznych i antropologicznych, zauważyć można, iż chodzi tu raczej o zmieniający się sposób życia w „niezmiennych” kulturach.<sup>4</sup>

Rozpatrywanie architektury w aspekcie kulturowym wymaga najpierw określenia, w jaki sposób postrzegamy i analizujemy kulturę. Zdania teoretyków kultury są podzielone. Czy możliwe jest zdefiniowanie struktury, która w pełni reprezentowałaby określoną kulturę, czy też bardziej właściwe byłoby skupienie się na odczuciach i wrażeniach, jakie ta kultura tworzy? Badania antropologów Eliade i Van Gennepa nad obrzędami społecznymi typu zawarcie małżeństwa czy osiągnięcie pełnoletności, które prowadzone były w różnych kręgach kulturowych, dowiodły istnienia struktur w społeczeństwach tubylczych. Z drugiej jednak strony, inni antropolodzy, jak Bourdieu, Turner, Geertz i Rosaldo, uznali podejście strukturalistów za próbę narzucenia sztywnych norm na dynamiczny proces, który sam w sobie jest zbyt skomplikowany i zmienny by podlegać sztywnym regułom.

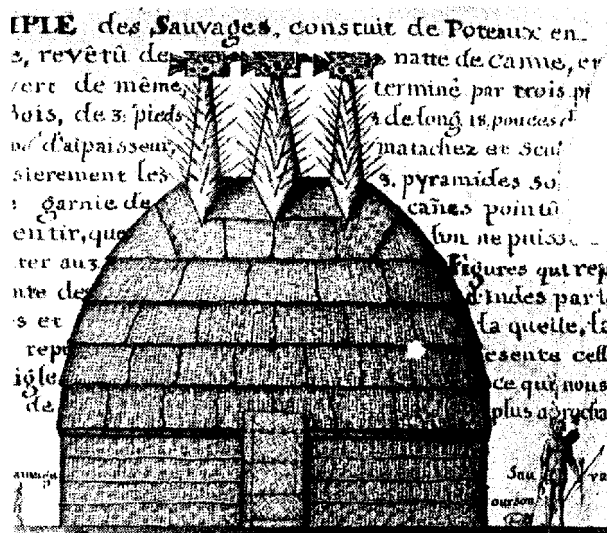
span across cultures. And while I hope it will contribute to our understanding of the lives and cultures depicted, it is more directly intended to tell us something about our own lives.

The value of video in the cross-cultural analysis of processes like the construction, use and destruction of ritual structures is beginning to be recognized in the field of visual anthropology.<sup>2</sup> My use of ethnographic film as a basis for cross-cultural analysis is therefore a relatively new approach, but one which has already produced several projects which are highly respected in the field of visual anthropology.<sup>3</sup> The video format, so well suited to capture the flow of events in time, has allowed me to present the use of ritual structures with a clarity which would not have been possible through written description alone.

The emphasis on cross-cultural characteristics should not be taken as representing an encyclopedia of all the world's ceremonial structures. It offers only a small glimpse of a big picture. Its focus is on indigenous cultures simply because modernization has almost universally been accompanied by a loss of ritual and its accompanying structures. Also, I have chosen to refer to "our" culture in contrast to indigenous culture. In the context of this study, "our" culture is an editorial expedient used instead of "Western" (a geographic term), "First World" (an economic term), or the awkward "non-indigenous".

The search for common characteristics across several cultures should not be taken as implying that all or even any indigenous cultures are similar or have similar 'structures'; each is unique. Not only is each indigenous culture unique, but each should be understood as ever-changing, unbounded and unhomogeneous. Documentaries abound which refer to indigenous ways of life as "unchanged for thousands of years," but a closer look at archaeological and anthropological evidence is forcing this static view out in favor of one which acknowledges change in these so-called "timeless" cultures.<sup>4</sup>

Understanding architecture as an aspect of culture requires that we define how we observe and analyze culture. Different observers look at culture in different ways. Can we define a structure which really represents a culture, or is it more accurate to go for a sense or feeling of that culture? Anthropologists like Eliade and Van Gennep have looked at practices such as marriage and coming-of-age across cultural lines and drawn conclusions about the structure of indigenous societies. Others, like Bourdieu, Turner, Geertz and Rosaldo have found the structuralist



Ryc. 1. Szkic indiańskiej chaty z wioski Acolapissa niedaleko Nowego Orleanu, z 1732 roku, autorstwa francuskiego inżyniera A. de Batza, wykonany z charakterystycznym europejskim wyczuciem symetrii i zgodny z ówczesnymi standardami architektonicznymi.  
Fig. 1. A drawing of a building in an Acolapissa Indian village near New Orleans, 1732, by French engineer A. de Batz imposes a European sense of symmetry and uniformity on the indigenous structure.

W mojej pracy odnoszę się do obu metod analizy kultur, zarówno strukturalnej, jak i dynamicznej. W książce skupiłem się bardziej na podejściu strukturalistycznym, podczas gdy w filmie starałem się oddać odczucia i wrażenia towarzyszące wznoszeniu, używaniu, a w końcu burzeniu budowli obrzędowych.

Kolejnym ważnym krokiem jest uniknięcie potencjalnych pułapek w naszym postrzeganiu kultury. Może się to udać, pod warunkiem, że porzucimy błędne przekonanie, iż inne kultury nadają pewnym działaniom takie samo znaczenie jak nasza. W ten sposób unikniemy błędnie postrzegania znaczenia, opartego na naszych podstawach kulturowych, jako jedynej i właściwej. Unikniemy w ten sposób etnocentryzmu, czyli traktowania własnej kultury jako punktu odniesienia w ocenie innych kultur. Rosaldo daje przykład takiego właśnie etnocentrycznego podejścia w kulturze ludności rdzennej:

„Któregoś dnia, dziewięćdziesięcioletnia staruszka o imieniu Baket, opowiadała mi kilka historyjek o zdradach małżeńskich, jakie usłyszała w przeszłości. Była trochę zażenowana, po części z powodu kiepskiej pamięci, a po części z powodu trudności, jaką sprawiło jej przyznanie, że takie wydarzenia miały miejsce w plemienu Ilongotów. W pewnym momencie przerwała w pół słowa i zapytała: „Czy takie sytuacje mają miejsce również w twoim kraju?” Roześmiałem się. Myśląc, że ją tym uspokoję, powiedziałem, że Amerykanie zdradzają swoich partnerów dużo częściej niż członkowie jej plemienia. Staruszka spojrzała na mnie z trwogą i wyszeptała drżącym głosem: „A więc to się już tak rozprzestrzeniło?”<sup>5</sup>

Głównym celem mojej pracy jest pokazanie związku istniejącego pomiędzy budownictwem obrzędowym a porządkiem. Przyjąłem tezę, iż budowle obrzędowe są wznoszone i używane w celu zachowania porządku. W pierwszym rozdziale wyjaśnię, iż chodzi tu bardziej o porządek kosmologiczny niż społeczny, o wprowadzenie harmonii między człowiekiem a otaczającą go rzeczywistością. Wydaje mi się, iż w obecnych czasach tej właśnie harmonii brakuje zarówno w naszym życiu, jak i projektach architektonicznych. Jeśli moja teza okaże się słuszna, jeżeli budowle obrzędowe służą zaprowadzeniu porządku, wówczas, poprzez analizę sposobu ich konstrukcji, zastosowania jak i destrukcji, będziemy mogli przywrócić porządek, zarówno w naszej architekturze, jak i w własnym życiu.

## Rozdział I DOŚWIADCZENIE RYTUAŁU

Rozpoczęcie każdego nowego etapu w życiu człowieka powinno być traktowane w sposób szczególny. Takie wydarzenia, jak narodziny, wkroczenie w dorosłość, zawarcie małżeństwa czy śmierć bliskich, charakteryzują się wyjątkowo silnym ładunkiem emocjonalnym. Wymagają one specjalnej oprawy, tak, aby radość, smutek czy euforia mogły być dzielone przez wszystkich członków wspólnoty.

Rytuały przejścia często wymagają odpowiedniego, uświęconego miejsca lub budowli. Tak jak wydarzenie o charakterze rytualnym stanowi przystanek w czasie, tak „miejsce rytuału” jest swoistym przystankiem w przestrzeni. Budowla obrzędowa pozwala uczestnikowi rytuału na rozróżnienie pomiędzy tym, co „wewnątrz”, a tym, co „na zewnątrz”, podobnie jak sam fakt wzięcia udziału w rytuale pozwala na rozróżnienie pomiędzy momentem „przed” a momentem „po”. W ten sposób, budowle obrzędowe dają tym, którzy w nich przebywają poczucie ładu w życiu, poczucie własnego miejsca we wszechświecie.

### RYTUAŁ

Rytuał, to według mnie, zarówno doświadczenie, jak i wyrażenie ładu rzeczy, który zostaje stworzony w wyniku naszych działań, stworzony w życiu danej społeczności, która podejmuje wspólne działania we wspólnej przestrzeni. Rytuał jest jednocześnie doświadczeniem wspólnotowym oraz przeżyciem o wymiarze głęboko prywatnym i emocjonalnym. Film Judith MacDougall z 1980 roku, zatytułowany *The House Opening* doskonale ilustruje zarówno wspólnotowy jak i osobisty wymiar przeżycia rytualnego.

Po śmierci aborygena, członkowie jego rodziny opuszczają na miesiąc dom, w którym wspólnie mieszkali. W tym czasie, dusza mężczyzny krąży po domu, przygotowując się do odejścia w zaświaty. Gdy miesiąc

approach to be an artificial imposition on a dynamic process too complex and variable to be defined by rigid structural characteristics. I have incorporated methods from both structural and processual analysis in this study of ceremonial architecture. This study guide employs a more structuralist approach, while the video is intended to create a sense or feel for the construction, use and destruction of these buildings.

We also have to take a hard look at the potential pitfalls of our own way of seeing culture. The key to seeing clearly is to let go of the notion that the meaning which our own culture attaches to a certain practice is the same as that given to it by another culture. If we can do this we avoid the mistake of declaring *the* meaning based purely on our own cultural perceptions. And we avoid the ethnocentrism of making our own culture the measure of all others. Rosaldo describes how this kind of ethnocentrism is at work just as much in indigenous societies as in our own:

“One day an old woman named Baket, by then in her nineties, was telling me the few adultery stories she had heard over her long lifetime. She acted uneasy in part because her memory was failing and in part because she felt embarrassed to say that such things happen among the Ilongots. At one point she stopped in mid-tale and asked, “Does this kind of thing happen in your country?” I laughed. Hoping to reassure her, I said that Americans committed adultery much more often than Ilongots. Instead of the relief I expected, a look of shock spread over her face as she asked, “You mean it’s spread?”<sup>5</sup>

The main objective of this study is to test this proposition which connects ritual structures and the creation of order. It is the central argument of this thesis that ritual structures are built and used to create order. This order, as I will explain in greater detail in the first chapter, is more cosmological than social. It is a quality of harmony between ourselves and our world. I feel that this harmony is to a large degree lost today, lost from our lives and from our work in architecture. If, as I suggest, ritual structures are made to create order, we may learn to create order in our own buildings and in our lives by studying their construction, use and destruction.

## Chapter I RITUAL EXPERIENCE

In the course of a lifetime, there are moments that call for special ceremonies to mark the passage from one phase of life to another. Birth, coming-of-age, marriage and death are events of such intensity and emotion that they demand to be acknowledged in a way that allows the community to share in the joy, the grief, and the excitement of life’s most sacred moments.

The rituals marking a transition in time often require a special transitional space or structure. A “ritual house” creates a focus in space just as a ritual event creates a focus in time. For someone participating in a ritual, the world is divided into *inside* and *outside* by the creation of a ritual structure as clearly as it is divided into *before* and *after* by the celebration of the ritual itself. In this way, ritual structures create a sense of order in the lives of the people who use them, a sense of “where we are” in the universe.

### RITUAL

I see ritual as the experience and expression of order – the order of things brought to life in the actions of our own bodies, brought to the life of the community in the sharing of a common action in a common space. At the same time that we share our experience in ritual, we also feel it as a deeply personal emotional experience. Judith MacDougall’s 1980 film, *The House Opening*, captures both qualities – the communal and the personal.

After the death of an Aborigine man, his family vacates his house for one month while his spirit moves about the house restlessly, preparing for its journey to the next world. At the end of that month, his extended family gathers for a week-long ceremony that includes dancing, feasts and songs. The culmination of this week is the “house-opening”, in which the man’s wife enters the house, which has remained unoccupied since her husband’s death, and goes from room to room

zbliża się ku końcowi, cała wielopokoleniowa rodzina zbiera się, by wziąć udział w trwającej tydzień ceremonii, na którą składają się wspólne tańce, biesiady i śpiewanie pieśni. Punktem kulminacyjnym tygodniowej ceremonii jest tzw. „otwarcie domu”, kiedy żona zmarłego wkracza na powrót do domu, który stał pusty od śmierci męża, i z wiązką dymiących gałęzi kazuaryny, charakterystycznego dla tropikalnej Australii drzewa, wchodzi kolejno do każdego pomieszczenia w asyście najbliższych członków rodziny. Dym przepędza z domu błędzącą duszę, a rodzina może się do niego na powrót wprowadzić, mając pewność, że ani ona ani zmarły nie będą zakłócać wzajemnego spokoju.

Wdowa po zmarłym tak komentuje ceremonię otwarcia domu: „Myślę, że nasze dzieci muszą dokładnie wiedzieć, na jakim etapie życia się znajdują. Inaczej nie będzie dla nas nadziei.”<sup>1</sup> Wydaje mi się, że te słowa wystarczą, by potwierdzić silny związek pomiędzy rytuałem a ładem; gdy w naszym życiu brakuje rytuałów, nie jesteśmy w stanie odróżnić jego poszczególnych etapów, a wówczas może ono stracić sens. To spostrzeżenie pociąga za sobą fundamentalne pytania o wpływ rytualnego doświadczenia na życie człowieka oraz o jego potrzebę uporządkowania własnego życia. Dlaczego, aby odnaleźć własne miejsce w życiu, potrzebujemy właśnie ceremonii rytualnych? W jaki sposób nasz udział w rytuale tak mocno wpływa na uporządkowanie naszego życia, że bez niego „nie ma dla nas nadziei”?

Poprzez rytuał nasze codzienne czynności zostają wplecione w misterną konstrukcję wszechświata. W doświadczeniu rytualnym rekonstruujemy własną kosmologię i potwierdzamy nasze miejsce w porządku wszechświata. Podobnie jak mitologia, rytuał jest świadectwem kosmologicznego ładu, wyrażonego poprzez codzienne czynności jego uczestników. Jednakże, wyrażany jest on w działaniu poprzez język ciała. Słowo i czyn, przekazywane z pokolenia na pokolenie, pozwalają zachować ład w codziennym życiu społeczności ludzkiej.

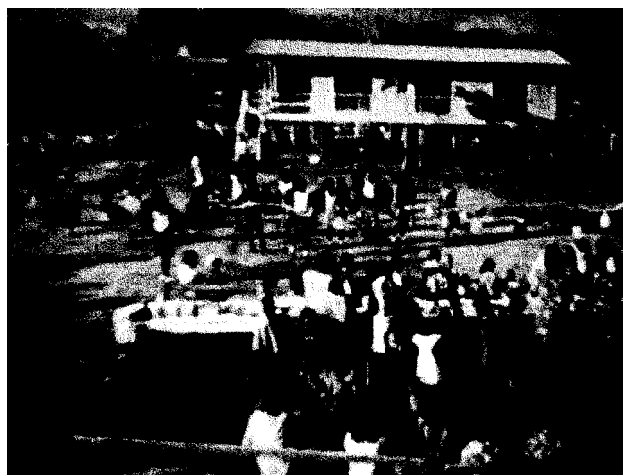
Potrzeba doświadczenia rytuału bierze się z potrzeby ładu. Według T.S. Eliota „Większość z nas doświadcza poczucia braku istnienia, bycia jednocześnie w i poza czasem”. Osobiste zetknięcie się z rytuałem daje poczucie istnienia, poczucie istnienia w danym miejscu. Doświadczenie rytualne pozwala nam się odnaleźć – w czasie, w przestrzeni, w życiu i we wszechświecie – jako jednostkom, i jako członkom społeczności, wspólnie dzielącym dany moment i miejsce.

Jak stwierdzono „rytuał potwierdza, że ja istnieję”<sup>2</sup> Wydaje mi się, iż bardziej trafne byłoby stwierdzenie, że rytuał potwierdza istnienie mojego Ja; niezmiennego aspektu nas samych, który w swej istocie jest taki sam dla wszystkich ludzi. Osobiście doświadczyłem tego w sposób niezwykle przejmujący podczas aktu pochylania głowy w modlitwie, powtarzanego setki razy, podczas mojego trzymiesięcznego pobytu w buddyjskim klasztorze Zen. W tym akcie łączyłem się z innymi modlącymi – w każdym miejscu i o każdej porze. W ten sposób doświadczenie rytuału pozwala przekroczyć granice czasu, uświadamiając nam jeszcze mocniej doczesny podział czy rozdział stworzony przez czynności rytualne.

Ale jak doświadczenie rytuału może nam pomóc w zrozumieniu gdzie jesteśmy, lub dokąd zmierzamy, przechodząc przez kolejne etapy naszego życia? Wkraczając w dorosłość, zawierając małżeństwo, nawet umierając, przekraczamy próg nowego świata. Dzięki „miejscu rytuału” to przejście zyskuje konkretną formę.

Mimo że miejscem, w którym wkroczyłem w dorosłość, były centra handlowe, jako nastolatek doświadczyłem ważnych i głębokich przeżyć o charakterze emocjonalnym i duchowym. Jednakże, nie miały one żadnego związku z tradycją czy resztą społeczeństwa. I tu dochodzimy do dwóch charakterystycznych cech, które składają się na definicję rytuału: rytuał to czynność powtarzana oraz przeżycie dzielone przez członków wspólnoty.

Ponieważ w mojej pracy zawęziłem definicję rytuału, warto zauważyć, iż może on być rozumiany również w inny sposób, niż podany powyżej. Może to być na przykład działanie o charakterze czysto formalnym, niemającym związku z codziennością. Czasem, takie właśnie są rytuały praktykowane w dużych instytucjach religijnych lub politycznych. Wydaje mi się, że tego typu martwe rytuały biorą się z utraty duchowej łączności ze światem, który jest źródłem prawdziwego rytuału. Ze smutkiem stwierdzam ich istnienie, gdyż są to działania powstałe bez prawdziwej potrzeby, świadomości ich znaczenia i chęci zaprowadzenia po-



Ryc. 2. Siedmiuset przyjaciół i członków rodziny uczestniczy w ceremonii „otwarcia domu” w Aurukun, w Australii.

Fig. 2. Seven hundred friends and family members participate in a house-opening ceremony in Aurukun, Australia

with a few close family members carrying a bundle of burning ironwood branches. The spirit, fleeing the smoke, leaves the house and the family is able to return without fear of disturbing, or being disturbed by, the restless spirit.

The woman says of the house-opening ceremony, "I feel it's time the children knew where they were. If we lose this, there's no hope."<sup>1</sup> In this one comment lies the deep connection between ritual and order; without ritual, we cannot know "where we are" in life, and without this knowledge we are lost. This realization raises fundamental questions about the role of ritual experience in life, and about our need for order. Why do we need these ceremonies to tell us where we are? How does our participation in ritual so profoundly create order in our lives that without it there is no hope?

It is through ritual that we weave our everyday activities into the fabric of the cosmos. In ritual, we reconstruct our cosmology and reaffirm our place in the universe. Like mythology, ritual serves as a reminder of cosmological order brought to life in the everyday activities of the people who share it. But the language of ritual is spoken through action, through the body. The word and act handed down, repeated generation after generation, keep the order alive in the day-to-day lives of the people.

Our need for ritual is rooted in our need for order. As T.S. Eliot has said, "For most of us, there is only the unattended moment, the moment in and out of time". The personal experience of ritual is the attended moment, the attended place. The experience of ritual tells us where we are – in time, in space, in life, and in the cosmos – as individuals, and as a community, sharing in the attended moment, in the attended place.

It has been said that "to ritualize is to make oneself present."<sup>2</sup> I would say that to ritualize is to make one's Self present; the timeless aspect of oneself which is connected at its core to all other selves. The most poignant example of this experience in my own life was the simple act of bowing, repeated again and again during my three-month stay at a Zen Buddhist monastery. Through the act of bowing, I was connected with everyone engaged in that same act – at whatever time, in whatever place. In this way, ritual experience transcends time, making us more aware of the temporal division or separation that ritual creates.

But how does ritual experience help us to understand where we are, or where we are headed, as we pass from one stage of life to another? In coming-of-age, getting married, even in dying, we are crossing a threshold into a new world. A ritual house is a place of passage – it is a life transition given form.

Although my own coming of age took place in the shopping mall, this does not mean that my teen years were devoid of emotionally or spiritually shocking and profound experiences. Those experiences, how-

rzędu w życiu ludzkim. Oczywiście, taki sztucznie stworzony rytuał ma prawo bytu, jeśli postrzegany będzie tylko jako „działanie”, pusta kategoria pozbawiona duchowego i kosmologicznego znaczenia.

Z pewnością rytuał może posiadać różne znaczenia, np. kosmologiczne, społeczne, kulturowe, ale w mojej pracy skupiłem się na analizie rytuału jako uporządkowanego i powtarzalnego działania z symbolicznym uwzględnieniem aspektu duchowego. Nie chciałbym w ten sposób stwierdzić, że rytuał nie spełnia innych ważnych funkcji w społeczeństwie. Myślę tu zwłaszcza o jego roli w definiowaniu i podtrzymywaniu struktury społecznej. Na przykład, moglibyśmy zadać pytanie, czy ład społeczny to część ładu kosmologicznego, czy też idea ładu kosmologicznego jest zżęcznie wykorzystywana w celu zachowania ładu społecznego? Według niektórych, religia została sztucznie stworzona na potrzeby elit, które chciały, poprzez przymierze z siłami nadprzyrodzonymi, utrzymać się przy władzy. W mojej pracy skupiłem się nie tylko na społecznym wymiarze religii, ale i jej bardziej osobistym, pierwotnym znaczeniu, pochodzącym od podstawy słowotwórczej *relig* – wiązać. W ten sposób, religia może być rozumiana jako jednocześnie wspólne i osobiste doświadczenie ładu kosmologicznego. Rytuał jest jednym ze sposobów na wyrażenie tego ładu we wspólnocie. A dokładniej, uważam, iż ład kosmologiczny jest stwarzany i zachowywany w społeczeństwie poprzez wznoszenie i przebywanie w budowlach rytualnych.

Czy takie pojmowanie rytuału idzie w parze z innymi definicjami sformułowanymi przez badaczy tego zjawiska? Co więcej, czy jego zasadność mogą potwierdzić sami uczestnicy rytuałów? Victor Turner, autor kilku książek na temat rytuału, zdefiniował to zjawisko jako „formalnie ustanowiony typ zachowań, występujący w sytuacjach nie mających związku z działaniami o charakterze technologicznym, odnoszący się do wierzeń w niewidzialne istoty lub siły, uważane za pierwszych i ostatecznych sprawców wszystkiego”. Ta definicja pozwala na wyjaśnienie różnicy pomiędzy, przykładowo, składaniem prześcieradeł a powtarzaniem aktem pochylania głowy w modlitwie. Ta druga czynność jest, według mnie, czynnością rytualną, podczas gdy pierwsza, podobnie jak mycie zębów i szereg innych czynności dnia codziennego, to jedynie mechaniczny czy też „technologiczny” typ działania. Sposób, w jaki Turner definiuje element duchowy, „odnoszący się do wierzeń w niewidzialne istoty lub siły, uważane za pierwszych i ostatecznych sprawców wszystkiego”, może sam w sobie wydawać się odrobinę „technologiczny”, ale pozwala określić akt pochylania głowy w modlitwie jako niewątpliwie czynność o charakterze rytualnym.

Wielu antropologów nie zgadza się z użyciem przez Turnera terminu „ustanowiony”, gdyż przywołuje on, według nich, obraz ludzi jako automaty, działające zgodnie z określonymi regułami zachowania. Realia doświadczenia rytualnego – smutek pogrzebu, radosne podniecenie towarzyszące narodzinom dziecka – to dużo więcej niż zbiór reguł zachowań. Poszanowanie indywidualności i emocjonalizmu doświadczenia rytualnego skłoniło niektórych antropologów do przedstawienia stanowisk alternatywnych do „strukturalistycznej” analizy rytuału, której celem jest identyfikacja formalnych, strukturalnych cech właściwych odpowiednim rytuałom.

Renato Rosaldo definiuje kulturę jako „zbiór luźno ze sobą powiązanych działań o charakterze nieformalnym”, zestawiając tę definicję z określeniem kultury przez strukturalistów jako „poprawnie ukształtowanego systemu, sterowanego przez mechaniczne systemy kontroli”.<sup>3</sup> Taki sposób definiowania kultury, nazwany przez Rosaldo analizą procesualną (*processual analysis*), pozwala na zdefiniowanie rytuału, bardziej jako „aktywnego procesu stwarzania niż statycznej konstrukcji”.<sup>4</sup> Próbę zdefiniowania doświadczenia rytualnego podjęli również Pierre Bourdieu i kilku innych teoretyków, którzy w myśl tzw. koncepcji praktykowania (*the theory of practice*), skupiali się na poszukiwaniu znaczenia procesów przebiegających w życiu człowieka, a nie na regułach, które tymi procesami rządzą. W pewnym sensie, oba te podejścia zostały uwzględnione zarówno w książce jak i w filmie. W książce, przyjąłem metodę analizy strukturalnej, poszukując reguł rządzących konstrukcją i użyciem budowli obrzędowych. Natomiast w filmie starałem się bardziej przedstawić, w jaki sposób architektura może wyrażać znaczenie doświadczenia rytualnego.

ever, were not connected with tradition or with the community as a whole. This fact draws us toward two characteristics by which we can define ritual; ritual is repeated activity and it is shared activity.

In narrowing down to the definition of ritual used in this study, it may be helpful to consider other, different definitions of ritual not used in this work. We may, for example, think of ritual as an empty formalism, disconnected from everyday life. Sometimes, the rituals practised in large religious and political institutions can have this quality. I believe that this dead kind of ritual has come about because we have become separated from the spiritual link to the world out of which genuine ritual is born. There is a real sadness to this kind of empty ritual, divorced from need, meaning, and order-creation. Certainly, ritual can have this fake quality when it is just an "act", like a hollow container empty of spiritual and cosmological meaning.



Ryc. 3. Krewni wypędzają duszę zmarłego, okadzając dom dymem z tłących się gałęzi kazuaryny.

Fig. 3. Relatives carry burning ironwood branches through the house to drive away the spirit of the dead

Ritual can, of course, have a variety of meanings cosmological, social and cultural, but in this thesis I will be examining that aspect of ritual which represents *organized and repeated activity with symbolic reference to the spiritual*. This is not to deny other important roles of ritual in society, particularly its role in defining and maintaining social structure. We could ask, for example, is social order an aspect of cosmological order or is cosmological order a political creation to maintain social order? Some would say that religion is a device created by the elite to ally themselves with supernatural powers in order to maintain their own authority. In the context of this investigation I take religion not merely as a social institution, but in its more personal, original meaning, coming from the root word *relig* – to unite with. In this way, we can understand religion to be the shared personal experience of cosmological order. Ritual experience is one way that a society shares this sense of order. More specifically, I would argue that the construction and use of ritual structures helps to create and maintain cosmological order within a society.

Does this definition of ritual mesh with other definitions by those who have studied ritual, and, more importantly, does it mesh with the experience of the people who participate in rituals? Victor Turner, the author of several books on ritual, has defined it as, "prescribed formal behavior for occasions not given over to technological routine, having reference to beliefs in invisible beings or powers regarded as the first and final causes of all effects." His definition can help to clarify the difference between, for example, folding one's bedsheets and bowing. I consider the latter a ritual and the former not. Folding the sheets, like toothbrushing and a myriad of other daily routines, is a mechanical or "technological" repeated activity. Turner's definition of the spiritual as "having reference to beliefs in invisible beings or powers regarded as the first

Zarówno zwolennicy analizy funkcjonalnej jak i zwolennicy koncepcji praktykowania skupiają się na badaniu procesów zachodzących w życiu ludzkim, uwzględniając złożoność i sprzeczności właściwe każdemu działaniu człowieka. Christopher Alexander, analizując architekturę, zauważył, iż podejście mechaniczne sprawia, że zaczynamy dzielić otaczającą nas rzeczywistość na mniejsze, łatwiejsze do przyjęcia fragmenty. Jednak w ten sposób tracimy bardziej subtelny obraz rzeczywistości jako całości.<sup>5</sup> Nietrudno zauważyć, że strukturalizm idzie w parze z kartezjańskim modelem analizy systemów (który zdominował współczesne postrzeganie rzeczywistości) poprzez rozkładanie ich na części składowe. Można przypuszczać, że analiza procesów jako „poprawnie ukształtowanych systemów sterowanych przez mechaniczne systemy kontroli” może sprawić, że nie będziemy w stanie spojrzeć na niejako na całość.

Na decyzję o nakręceniu dokumentu Miejsce Rytuálu miał wpływ fakt, iż za jeden z moich głównych celów obrałem przedstawienie doświadczenia rytualnego jako jednolitej całości. Chociaż na taśmie filmowej zostały utrwalone zaledwie fragmenty bardzo długich ceremonii, a kręcenie zdjęć i montaż narzucają ograniczony punkt widzenia, użycie kamery video pozwala na takie uchwycenie wpływających chwil, które nigdy nie będzie możliwe w opisie słownym.

W badaniach zjawiska rytuału, należy zwracać uwagę na integrację pierwiastka duchowego ze strumieniem codziennych wydarzeń, gdyż, jak sugeruje kolejna definicja rytuału, duchowość jest często postrzegana jako odrębna w stosunku do codzienności. Bobby C. Alexander, autor książki *Pentecostal Possession*, definiuje rytuał jako „planowane lub improwizowane działanie, mające na celu przeniesienie z codzienności do struktury alternatywnej, w której dokona się jej transformacja”.<sup>6</sup> Chociaż czynności rytualne z pewnością towarzyszą wyjątkowym wydarzeniom w życiu rdzennych społeczności, wydaje mi się, iż definiowanie ich tak, jak sugeruje to B.C. Alexander, jako czynności znajdujących się poza i w oderwaniu od rzeczywistości dnia codziennego, jest wynikiem postrzegania ludności rdzennej poprzez pryzmat kultury Zachodu. Ponieważ w naszym codziennym życiu oddaliliśmy się od problemów duchowości, uważamy, że również w innych kulturach dzieje się podobnie. Zgodziłbym się jednak z inną interpretacją definicji proponowaną przez B.C. Alexandrę; w następnym rozdziale opiszę jak rytuał tworzy alterna-

and final causes of all effects" may itself be a bit technological, but it does allow us to distinguish the act of bowing as a clearly ritual act.

Many anthropologists would question Turner's choice of the word "prescribed" because it conjures up an image of human beings as automatons performing according to behavioral rules. The reality of ritual experience – the sorrow of a funeral, the excitement of childbirth – encompasses far more than can be captured in a set of behavioral rules. Respect for the individuality and emotionality of ritual experience has led some anthropologists to suggest alternatives to the "structuralist" approach to ritual study which attempts to identify formal, structural characteristics common to particular rituals.

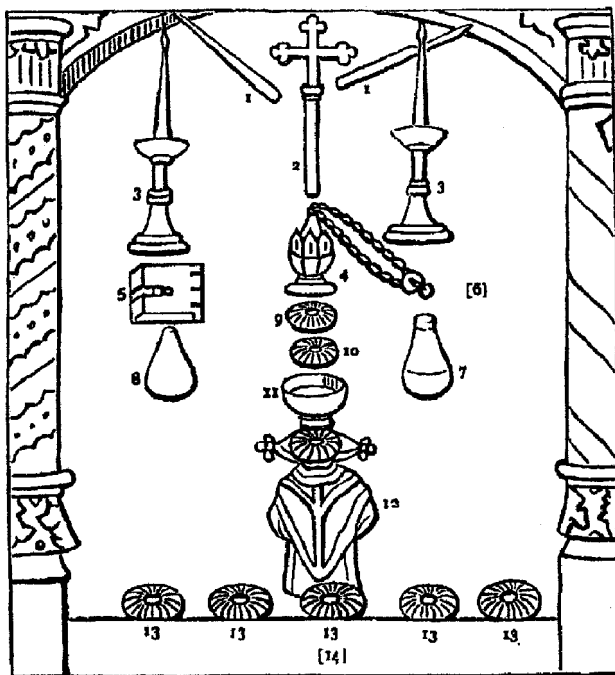
"A loosely tied bundle of informal practices," is how Renato Rosaldo refers to culture, juxtaposing his definition with the structuralist view of culture as "a well-formed system regulated by control mechanisms."<sup>3</sup> His way of seeing culture, which he calls processual analysis, can help us see ritual as "an active process of making rather than a thing-like structure."<sup>4</sup> We can also use the theory of practice, developed by Pierre Bourdieu and others, which seeks a sense of the processes of daily life, as opposed to rules by which those processes occur. In some ways, these two views represent the approaches I have taken in the study guide and video. This study guide presents a more structuralist view, articulating principles inherent in the form and use of ritual buildings; the video, on the other hand, strives more toward the sense of the ritual experience embodied in its architecture.

Both processual analysis and the theory of practice are efforts to study processes without losing sight of the complexity and contradiction present in any human act. In the realm of architecture, Christopher Alexander has pointed out how our mechanistic world-view leads us to fragment reality into neat, comprehensible structures when we look at the environment. This fragmented view causes us to miss the more subtle reality of the environment as-a-whole.<sup>5</sup> It is easy to see how the structuralist method fits the Cartesian model (which dominates our world-view today) of understanding systems by breaking them down into their constituent parts. And it is reasonable to argue that a way of seeing which breaks processes down into "a well-formed system regulated by control mechanisms" could lead us to miss the wholeness of that process.

The desire to present the ritual experience as an unbroken whole was one of the primary reasons why I chose to present *Ritual House* in video format. The video segments show us only a small part of a very lengthy ceremony, and the act of shooting and editing video creates a limited point of view; nonetheless, video captures the flow of events in time in a way that written description never could.

The flow of everyday life, the integration of the spiritual in the everyday, is important to recognize in the study of ritual, for, as the following definition of ritual indicates, it is often seen as something outside of life. Bobby C. Alexander, in his book, *Pentecostal Possession*, defines ritual as "planned or improvised performance that effects a transition from everyday life to an alternative framework within which the everyday is transformed."<sup>6</sup> While ritual events certainly represent special occasions in the lives of indigenous people, I believe that it is an imposition of Western values on those people to see ritual experience as completely outside of and disconnected from daily life, as the preceding definition implies. It is the loss of the spiritual in our own everyday lives that leads us to see the spiritual and its experience in ritual as something separate from daily life in other cultures. I would, however agree with an alternative reading of Alexander's definition; in the next chapter, I describe how ritual creates its own time, "outside" of conventional time. If we interpret "an alternative framework" as this timeless time, then the two definitions are complimentary.

What is it about ritual action that makes it spiritual? A definition of ritual offered by anthropologist Richard M. Dorson may provide a clue: "A celebration, in our sense, should fall at a fixed period and should involve, or at one time should have involved, sacred and symbolic elements."<sup>7</sup> Ritual, then is sacred or spiritual in its intention and symbolic in its content. Ritual is symbolic action. That is, the actions of a person engaged in a ritual have meaning beyond "themselves". In many architectural traditions, for example, fire is carried from the old homestead



Ryc. 4. XVI-wieczny rysunek z katedry w Salisbury przedstawia schemat rytualny „stacji” w procesji.  
Fig. 4. The "station in procession" – a 16th-century ritual diagram from Salisbury Cathedral.

tywny wymiar czasu „poza” zwykłym czasem. Jeśli przyjmiemy, że „struktura alternatywna” to ten właśnie „czas poza zwykłym czasem”, wówczas możemy zauważyć, iż obie definicje się uzupełniają.

Jak zachodzi przemiana działań rytualnych w przeżycia duchowe? Dlaczego mówimy o duchowym wymiarze rytuału? Wskazówkę znaleźć możemy w definicji Richarda M. Dorsona, który twierdzi, iż „uroczystość, w naszym rozumieniu tego słowa, powinna mieć miejsce w określonym czasie i powinna lub powinna była zawierać w sobie elementy sacrum i symbolu”.<sup>7</sup> Zatem, celem rytuału jest dotarcie do sfery *sacrum* lub sfery duchowej, a treścią symbol. Ponieważ rytuał jest działaniem symbolicznym, dlatego działania jego uczestników nabierają dodatkowego, symbolicznego znaczenia. Na przykład, w wielu tradycjach architektonicznych, w nowo wybudowanym domu, rozpala się ogień przeniesiony z poprzednio zamieszkiwanego miejsca. W nowym domostwie rozpala się ogień nie tylko w celu ogrzania nowego miejsca, ale i po to, by zachować łączność z miejscem, które zostało opuszczone.

Uczestnicy rytuału muszą wiedzieć, w jaki sposób interpretować znaczenie takich działań i dlaczego tak tradycja, jak i powtarzalność stanowią jego niezbędne elementy. Określenie rytuału przez Turnera jako działania „ustanowionego”, wskazuje, iż pieśni, tańce czy inne czynności rytualne wywodzą się z wieloletnich tradycji. Z kolei nawiązanie do okresowości w definicji Dobsona, służy podkreśleniu faktu, iż rytuał jest czynnością powtarzaną. Jednakże, mimo tego, że działania rytualne są powtarzalne, mogą ulegać zmianom, będąc tworzone na nowo czy też dostosowywane do zmieniających się okoliczności.

Ważne jest pytanie o to, czy celem rytuału jest kreowanie ładu, lub czy podejmowane działania wypływają z przyzwyczajenia i przekonania, że nie wolno nic zmieniać, bo „tak było zawsze”? W odpowiedzi na to pytanie pomóc nam może sprawdzenie, czy mimo nowych okoliczności uczestnicy rytuału zachowują niezmienną wieloletnią tradycję, czy też, aby dopomóc w zachowaniu ładu, dostosują działania rytualne do zmieniającej się rzeczywistości. Przyjrzyjmy się dwóm przykładom.

Film *Kayapo: Out of the Rain Forest* opisuje jak amazoński lud Kayapo połączył tradycję ze współczesnymi osiągnięciami techniki w walce przeciwko planom wybudowania przez rząd brazylijski elektrowni wodnej, zagrażającej spiętrzeniem wód i zalaniem wielu plemiennych wiosek. Największą przeszkodą, z jaką musieli się zmierzyć członkowie plemienia, były wewnętrzne walki pomiędzy poszczególnymi klanami, które uniemożliwiały zajęcie jednego, wspólnego stanowiska przeciwko polityce rządu. Problem rozwiązany został przez członków starszyny jednej z wiosek, którzy nagrali na taśmie wideo tradycyjny, wspólny dla wszystkich klanów ludu Kayapo „taniec plonów”. Kasetę rozprowadzono do innych wiosek, wraz z przesłaniem dotyczącym walki przeciwko planom rządu. Dzięki temu połączeniu udało się zyskać zaufanie członków innych klanów Kayapo i w efekcie całe plemię zjednoczyło się w wygranej walce o zakaz budowy elektrowni.<sup>8</sup>

Inny przykład adaptacji rytuału do zmieniającej się rzeczywistości opisuje reżyser Allison Jablonko we wspomnieniach o współpracy z antropologiem Maurice'em Godelierem, wraz z którym pod koniec lat 60. prowadziła badania nad nowogwinejskim ludem Baruya. Jablonko wspomina jak Godelierowi pozwolono uczestniczyć w ceremonii inicjacji młodej dziewczyny o imieniu Ymbaingac. Jednakże, „członkowie plemienia uznali, iż powrót Godeliera do wioski po ceremonii wiązałby się z niebezpieczeństwem, gdyż jako uczestnik inicjacji dziewczyny został „skażony” kobiecą seksualnością. Aby „oczyścić” antropologa, mężczyźni zaimprovizowali rytuał wzorowany na rytuałach stosowanych w przypadku kobiet, które powracają do domu po comiesięcznej menstruacji”.<sup>9</sup>

Zarówno stwarzająca zagrożenie ekologiczne elektrownia, jak i powrót skażonego Godeliera z ceremonii inicjacji, mogły zaburzyć ład w społeczeństwach Kayapo i Baruya. Oba plemiona uniknęły potencjalnie groźnych zdarzeń dzięki zastosowaniu czynności rytualnych. Wydaje mi się, iż fakt ten jest dowodem przyjęcia rytuału za element kreowania i utrzymywania ładu w opisanym rdzennych kulturach. Podejrzewam również, iż pomimo faktu, że szkody wynikające z zaburzenia ładu bezpośrednio dotknęłyby środowisko naturalne lub społeczność plemienną; prawdziwe, choć ukryte niebezpieczeństwo stanowiło zagrożenie ładu decydującego o porządku wszechświata, istniejącego w przyrodzie i w relacjach międzyludzkich.

when a new one is established. The fire in the new house is not lit with the embers from the old house simply to keep the new house warm, but to create a transition and a continuity between the old dwelling and the new.

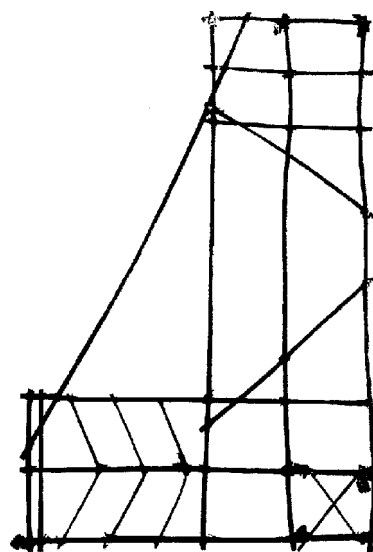
Of course, participants must know how to interpret the meaning of these symbolic actions, and that is why tradition and repetition are so essential to ritual experience. Turner's description of ritual as "prescribed" activity is an indication of how the songs, dances, all the actions of a ritual, are based on long tradition. The reference to periodicity in Dobson's definition also comes out of this characteristic of repetition present in ritual. The fact that ritual action is repeated action does not mean, however, that there is no room for improvisation or change. In many cases, rituals have been adapted or created anew to deal with contemporary problems.

Is ritual really about the creation of order, or is it just an act performed out of habit because "we've always done it this way"? One way of resolving this question is to see if ritual is adaptable to new stimulus. Does the old routine just keep plodding on, unaffected by change, or do people use ritual in new and creative ways to help maintain a sense of order in a changing world? Two examples can help us answer this question.

The film, *Kayapo: Out of the Rain Forest*, describes how the Kayapo people of the Amazon brought ritual tradition and modern technology together in their struggle against plans by the Brazilian government to build a hydroelectric dam that would have left many of their villages underwater. The biggest obstacle the Kayapo faced in opposing the dam was infighting between different clans, which prevented them from presenting a united front against the government. To overcome this internal bickering, elders from one village videotaped performances of their traditional "corn dance" along with political messages and distributed them to other villages. Seeing the corn dance, common to all the Kayapo, helped the viewers develop a sense of trust toward members of other villages, and in the end they came together to defeat the dam project.<sup>8</sup>

Another example of people adapting their rituals to a changing world is described in filmmaker Allison Jablonko's story of her work with anthropologist Maurice Godelier and the Baruya people of New Guinea in the late 60's. She tells how Godelier was permitted to attend the initiation ceremony of a young girl, Ymbaingac. This, however,

"put him in an anomalous position vis-a-vis the men, who felt he could not simply return to the village without the danger that he would



Ryc. 5. „Medo” – mapa morska z Wysp Marshalla, na której uwzględniono takie szczegóły, jak różnice czasu, prądy oceaniczne i kierunki ptasich lotów.  
Fig. 5. A *medo* – a nautical map from the Marshall Islands incorporates changes in time, ocean currents, and even the flight of birds. 10



Ryc. 6. Młodzi chłopcy z plemienia Walbiri uczestniczą w ceremonii wchodzenia w dorosłość.  
Fig. 6. Walbiri youths participate in a coming-of-age ceremony.

Czynności rytualne posiadają własne znaczenie, są dobrze znane uczestnikom rytuału, dlatego że ich symbolika była przez całe wieki umacniana przez religię, mitologię i życie codzienne. Tak jak w naszym kręgu kulturowym gołąb jest mitycznym symbolem pokoju, tak podniesienie kielicha czy pucharu lub kopanie w ziemi może mieć specyficzne znaczenie w innej kulturze.

Jeżeli przyjmujemy, że głównym celem tej pracy ma być znalezienie argumentów na rzecz tezy o roli struktur rytuału w tworzeniu ładu, to należy stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, iż rytuał sam w sobie ładu tworzyć nie może. Oczywiście, moglibyśmy spróbować zdefiniować rytuał jako czynność mającą na celu zaprowadzenie ładu. Jeden z antropologów powiedział: „Rytuał prowadzi do ładu a ład prowadzi do rytuału”. I rzeczywiście, w efekcie aktu rytualnego może być zaprowadzony ład, co więcej, rytuał może być wykonywany w celu zaprowadzenia ładu, ale nie można stwierdzić, iż rytuał sam w sobie prowadzi do ładu, podobnie jak wiedza nie jest konsekwencją istnienia edukacji.

## ŁAD

Rytuał wyraża ład kosmologiczny, a niekoniecznie ład społeczny czy geometryczny. Ład jest harmonijnym, zrównoważonym i pozbawionym wewnętrznych sprzeczności systemem. Jak mówi przysłowie zen: „Żaden płatek śniegu nie spadnie w niewłaściwym miejscu”. Układ płatków śniegu w miejscu na które spadły, to system kompletny od początku do końca, nie ma w nim ani jednego elementu za mało ani jednego za dużo. Zjawiska naturalne oddają różne stopnie uporządkowania, natomiast wszelkie działania człowieka mogą albo pogłębiać albo osłabiać tę harmonię.

Ład istnieje, jest on nieodłącznym elementem natury. Nietrudno udokumentować przykłady zhubnej ingerencji człowieka w świat natury, prowadzącej do zburzenia ładu.<sup>10</sup> Kluczem do odszukania własnego miejsca w ustalonym porządku rzeczy jest wiedza. Rytuał, podobnie jak mitologia, przyczynia się do zachowania ładu. Uświadamia nam nasze miejsce w porządku świata i przypomina o tym, co należy robić, aby zachować równowagę w naszym życiu. Ład społeczny jest oczywiście nierozdzielnie związany z architekturą, albo programowo – kiedy budowle spełniają zadania polityczne lub społeczne, lub też jako jej produkt – kształt społeczeństwa, który powstaje w wyniku jego interakcji z architekturą. Istnieje również bezpośredni związek pomiędzy architekturą a ładem geometrycznym. Wrażenia estetyczne, jakie rodzą się w zetknięciu z architekturą na co dzień, w dużym stopniu uzależnione są od kształtu otaczających nas budynków. Ład kosmologiczny wypływa z samej struktury wszechświata. Kosmologia, z definicji, obejmuje wszystko, umożliwi nam zatem znalezienie związków między społecznymi, geometrycznymi, a nawet biologicznymi teoriami ładu.

bring with him the contamination of female sexuality. The men, therefore, improvised a ritual by adapting the traditional ritual used by women when returning home after menstruating. The men performed this adapted ritual, decontaminating Godelier after he had created this unprecedented situation.<sup>9</sup>

Both the ecological threat posed by the dam and the social one contained in Godelier's return from the initiation represent elements of disorder. Both the Kayapo and Baruya people dealt with these potentially disruptive events through ritual. This indicates to me that ritual is a common and accepted method in these cultures for creating and maintaining order. I also suspect that while the immediate effects of these disruptions may have been environmental or social, the underlying threat was to the cosmological order manifested in nature and human relationships.

Ritual actions carry meaning because both the actions and their meanings have become familiar to the participants over lifetimes in which religion, mythology, and daily life have reinforced the meaning of certain acts and certain symbols again and again. In the same way that we associate doves with peace because it is a fundamental part of our mythology, so raising a cup or digging the earth bears a specific meaning in another culture.

If we are going to make an argument for the role of ritual structures in creating order, we need to be sure that ritual does not, by its definition, create order. That is, it could be argued that the definition of ritual is that it creates order. "Ritual is order and order is ritual," as one anthropologist has said. Ritual may have the effect of creating order, as I propose it does, it may even have the intention of creating order; but it cannot be said that ritual, by its existence alone creates order, any more than we could say that education by definition creates knowledge.

## ORDER

The order which ritual expresses is a cosmological order, not necessarily a social or geometric one. Order manifests itself as a system in harmony or balance, free from inner contradictions. There is an old Zen proverb: "Snowflakes fall, not one in an inappropriate place." The falling snow settling on the ground represents a system in which absolutely nothing is lacking, nothing is superfluous, a system complete and whole unto itself. Just as natural phenomena reveal varying degrees of order, so the things that we do and the things that we make can serve either to deepen or to dilute this harmony.

Order exists. It is a quality inherent in Nature. Our ability to screw it up is well-documented.<sup>10</sup> Knowing our place in the scheme of things begins with knowing. Ritual creates order by reminding us (like mythology) of how we fit in and what we must do to maintain balance. Social order is, of course, inextricably entwined with architecture, either as program – shaping the built environment to fit political or societal needs, or as product – the shape of society as defined by its interaction with buildings. Geometric order, too, is an inseparable dimension of architecture; both our everyday experience and our aesthetic evaluation of architecture are defined to a great extent by the measure of a building as an object in space. Cosmological order is a characteristic of the very structure of the universe. Cosmology, by definition, embraces everything, so in it we can find connections to social, geometric, even biological theories of order.

The existence of cosmological order should not be seen as taking for granted that the universe is an "orderly", as opposed to chaotic, place. Order as defined in this study is a condition of arrangement – arrangement of the universe, of a building, possibly of you and I. It is a definition of order consistent with the Latin root, *ordo*, a row of threads in a loom, by which every point in a fabric is connected with every other.<sup>11</sup>

Unity is the personal experience of cosmological order. Architecture has the potential to unite self and space in that our deepest experience of architecture can stir the order within us to resonate with the order around us. I am suggesting that ceremonial structures are intended to create this resonance or harmony – what other purpose can be supposed for these buildings that are constructed at such expense only to be destroyed. This "building for the moment" is an integral part of



Fakt istnienia ładu kosmologicznego nie oznacza wcale, że wszechświat jest miejscem doskonale „uporządkowanym” a nie chaotycznym. Ład został zdefiniowany w tej pracy jako forma układu – układu wszechświata, układu budynków, a nawet układu stosunków międzyludzkich. Definicja ta nawiązuje do pochodzenia angielskiego słowa „order” (porządek) od łacińskiego słowa *ordo*, oznaczającego układ nici na krośnie, które łącząc się tworzą tkaninę.<sup>11</sup>

Poczucie wspólnoty jest osobistym doświadczeniem w porządku wszechświata. Architektura stanowi potencjalną możliwość zjednoczenia własnego Ja z otaczającą przestrzenią. W obliczu największych przeżyć, jakich doznajemy obcując z architekturą, nasz ład wewnętrzny może zacząć harmonizować z ładem otaczającego świata. Wydaje się, że budowle obrzędowe wznoszone są w celu stworzenia takiej harmonii i rezonansu. Czy istnieje inny powód nadający sens wznoszeniu budowli tak dużym kosztem, mimo tego, że ulegną w końcu destrukcji? Krótkotrwały żywot budowli obrzędowych jest integralnym elementem doświadczenia rytualnego. Stwierdzenie Evana M. Zeussa, że „znaczenia i efekty rytuału stanowią jedność”<sup>12</sup>, może pomóc w wyjaśnieniu, dlaczego twórcy budowli obrzędowych wkładają tyle wysiłku w stworzenie konstrukcji, które są wykorzystywane tylko w określonym czasie. Przykładem (przedstawionym w filmie i omówionym szczegółowo w dalszej części książki) jest *wadah*, czyli wieża pogrzebowa ojca I Gede Wasury, której wartość wyceniono na 8 ha pól ryżowych.

Podczas rytuału, ład zostaje wyrażony w formie wizualnej poprzez budowlę obrzędową. Możemy tu nawet odnaleźć nawiązanie do kantowskiego opisu doświadczenia piękna – gdyż rytuał również wymaga od uczestników, aby porzucili myślenie o danym obiekcie lub doświadczeniu w kategoriach ich potencjalnego „użycia” w praktyce. Miejsce rytuału nie służy celom praktycznym i dlatego decyzja o postawieniu budowli obrzędowej nie jest podejmowana, jak to się czyni w innych przypadkach, z powodów ekonomicznych czy funkcjonalnych. Celem, któremu służy stawianie budowli obrzędowych, jest jednocześnie uczestników rytuału z otaczającym światem, poprzez tworzenie przestrzeni, w której mogą oni w sposób harmonijny i uporządkowany przekraczać ważne etapy życia.

Walka o zachowanie własnego świata „nietkniętym”, jaką toczą ludy tubylcze w obliczu zagrożenia ze strony rozprzestrzeniającej się kultury Zachodu, jest wyrazem walki o ład określony przez własną historię i kulturę, na skalę większą niż wszelkie dotychczasowe problemy, z którymi musiały się one zmierzyć. Jest zupełnie zrozumiałe, że młodzi ludzie zwracają się ku postrzeganemu jako dostatni i atrakcyjny stylowi życia społeczeństw „Pierwszego Świata” rozwiniętych, często kosztem wartości i tradycji własnej kultury. Jednak wielu walczy o jej zachowanie, nie jako reliktu przeszłości, ale sposobu na przeciwstawienie się proponowanym nowym wzorcom kulturowym. Dla nich mitologia, religia i rytuał są nadal żywe, wypełniając odwieczne zadania tworzenia i utrzymywania ładu kosmologicznego, pomimo zmieniającej się rzeczywistości, niezrządkiem popadającej nawet w stan chaosu.

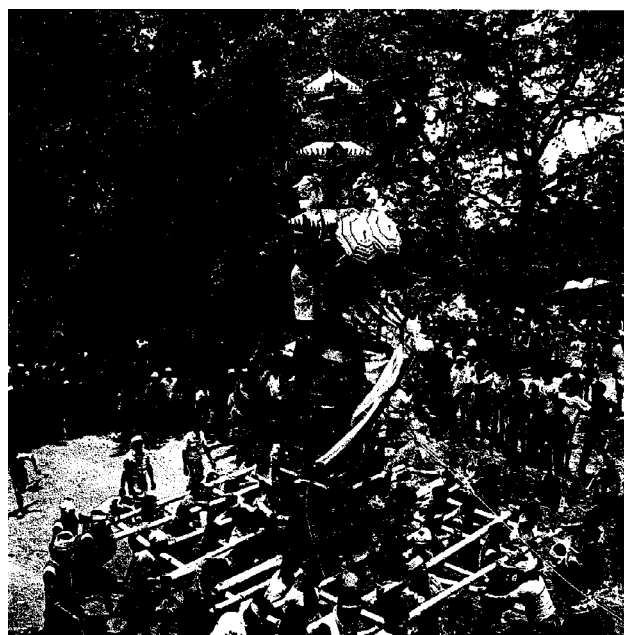
Należy wyraźnie podkreślić różnicę między stwierdzeniem, iż pewne działania rytualne, jak wznoszenie stosu pogrzebowego, są wynikiem doraźnej potrzeby, np. ustanowienia porządku, a argumentem antropologów strukturalistów, którzy twierdzą, iż kultury rdzenne podlegają „prawom” behawioryzmu. Według Rosaldo, strukturaliści definiują kulturę jako „poprawnie ukształtowany system, regulowany mechanizmami kontroli”, w odróżnieniu od innej definicji kultury jako „zbioru luźno ze sobą powiązanych działań o charakterze nieformalnym”.<sup>13</sup> Wystarczy jednak spojrzeć na twarze uczestników rytuału, na których pojawiają się tak skrajne, niepowiązane ze sobą bezpośrednio emocje, jak znudzenie, irytacja czy radość lub też zwrócić uwagę na swobodę, z jaką się zachowują, by uznać drugą z wymienionych definicji za bardziej trafną. Jednocześnie, intensywność przeżywanych emocji i grupowa energia, jaka jest wyzwalana podczas rytuału, świadczą o istnieniu jakiejś potężnej siły, dzięki której ten „zbiór luźno ze sobą powiązanych działań” stanowić może spójną całość. Uważam, iż w przypadku praktyk rytualnych siła ta wyraża się w pragnieniu zaprowadzenia ładu. Chciałbym podkreślić raz jeszcze, iż nie chodzi mi o naiwną, powierzchowną definicję ładu, rozumianego jako umieszczenie wszystkiego na swoim miejscu, ale o głęboki sens tego słowa, czyli ład jako cechę właściwą wszystkiemu – nawet śmierci.

ritual experience. Evan M. Zeuss argues that "In ritual the means and the ends are inseparable"<sup>12</sup> This helps to explain why anyone would put so much work into a temporary structure. The *wadah* funerary tower built for I Cede Wasura's father, (an example from the video detailed later in this study) cost as much as 20 acres of rice fields.

In ritual, the experience of order and the expression of order are one. There is even a link here to Kant's description of our experience of beauty – that it requires that we let go of our intentions of how we can "use" an object or experience. The ritual house does not have a "use" that we can relate to easily, accustomed as we are to basing every building decision on economic or functional necessity. The necessity of the ritual structure lies in its role in uniting its users with their world, forming a space in which life's transitions can occur in a balanced way.

The struggle by indigenous people to keep their world intact in the face of advancing western culture is a cosmological conflict beyond anything that most of these people have had to deal with in the entire history of their culture. Young men and women understandably turn toward the affluence and attraction they see in First World culture, often at the expense of their society's values and traditions. Many, however, are working hard to preserve their culture, not as a relic, but as a way of keeping themselves whole as they wrestle with new cultural identities. In their cases, mythology, religion and ritual live on, serving the same purpose that they always have – creating and maintaining cosmological order amid the changes and occasional chaos of life on Earth.

The argument that a certain practice, like building a funeral pyre, is driven by a certain desire, like the need for order, must be clearly separated from the argument by some structuralist anthropologists that life in indigenous cultures is governed by behavioral "rules". The structuralist observer, according to Rosaldo, views culture as "well-formed systems regulated by control mechanisms", and he opposes this view to one of culture as "loosely tied bundles of informal practices".<sup>13</sup> You need only to look at the faces of people performing a ritual to be convinced that the latter description is the more accurate one. You see boredom, irritation, laughter, casual coming and going that are all signs of this looseness. Yet, you also see a certain intensity and group energy that reminds you that this loose bundle is tied together by a powerful force. In the case of ritual practice, I would argue that this force is the desire for order. Again, this is not the naive superficial order of every-



Ryc. 7. *Wadah*, wieża pogrzebowa z wyspy Bali, której wartość odpowiada wartości nawet 8 ha pól ryżowych.

Fig. 7. A Balinese *wadah* can cost as much as 20 acres of rice fields.

Dowody na podobne istnienie ładu odnaleźć możemy w licznych rytuałach odbywających się zgodnie z określonymi strukturami obrzędowymi. Na przykład, świadczą o tym słowa matki z filmu *The House Opening*, która wśród chaosu i zamieszania, towarzyszącego ceremonii „otwarcia domu”, dostrzega zamysł zachowania porządku, ukrytego za gorączką gotowania, tańców i zabaw, mówiąc: „Czuję, że nadszedł czas by dzieci wiedziały, gdzie są. Jeżeli to nam umknie, nie będzie nadziei.”<sup>14</sup>

Wydaje się, że ład jest nam potrzebny z dwóch powodów. Pierwszy z nich ma podłoże kosmologiczne a drugi psychologiczne. W ujęciu kosmologicznym fundamentalnym zadaniem, jakie spełnia ład jest scalanie wszechświata. O tym, że nasze życie nie może być pełne, jeśli nie będzie ono uporządkowane, mówi zarówno współczesna fizyka, jak i folklor ludności tubylczej. W swojej książce *Wholeness and the Implicate Order*, fizyk David Bohm porównując holistyczne ujęcie świata z ujęciem fragmentarycznym, zwraca uwagę na potrzebę postrzegania świata jako uporządkowanej całości: „prawdziwa jedność, tak osoby jak i człowieka z naturą podobnie jak człowieka z człowiekiem, powstaje tylko w wyniku działań, które nie prowadzą do rozpadu rzeczywistości stanowiącej całość”.<sup>15</sup>

Według Rudolfa Arnheima, podobny związek istnieje między umysłem a przyrodą: „dążenie człowieka do zaprowadzenia ładu, które przejawia się między innymi w sztuce wywodzi się z podobnej uniwersalnej tendencji charakterystycznej dla całego świata organicznego”. Dlatego też, aby zrozumieć świat i aby móc w nim funkcjonować, konieczne jest byśmy zdali sobie sprawę z faktu, że świat jest systemem uporządkowanym. Tutaj dochodzimy do drugiego psychologicznego uzasadnienia potrzeby ładu.

Wnikliwa analiza psychologiczna działania ludzkiego umysłu dowiodła istnienia szczególnej głębokiej potrzeby istnienia ładu. Wyniki badań psychologicznych oraz ich konsekwencje dla sztuki i architektury, nie uszły uwagi teoretyków. Jak pisze Rudolf Wittkower: „Współczesna psychologia dowodzi, że poszukiwanie ładu i harmonii jest głęboko ukryte w ludzkiej naturze”. W ujęciu Arnheima, poszukiwanie ładu jest dążeniem do redukcji napięcia, a „to dążenie jest, według Freuda, nie tylko dominującym, ale tak naprawdę najważniejszym celem każdego organizmu”.<sup>16</sup>

Czy rytuał jest wynikiem psychologicznej potrzeby kreowania ładu? Zgadza się z tym Rosaldo, reprezentujący procesualizm antropologiczny, jak i krytykowany przez niego strukturaliści. W książce *Culture and Truth*, Rosaldo wymienia kilka przykładów przykrych konsekwencji pozbawienia ludności tubylczej tradycji rytualnych, konkludując, iż „pozbawienie tradycji rytualnych może prowadzić do lęku.”<sup>17</sup> Wstęp do *The Rites of Passage* klasyka myśli strukturalnej, Arnolda Van Gennepa kończy się wyrażeniem głębokiego żalu z powodu niedostatku we współczesnej kulturze Zachodu obrzędów wspólnotowych. Jednocześnie sugeruje on, iż „liczba zaburzeń umysłowych wzrasta ponieważ zwiększa się liczba osób, które samotnie zmagają się z problemami okresów przejściowych”.<sup>18</sup> Fakt, iż naukowcy reprezentujący oboje o tak skrajnych poglądach i metodach naukowych dochodzą do identycznych wniosków, silnie przemawia za słusznością ich wspólnych wniosków: bez doświadczenia rytuału, dzielonego przez członków wspólnoty, życie nie może być pełne.

O ile ład zaspokaja zarówno potrzeby psychologiczne, jak i społeczne, tak rytuał jest ściśle związany z potrzebami społecznymi. Powstało już wiele tomów na temat funkcji rytuału w społeczeństwie. Dzięki niektórym rytuałom przeciętni członkowie społeczności mogą wyrazić swoją niechęć do klasy rządzącej, naśladując jej zachowania, a nawet ją parodiując. Inne rytuały mitologizują role społeczne, przedstawiając społeczeństwo jako strukturę usankcjonowaną z woli bogów. Pomimo iż rola rytuału w społeczeństwie jest wyjątkowa, nie stanowi ona głównego przedmiotu zainteresowania tej książki. Skupiam się w tej pracy na rytuale rozumianym jako związku między jednostką ludzką a kosmologią. Jest faktem, że akt rytualny wyzwala te związki w przestrzeni wspólnotowej. Kontekst społeczny odgrywa duże znaczenie podczas mojej dyskusji nad rolą i znaczeniem struktury ceremoniału. Jednakże postanowiłem skupić się na kosmologicznym wymiarze rytuału, badania nad jego społecznymi konsekwencjami pozostawiając innym.

thing in its place, as "orderly", but a deep order as a quality present in all things – even death.

Evidence of this intention toward order can be found in numerous rituals involving ceremonial structures. Amid the chaos and confusion of *The House Opening*, for instance, we are reminded of the intention behind the frenzy of cooking, dancing and partying by the mother's words: "I feel it's time the children knew where they were. If we lose this, there's no hope."<sup>14</sup>

There are two reasons I would like to propose as to why we need order – the cosmological and the psychological. The first, cosmological, argument is that order is the fundamental quality binding the stuff of the universe together. The conclusion that we cannot live fully without a correct understanding of order is voiced in modern physics as well as in indigenous folklore. In *Wholeness and the Implicate Order*, physicist David Bohm looks at the effects of a wholistic world-view versus a fragmented one, sighting the need for a world-view based on wholeness and order: "True unity in the individual and between man and nature, as well as between man and man, can arise only in a form of action that does not attempt to fragment the whole of reality."<sup>15</sup>

Rudolf Arnheim suggests a similar connection between mind and nature in his observation that, "Man's striving for order, of which art is but one manifestation, derives from a similar universal tendency throughout the organic world." It is therefore necessary to grasp the order present in the world around us if we are to understand the world, perhaps even to function in it. This leads to the second argument in the case for order, one grounded in our own psychological makeup.

Careful consideration of the workings of the human mind in the realm of psychology have led to an understanding of the deep need for order. This realization in the field of psychology, and its implications in art and architecture, have not been lost on theorists. "Modern psychology," writes Rudolf Wittkower, "supports the contention that the quest for a basic order and harmony lies deep in human nature." Arnheim phrases the quest for order as a striving for tension reduction and states that, "The striving toward tension reduction is, according to Freud, not only dominant but indeed the only genuinely primary tendency of the organism."<sup>16</sup>

Does this psychological need for order necessarily create a need for ritual? Both the "processualist" anthropologists like Rosaldo and the structuralists he criticizes answer "yes" to this question. In *Culture and Truth*, Rosaldo gives several examples of the bitter consequences when indigenous people are deprived of ritual tradition, and concludes that "the failure to perform rituals can create anxiety."<sup>17</sup> The introduction to Arnold Van Gennep's *The Rites of Passage*, a classic of structuralist thought, ends with a lament for the absence of communal ceremony in contemporary Western culture, suggesting that "mental illness may arise because an increasing number of individuals are forced to accomplish their transitions alone."<sup>18</sup> The fact that members of both camps, so opposed in their methods and beliefs, arrive at the same conclusion makes a strong argument in favor of their shared assumption: that a life without shared ritual experience cannot be whole.

Just as order fulfils social as well as psychological needs, ritual also has a strong link to social needs. There are volumes and volumes describing the social function of rituals. Some rituals allow the powerless in society to imitate and mock the ruling class, alleviating some of the tension latent in their resentment; others define social roles in terms of mythology in order to lend the gods' sanction to existing social structure. As vital as this social aspect of ritual is, it is not the focus of this investigation. Here we are looking at the connection ritual makes between cosmology and individual. Of course, ritual experience evokes this connection in a communal setting. This social context in which ceremonial structures are built is an important part of this study – it is the social implications or effects of ritual that will be left to others while we zero in on its cosmological significance.

## COSMOLOGIES

Can a cross-cultural comparison of ceremonial structures and their cosmological implications really work when cosmologies differ so greatly

## KOSMOLOGIE

Czy międzykulturowe porównywanie roli struktur ceremoniałów w tworzeniu porządku kosmologicznego ma sens, skoro ich kosmologie różnią się w znaczący sposób? Oczywiście pewne elementy, takie jak wiara w stwórcę, w życie po śmierci czy istnienie duszy mogą być wspólne dla kosmologii wielu kultur. Mądrość plemienia Bantu: „Bóg po stworzeniu człowieka, już się nim nie interesuje”, mówi o stworzeniu i pozostawieniu człowieka przez stwórcę, podobnie jak słowa piosenki z plemienia Fang:

Bóg (Nzame) jest w górze, a człowiek na dole.  
Bóg jest Bogiem, a człowiek człowiekiem.  
Każdy jest u siebie, każdy w swoim domu.<sup>19</sup>

Podobieństwa takie jak powyższe, umożliwiają członkom jednej kultury odnieść swój punkt widzenia do innych oraz ułatwiają nawiązanie dialogu i poszukiwanie wspólnych elementów własnych kultur. My, ludzie Zachodu, musimy jednak pamiętać, iż rdzenne kosmologie nie są, podobnie jak same kultury, ani jednolite ani niezmiennie. Ludy Bantu i Fang mogą podzielać wiarę w Stwórcę, ale nie oznacza to w żadnym wypadku, że wiarę tę podziеляją wszystkie plemiona afrykańskie.

Chociaż odnajdywanie punktów zbieżnych między wierzeniami może ustrzec nas przed pułapką myślenia w kategoriach „my/oni”, aby móc porównać nasz światopogląd ze światopoglądem ludności rdzennej, należy dokonać rozróżnienia pomiędzy postrzeganiem wszechświata jako mechanizmu przez świat Zachodu, a obrazem wszechświata jako żywego organizmu wśród kultur rdzennych.

W tym celu, antropolog Victor Turner posługuje się terminami zaczerpniętymi zarówno z opracowania na temat buddyzmu Zen, autorstwa D.T. Suzuki, jak i prac Blaise Pascala. Turner przyrównuje zachodni, mechanicystyczny model do buddyjskiej *vijnany* (myślenie dyskursywne) oraz do *l'esprit de geometrie* Pascala. Z kolei model organiczny to według niego odpowiednik *prajny* (myślenie intuicyjne) i *l'esprit de finesse*.<sup>20</sup> Podobne rozróżnienie przedstawia Louis Sullivan w eseju "Emotional Architecture as Compared with Intellectual".<sup>21</sup>

Rozróżnienie to jest ważne, gdyż próba mechanicystycznej analizy rytuałów ludów tubylczych nasuwa wniosek, iż nie zawsze „mają one sens”. To wyjaśnia dlaczego pierwsi europejscy badacze nie traktowali ich z należytą powagą. Stwierdzenie, że pod nowo budowanym domem mieszka bóg ziemi w kształcie olbrzymiego węża i to, że belki w nowym domu muszą układać się według wzoru ciała węża, było nie do przyjęcia dla ścisłych umysłów naukowców. Jednak ostatnio zachodni badacze zaczęli rozumieć i doceniać jak ważną rolę w doświadczeniu rytualnym odgrywają przeczucia. W tym duchu przedstawiona jest niniejsza praca.

Zatem przeprowadzimy analizę struktur rytualnych odwołując się do kosmologii, opartej na emocjach ale nie odseparowanej od rozumu. Jak stwierdził William Saunders z Graduate School of Design na Uniwersytecie Harvarda: „Dzięki emocjom całe nasze ciało staje się mechanizmem poznawczym. Emocje nie wykluczają myślenia, a wprost przeciwnie same stanowią jego wyjątkowy i cenny rodzaj”.<sup>22</sup> Samopostrzeżenie wszechświata jako ograniczonej całości a nie maszyny, nie powinno prowadzić do naiwnego obrazu ludności tubylczej jako beztroskich dzikusów, żyjących w idealnej harmonii z naturą. W rzeczywistości, model mechanicystyczny jest bardziej „pociągający” od modelu organicznego, będąc pod wieloma względami intelektualnie prostszym od tego drugiego. Chociaż holistyczne ujęcie wszechświata jest obecne w rdzennych kulturach od wieków, stało się ono przedmiotem zainteresowania współczesnej fizyki dopiero od niedawna.<sup>23</sup> Mechanicystyczny model wszechświata to struktura hierarchiczna złożona z nieograniczonej liczby związków przyczynowo-skutkowych, podczas gdy świat w ujęciu holistycznym można by przyrównać do siatki lub matrycy zbudowanej ze związków wzajemnie się na siebie nakładających.

W następnym rozdziale zobaczymy, w jaki sposób organiczny model świata wpływa na postrzeganie czasu i przestrzeni, które to z kolei prowadzi do działań konstruowania, używania i destrukcji struktur rytuału służących zachowaniu ładu kosmologicznego.

between cultures? There are some common characteristics to the cosmologies of many diverse cultures – belief in a creator, an afterlife, a soul. The Bantu expression, "God, after creating man, no longer cares about him," speaks of creation and separation as does this Fang song:

God (Nzame) is above, man below.  
God is God, man is man.  
Each at home, each in his house.<sup>19</sup>

Similarities like these enable a member of one culture to relate to the world-view of another, and to make connections between aspects of different cosmological outlooks. As Westerners looking for similarities in indigenous cosmologies, however, it is important to keep in mind that, like indigenous cultures themselves, non-Western cosmologies are neither homogeneous nor timeless. The Bantu and Fang people may share a common belief in a Creator, but that by no means should be taken as an indication that all Africans share a common religious outlook.

While considering commonalities can help us to avoid falling into an "us/them" attitude when comparing cosmologies, one important distinction between indigenous and non-indigenous views will help us to relate indigenous world-views to our own: Westerners see the universe as a machine, while to the non-Westerner it is an organism.

Anthropologist Victor Turner uses terms from both D.T. Suzuki's description of Zen Buddhism and the French philosopher Blaise Pascal to draw the distinction between these opposing views. He likens the western, mechanistic view to the Buddhist *vijnana*, discursive understanding, and to Pascal's *l'esprit de geometrie*. In contrast, the organic view is more like *prajna*, intuition, and *l'esprit de finesse*.<sup>20</sup> Louis Sullivan raises a similar distinction in his essay "Emotional Architecture as Compared with Intellectual".<sup>21</sup>

This distinction is important because, if we look at indigenous rituals in this mechanistic way, they do not always "make sense". This is, of course, why these rituals were not taken seriously by their first European observers. The idea that, for example, there is a soil-god living under the ground in the form of a giant snake, and that the timbers for a new house must be placed to align with his body, made no sense to the literal, scientific mind. More recently, Western observers have begun to understand and honor the Reeling behind the rituals, and it is in that spirit that this study is presented.

We will approach the study of ceremonial structures through a cosmology based on feeling, but not divorced from thought. As William Saunders of Harvard's GSD has said, "Feeling is knowing in the whole body. It is not the enemy of thinking. It is instead a special and valuable kind of thinking."<sup>22</sup> Seeing the cosmos as an organic whole, rather than as a machine, should not lead to the naive view of indigenous people as happy savages living in perfect harmony with nature. Part of the allure of the mechanistic model of the universe is that it is actually in many ways an intellectually simpler model than the organic one. Many indigenous people live with a wholistic view of the universe that we, in our study of physics, are just beginning to realize.<sup>23</sup> The mechanistic model is a hierarchical model laid out as an endless string of cause-and-effect relationships while the wholistic world is more like a lattice or matrix of overlapping relationships.

In the following chapter we will see how this organic world-view engenders concepts of time and space which lead to the construction, use and destruction of ritual structures as a means of maintaining cosmological order.

## Chapter 2 RITUAL TIME, RITUAL SPACE

A ceremonial structure creates a focus in space just as a ritual event creates a focus in time. It defines an inner and outer realm, just as the ritual experience separates life into before and after. The importance of ritual as a way of marking life's transitions, telling us where we are in life, was the subject of the previous chapter. In this chapter we will consider the interaction of ritual time and ritual space in the creation of order. It is the need to establish an "attended place" for the celebration of life's

## Rozdział 2 CZAS RYTUAŁU, PRZESTRZEŃ RYTUAŁU

Podobnie jak czynności rytualne tworzą swoiste ognisko czasowe, tak zdarzenia rytualne skupiają się w określonej przestrzeni. Ta definicja umożliwia rozróżnienie pomiędzy sferą rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej, podobnie jak w doświadczeniu rytualnym, które rozgranicza przeszłość i przyszłość. W poprzednim rozdziale zajmowaliśmy się rytuałem jako działaniem uświetniającym przekraczanie kolejnych etapów życia ludzkiego, dającym jego uczestnikom poczucie własnego miejsca w życiu. W tym rozdziale skupimy się na interakcji czasu rytuału i przestrzeni rytuału, do jakiej musi dojść przy kreowaniu ładu. Należy przyjąć, że jest to potrzeba posiadania „wyjątkowego miejsca” dla uświetnienia „wyjątkowej chwili”, która stanowi o powszechnej, ale i znaczącej roli struktur rytualnych w życiu społeczności tubylczych na całym świecie.

### PRZESTRZEŃ

„Mit wyraża tak wiele... ale tylko w przestrzeni i poprzez nią możemy to urzeczywistnić”.

HENRI LEFEBVRE<sup>1</sup>

Jeżeli przyjmiemy, że rytuał jest działaniem symbolicznym odnoszącym się do pierwiastka duchowego, wówczas stwierdzić należy, że pierwiastek duchowy zostaje uwidocznił podczas obrzędu jedynie poprzez celebrowanie. Każde z miejsc, przedstawionych zarówno w książce, jak i w filmie, charakteryzuje się innym typem budownictwa i odmienną koncepcją zagospodarowania przestrzeni. Jestem przekonany, że jednym z powodów, dla których struktury ceremonialów odgrywają tak znaczącą rolę w kulturach rdzennych, jest fakt, iż ludność tubylcza, w wielu przypadkach, rozwinęła pojęcie przestrzeni nierozzerwalnie związanej z istotą ludzką, w której ceremoniał kształtuje mosty łączące ją z przestrzenią. Różne kultury rdzenne posiadają zbieżne koncepcje postrzegania przestrzeni, które można by nawet skontrastować z koncepcją przestrzeni w kulturze Zachodu. Różnicowanie form tworzących struktury ceremonialu stanowi testament bądź „przekaz” służący poszerzeniu filozofii przestrzeni podtrzymywanej przez ludność tubylczą na całym świecie.

Błędem jest sądzić, iż koncepcja przestrzeni według kultury Zachodu jest „tą” właściwą i jedyną, gdyż w rzeczywistości ulega ona ciągłym przekształceniom. Nawet Einstein powziął błędne wnioski o naturze przestrzeni. Jego teoria względności, która zrewolucjonizowała postrzeganie przestrzeni na początku XX wieku, opierała się na popularnej wówczas koncepcji przestrzeni jako eteru. Mimo to namiętność, z jaką wielu badaczy oddaje się próbie stworzenia jednej, spójnej teorii materii i przestrzeni, świadczy o tym, iż wciąż nie rozumiemy jej prawdziwej natury.

Przestrzeń to dla mieszkańców Zachodu kolejne dobro naturalne, które należy wykorzystać. Zarówno ziemia jak i przestrzeń rozumiana jako „inny wymiar” są przez nas traktowane, z szacunkiem lub bez, jako obiekty, które należy podbić i zdobyć. Jest to zgodne z kartezjańskim ujęciem przestrzeni i ładu wszechświata prezentowanym wcześniej. Ponadto, jako ludzie Zachodu, uważamy, iż podczas rytuału w żaden sposób nie jesteśmy w stanie złączyć się z otaczającą nas przestrzenią, gdyż żyjemy w całkowitym od niej oderwaniu. Jednakże, dla niektórych rdzennych kultur, przestrzeń jest niczym żywa istota, pozostająca w ścisłym związku z istotą ludzką. Na przykład, australijscy aborygeni są przekonani o tym, że przestrzeń i Ja stanowią jedność. Ich wiara w porządek wszechświata zakłada istnienie Songlinów, czyli niewidocznych powiązań przestrzennych, których istnienie bazuje na interakcjach międzyludzkich.<sup>2</sup> Dlatego też Aborygeni nieustannie podążają szlakiem wskazanym przez Songliny, nie zważając na rzeki, miasta, płoty, jak i wszelkie inne granice tworzone przez zwolenników rozumienia świata jako maszyny.

„Tak, jak poprzez krajobraz pragną odnaleźć drogę wytyczoną przez same zdarzenia tak ich mitologia staje się ich umysłową mapą terytorium. Dalecy od pasywności otaczającego krajobrazu podejmują wobec niego aktywne działania, lecz dzieje się to przez interpretację a nie modyfikację”.<sup>3</sup>

"attended moments" that makes the ceremonial structure such a common and significant part of indigenous life around the world.

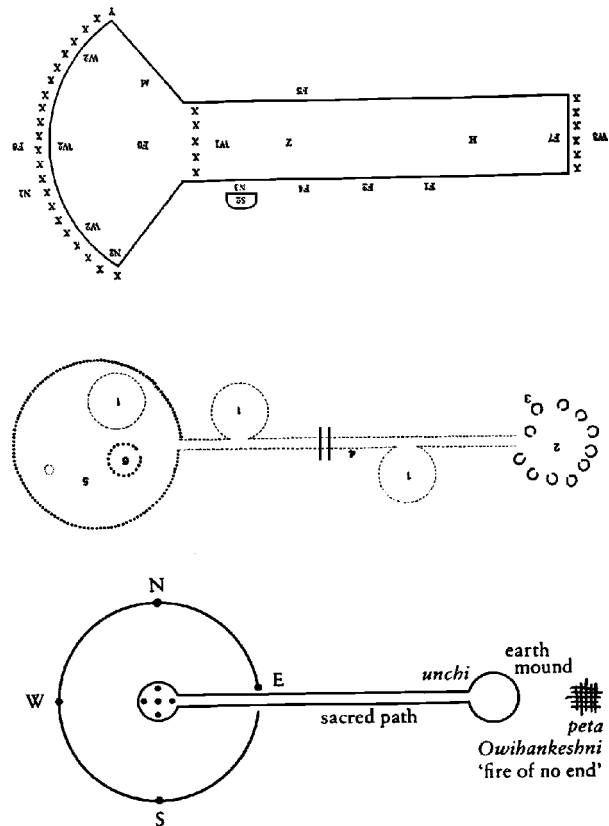
### CONCEPTS OF SPACE

"So much is intimated by myths... but it is only actualized in and through space."

HENRI LEFEBVRE<sup>1</sup>

If ritual is symbolic action with reference to the spiritual, then it is only through action as it takes place that the spiritual can be made manifest in celebration. In each of the places depicted in *Ritual House*, we find a different form to the built environment, different modes of building, and different concepts of space. It is my belief that one reason ceremonial structures play such a crucial role in non-Western cultures is that indigenous people have, in many cases, evolved a concept of space integral with the self, in which ceremonial structures form a bridge, uniting self and space. The fact that there are commonalities between concepts of space held by different indigenous cultures, commonalities that can be contrasted with Western concepts, does not mean that all indigenous societies share the same ideas about the nature of space. The variety of forms found in ceremonial structures is testament to the wide range of philosophies of space held by indigenous people throughout the world.

The notion that we in the West have come to "the" true understanding of what space is should be tempered by the realization that



Ryc. 8. Święta ścieżka, unchi, kopcik ziemi, peta Owihankeshni „wieczny ogień”. Szkice przedstawiają trzy sposoby zagospodarowania przestrzeni rytualnej: „gadjadi”, układ przestrzenny podczas rytuału obrzezania w plemieniu Walbiri (u góry); „kao”, układ przestrzenny podczas obrzędu inicjacji w plemieniu Kung (w środku); „inipi”, święty wigwam służący obrzędom oczyszczenia u Siuksów (u dołu).  
Fig. 8. Space diagrams of (top) \kklbiri gadjadi clearing, used for circumcision ceremonies; (middle) Kung ceremonial initiation space, kao, and encampment, weif, (bottom) Sioux inipi, sacred purification lodge.

W podobny sposób, przed rozpoczęciem obrzędu osiągnięcia pełnoletności w plemieniu Walbiri, kobiety powinny tańczyć wokół terenu przeznaczanego do celów rytualnych, żeby ustanowić go miejscem obrzędu.

Fakt, iż aby stać się rzeczywistym miejscem, przestrzeń musi być przez Aborygenów „oswojona” tańcem, nasuwa wniosek o dużej różnicy w postrzeganiu przestrzeni między społeczeństwem zachodnim a ludami tubylczymi. W świecie rdzennych kultur przestrzeń musi być tworzona i otaczana pieczą, podczas gdy bardziej „rozwinęte” społeczeństwa mają do przestrzeni stosunek bierny.

Szkice przedstawiają trzy sposoby zagospodarowania przestrzeni rytualnej: „gadjar”, układ przestrzenny podczas rytuału obrzezania w plemieniu Walbiri (u góry); „kao”, układ przestrzenny podczas obrzędu inicjacji w plemieniu Kung (w środku); „inipi”, święty wigwam służący obrzędowi oczyszczenia u Siuksów (u dołu).

W przypadku struktury ceremoniału manifestowane są te same podstawy. Struktury mogą być faktycznie wznoszone, używane i burzone ponieważ ich istnienie jest niezbędne by stworzyć i utrzymać porządek. To samo poczucie odpowiedzialności, pod wpływem którego członek społeczności rdzennej aktywnie „tworzy” przestrzeń, zamiast być jej biernym elementem, skłania go do wznoszenia budowli w celu utrzymania odwiecznego porządku rzeczy.

Dla tradycjonalisty, koncepcja przestrzeni jako żywego organizmu może wydawać się absurdalna, ale zauważmy, iż nasze postrzeganie przestrzeni ulegało radykalnym transformacjom, choćby od słynnych odkryć Einsteina na początku XX wieku. Ponadto, obraz przestrzeni jako rozdręganego tkanki, mocno splecionej z naszym jestestwem, nie jest typowy tylko dla prymitywnych budowniczych. Architekt i pedagog, Christopher Alexander, całe życie pracował nad rozwijaniem pomysłów architektonicznych, które opierały się na takim właśnie rozumieniu przestrzeni. Dalej rozważymy jego teorię w odniesieniu do pojmowania przestrzeni przez ludność tubylczą.

## PRZESTRZEŃ A ŁAD

Celebrowanie czynności rytualnych w specjalnie wybranym „miejscu rytuału” służy stworzeniu czasu i miejsca, odpowiedniego dla przekraczania przez członków społeczności tubylczej ważnych etapów życia. *The Rites of Passage* Arnolda Van Gennepa, *The Sacred and the Profane* Mircea Eliade oraz *Dramas, Fields and Metaphors* Victora Turnera to tylko niektóre z prac antropologicznych, zajmujących się rytuałem rozumianym jako droga wyznaczająca rozwój. Mówiąc o „symbolicznych i przestrzennych obszarach przejścia”<sup>4</sup>, Van Gennep ma na myśli czynności i struktury rytuału, które można, według niego, przyrównać do progów, które przekraczamy wchodząc w kolejne etapy naszego życia. Z kolei Eliade przyrównuje rytuał do niebezpiecznego mostu lub wąskiej bramy.<sup>5</sup> W ten sposób próbuje zwrócić uwagę na niebezpieczeństwo, jakie może się wiązać z wkroczeniem na nieznaną tereny oraz na przejście ze starego w nowy etap życia, jaki ma miejsce podczas aktu rytualnego. Turner określa rytuał mianem „czasu granicznego” (*liminal time*), gdyż, jak uważa, podczas aktu rytualnego czas zatrzymuje się na chwilę i wówczas, w sposób wyraźny, widoczna jest granica pomiędzy starym i nowym etapem życia.<sup>6</sup>

Przejściowy charakter budowli obrzędowych może pomóc w wyjaśnieniu, dlaczego używane są one jedynie do celów doraźnych. Otóż, podobnie jak rytuał, który tworzy nowy wymiar czasu, budowle rytualne tworzą swoisty nowy wymiar przestrzeni. Zatem, nie mogą być one wykorzystane ponownie podczas kolejnych ceremonii rytualnych, ani też użyte do innych celów, gdyż w pewnym sensie, przywróciłoby to je do czasu realnego, kosztem ponadczasowych uświęconych właściwości i możliwości wykorzystania do celów, dla jakich je wybudowano. Tylko istniejąc „poza” realną przestrzenią budowla obrzędowa może służyć zaprowadzeniu ładu w życiu społeczności.

Jeśli przyjmujemy tezę o integracji osoby z przestrzenią, możemy uznać, iż budownictwo obrzędowe pełni rolę łącznika między nimi. Tworząc i wykorzystując budowle rytualne, tubylczy architekt buduje most łączący istotę ludzką ze wszechświatem. Nie jest to tylko porównanie poetyckie – rytuał jest rzeczywiście głęboko osobistym doświadczeniem,

our own concept of space is ever-evolving. Even Einstein made incorrect assumptions about the nature of space. His theory of relativity which revolutionized our understanding of space at the turn of the century was based on the then-popularly accepted view of space as the ether. The frenzy of theoretical activity devoted to the development of a unified theory of matter and space shows that we do not yet fully understand the fundamental nature of space.

In the West, we have developed a view of space as a resource. We see this view manifested in our (dis)regard for both the land and space as in "outer space", both of which are perceived as conquerable, exploitable objects. This is completely consistent with the Cartesian view of space and cosmology outlined earlier. Furthermore, we see ourselves as completely separate from space, incapable of the unity found in ritual. In some indigenous world-views, however, space is seen as something much closer to self, much more like a living entity. For example, the Australian aborigines have a concept of space in which space and self are deeply integrated. In their cosmology the Songlines are networks of space which require human interaction to keep them "alive".<sup>2</sup> Crossing rivers, towns, fences and every other spatial boundary thrown up by mechanistic thinkers, the aborigines go on their "walkabout", following the Songlines.

"As they wander through the landscape they follow the path of the Dreamtime events, and so their mythology becomes their mental map of the territory. Far from existing passively within the landscape, they take active possession of it, but largely by interpretation, not modification."<sup>3</sup>

In this same vein, the ceremonial clearing used in the Walbiri coming-of-age ceremony is not considered usable until the women have danced its entire length, making it a "place".

The fact that the Aboriginal space must be "danced" before it becomes real points to an important distinction between Western and non-western views of space. In the indigenous world, space must be actively created and maintained; in more "advanced" societies, space is passively used. In the case of ceremonial structures, the same attitudes are made manifest. These structures may be built, used and taken down because they are necessary in creating and maintaining order. The same spirit of responsibility that inspires the indigenous person to actively "make" space rather than simply occupy it also seems to be at work in making buildings just so that the order of things can be kept alive.

The idea of "living" space may seem absurd when looked at from our accustomed perspective, but consider how radically our own concepts of space have changed, even since Einstein made his famous discoveries less than one hundred years ago. The vision of space as a vibrant entity, deeply interwoven with our own being is not limited, however, to those who build with sticks and stones. Architect and educator Christopher Alexander has spent his life developing an architecture based on this understanding of space. In a later section, we will look at his theory in relation to indigenous concepts of space.

## SPACE AND ORDER

The celebration of a ritual and the construction of a "ritual house" work together to create a time and place of passage in the lives of indigenous people. Arnold Van Gennep's *The Rites of Passage*, Mircea Eliade's *The Sacred and The Profane*, and Victor Turner's *Dramas, Fields, and Metaphors* are just some of the anthropological studies of ritual as a way of demarcating life's transitions. Van Gennep uses the image of a threshold to describe the ceremonial events and structures associated with passage from one phase of life to another – "symbolic and spatial areas of transition", in his words.<sup>4</sup> To Eliade, a ceremony is more like a perilous bridge or narrow gate.<sup>5</sup> He uses this image to capture the sense of danger inherent in a passage into unknown territory, and to emphasize the break which these ceremonies make between the old and new stages in life. "Liminal time" is the term Turner uses to describe the ritual event as a moment in which time is temporarily suspended, and the division between life phases made clearer.<sup>6</sup>

The transitional nature of ceremonial buildings provides us with a possible answer as to why they are temporary: they are "space out of

a jego uczestnicy aktywnie włączają się w zaprowadzanie ładu we wszechświecie. Mimo iż poszczególne uczucia, których doświadczają, wahają się od euforii po znudzenie, od wrażeń chaosu po poczucie absolutnego zjednoczenia, zarówno celem rytuału, jak i budownictwa obrzędowego jest harmonia między jego uczestnikami a światem.

Wyniki badań nad kulturami rdzennymi, prowadzone w różnych obszarach świata potwierdzają, iż architektura może służyć jako łącznik pomiędzy człowiekiem a przestrzenią. Podobnie była ona traktowana również w niektórych kręgach kultury Zachodu. Suzanne Preston Blier, która przeprowadziła dokładną analizę budownictwa plemienia Batammaliba w Togo i Beninie, zwraca uwagę na znaczenie architektury w ustanawianiu ładu. Według Blier, „Architektura wprowadza ład zarówno w przestrzeni, jak i w działaniach człowieka”.<sup>7</sup> Claes Corlin zauważa identyczną tendencję ku jednoczeniu w architekturze tybetańskiej: „Dom w Rygal-thang nie jest zwykłym miejscem schronienia jego mieszkańców, ale budowlą o bogatych znaczeniach kosmologicznych, której zadaniem jest utrzymywanie łączności z siłami świata zewnętrznego”.<sup>8</sup>

Tym śladem podążali również architekci starożytnej Grecji i Rzymu, traktując przestrzeń jako znaczący element porządku. Jednakże, postrzegali oni przestrzeń inaczej, niż na przykład Aborygeni, którzy wchodzi z nią w swoistą interakcję, wyznaczając poprzez taniec granice jej rzeczywistości. Przestrzeń według starożytnych określić by można mianem „pomostu” (*the inbetween*).<sup>9</sup> Wydaje się, iż mieli oni świadomość, że architektura może służyć ustalaniu ładu. Dla nich, architektura wraz z mitologią wyznaczały granicę pomiędzy światem ludzi a światem bogów, niezbędną do zachowania ładu kosmologicznego.

Wiele mitów starożytnej Grecji uczy, jak ważne jest zachowanie porządku. Mówią one przede wszystkim o utrzymaniu odpowiednich relacji pomiędzy światem bogów a podległym im światem ludzi. Mit o Edypie przestrzega przed konsekwencjami niepokornionej pychy (*hubris*), gdyż prowadzi ona do przekroczenia przez człowieka granicy między światem ludzkim a światem boskim. Prometeusz, syn jednego z tytanów, któremu jednak bliski był świat ludzi, został ukarany za przekroczenie tej samej granicy od strony świata bogów. Głębką zależność między architekturą a porządkiem u starożytnych Greków najlepiej obrazuje mit o Agatoklesie z Syrakuz. Użył on do budowy swojego domu kamienia, który służyć mógł jedynie budownictwu religijnemu. Mimo iż wielokrotnie ostrzegano go, że za to świętokradztwo spotka go sroga kara, Agatokles nadal budował w kamieniu, zamiast posłużyć się tradycyjną cegłą suszoną na słońcu. W rezultacie, władze miasta odebrały mu cały jego majątek, a bogowie zemścili się ciskając w nowo wybudowany dom piorunami i w ten sposób odbierając to, co do nich należało.<sup>10</sup>

Również u starożytnych Rzymian istniał ścisły związek między przestrzenią a ładem. W *The Idea of a Town*, Joseph Rykwert opisuje *templum*, czyli święte miejsce, które odgrodzone było od świata świeckiego wyraźnymi granicami. Tak jak w przypadku mitu o Agatoklesie, władze rzymskie pilnowały zachowania ładu kosmologicznego, dbając o rozdział między *sacrum* i *profanum*, między tym, co ludzkie a tym, co boskie. Użycie przestrzeni w celu zachowania ładu, wynikało z „rzymsko-etruskiego przekonania o nienaruszalności granic i świętości tytułów ziemskich, o którym świadczą grzywny nakładane przez prawo rzymskie na każdego, kto odważył się świętości te naruszyć”.<sup>11</sup>

We fragmencie *The Sacred and the Profane*, Mircea Eliade sugeruje kiedy i dlaczego doszło do rozdziału między człowiekiem jako istotą duchową a architekturą:

„Według sformułowania znanego współczesnego architekta Le Corbusiera, dom jest 'maszyną mieszkalną'. Dlatego też jego miejsce jest wśród niezliczonej ilości innych maszyn, masowo produkowanych w społeczeństwie uprzemysłowionym. We współczesnym świecie, dom idealny musi być przede wszystkim funkcjonalny; oznacza to, iż jego mieszkańcy mogą w nim pracować, ale i wypoczywać, nabierając sił do dalszej pracy. 'Maszyna mieszkalna' podlega wymianie, równie często jak rower, łódka czy samochód. Również zmiana miejsca zamieszkania nie powinna przysparzać problemów innych niż trudności w dopasowaniu się do odmiennych warunków klimatycznych.

space,” just as the ritual activity is “time out of time.” To use them for other purposes or keep them around for the next ceremony would, in a sense, bring them back into time, destroy their timeless, sacred quality and render them useless for their intended purpose. It is only as a structure existing “outside” of space that a ceremonial building can serve its function in bringing order to life in the community.

In a world-view which integrates self and space, the ceremonial structure acts as a point of intersection, uniting self and space. Through the construction and use of these structures, the indigenous architect is building a bridge between the individual and the cosmos. This is not just a poetic image – ritual is a deeply felt personal experience in which the participants are actively creating the order of the cosmos. The specific emotions felt during a ritual may range from euphoria to boredom, from chaos to absolute unity, but both the experience and the architecture point to an intention to bring the participants into harmony with their world.

The role of architecture in uniting self and space has been emphasized in studies of indigenous cultures throughout the world, and has its advocates in Western architecture as well. In her thorough study of Batammaliba architecture in Togo and Benin, Suzanne Preston Blier cites the importance of building in the establishment of order. “Architecture,” she writes, “gives order to space and to human action.”<sup>7</sup> Claes Corlin observes the same intention of unity in Tibetan architecture. According to him, “the house in Rygal-thang is not just a shelter for its inhabitants. It is a cosmologically meaningful structure designed to maintain an efficient relationship with the powers of the outside world.”<sup>8</sup>

Greek and Roman builders pursued this quality as well, crafting space as a means of creating order. They held a different, less interactive view of space than, for example, the Aborigines who needed to “dance” their space before it could become real. Their view was apparent in their definition of space, which we would translate as “the inbetween.”<sup>9</sup> However, they do seem to have shared an awareness of architecture's potential for establishing order. For them, architecture and mythology worked together to make a clear separation between humans and the gods. This separation was necessary in maintaining cosmological order.

Greek mythology is full of lessons aimed at preserving order. In particular, the proper relationship between the gods and their human subjects had to be maintained. The myth of ‘Oedipus warns of the consequences of hubris – crossing the boundary between the human and superhuman realms. Prometheus discovered that crossing that line from the other side, (as a god too intimate with the human world,) had dire consequences, too. The myth of Agathocles shows how deeply intertwined architecture and order were in the Greek world. Agathocles of Syracuse built his house of carved stone, a material reserved for religious buildings. Again and again, people warned him against this act of



Ryc. 9. Członkowie plemienia Batammaliba uczestniczą w „lifoni” – obrzędzie inicjacji. W środku widoczna jest budowla rytualna.  
Fig. 9. The Batammaliba lifoni initiation ceremony includes the ceremonial structure shown here

Próba opisanie stopniowej desakralizacji siedzib ludzkich przekracza nasze możliwości. Proces ten jest integralną częścią olbrzymiej transformacji, jaka dokonała się w świecie społeczeństw uprzemysłowionych, będącej wynikiem desakralizacji wszechświata dokonanej przez naukowców i nade wszystko sensoryjnych odkryć w dziedzinie fizyki i chemii".<sup>12</sup>

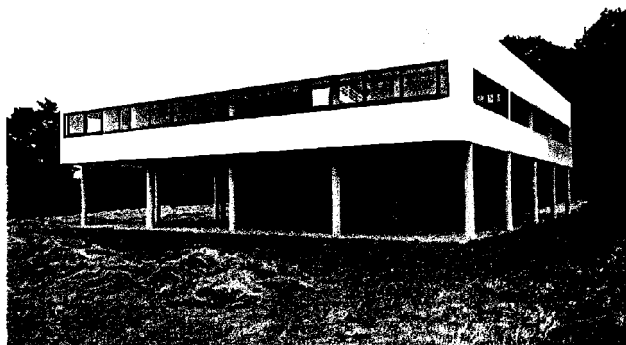
Słowa Franka Lloyd Wrighta, iż „dom jest maszyną mieszkalną, tak jak serce jest maszyną służącą pompowaniu krwi” świadczą o tym, że zwrócił on uwagę na ukryte elementy desakralizacji wszechświata w projektach Le Corbusiera. W ten sposób, Wright chciał podkreślić, że architektura łączy człowieka z przestrzenią. Nie chodziło mu jednak o interakcję o charakterze mechanicyzycznym, czyli fizyczne zbliżenie między człowiekiem a środowiskiem, dokonujące się poprzez budownictwo, ale o interakcję w sensie duchowym, gdzie architektura obrazuje trwały związek, utkanych z tej samej nici, osoby i przestrzeni. Rdzenne budowle obrzędowe, służące ustanowieniu jedności i ładu, są przykładem takiego właśnie duchowego rozumienia architektury.

Zagorzałym orędownikiem porządkującej i jednoczącej roli architektury, która tworzy pomost między człowiekiem a przestrzenią i, jak wydaje mi się, stanowi siłę napędową budownictwa rytualnego, jest współczesny architekt Christopher Alexander. Jego teoria przestrzeni i relacji między nią a człowiekiem jest w wielu kwestiach zbliżona do rozumienia przez Aborygenów. Przestrzeń, według Alexandra, to żywy organizm, który by go odczuć wymaga nieustannej interakcji z istotą ludzką. Podstawę jego nauczania stanowi założenie, że nasze życie jest nierozdzielnie związane z otaczającą nas przestrzenią, gdyż, jak stwierdza w liczącej tysiąc stron pracy *The Nature of Order*, „Fundamentalnym aspektem tej teorii jest fakt, iż życie stanowi prawdziwy i nieodzowny atrybut przestrzeni”.<sup>13</sup>

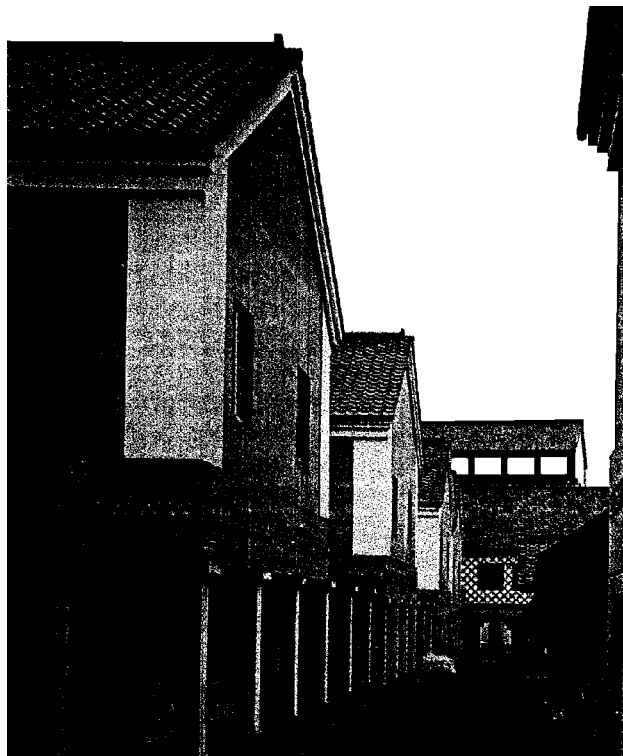
Przekonanie Alexandra o istnieniu „żyjącej” przestrzeni może wydawać się na początku dziwne, ale jego poglądy podzielali już starożytni. W III wieku n.e., Plotyniusz napisał, że wszechświat to „jakby życie, ale o olbrzymiej ekstensji, złożone z części, które różnią się między sobą, ale połączone tworzą samonapędzającą się całość”.<sup>14</sup>

Naturalnie, obraz przestrzeni jako żyjącej, samonapędzającej się całości ma duży wpływ zarówno na nasze życie, jak i budownictwo. Oznacza on, przede wszystkim, iż przestrzeń nie może być naszą własnością, ale jest częścią nas, tak jak i my jesteśmy częścią jej. W pewnym sensie, pogląd ten wyraża coraz bardziej popularną tendencję poszanowania dla Matki Ziemi, która rozwinęła się po setkach lat wykorzystywania środowiska naturalnego jako tylko i wyłącznie źródła „bogactw naturalnych”. Hipoteza Gai (*the Gaia hypothesis*), w myśl której Matka Ziemia jest istotą żyjącą, stanowi krok w kierunku postrzegania przestrzeni jako żywego organizmu.<sup>15</sup>

W każdej z wymienionych przeze mnie perspektyw odnaleźć można ukrytą zasadę, że między człowiekiem a przestrzenią istnieje bardziej bezpośredni i osobisty związek niż obrazują to współczesne kosmologie Zachodu. Związek ten jest kluczowy dla rozumienia rytuału jako osobistego przeżycia wyrażającego ład. Rytuał tworzy „czas poza czasem”, budowla rytualna tworzy „przestrzeń poza przestrzenią”. Natomiast



Ryc. 10. Villa Savoye projektu Le Corbusiera  
Fig. 10. Le Corbusier's Villa Savoye



Ryc. 11. Campus Uniwersytetu Eishin, zaprojektowany przez Christophera Alexandra, Hajo Neisa, Gary'ego Blacka i Centrum Budownictwa Środowiskowego.

Fig. 11. Eishin University campus by Christopher Alexander, Hajo Neis, Gary Black and the Center for Environmental Structure.

hubris, and advised him to start over with the traditional sun-dried brick, but he kept on building. In the end, he had his entire fortune confiscated by the city leaders. The gods also made their displeasure with Agathocles clear by blasting his house with lightning bolts, reclaiming the stone as their own.<sup>10</sup>

Space and order were deeply entwined in early Roman architecture as well. As Joseph Rykwert explains in *The Idea of a Town*, a *templum* was a sacred place, set off from the secular world by clearly understood boundaries. As in the case of Agathocles, the Romans used all the power of the state to maintain the cosmological order codified in this separation of sacred and profane, human and superhuman. This use of space in creating and maintaining order is based on "the Romano-Etruscan belief in the sacredness of land titles and boundaries which is so heavily underlined for us by the penalties primitive Roman law imposed on boundary break-ers."<sup>11</sup>

Mircea Eliade pinpoints both the time and the cause of the separation of self and spirit in the history of architecture in this passage from *The Sacred and the Profane*:

"According to the formula of a famous contemporary architect, Le Corbusier, the house is 'a machine for living in.' Hence it takes its place among the countless machines mass-produced in industrial societies. The ideal house of the modern world must first of all be functional; that is, it must allow men to work and to rest in order that they may work. You can change your 'machine to live in' as often as you change your bicycle, your refrigerator, your automobile. You can also change cities or provinces, without encountering any difficulties aside from those that arise from a difference in climate.

It does not lie within our province to write the history of the gradual desakralization of the human dwelling. The process is an integral part of the gigantic transformation of their world undertaken by the industrial societies, a transformation made possible by the

z ich połączenia rodzi się doświadczenie, które służy wyraźnemu rozdzielaniu poszczególnych etapów życia ludzkiego. Na przykład, podczas *gadjar*, obrzędu inicjacji u Aborygenów, czas i przestrzeń nie należą ani do wieku chłopięcego ani męskiego. Tworzą one „pomost” pomiędzy tymi dwoma etapami życia, dzięki któremu uczestnicy rytuału mają pełną świadomość, w jakim momencie życia obecnie sami się znajdują.

Podsumowując, w tym rozdziale skupiliśmy się na przedstawieniu argumentacji przemawiającej za istnieniem związku między przestrzenią a ładem. Na moment odeszliśmy więc od głównego tematu naszych rozważań, a mianowicie architektury ceremoniału (choć nawiązywaliśmy do niej w naszych argumentach). Kolejnym punktem rozważań będzie zatem dokładne omówienie etapów konstrukcji, użycia i destrukcji budowli obrzędowych.

### Rozdział 3 BUDOWLE OBRZĘDOWE

W wielu kulturach rdzennych, rytuał przejścia wymaga odpowiedniego miejsca ceremonii. Budowla rytualna pozwala na rozróżnienie między sferą wewnętrzną i zewnętrzną, podobnie jak wydarzenie rytualne, które ustanawia wyraźną granicę między przeszłością a przyszłością. Fakt, iż budownictwo rytualne służy celom doraźnym (dana budowla wznoszona jest tylko dla potrzeb wybranego obrzędu, a następnie rozbierana lub burzona) dobitnie świadczy o ich funkcji porządkującej życie społeczności rdzennej. Wydaje się, iż hipoteza ta nie znajduje uznania w kulturach, których budowle obrzędowe (np. katedry) są olbrzymimi i stałymi elementami krajobrazu. Podobnie, fakt, iż ludzie podejmują się, z pobudek czysto duchowych, wysiłku postawienia budowli obrzędowej dla celów doraźnych, może być trudny do zaakceptowania, choć, według C. B. Wilsona „...tradycyjne dzieła sztuki i architektury ludowej... mają przede wszystkim funkcję duchową”.<sup>1</sup> Tą właśnie „duchową” funkcją budowli obrzędowych jest zaprowadzanie ładu.

Budowle obrzędowe to konstrukcje (lub, jak w przypadku plemienia Walbiri, czy innych ludów rdzennych, specjalnie wydzielone miejsca) o charakterze tymczasowym, przeznaczone tylko do działań rytualnych. Dla członków plemienia Walbiri, osobnym światem, w którym odprawiany będzie rytuał, staje się teren, który sami wydzielają, ciągnąc swe bumerangi po piaszczystej ziemi.

W tej części książki, przeanalizujemy przykłady przedstawione w filmie *Miejsce Rytuału*, konteksty, w jakich zostały użyte oraz porównamy je z innymi przykładami rytuałów i budowli rytualnych, które nie zostały zaprezentowane w filmie. Natomiast w ostatnim rozdziale, dokonamy analizy punktów wspólnych jak i różnic, które pojawiły się w przedstawionych przeze mnie przykładach, aby móc na zakończenie stwierdzić czy wzbogaciliśmy w ten sposób naszą wiedzę nie tylko na temat świata rytuału i architektury obrzędowej, ale i własnego życia i pracy architekta.

#### CHATA VUTE

INDIANIE CANELA, BRAZYLIA, ROK 1975

Indianie Canela to plemię Indian Ameryki Południowej, żyjące w dwóch wioskach na wysoko położonych obszarach środkowej Brazylii. Młody



Ryc. 12. Indiańska chata vute to rodzaj szalasu wznoszonego na potrzeby obrzędu osiągnięcia pełnoletności.

Fig. 12. The Canela vute house, a shelter used in coming-of-age ceremonies.

desacralization of the cosmos accomplished by scientific thought and above all by the sensational discoveries of physics and chemistry.”<sup>12</sup>

Frank Lloyd Wright saw the desacralization of the cosmos latent in Le Corbusier's architecture when he noted that “the house is a machine for living in to the same extent that the human heart is a machine for pumping blood.” With these words Wright reiterated the theme of architecture as a point of intersection between self and space; not in the purely mechanical sense that through our buildings we interact physically with our environment, but in the spiritual sense that, in a world where self and space are woven from the same fabric, architecture is the expression of that abiding unity. It is this spirit, creating unity and order, that is epitomized by indigenous ceremonial structures.

The understanding of architecture as a means of creating order and unity by bridging between self and space, an understanding which I am suggesting drives the making of ritual structures, has a strong proponent in contemporary architect Christopher Alexander. He holds a view of space and our relation to it which is similar in many ways to the Aboriginal understanding – space as a living entity which requires our interaction to be fulfilled. The premise that we share life with the space around us is the essence of Alexander's teaching, as he states in his 1.000-page manuscript, *The Nature of Order*: “The fact that life is a real attribute of all regions of space... is the most fundamental aspect of this theory.”<sup>13</sup> That space is actually *alive* may seem outlandish at first, but Alexander is not alone in this belief. Plotinus wrote in the 3rd century that the universe is “a life, as it were, of huge extension, a total in which each several part differs from its next, all making a self-continuous whole.”<sup>14</sup>

The notion of space as a living, self-continuous whole, of course, has profound implications for how we live and how we build. It means, first of all, that we share life with space, that it is not something merely at our disposal, but that it is part of us and we are part of it. This is, in a sense, a pushing forward of our growing respect for the Earth – for all things – that has evolved after centuries of abusing the environment as a bundle of “natural resources”. The Gaia hypothesis, which states that the Earth in its entirety forms a living being, represents a step toward the recognition of space as a living entity.<sup>15</sup>

In each of these perspectives we find the underlying principle that space and self are more directly, more personally linked than they appear in current Western cosmologies. This connection is key to understanding ritual as the personal experience and expression of order. The ritual event is “time out of time,” the ritual structure “space out of space.” In the use of ceremonial structures, these two forces merge to create an experience which clearly separates the phases of life. The space and time of the Aborigines *gadjar* initiation ceremony, for example, are not a part of boyhood, neither are they a part of manhood. They forge an “in-between”, dividing life's stages so that all the people can clearly understand where they are in life.

Having strayed from the case (though not the spirit) of indigenous architecture in order to establish a case for the connection between space and order, we can now move on to deal with the construction, use and destruction of ceremonial structures in detail.

### Chapter 3 CEREMONIAL STRUCTURES

In many indigenous cultures, the ceremonial event marking a life transition requires a special transitional space. A ceremonial structure divides the world into inside and outside in the same way that the ritual event divides time into before and after. The fact that these buildings are temporary, built just for a specific ceremony and then torn down, is a strong indication that their primary function is to create a sense of order. This hypothesis may be hard to accept within a culture whose ritual structures are huge and permanent, like cathedrals. It may also be hard to accept the idea of people putting so much work into a temporary structure with a purely spiritual function, but this is consistent with C. B. Wilson's observation that “... the products of traditional art and architecture... are determined primarily by their spiritual function.”<sup>1</sup> That spiritual function, in the case of ceremonial structures, is to create order.





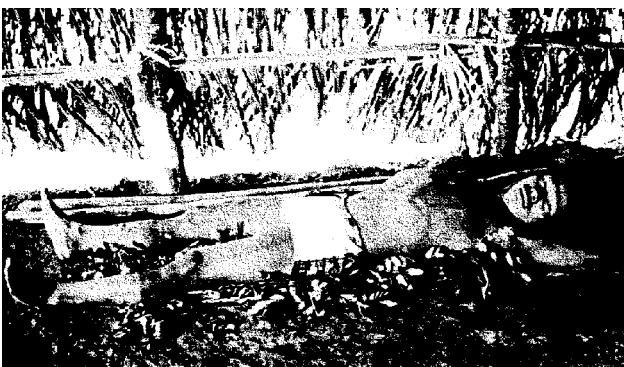
Ryc. 13. W trakcie pierwszego etapu inicjacji, obrzędu Keetuwaye, chłopcy mieszkają w grupach.  
Fig. 13. The young men live in groups during the Keetuwaye phase of the ceremony.

Indianin Canela osiąga pełnoletność po przejściu trzech etapów inicjacji, nazwanych w języku Indian Keetuwaye, Pepye i Pepcahac. Każdy z etapów charakteryzuje się innym rodzajem rytuału, a co za tym idzie, innymi budowlami obrzędowymi i typem przestrzeni rytualnej. Układ budowlany obrzędowy obrazuje przejście z wieku chłopięcego w wiek męski.<sup>2</sup>

Rytuał Keetuwaye rozpoczął się wyznaczeniem przez starszyznę dwóch „łapaczy”, których zadaniem było wyszukanie wszystkich młodych chłopców, w wieku około 10 lat. Chłopcy zostali podzieleni są na dwie grupy i, przez kolejne dwa miesiące, każda z grup mieszkała w jednej izbie dużego domu, jedna po wschodniej stronie wioski, a druga po stronie zachodniej.

Sześć razy dziennie chłopcy zbierali się wspólnie w centrum wioski i ustawieni w specjalnym kręgu zaczynali śpiewać. Jak głosi tradycja, śpiewane pieśni są darem duchów, które przybywają by się im przysłuchiwać. Chłopcy byli ustawieni naprzeciwko siebie w dwóch rzędach a każdego z nich podtrzymywała stojąca z tyłu siostra lub dalsza krewna. Na zakończenie obrzędu, wśród śpiewów i tańca, siostry oblały braci wodą. Według Indian, obecność kobiet sprawia, że duchy zmarłych nie mają dostępu do młodych chłopców.

Dwa lub trzy lata później, ci sami młodzieńcy zostali ponownie wyselekcjonowani przez „łapaczy” by przystąpił do drugiej części obrzędu inicjacji – rytuału Pepye. Tym razem, każdego z nich umieszczono w osobnej „celi”, na terenie ich rodzinnego domu. Cele były w rzeczywistości miniaturowymi szałasami wysokości 1,2 – 1,5 m, wzniesionymi przez wujów chłopców. Wujowie ogrodzili również fragment podwórka, prowadzący z szałasu do umieszczonej na zewnątrz latryny. Młodzieńcy musieli wystrzegać się zarówno światła słonecznego, jak i księżycowego, oraz kontaktów z innymi mieszkańcami wioski. Nie mogli rów-



Ryc. 14. Etap Pepye – młody Indianin Canela odpoczywa w pozycji półleżącej we wnętrzu szałasu.  
Fig. 14. A young Canela man reclines inside his Pepye hut.

A ceremonial structure is a temporary building, (or organized space, as in the case of the Walbiri and others,) constructed for use in a ritual. When the Walbiri lay out a ceremonial clearing, dragging their boomerangs through the dust, they are demarcating a separate world in which the initiation ritual can take place. In this chapter, we will look at the examples used in the video, *Ritual House*, their contexts, and comparisons with other rites and constructions.

The rest of this book has three main parts: this chapter describes the case studies shown in the video, including an analysis of the events and structures cited. Finally, in the conclusion of the book, common principles and differences found in the examples will be explored so that we learn something, not only about indigenous architecture and ritual, but about our own lives and work as architects.

#### VUTE HOUSE CANELA INDIANS BRAZIL 1975

The Canela are South American Indians living in two villages in the high savannas of Central Brazil. Coming-of-age as a young Canela man involves three phases, called *Keetuwaye*, *Pepye*, and *Pepcahac*. Each phase has its own distinctive rituals, and its own ceremonial structures and spaces. A sequence of structures symbolically mark out the passage from boyhood to manhood.<sup>2</sup>

To begin the *Keetuwaye* ceremony, two "catchers" were appointed by the elders to round up all the young men within a ten-year age span. The groups were divided in two, and for the next two months, members of each group lived together in a large room of a family house, one to the east and the other to the west of the village.

As many as six times a day the two groups of boys gathered in the circular space of the village center to sing. According to tradition, the songs were obtained from ghosts, and the Canela say that these ghosts gather around when their songs are sung. The boys stood facing each other in two lines, each held from behind by his sister or a more distant female relative. At the end of this ceremony, which includes chanting and dancing, the boys were doused with water by their sisters. The presence of the sisters is said to help to protect the young men from the ghosts of the dead.

Two or three years after the *Keetuwaye*, the same group of young men was caught for the second part of their initiation, the *Pepye*. This time, they were secluded in individual "cells" built in their mothers' homes. These cells are miniature huts, four or five feet tall, prepared by the families' sons-in-law. The boys' uncles fenced in a small yard connecting the hut to an outside latrine. The initiates were instructed to avoid sunlight, moonlight and contact with other villagers. There were also prohibitions against certain foods and sexual relations. All of these restrictions are intended to purify the novices.

In the third phase of initiation, the *Pepcahac*, the boys, now recognized as adults in the Canela community, were again caught by the representatives of the elders. This phase serves to reacquire the men with the need to uphold periodic restrictions throughout their lives. This time, however, the men were interned in their own common hut about 150 yards outside the village. This common hut is known as the *vute* house, a large structure with a heavy roof and no walls. In the video accompanying this study guide, the men worked together raising the frame of the *vute* house, lashing the framing poles together with rope. Once they complete the framing, they erected scaffolding which supports them as they tie huge leaves together to cover the roof.

One group of young men, standing outside the *vute* house, readied the enormous leaves. They stood at the base of the great house, holding the ten-foot-tall leaves like lances. Another group worked inside, standing on the scaffolding and leaning out through the open, unfinished roof. Suddenly, they called to their co-workers below to send up the next leaf, which came flying up immediately. This cycle was repeated, leaf after leaf, amid much joking and singing, until the entire *vute* house was roofed in heavy leaves.

During the *Pepcahac*, they were harassed by a group of villagers acting as warriors from an opposing tribe. This group, called the falcon troop, represents the kind of external threat that the boys must learn to face in manhood. A second group, the ceremonial friends, protected

niez spożywać pewnych rodzajów pożywienia oraz podejmować kontaktów seksualnych. W ten sposób dokonywało się ich oczyszczenie.

Do trzeciego etapu inicjacji, rytuału *Pepcahac*, młodzi Indianie przystępowali już jako dorośli członkowie wspólnoty plemiennnej.

Podczas niego mężczyźni na powrót uczyli się znosić okresowe ograniczenia, tak, aby do końca życia być już na nie odpornymi. Jednakże, tym razem wszyscy przebywali wspólnie w jednym szałasie postawionym w odległości ok. 150 m od wioski. Wspólny szałas, nazywany chatą *vute*, to olbrzymia konstrukcja bez ścian pokryta masywnym dachem. Na filmie pokazano, jak mężczyźni wspólnym wysiłkiem budowali szkielet szałasu, łącząc ze sobą za pomocą lin pale, na których miał się opierać dach, a następnie wznosząc rusztowanie, po którym wspinali się by pokryć dach domu *vute* olbrzymimi liśćmi.

Jedna grupa młodych mężczyzn stała przed budowlą, przygotowując liście, przypominające ogromne trzymetrowe kopie, podczas gdy pozostali pracowali na rusztowaniu wewnątrz szałasu, wychylając się poprzez otwory w niedokończonym dachu budowli. Raz po raz, pracujący u stóp budowli podawali towarzyszący na rusztowaniu kolejne liście, które wśród śmiechów i śpiewów łądowały na dachu domu *vute*.

Podczas obrzędu *Pepcahac*, mężczyźni zostali zaatakowani przez grupę mieszkańców wioski, udających wojowników z wrogiego im plemienia. Grupa ta, zwana „stadem sokołów”, symbolizuje wszelkie zagrożenia zewnętrzne, z jakimi młodzi Indianie będą musieli zmierzyć się w dorosłym życiu. Ochronę przed „sokołami” zapewniła mężczyznom druga grupa mieszkańców wioski, tzw. towarzysze obrzędu. Podczas ostatniej nocy obrzędu inicjacji, młodzi Indianie zebrali się w centrum wioski, gdzie jeden z członków starszyzny zaintonował rytualną pieśń. W trakcie wspólnego śpiewu, mężczyźni zostali otoczeni przez towarzyszy obrzędu, którzy otulili ich specjalnymi, chroniącymi przed chłodem matami.

Architektura trzyetapowego obrzędu inicjacji Indian Canela doskonale obrazuje ważne zmiany, jakie dokonują się w ich życiu. Dzieląc wspólne pomieszczenie podczas etapu *Keetuwaye*, chłopcy mogli doświadczyć rodzinnej atmosfery oraz przebywali w przestrzeni, którą znają z domu rodzinnego. Izolacja podczas *Pepye* wyraża ich indywidualizm oraz symboliczną śmierć zanim odrodzą się jako dorośli członkowie społeczności plemiennnej.

W końcu, podczas *Pepcahac*, już jako mężczyźni zjednoczyli się ponownie w akcie budowy chaty *vute*. Położenie chaty poza granicami wioski symbolizuje przejście młodych Indian z przestrzeni domu rodzinnego do przestrzeni ich własnego dorosłego życia.

Wspólnota, jaką tworzyli chłopcy mieszkający pod jednym dachem podczas etapu *Keetuwaye*, wydaje się symbolizować ich dzieciństwo, kiedy tworzyli wspólnotę domowników pod opieką rodziców. Architektura etapu *Pepye* obrazuje ich rosnącą niezależność. Wspólnota została wówczas rozbita i każdy z młodzieńców przebywał w odizolowanej „celi”. Fakt, iż cele te zostały wybudowane przez dorosłych członków rodziny płci męskiej nasuwa wniosek o znaczeniu relacji typu uczeń – mistrz w plemieniu Canela. Bez wątplenia daje ona młodym Indianom większe poczucie pewności, gdyż wiedzą, że mogą liczyć na pomoc starszego wiekiem i doświadczeniem przewodnika, który wprowadzi ich w nieznaną świat dorosłości.

Podczas dwóch pierwszych etapów obrzędu inicjacji, Indianie znajdowali się pod opieką swych wujów, jednakże do trzeciego z nich przystępowali samotnie, aby wykazać się niezbędną do przekroczenia progu dorosłości niezależnością. Pracowali zatem wspólnie przy budowie chaty *vute*, ucząc się niezbędnych w dorosłym życiu zasad współdziałania z innymi.

#### MANDASSE, NOMADOWIE GABRA KENIA ROK 1985

Kolejny filmowy przykład ciekawego użycia budownictwa rytualnego to historia zaślubin Woto Mamo Wako i Josefa Jatani Diba. Para pobrała się w 1985 roku a osięd obrzędów ślubnych był *mandasse*, czyli wciąż na nowo budowany, przebudowywany i rozbiegany dom weselny. Lud Gabra to lud koczowniczy, żyjący na pustyniach Dida Galgalu oraz Shalbi na północy Kenii. Tryb życia Gabra polega na nieustannym przemieszczaniu się a co się z tym wiąże, ciągłym rozbieganiu, transportowaniu i składaniu na powrót domów o kształcie kopuły. Jednakże, podczas ceremonii weselnej, dom Gabra nabiera znaczenia rytualnego.<sup>3</sup>



Ryc. 15. Młodzi mężczyźni układają liście na dachu chaty *vute*.  
Fig. 15. Young men placing the leaves that make up the heavy roof of the *vute* house

the novices from the falcon troop. On the final night of their initiation, the young men gathered in the village center, where a village elder led them in song. Chanting late into the night, they were joined again by their ceremonial friends, who encircled them, shielding them from the cold with tall, insulating mats.

The architecture of the three steps toward Canela manhood helps to clarify an important life transition. Sharing a communal room in a family house during the first, *Keetuwaye* stage, the boys experience the family life and familial space they have been accustomed to in youth. In the *Pepye*, their confinement articulates their individuality and represents their symbolic death before their rebirth as adult members of society. Finally, in the *Pepcahac*, they are reunited in the act of building the *vute* house. The location of the house outside the bounds of the village reinforces the mens' stepping outside the realm of familial space into the world on their own.

The communal living of the *Keetuwaye* phase, which finds the boys still within the walls of the family dwelling, could be said to represent childhood – shared living under the supervision of the elders. The architecture associated with the *Pepye* phase shows a growing independence – the breakup of the large group into individual, isolated cells. The construction of these cells by older men in the family hints at a master-apprentice relationship. This is undoubtedly reassuring to the boys, in that they can feel that they have a guide through their journey into the unknown territory of manhood.

Whereas in the previous segments of their initiation the boys were watched over by their uncles, during the *Pepcahac* they are on their own. Their independence is appropriate to this final stage of their journey into manhood. They must work together in building the *vute* house, learning the skills of cooperation they will need as adults.

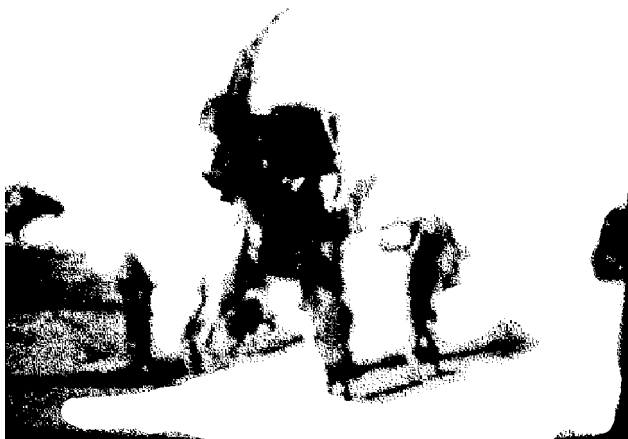
#### MANDASSE, GABRA NOMADS KENYA 1985

This is the story of the wedding of Woto Mamo Wako and Josef Jatani Diba. Woto and Josef were married in 1985 in a ceremony which centers around the continuous building, disassembling, and rebuilding of the *mandasse*, or wedding-house. The Gabra are a nomadic people living in the Dida Galgalu and Shalbi Deserts of Northern Kenya, accustomed to quickly dismantling, transporting and reassembling their domelike houses. In the wedding ceremony, however, the house takes on a ritual meaning.<sup>3</sup>

When Josef and Woto decided to marry, a favorable lunar date for their wedding was agreed upon by their families. Josef's family then began making arrangements to travel to Woto's village. The camels were loaded with provisions and, most importantly, the components of Josef's mother's house. After trekking across the open desert, the wedding party arrived at Woto's village shortly after the new moon. The

Kiedy Josef i Woto oznajmili, że zamierzają się pobrać, ich rodziny wspólnie ustaliły korzystną, według faz księżyca, datę ceremonii zaślubin. Rodzina Josefa rozpoczęła przygotowania do podróży do wioski Woto. Na wielbłądy załadowano niezbędne zapasy żywności i, co najważniejsze, części domu matki Josefa. Po przeprawie przez pustynię, gdy księżyc wkroczył w fazę nowiu, goście weselni dotarli do wioski panny młodej. „Pustynne okręty” rozładowano, a przywieziony dom matki Josefa złożono na powrót.

Zadanie to należało do kobiet. Podczas podróży przez pustynię, części składowe domu – długie, elastyczne gałęzie akacji, liny do wiązania



Ryc. 16. Części rozebranego domu są ładowane na wielbłąda, który na pustyni jest środkiem transportu dla ludzi i ich zapasów.  
Fig. 16. House parts are reassembled atop a camel to transport people and provisions across the desert.

oraz skóry zwierzęce – transportowane były na grzbiecie wielbłądów w formie „kabin”, w których umieszczono ludzi wraz z zapasami żywności. Teraz kobiety rozładowały wielbłądy i zaczęły wiązać gałęzie akacji, krzyżując je ze sobą tak, by utworzyły kopulasty szkielet. Został on następnie pokryty olbrzymimi skórami zwierząt, które przywiązano do gałęzi, aby nie porwał ich mocny, pustynny wiatr. Tak powstała konstrukcję przymocowano do ziemi za pomocą palików i w końcu dom był gotowy, by mogła się do niego wprowadzić matka panny młodej.

Ceremonia zaślubin rozpoczęła się rano, trzeciego dnia po pełni księżyca. W południe mężczyźni zebrałi się u wejścia do domu matki Woto, aby złożyć ofiarę z owcy. Zwierzę zostało zarżnięte i przygotowane do spożycia. W tym samym czasie, kobiety zszywały i farbowały skóry zwierzęce, które miały być następnie użyte do pokrycia domu Josefa i Woto. Mężczyźni tymczasem zgromadzili się w domu matki panny młodej, by spożyć rytualny posiłek, złożony z mięsa zabitej owcy oraz napoju *buna*, mieszanki ziaren kawy, owczego tłuszczu i wielbłądziego mleka.



Ryc. 17. Kobiety z plemienia Gabra budują szkielet *mandasse*, domu matki panny młodej.  
Fig. 17. Gabra women framing Woto's mother's *mandasse*

„desert ships” were unloaded and Josef's mother's house was reassembled.

The Gabra women responsible for building Woto's mother's house began by unpacking the house parts from the camels. The materials which make up the house – long, flexible acacia poles, rope for binding, and hides – were arranged atop the camel to make a 'cabin' for passengers and supplies. Once they had unloaded the building materials, they began tying the acacia branches together. The skeleton of the house is dome-shaped, the acacia branches crossing to form a grid pattern. The women then spread huge animal hides across the frame, and tied them securely to resist the strong winds that rip across the desert. Finally, the frame was secured to the ground with stakes and the house was ready for Woto's mother.

The wedding ceremony began on the morning of the third day after the full moon. At noon, the men gathered at the entrance to Woto's mother's house to sacrifice a sheep.

While the men slaughtered and prepared the sheep, the women patched and dyed animal hides for Josef and Woto's wedding-house. The men then gathered at Woto's mother's house for a ritual meal of meat from the sacrificed sheep and *buna*, a drink made from coffee beans, sheep's fat and camel's milk. While it is the Gabra women who build the houses, Josef made important ceremonial contributions to the construction of his wedding-house as well. He made offerings to a sacred acacia tree before cutting its branches. Then, he and his friends carried the branches to his father's camel corral where he laid them out in the form of a ceremonial building foundation. Meanwhile, Woto's mother's house was being dismantled. Woto's mother did not participate in this process, and she was left to rebuild her house after most of its components were taken to Woto's father's corral for use in building her daughter's wedding-house.

The women reassembled the parts from Woto's mother's house in Woto's father's corral. As soon as construction was complete, they dismantled the house, symbolically breaking the ties between Woto and her family. The women packed up the house and carried it to Josef's father's corral, where the symbolic foundation of acacia branches had been laid out. They placed the house parts on the acacia branches, forming a circle. This symbolic foundation was then blessed by Josef's mother, father, Woto's mother and father, and by Josef. A ceremonial fire was made using an old shoe, (given by Josef's mother) and elephant dung.

The nearly-completed house lay empty into the evening as Josef and his friends sang and waited for Woto. The women, in a different place, also sang and waited for Woto. Just before dawn, Woto entered her new house, stepping over a bowl of milk on the threshold. Milk represents life – the new life associated with family and fertility. The threshold of the wedding-house was, for Woto, a threshold on a new season in life – her new life as wife and mother.

For two days Woto and Josef did not see each other – Woto in the wedding-house, Josef in the corral, each with the company of only their best friend. This time allowed all the participants to rest up as the final phase of the wedding approached. On the morning of the fourth day, the last act of the wedding took place inside Josef and Woto's wedding-house. Josef and his best friend shared tobacco with Woto's best friend and with Woto, who was hidden by a cloth. The participants poured *buna* over each others hands four times to mark the end of the ceremony. Woto and Josef were then allowed to speak to each other for the first time in four days, and their life together as wife and husband was begun.

In the weeks that followed, Josef and Woto's house would be ceremonially dismantled and reassembled in three different spots inside Josef's corral. After the next moon, it was moved to its "proper place" in Josef's village, the seventh and final site for the cycle of building and un-building in the Gabra wedding ceremony.

The repeated raising and tearing down of the *mandasse* in the course of Josef and Woto's wedding signifies the gradual transition of the Gabra bride from her life with her family to a new life with her new husband. There is, however, a strong element of continuity amidst this separation. The home which Josef and Woto will inhabit is actually made up of fragments from Woto's mother's house. The memory of Woto's earli-

Mimo że obowiązek budowy domów należał do kobiet, Josef również brał udział w przygotowaniach do ceremonii zaślubin. Przed obcięciem gałęzi świętego drzewa akacji, pan młody złożył przed nim dary ofiarne, a następnie wspólnie z przyjaciółmi zaniósł obcięte gałęzie do zagrody dla wielbłądów, należącej do jego ojca, gdzie zostały ułożone w formie przypominającej fundamenty budowli rytualnej. W tym czasie rozbierano dom matki panny młodej. Kobieta nie brała w tym udziału, ale, gdy większość części składowych jej domu została zabrana do zagrody ojca Woto, w celu wykorzystania ich do budowy domu weselnego ich córki, matka Woto musiała sama przebudować to, co z jej domu zostało.

Tymczasem kobiety na powrót złożyły części domu matki panny młodej w zagrodzie jej męża, tylko po to, by natychmiast zburzyć powstałą konstrukcję i w ten sposób symbolicznie rozerwać więzy rodzinne, jakie łączyły Woto z jej rodziną. Części konstrukcji zostały następnie przeniesione do zagrody ojca Josefa i ułożone w formie okręgu na symbolicznych fundamentach z gałęzi akacji, a Josef, jego rodzice oraz rodzice jego przyszłej żony pobłogosławili je. Matka Josefa przekazała znoszony but, który razem z odchodami słonia, został spalony w rytualnym ogniu.

Przez całą noc, prawie ukończony dom weselny stał pusty, podczas gdy Josef wraz z przyjaciółmi czekał na Woto śpiewając obrzędowe pieśni. W innym miejscu śpiewały i czekały na nią również kobiety. Tuż przed świtem, Woto wkroczyła do domu, przestępując przez ustawioną na progu miskę mleka. Mleko jest symbolem nowego życia, rodziny i płodności. Próg domu weselnego stanowił jednocześnie dla Woto próg nowego etapu jej życia jako żony i matki.

Przez kolejne dwa dni, Woto i Josef nie widzieli się ze sobą. Przyszli małżonkowie mieszkali osobno – Woto w domu weselnym, a Josef w zagrodzie. Każdemu z nich towarzyszył w tym czasie najbliższy przyjaciel. Te dwa dni pozwoliły również wszystkim gościom weselnym wypocząć i przygotować się do ostatniej części ceremonii zaślubin. Rozpoczęła się ona rankiem, czwartego dnia od rozpoczęcia uroczystości weselnych. Josef oraz jego przyjaciel wkroczyli do domu *mandasse* i wspólnie z osobą towarzyszącą panie młodej oraz samą Woto, ukrytą pod welonem, wypalili fajkę z tytoniem. Następnie uczestnicy ceremonii czterokrotnie polali sobie nawzajem ręce napojem *buna*, w ten sposób kończąc ceremonię zaślubin. Woto i Josef mogli teraz, po raz pierwszy od czterech dni, porozmawiać ze sobą i w ten sposób zaczęło się ich wspólne życie małżeńskie.

Przez kilka następnych tygodni, dokonywano rytualnego aktu rozbierania i budowania na nowo domu Josefa i Woto w trzech różnych miejscach, we wnętrzu zagrody Josefa. Po kolejnej pełni księżyca, dom *mandasse* został w końcu przeniesiony na swe „właściwe miejsce”, do wioski Josefa. Był to już siódme lub ósme miejsce, w którym dom został na powrót postawiony.

Cykl nieustannego burzenia i odbudowywania domu *mandasse* w obrzędzie weselnym ludu Gabra symbolizuje stopniowe odchodzenie panny młodej z jej domu rodzinnego do nowego domu, który dzie-



Ryc. 18. Ojciec pana młodego błogosławi fundamenty obrzędowego domu weselnego.

Fig. 18.; The father of the groom blesses the ceremonial wedding-house foundation.



Ryc. 19. Po pobłogosławieniu fundamentów, matka Woto ofiarowuje znoszony but, który zostanie spalony w rytualnym ogniu.

Fig. 19. An old shoe contributed by Woto's mother is added to the ceremonial fire after the foundation-blessing.

er family life will be carried with her, not only in her heart, but in the very home she lives in.

Members of both families leave their trace on the new home in the blessing of the ceremonial foundation. They make their circular trip around the foundation as individuals, yet they pour water from a common ceremonial bowl, and the sacred water poured by each individual family member is mingled among the branches of the foundation.

The branches are spiritually associated with Josef, who has cut them from the acacia tree. He has asked the blessing of the tree, symbol of nature, entwining his life, his family and his home with the natural world around him. The branch as the primal architectural element linking two individuals to the spiritual and natural world is seen in other wedding rituals as well. In traditional Jewish marriage ceremonies, for instance, the wedding canopy is made from branches of trees which were planted for this purpose when bride and groom were born.

#### THUNDER TIPI SIKSICA INDIANS MONTANA 1962

One way of understanding the significance of architecture in the rituals of life's passages is to look at a rite of passage in the life of a building. If there is an underlying order manifested in the periodicity of our own lives, the life of the cosmos, and the lives of our dwellings, then we should be able to find similar rituals marking important transitions in the lives of all three.<sup>4</sup>

In the life of a house, one such transition is the transfer of ownership. In the summer of 1962, an anthropology professor from the University of California at Berkeley purchased a Siksika (Blackfoot) Indian tipi, the Blue Lodge or Thunder Tipi, from Paul Running Crane. The transfer of ownership required a special "Naming Ceremony" in which Professor Barrett was given a Siksika name, Thunder Chief. After some background on the origins of the Thunder Tipi we will examine the details and significance of this naming ceremony in Siksika cosmology.

The Thunder Tipi originated as a vision. A Siksika Indian living in Canada in the 1870's, also named Thunder Chief, had a dream in which he was instructed to build a tipi, dark blue in color, which would exercise special power over the weather, especially the Plains thunder. He built his tipi according to his vision, and the story goes that "whenever this tipi was put up it invariably brought on a thunder storm."

In the early 1900's, a Siksika named Iron Pipe had a dream which instructed him to go to Canada and purchase the Thunder Tipi. The purchase was made, with an elaborate transfer ceremony to insure that the tipi's magic powers would not be lost or abused. From time to time, the tipi's cover had to be replaced. More recent covers had to be made

lić będzie ze swym mężem. Pomimo rozstania z rodziną, panna młoda zachowuje jednak łączność z przeszłością, gdyż nowy dom jest zbudowany z fragmentów domu jej matki. Dzięki temu zachowa ona wspomnienie swej rodziny, nie tylko w sercu, ale i namacalnie, w domu, w którym będzie odtąd mieszkać.

Członkowie obu rodzin pozostawiają swój ślad, błogosławiąc fundamenty domu świeżo poślubionych małżonków. Każdy z nich obchodzi fundamenty *mandasse*, jednocześnie polewając je wodą z rytualnej miski.

Gałęzie, stanowiące fundament domu *mandasse*, są utożsamiane duchowo z Josefem. To on prosił o błogosławieństwo drzewo akacji, które symbolizuje związek jego życia, rodziny oraz domu ze światem przyrody. W obrzędach religijnych innych kultur, gałęzie są również wykorzystywane jako podstawowe elementy architektoniczne, symbolizujące związek nowożeńców ze światem duchów ich przodków oraz przyrody. Na przykład, podczas tradycyjnego żydowskiego obrzędu zaślubin, para przyszłych małżonków stoi pod specjalnym zadaszaniem wykonanym z gałęzi drzew, zasadzonych właśnie w tym celu, tuż po ich przyjeździe na świat.

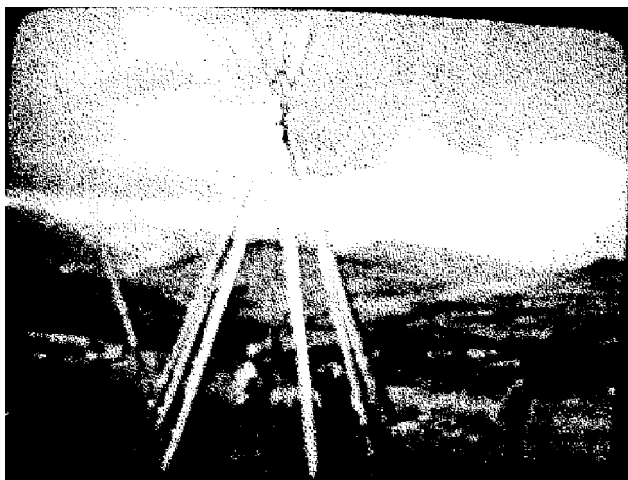
### TIPI BŁYSKAWICY

INDIANIE SIKSIKA, MONTANA, ROK 1962

Aby lepiej zrozumieć, jak dużą rolę odgrywa architektura podczas rytuałów przejścia w kolejne stadia życia, warto przyjrzeć się jak wyglądają takie właśnie rytuały, gdy dotyczą „życia” budowli. Jeśli rzeczywiście periodyczność życia człowieka, tworzonych przez niego budowli oraz kosmosu jest świadectwem istnienia ukrytego ładu, wówczas powinniśmy być zdolni do pokazania podobieństw istniejących między wyróżnionymi obszarami rytuału przejścia.<sup>4</sup>

W „życiu” budowli, przykładem takiego przejścia możemy nazwać zmianę jej właściciela. Latem 1962 roku, Samuel Barrett, profesor antropologii Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley zakupił od niejakiego Paula Runninga Crane'a, indiańskie tipi plemienia Siksika (Czarnych Stóp), zwane Niebieskim Namiotem lub Tipi Błyskawicy. Aby otrzymać prawo własności, Barrett musiał wziąć udział w obrzędzie, podczas którego otrzymał indiańskie imię Władcy Błyskawic. Przedstawię teraz krótką historię pochodzenia Tipi Błyskawicy, a następnie przeanalizuję szczegóły i znaczenie ceremonii nadania imienia w kosmologii plemienia Siksika.

Tipi Błyskawicy zaistniało jako wizja, której doznał w 1870 roku w Kanadzie Indianin z plemienia Siksika, który nosił imię Władcy Błyskawic. Otrzymał on we śnie polecenie wybudowania ciemnoniebieskiego tipi, które miałyby cudowne właściwości wpływania na zmianę pogody, a zwłaszcza mogłoby sprowadzać burze nad Wielkie Równiny. Indianin wybudował tipi zgodnie z otrzymanymi wskazówkami i jak głosi legenda „zawsze gdy stawiano tipi, natychmiast nadciągała burza z piorunami”.



Ryc. 20. Indianie wznoszą szkielet Tipi Błyskawicy.  
Fig. 20. Raising the frame of the Thunder Tipi.



Ryc. 21. Kobieta Siksika przywiązuje rytualną wiązankę ziół do jednego z pali tworzących szkielet tipi.

Fig. 21. A Siksika woman ties a ritual bundle to the poles of the tipi frame.

of canvas because the buffalo hides originally used became too scarce. The deep blue color, however, was always carefully maintained.

When Professor Barrett came to Montana to purchase the Thunder Tipi, a ceremony was arranged in order to give him the name Thunder Chief, after the original builder of the tipi. The ceremony began with the arrival of the tipi cover and poles at the Siksika encampment. A single rider is able to carry the entire tipi by horseback across the prairie. The group of Siksika assembled for the ceremony then set to work raising the tipi, fighting a fierce wind. Themen and women first tied the ends of three poles together. The joined end of this tripod was then raised in the air, and the free ends spread out to form a supporting structure. A Siksika woman tied a "ritual bundle" of herbs to one of the poles. A ritual bundle is incorporated into the framing of indigenous buildings from New Guinea to Africa, often to insure harmony between the building materials, construction process, the life of the inhabitants and the cosmos.

After wresting the canvas cover into place and staking it to the ground, they were ready for the naming ceremony to begin. Barrett writes, "That the Blue Lodge still retained its magic weather control even down to this day was amply demonstrated by the fact that when we had this tipi erected a heavy thunder storm broke over us."

The Siksika participants felt that if the tipi were transferred to someone who did not pay it the proper respect, great harm could result. For this reason, all the participants, including the old and new owner, gathered inside the Thunder Tipi for a ceremony in which the new owner, Samuel Barrett, would receive the Siksika name, Thunder Chief. The Naming Ceremony, with its ritual fire, chanting and drumming, in effect allowed Barrett into the Siksika "world", insuring that, as Barrett says, "everyone would know that the Thunder Tipi was still in proper hands."

### WADAH

KESATRYA CASTE BALI, 1978

In 1978 I Gede Wasura, Duncan Holaday, Chin Woon Ping and I Ketut Wiryana filmed the Hindu cremation ceremony for Gede's father in Penyarangan, Bali. Gede's family was of the *Kesatrya* caste which, next to a King or Brahmin, has the most dramatic ceremony associated with a member's passage to the afterworld. The centerpiece of this ritual is the *wadah*, a fantastic tower several storeys tall, used to carry the bones of the dead to the place of cremation.<sup>4</sup>

A *Kesatrya* funeral ceremony can cost as much as twenty acres of rice fields. One observer explained the apparent extravagance of the event, saying that "since the soul will shortly become a deified ancestor, with great power to help or hurt, a cheap funeral is considered a very bad way to start off this relationship." In order to start the funeral itself



Ryc. 22. Indianie śpiewają i grają na bębnach podczas obrzędu nadania imienia.  
Fig. 22. Ritual chanting and drumming in the naming ceremony.

Na początku XX wieku, inny Indianin Siksika, zwany Żelazną Fajką, miał wizję, podczas której otrzymał polecenie udania się do Kanady i zakupienia Tipi Błyskawicy. Dokonanej transakcji towarzyszyła skomplikowana ceremonia przekazania, która miała zabezpieczyć tipi przed utratą lub nadużyciem cennych właściwości magicznych. Od momentu powstania tipi, skóra bizona, która służyła jako przykrycie, musiała być kilkakrotnie wymieniana. Z chwilą, gdy bizonom zaczęło zagrażać wyginięcie, jako przykrycia zaczęto używać grubego płótna. Jednakże nadal starannie barwiono je na głęboki ciemnoniebieski kolor.

Kiedy profesor Barrett przyjechał do Montany, aby zakupić tipi, musiał wziąć udział w ceremonii nadania imienia po jego pierwotnym budowniczym – Władcy Błyskawic. Obrzęd rozpoczęło przybycie jeźdźca na koniu, który przywiózł do obozowiska Siksika pale i płótno, będące oryginalnymi częściami Tipi Błyskawicy. Walcząc z silnym wiatrem, grupa Indian biorących udział w obrzędzie zabrała się do rekonstrukcji budowli. Najpierw, mężczyźni i kobiety połączyli ze sobą końce trzech pali, a następnie postawili je pionowo tak, aby utworzyły trójnóg.

Jedna z Indianek przyczepiła do tak powstałego szkieletu rytualną wiązanekę ziół. Zwyczaj ten jest szeroko rozpowszechniony wśród budowniczych wielu ludów rdzennych, począwszy od Nowej Gwinei aż po Afrykę. Często ma on na celu zapewnienie harmonii pomiędzy materiałami budowlanymi, procesem budowy, życiem mieszkańców oraz wszechświatem.

Po umieszczeniu płóciennego przykrycia tipi na właściwym miejscu (nie bez trudu – z powodu szalejącej wichury) i przymocowaniu go do ziemi przy pomocy palików, Indianie byli gotowi do rozpoczęcia głównej części obrzędu. Barrett wspomina: „O tym, że Niebieski Namiot wciąż bez wątpienia posiadał magiczny wpływ na zmiany pogody, świadczył fakt, iż tuż po jego postawieniu rozpętała się nad nami gwałtowna burza z piorunami”.

Według Indian, przekazanie tipi komuś, kto nie traktowałby go z należnym szacunkiem, wiązałoby się z jakimś wielkim nieszczęściem. Dlatego też, wszyscy uczestnicy ceremonii, łącznie ze starym i nowym właścicielem tipi, zebrali się w jego wnętrzu by nadać Barrettowi imię Władcy Błyskawic. Podczas obrzędu, wśród rytualnych śpiewnych recytacji, bicia w bębny i palenia rytualnego płomienia, Barrett został symbolicznie członkiem plemienia Siksika, dzięki czemu, jak sam pisze, „wiadomo było, że Tipi Błyskawic zostało przekazane w dobre ręce”.

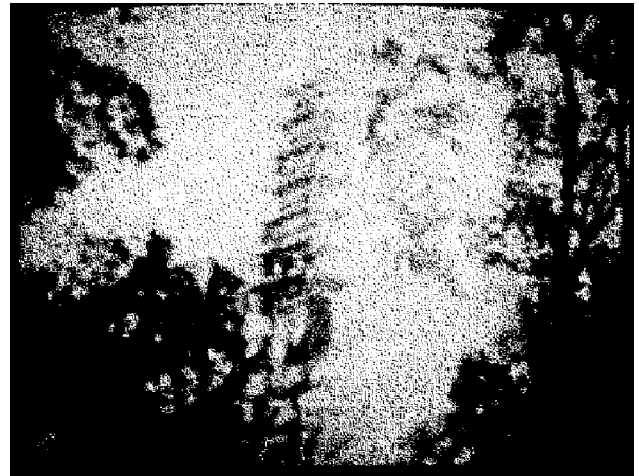
## WADAH KASTA KSZATRIJÓW, BALI, ROK 1978

W 1978 roku, w miejscowości Penyarangan na wyspie Bali, I Gede Wasura, Duncan Holaday, Chin Woon Ping i I Ketut Wiryana sfilmowali hinduistyczny obrzęd kremacji szczątków ojca pana Gede. Rodzina Gede należała do kasty kszatrijów, która, obok kasty królewskiej i kasty braminów, wyróżnia się najbardziej widowiskowymi rytuałami pogrzebowymi. Podczas obrzędu kremacji, największe emocje wzbudza *wadah*, czyli

out on the right foot, an expert is consulted to determine the most auspicious date, just as would be done for a wedding or ground-breaking.

Gede's father's funeral began with a ceremony known as the *Ngerentenin*. The clamor of this procession, with banging pots, cymbals and other noisemakers, seems loud enough to achieve its goal of awakening the souls of the dead. The procession led back to Gede's family compound, where crews have been working for a full year building shrines, shelters, and the impressive *wadah*.

The *wadah*, which will carry the bones of the deceased to the place of cremation, incorporates many symbols from Balinese cosmology. At its base is *Badawang Nala*, the world-turtle. Accompanying *Badawang Nala* are *Naga Basuki* and *Naga Anantaboga*, two dragon-snakes representing safety and food, shelter and clothing, respectively. This triumvirate signifies *bhur*, the lower world. The midsection of the tower is the human realm, *bwah*. The mountains and forests of Earth adorn this



Ryc. 23. Wieża *wadah* zostaje spalona podczas obrzędu kremacji.  
Fig. 23. A Balinese funerary tower, *wadah*, is burned at a cremation ceremony.

area. Crowning the *wadah* is *swah*, the world of heaven, depicted as a cascade of pagoda-like roofs.

The bones of Gede's father lay in a sarcophagus carved from a solid piece of wood in the form of a bull. Sarcophagi shaped like bulls and cows carry the bones of the highest caste Balinese. Lower castes use a lion, deer or fish-elephant, *gajah mina*. Mirrors, cloth, paper, tinsel and



Ryc. 24. Szczątki zmarłego zostają złożone w drewnianym, rzeźbionym sarkofagu we wnętrzu *wadah*.

Fig. 24. The bones are placed in a carved wooden sarcophagus in the *wadah*.

niezwykła kilkupiętrowa wieża, która służy przeniesieniu szczątków zmarłego z rodzinnego grobowca na miejsce kremacji.<sup>4</sup>

Wartość obrzędu pogrzebowego kształtów może odpowiadać nawet wartości 8 ha pół ryżowych. Jeden z komentatorów tak wyjaśnia pozomą jak się okazuje rozrzutność organizatorów pogrzebu: „Tuż po pogrzebie dusza zmarłego zostaje ubóstwiona oraz uzyskuje olbrzymią moc i może pomagać lub szkodzić żyjącym członkom rodziny. Zdają sobie oni doskonale sprawę z tego, że tani pogrzeb od samego początku wpłynąłby niekorzystnie na ich stosunki z duchem zmarłego przodka”. Liczy się również odpowiednia data pogrzebu, dlatego ustalana jest ona po konsultacji z kapłanem. Podobnie zresztą czyni się w przypadku ustalania daty ceremonii ślubnej czy obrzędu inicjacji.

Pogrzeb ojca pana Gede rozpoczął się od obrzędu zwanego *Ngentenin*. W trakcie tej ceremonii grupa żałobników, z zapalem uderzających w gamuszkę, puszkę, metalowe talerze i wszelkie inne hałaśliwe instrumenty, udała się na teren należący do rodziny Gede, gdzie robotnicy już od roku wznosili grobowce dla członków rodziny oraz imponujących rozmiarów wieżę *wadah*. Hałas, jaki towarzyszył obrzędowi *Ngentenin* był tak donośny, iż rzeczywiście można było odnieść wrażenie, że był on w stanie obudzić zmarłego.

Wieża pogrzebowa, która służy do przewiezienia szczątków zmarłego na miejsce kremacji, jest bogato zdobiona symbolami zaczerpniętymi z kosmologii mieszkańców Bali. U jej podstawy znajduje się *Badawang Nala*, czyli wyobrażenie ziemi w postaci żółwia. Towarzyszą mu *Naga Basuki* i *Naga Anantaboga*, dwa pół-smoki, pół-wężę, symbolizujące odpowiednio bezpieczeństwo i jedzenie oraz schronienie i ubranie.

Te trzy mityczne zwierzęta (żółw i dwa uskrzydłone węże) należą do *bhur*, czyli świata podziemi. Środkowa część wieży, na której znajdują się zdobienia w kształcie gór i lasów, reprezentuje *bwah*, królestwo ludzi. Natomiast kaskada daszków w stylu japońskiej pagody u zwieńczenia wieży symbolizuje *swah* czyli świat niebios.

Ciało zmarłego ojca Gede złożone zostało w drewnianym sarkofagu w kształcie byka.

Sarkofagi w kształcie byka lub krowy są zarezerwowane wyłącznie dla członków najwyższych kast balijskich. Kasty stojące niżej w hierarchii używają sarkofagów w kształcie lwa, jelenia lub *gajah mina*, czyli pół-ryby, pół-słonia. Są one zawsze bogato zdobione lusterkami, kawałkami materiału i papieru, lametą i brokatem. Figura zwierzęcia może mieć również przyczepiony ruchomy drewniany penis.

W dzień wyznaczony przez kapłana, szczątki zmarłego ojca Gede zostały umieszczone na wieży pogrzebowej i kondukt żałobny ruszył drogą, wyścieloną *rurub kajeng*, białym płótnem uszytym przez rodzinę zmarłego oraz innych członków społeczności, w kierunku poświęconego miejsca, gdzie miał się odbyć obrzęd kremacji. *Rurub kajeng* symbolizuje ścieżkę, którą kroczy dusza zmarłego. Na szczycie *wadah* jechali bracia pana



Ryc. 25. Uczestnicy pogrzebu przenoszą szczątki zmarłego z wieży *wadah* na miejsce kremacji.

Fig. 25. The bones are carried from the *wadah* for cremation.



Ry. 26. Drewniany sarkofag płonie na stosie pogrzebowym.  
Fig. 26. The wooden sarcophagus is burned on a pyre.

glitter adorn the carved animal, which may also feature a moveable wooden penis.

On the date determined by the priest, Gede's father's bones were placed in the *wadah* and carried to the sacred site used for cremation. The white *rurub kajeng* cloth, sewn by family and community members, makes a path for the soul of the deceased. Gede's brothers rode atop



Ryc. 27. Wieża pogrzebowa *wadah* króla Tjokorda Gde Agung Sukawati, rok 1979.

Fig. 27. The funeral *wadah* of king Tjokorda Gde Agung Sukawati, 1979.

Gede. Jednakże jemu samemu, choć powinien był im towarzyszyć, tak bardzo zależało na sfilmowaniu ceremonii, że zdecydował się pozostać za obiektywem kamery. Spowodowało to pewne tarcia pomiędzy nim a tymi członkami rodziny, którzy uważali, iż nie należało filmować ceremonii pogrzebowej. Tymczasem, według pana Gede, nagrany film miał być trwałym hołdem złożonym jego ojcu.

W końcu kondukt żałobny dotarł do miejsca kremacji i rozpoczęła się ceremonia rytualnego spalenia ciała zmarłego. Winą za wszelkie zakłócenia w przebiegu ceremonii, jak np. trudności przy podpalaniu stosu pogrzebowego, krewni zmarłego obarczyli filmującego pogrzeb Gede. Po zakończeniu obrzędu kremacji, prochy zmarłego zostały zebrane i przeniesione z powrotem na teren należący do rodziny Gede, a wspinała wieża *wadah* podpalona. Od tej pory dusza ojca Gede była już całkowicie wolna od wszelkich ziemskich więzów.

Ostatnim obrzędem, jakiemu poddana została dusza zmarłego przed odejściem w zaświaty, była tzw. ceremonia piłowania zęba, podczas której prochy zmarłego zostały przeniesione nad brzeg morza w kolejnej rytualnej procesji. Hindusi wierzą, że chybotanie się płonącej wieży *wadah* podczas kremacji zwłok jest spowodowane obecnością złych duchów. Ceremonia piłowania zęba ma więc służyć jako ostateczny akt oczyszczenia. Tak jak wieża *wadah* zakończyła swój żywot w ogniu, tak wieża, wybudowana dla potrzeb ceremonii piłowania zęba, kończy swój żywot w wodach otaczających wyspę Bali.

#### Rozdział 4 ZAKOŃCZENIE

W poprzednim rozdziale mogliśmy przyjrzeć się temu, w jaki sposób architektki rdzenni tworzą i wykorzystują budowle obrzędowe podczas rytuałów przejścia. Można postawić pytanie, czy istnieje jakikolwiek związek między istnieniem omówionych struktur a naszym kręgiem kulturowym, gdzie znaczenie momentów inicjacji do kolejnego etapu życia jest często ignorowane? W ostatnim rozdziale książki spróbuję odpowiedzieć na to pytanie na dwa sposoby. Najpierw, rozpatrzę zasady formalne (*formal principles*) i funkcjonalne (*processual principles*), występujące w wymienionych w poprzednim rozdziale przykładach, a następnie zastanowię się nad tym, co sprawia, że zasady te odnoszą się również do naszego życia i zwyczajów.

Biorąc pod uwagę różnorodność zaprezentowanych w poprzednim rozdziale kultur (Indianie Canela z Brazylii, nomadzi Gebra z Kenii, północnoamerykańskie plemię Siksika i balijska kasta kszatrijów), znajdziemy formalnych podobieństw w budownictwie obrzędowym wyżej wy-



Ryc. 28. Prowizoryczna cela do kąpeli parowych – zakład karny w Dakocie Południowej, początek lat 80.

Fig. 28. A sweat lodge built in the South Dakota Penitentiary in the early 1980s.

the *wadah* on its journey to the cremation site. Normally, Gede would have been expected to ride along with his brothers, but he was eager to film the ceremony and chose to stay behind the camera. This caused some friction between Gede and some family members who felt that filming the funeral was inappropriate. Gede, however, argued that the film would make a lasting tribute to his father.

The funeral procession made its way from the family compound to the cremation site. Glitches in the ceremony, such as the difficulty in lighting the crematory pyre, were blamed on Gede's involvement in the filming. Eventually, though, the bones were burned, the ashes collected, and then the great *wadah* itself was set afire. Family members then gathered Gede's father's ashes and returned with them to the family compound. The soul of Gede's father was now free of its earthly ties.

The final leg of the spirit's journey is the tooth-filing ceremony. In another ritual procession, the deceased's ashes are carried to the sea. The apparent chaos of the tower weaving to and fro is said to be caused by evil spirits in the ashes, and the tooth-filing ceremony serves as a final act of purification. While the *wadah* tower met its end in fire, the tooth-filing tower disappears in the waters of the Balinese coast.

#### Chapter 4 CONCLUSION

So far, we have seen how indigenous architects have built and used ceremonial structures in rituals of life passage. But what is the relevance of these structures in a culture like our own, which tends to ignore transitions from one phase of life to the next? This final chapter of *Ritual House* answers this question in two ways. First, what principles of form and process can we draw from the examples presented in the last chapter? Second, what makes these principles significant for our own life and practice?

Given the diversity of cultures reflected in the last chapter – the Canela of Brazil, the Gabra of Kenya, the Siksika, the Balinese – it might seem unlikely that we would be able to find any formal similarities in these peoples' ceremonial structures at all. But similarities do exist, and the principles behind them are a valuable source for anyone trying to understand architecture as the expression of order. It is important to keep in mind, however, that this expression is manifested in unique ways by individuals in very different cultures. In other words, we need to recognize that each culture is not only unique, but changing over time, and that individual people and groups act differently at different times. It would be a mistake to let formal or processual principles conjure up images of people bound by behavioral rules, incapable of change or improvisation. The arguments I have presented in the Preface should make it clear that ritual structures, like the rituals themselves, evolve over time and vary according to individual expression.

#### FORMAL PRINCIPLES

The *vute* house, the *mandasse*, the Thunder Tipi, the *wadah* – all these, as well as the other structures we have looked at, embody certain meanings in their built form. First, a ceremonial structure creates a place of transition. Generally, an indigenous ceremonial structure is built expressly for use in a specific ritual and torn down at the end of that ritual. The temporary nature of these structures is directly related to their role in establishing order. They create "liminal space," a place outside of the conventional space of everyday life. Their temporariness heightens their value as a focal point for the ritual participants, in the same way that a stranger in town attracts the attention of the locals. The ceremonial structure serves as a focal point in time as well – it divides time into *before* and *after*, and space into *inside* and *outside*. This function is essential to its role in creating order; it acts as a separator between life phases, clarifying the ritual participant's place in the universe. For example, the entire Canela community *knows* that the young men have passed from boyhood into manhood when their initiation ceremony is complete. The family of I Cede Wasura *knows* that the spirit of their father has passed from life to afterlife once the ashes of the *wadah* have cooled.

Ceremonial buildings help us to know "where we are" in life because of their temporary nature and because they are symbolic objects, em-



mienionych kręgów kulturowych może wydać się niemożliwe. Jednakże podobieństwa takie istnieją, a prawa, które nimi rządzą, są cennym argumentem dla tego, kto próbuje zrozumieć architekturę, jako ekspresję ładu. Należy pamiętać o tym, że w każdym omówionym przypadku, do wyrażenia ładu poprzez działania architektoniczne dochodzi w niepowtarzalny sposób, z udziałem osób z całkowicie odmiennych kręgów kulturowych. Innymi słowy, powinniśmy zdawać sobie sprawę z faktu, że każda kultura jest nie tylko jedyna w swoim rodzaju, ale i zmienna, oraz, że zarówno pojedynczy członkowie danej społeczności, jak i całe grupy społeczne, zachowują się odmiennie w różnych sytuacjach życiowych.

Błędem byłoby użycie zasad formalnych lub funkcjonalnych w celu stworzenia obrazu ludzi spętanych regułami zachowań, w których życiu nie ma miejsca na zmiany czy też na spontaniczne zachowania. W przedmowie do niniejszej książki przedstawiłem już argumenty przemawiające za faktem, iż zarówno budowie obrzędowe, jak i obrzędy, ewoluują w czasie i zmieniają się w zależności od tworzących je ludzi.

## ZASADY FORMALNE

Zarówno chata *vute*, dom *mandasse*, Tipi *Błyskawicy* czy wieża *wadah*, jak i wszystkie inne budowle obrzędowe, jakie przedstawiłem w poprzednich rozdziałach, mają znaczenie symboliczne. Po pierwsze, struktury ceremonialne wyrażają miejsca przejściowe. Rdzenne budowle obrzędowe wznoszone są specjalnie dla potrzeb danego rytuału, a następnie, po jego zakończeniu są niszczone. Ich ograniczone w czasie trwanie jest bezpośrednio związane z rolą, jaką odgrywają w ustanawianiu ładu. A mianowicie, tworzą one tzw. „przestrzeń graniczną” (*liminal space*), istniejącą poza zwykłą przestrzenią dnia codziennego. Ich tymczasowość sprawia, że są one tym bardziej cenne dla uczestników rytuału i stają się głównym punktem ich zainteresowania, podobnie jak obcy w mieście, który natychmiast zwraca uwagę jego mieszkańców. Budowle obrzędowe tworzą również wyraźny punkt odniesienia w czasie. Dzieli czas na moment „przed” i „po” dokonaniem obrzędu, a przestrzeń, w której obrzęd ma miejsce, na sferę „wewnętrzną” i „zewnętrzną”. Ta funkcja budowli obrzędowych jest zasadniczą dla ich roli w kreowaniu ładu; oddzielają one kolejne etapy życia, wyraźnie określając miejsce uczestników rytuału w porządku wszechświata. Dla przykładu, po zakończeniu obrzędu inicjacji w plemieniu *Canela*, wszyscy w wiosce wiedzą już, że młodzi Indianie przeszli z dzieciństwa w dorosłość. Natomiast, gdy ostygną popioły *wadah*, rodzina *I Gede Wasury* wie, że duch zmarłego opuścił już życie doczesne i wkroczył w zaświaty.

Dwie cechy budowli obrzędowych sprawiają, iż dają one uczestnikom rytuału poczucie własnego miejsca w życiu. Pierwsza z nich to wspomniana już tymczasowość, natomiast drugą jest ich symboliczny charakter, który przejawia się zarówno w ich formie jak i w samym procesie konstrukcji. W budowlach obrzędowych dochodzi do przecięcia się granicznego czasu i przestrzeni granicznej, dzięki czemu znaczenie czasu granicznego zostaje wzmocnione. Jednocześnie, symbolika aktu rytualnego zostaje ożywiona w symbolicznym miejscu rytuału. Rozpatrując znaczenie miejsca rytuału dla danej kultury, a zwłaszcza znaczenie, jakie niesie ze sobą akt jego konstrukcji i zniszczenia, warto przywołać przykład posągu *Ducha Demokracji*, wzniesionego przez studentów na placu *Tien An Men* podczas chińskiej rewolucji, czy też przykłady pomników *Lenina* i *Stalina*, które zburzono po upadku Związku Radzieckiego. Zarówno one same, jak i akt ich zbudowania oraz późniejszego zburzenia, niosły ogromny bagaż symboliki, możliwy do odczytania przede wszystkim przez członków kręgów kulturowych, w których powstały. Obiekty symbole, tak jak mitologia, służą wskazaniu człowiekowi własnego miejsca w porządku świata, a przekaz ten dokonuje się poprzez strukturę ich formy.

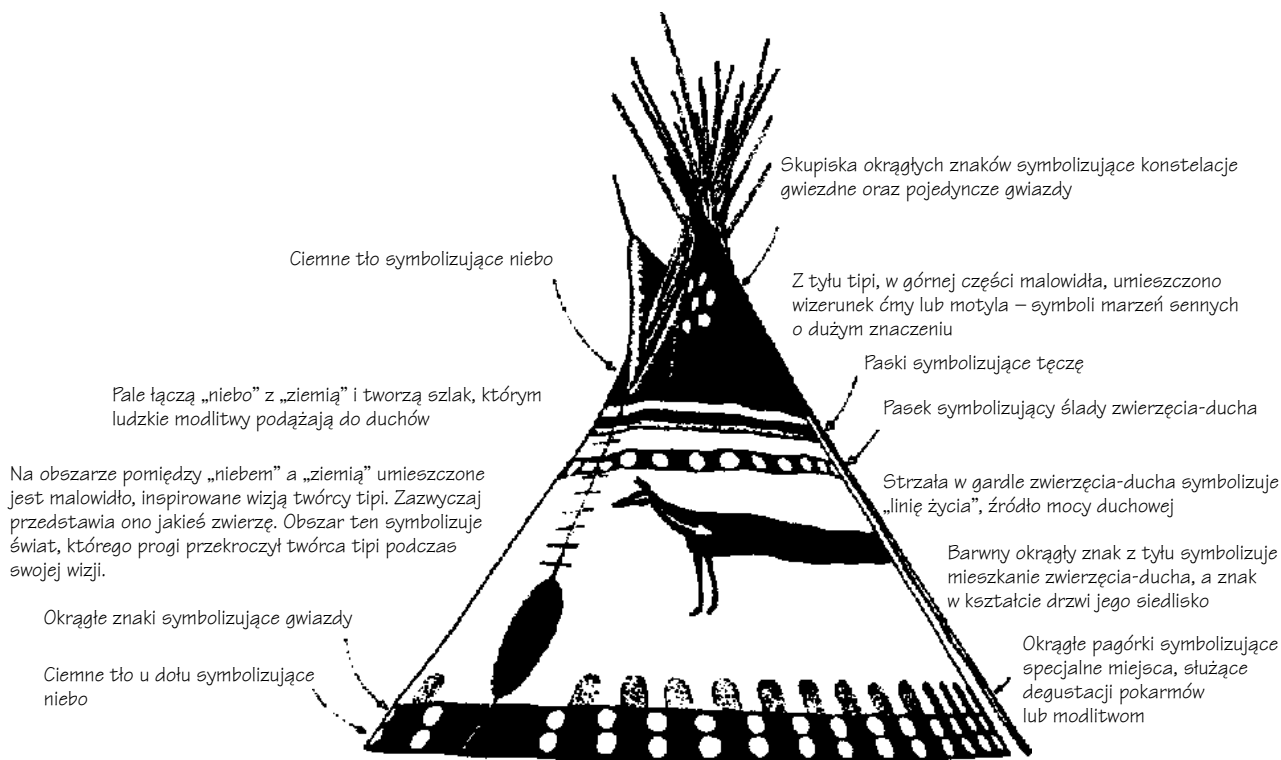
Naturalnie, aby odczytać ukrytą symbolikę budowli obrzędowych, musimy nauczyć się „mówić ich językiem”, czyli znaleźć wyrażone w ich formie odwołania do mitologii i kosmologii. U większości kultur rdzennych, odwołania te są do siebie bardzo zbliżone, w odróżnieniu od kultur państw rozwiniętych, które posiadają dużo bardziej zróżnicowaną rozpiętość znaczeń. Wyjaśnia to po części, dlaczego budowle obrzędowe są charakterystyczne przede wszystkim dla kultur rdzennych. Znaczenie wyrażane jest nie tylko poprzez formę rytualnego miejsca, ale i przez sam proces jego powstawania. Dla przykładu, osobne „cele” na



Ryc. 29. Rosyjskie dzieci bawią się na szczycie przewróconego pomnika Lenina.  
Fig. 29. Russian children play atop a fallen statue of Lenin.

bodying meaning in both their form and in the process of their construction. Just as the liminal time of the ritual is strengthened by the liminal space of the structure, the symbolic action of the ritual event is brought to life in the symbolic object, the ritual house. The power of a symbolic object – and the importance that its construction or destruction holds for a culture – is expressed in First World examples like the "Spirit of Democracy" statue which served as the focal point of the Tien An Men Square revolt in China, and the toppling of monuments to Lenin and Stalin during the fall of the Soviet Union. These objects, and the act of their creation and demolition are incredibly rich in the meaning that they convey to the citizens of the cultures they represent. Like mythology, symbolic objects hold essential lessons about our place in the world, lessons which are communicated by the form of the structures themselves.

Of course, reading the symbolic meaning latent in a ceremonial structure requires us to "speak its language," to understand the references to mythology and cosmology written in the form of the structure. Most indigenous cultures have such a shared language, and the fact that most First World cultures have a more fractured polyphony of meanings may tell us in part why ceremonial structures are largely absent outside the indigenous world. And it is not only the form of the ritual house which embodies meaning, but the process of its making as well. In the *Canela* coming-of-age ceremonies, for instance, the individual structures have



Ryc. 30. Symbolika tipi plemienia Siksika.  
Fig. 30. The symbolism of the Siksika tipi.

terenie rodzinnego domu, w jakich mieszkają młodzi chłopcy podczas drugiego etapu obrzędu inicjacji u Indian Canela, symbolizują ich przejście spod opiekuńczych matczynych skrzydeł do świata dorosłych, którego symbolem jest chata *vute*. Jednocześnie, sam proces powstawania chaty *vute* niesie ze sobą głęboką symbolikę, jako akt wspólnego wysiłku, będący jedną z podstawowych zasad funkcjonowania dorosłych członków plemienia.

Z kolei sama forma budowli obrzędowej, poprzez odwołania do kosmosu, wyraża ład kosmologiczny. Budowla może pełnić zamierzoną funkcję wprowadzania ładu pod warunkiem, że sama będzie pozostawała w harmonii z kosmologicznym porządkiem wszechświata. W wielu kulturach rdzennych, duchy (np. ziemi, powietrza) lub bogowie, uosabiają siły kosmiczne i odgrywają znaczącą rolę przy kształtowaniu formy miejsca rytuału.

Forma budowli obrzędowych może służyć umacnianiu wspólnoty członków danej społeczności. Podczas wydarzenia rytualnego, miejsce rytuału znajduje się w centrum zainteresowania jego uczestników, którzy jednoczą się w działaniach obrzędowych.

## REGUŁY PROCESUALNE

Oprócz zasad ukrytych w formie budowli obrzędowych, należałoby przywrócić się również zasadom właściwym dla ich konstrukcji, użytku i niszczenia. Podczas tego procesu dochodzi do transformacji formy architektonicznej budowli obrzędowych, przy czym słowo „proces” jest tu słowem kluczowym. Dla przykładu, dom weselny *mandasse* staje się miejscem świętym w wyniku procesu ciągłego przebudowywania, mimo że w formie nadal przypomina inne domy nomadów Gabra. Podobnie dzieje się w przypadku chaty *vute*, która strukturalnie nie różni się od innych chat plemienia Canela, ale poprzez wspólny, rytualny akt jej budowy staje się budowlą obrzędową o znaczeniu symbolicznym i duchowym.

Jedną z reguł procesualnych, która odróżnia budowle obrzędowe od zwykłych budynków, jest element destrukcji. Dla rdzennego architekta destrukcja budowli obrzędowej stanowi ważny etap życia, etap

clear meaning in taking the boys from the security of their mothers' homes to the frontier of the *vute* house outside the village. At the same time, there is deep meaning in the act of building the *vute* house, bringing the boys together in the kind of cooperative effort that will be an essential aspect of their adult lives.

Cosmological order is again reflected in the careful orientation of the ritual structure with respect to the cosmos. If a building is to succeed in its intended purpose of creating order, it must itself be in harmony with the scheme of things. In many indigenous cultures, the forces of the cosmos are personified as spirits and gods. These spirits – spirits of the soil, spirits of the air, and many more – all play an important role in shaping the form of the ritual house.

In the form of the ceremonial structure, architecture also creates unity within the community as a whole. The structure creates a spatial focus to the ritual event, a strong center of communal participation.

## PROCESSUAL PRINCIPLES

In addition to the principles latent in the form of ceremonial structures, it is essential to look at the principles inherent in their construction, use and demolition. It is through this process that architectural form is transformed, and process is key in this transformation. The Gabra wedding house, for example, is transformed into a sacred place by its ritual process of building and rebuilding. Its form is identical to the form of any other Gabra house, but through the process of ritual construction and disassembly it is transformed into the sacred wedding house. The same is true of the *vute* house; structurally, it is no different from other Canela shelters, but through the communal, ritual act of building that it takes on the symbolic meaning and spiritual significance of a ritual structure.

One processual characteristic which clearly sets these sacred structures apart from ordinary building is the element of destruction. To the indigenous architect, tearing down is an essential step in the life of a ritual building. In fact, the ritual structure must be torn down in order to maintain its ceremonial power. It is the temporary nature of these buildings which makes them an "inbetween" space, clearly separating

który jest konieczny do utrzymania jej funkcji rytualnej. Tymczasowość budowy obrzędowych sprawia, iż pełnią one funkcję „pomostu” między etapami życia człowieka przed i po akcie rytualnym. Ich destrukcja uświadamia również uczestnikom obrzędu, że wraz z końcem rytuału zamykają za sobą pewien etap życia, do którego nie będzie powrotu. Zniszczenie budowli obrzędowej daje im poczucie zamknięcia etapu i swego rodzaju ukojenie, niezbędne dla spójności sensu istnienia i nowego miejsca w życiu.

Kolejną kluczowym aspektem budowy obrzędowych jest wspólnotowy charakter ich konstrukcji, użytku i destrukcji. Uczestnicy ceremoniału nie tylko zbierają się wokół miejsca rytuału, ale aktywnie uczestniczą w procesie jego powstawania. W ten sposób rodzą się silne więzy między ludźmi a budowlą, które powodują, że zarówno konstruowanie jak i wykorzystanie stworzonego środowiska tworzy spójną całość. Przy powstawaniu budowli rytualnej, ważną rolę odgrywa również dostępność wspólnego języka symboli, jakimi posługują się uczestnicy obrzędu. Budowla nie jest tworzona według żadnych planów czy projektów, a budowniczy tworzą ją intuicyjnie tak, jak wspólnie ją sobie wyobrażają. Mimo że reguły, których muszą przestrzegać, są często skomplikowane, są one jednocześnie tak mocno zintegrowane z kosmologią twórców budowli obrzędowej, że jeszcze przed jej powstaniem, mają już oni przed oczyma jej gotowy kształt. Takie podejście do procesu budowania wyraźnie kontrastuje ze sprzecznymi wizjami architektonicznymi, jakie ścierają się ze sobą w tzw. społeczeństwach rozwiniętych. Nie oznacza to oczywiście, że w społeczeństwach tubylczych nie dochodzi do różnic zdań czy też drobnych sprzeczek w procesie tworzenia budowli obrzędowych. Mają one miejsce tak jak wszędzie, ale tym, co odróżnia tubylcze strony sporu od społeczeństw rozwiniętych, jest wspólny kosmologiczny język a dzięki wspólnotowemu charakterowi budowania, jego twórcy i użytkownicy stają się jednością.

Ponieważ forma miejsca rytuału symbolizuje ład kosmosu, proces jego budowy powinien również ten ład odzwierciedlać. Dzieje się tak w przypadku domu weselnego mandasse, chaty vute, wieży wadach oraz wielu innych budowli obrzędowych. Na przykład, każde rytualne przebudowanie domu *mandasse* ma miejsce w odpowiednim momencie astrologicznym. Dzięki temu proces budowy pozostaje w harmonii z siłami kosmosu, reprezentowanymi przez zmiany pór roku, fazy księżyca czy położenie Słońca. W wielu kulturach, proces budowy nadzorowany jest przez wyświęconego kapłana, który stoi na straży świętego ładu.

W ten sposób dochodzimy do ostatniej z zasad procesualnych, do rytualnego aspektu procesu konstrukcji budowli obrzędowych. Proces tworzenia, to dla rdzennego architekta coś więcej niż tylko konstruowanie budynku. Tworzenie jest czynnością rytualną, dzięki której twórca, jego dzieło i użytkownik budowli pozostają w zgodzie z odwiecznym porządkiem rzeczy.

Etapy w życiu budowli są tak samo ważne jak momenty przejścia w życiu człowieka, dlatego też należy je w odpowiedni sposób sygnalizować. Rytuał tworzenia budowli służy zapewnieniu harmonii pomiędzy życiem ludzkim, architekturą a kosmosem.

Najlepszym przykładem tej właśnie harmonii jest związek między człowiekiem, przestrzenią i kosmosem, jaki rodzi się podczas obrzędu inicjacji w plemienu Walbiri. Zarówno „oswajając” przestrzeń tańcem, jak i idąc ścieżką Songlinów, aborygeni w sposób aktywny wyrażają swoją wiarę w to, iż czynności rytualne i rytualna przestrzeń są niezbędne dla utrzymania równowagi ich świata.

## ZNACZENIE BUDOWNICTWA OBRZĘDOWEGO

Fakt, iż budowle obrzędowe są tworzone i używane w społecznościach tubylczych, natomiast nie są tak obecne w naszym kręgu kulturowym, wskazuje na różne traktowanie przestrzeni, człowieka i kosmologii. Konstruując kultury rdzenne z naszą kulturą, nie chciałbym odwoływać się do żadnego konkretnego przykładu, ani z ogromu rdzennych kręgów kulturowych świata, ani z przykładów zaprezentowanych w filmie. Jednakże, prawdą jest, iż przedstawione przeze mnie w tym rozdziale zasady, są typowe dla wielu kultur tubylczych i wspólnie tworzą



Ryc. 31. Aborygeni Walbiri rzeźbią święte płyty jarandalba, które zostaną zniszczone pod koniec obrzędu inicjacji.

Fig. 31. Walbiri men carve the sacted jarandalba boards, which will be destroyed at the end of the initiation ceremony.

the phase of life preceding the ritual from the one to follow. Destruction also reminds us that there is no turning back once we pass from one phase of life to the next. The demolition of the ceremonial structure closes the door on the old phase of life and allows for the sense of closure and healing necessary to a coherent sense of self and place in life.

Another key aspect of the ritual house is the communal nature of its construction, use and destruction. Not only do people come together for the ceremony centered around the structure, they *make* the structure. This obviously creates a much stronger bond between the participants and their architecture, weaving production and use of the built environment into one coherent whole. The common language which allows the participants to interpret the symbolism of the event and structure is also at work in the making of the structure itself. No plans or other drawings are used in laying out the ceremonial building. In-



Ryc. 32. Kapłan Ziemi z plemienia Batammaliba umieszcza jajo oraz inne przedmioty z obrzędowego woreczka „tatati” w fundamencie budowli obrzędowej.

Fig. 32. A Batammaliba Earth priest folds an egg and other elements from a ritual bundle, tatati, into the foundation during construction.

pewien model, który można porównać z modelem typowym dla kultury Zachodu.

W swojej istocie, budowle obrzędowe reprezentują taki sposób postrzegania świata, który różni się od naszego w sposobie spojrzenia na przestrzeń, człowieka i kosmos. Te trzy pojęcia urzeczywistnione w budownictwie rytualnym służą zaprowadzeniu i utrzymaniu ładu. Tęsknota za ładem, tak często wyrażana w mitologii, sztuce czy architekturze, to, całkowicie odmienny od naszego, bodziec, stymulujący procesy twórcze. I to jest istotą znaczenia miejsca rytuału. To ono pozwala człowiekowi na zaprowadzenie ładu we własnym życiu oraz nową definicję architektury – jako łącznika pomiędzy osobą a przestrzenią.

Victor Turner zdefiniował obiekt rytualny jako „połączenie abstrakcyjnych idei wyrażonych przez symbole, stojące na straży ładu i bezpieczeństwa”<sup>1</sup>. Definicja ta może się odnosić zarówno do mitologii, sztuki, jak i budownictwa obrzędowego społeczeństw rdzennych. Miejsce rytuału stanowi przestrzeń znaną i daje poczucie bezpieczeństwa, wypuklając fakt przejścia, to miejsce, w którym wspólnie zatrzymujemy się na chwilę, zanim zaryzykujemy wkroczeniem w kolejną fazę naszego życia. O potrzebie zaprowadzenia ładu w życiu człowieka świadczą słowa bohaterki filmu *The House Opening*: „Myślę, że nasze dzieci muszą dokładnie wiedzieć, na jakim etapie życia się znajdują. Inaczej nie będzie dla nas nadziei”. To właśnie dzięki takim ceremoniom jak „otwarcie domu”, młodzi ludzie mogą odróżnić poszczególne etapy życia, przez które przechodzą.

Fakt, iż w kulturze Aborygenów przestrzeń musi być „oswojona” tańcem, by można ją było traktować jako rzeczywistą, świadczy o wyrażeniu różnym, niż w kulturze Zachodu sposobie jej postrzegania. Społeczeństwa tubylcze aktywnie tworzą przestrzeń i podtrzymują jej istnienie, podczas gdy „cywilizowane” społeczeństwa zachodnie mają do niej stosunek pasywny. Wydaje mi się, iż w podobny sposób społeczeństwa te traktują budownictwo obrzędowe. Tworzenie, używanie i burzenie budowli rytualnych w społecznościach rdzennych ma na celu zaprowadzenie i utrzymanie ładu. Do tych czynności popycha rdzennego architekta to samo poczucie odpowiedzialności, które inspiruje go do aktywnego „tworzenia” przestrzeni.

Co mówi nam o światopoglądzie ludzi Zachodu fakt, iż nie przykładają oni tak dużej wagi do tradycji aktów rytualnych i budownictwa obrzędowego? Jeśli prawdą jest, że budowle rytualne tworzone są w celu zaprowadzenia ładu, wówczas ich brak w kulturze Zachodu świadczyłby o braku zainteresowania pojęciem ładu. Kosmologie rdzenne i nie-rdzenne różnią się od siebie, gdyż opierają się na omówionych już przeze mnie odmiennych sposobach postrzegania świata, jako organizmu albo jako mechanizmu. Takie rytuały jak Wędrówka aborygenów, biorą się z poczucia zjednoczenia, a nawet odpowiedzialności za świat przyrody. Ludzie Zachodu wydają się postrzegać siebie samych jako w pewien sposób odseparowanych od otaczającego ich świata. Płacimy zresztą za to wysoką cenę, doświadczając poczucia wyobcowania w naszej pracy i środowisku, w którym żyjemy. Ten typowy dla współczesnego świata brak poczucia wspólnoty sprawia, że człowiek traci łączność ze światem przyrody, z innymi ludźmi, a w końcu i z samym sobą.

Życie płynie, bez względu na to czy honorujemy jego etapy odpowiednimi rytuałami, czy też nie. Dla większości z nas takie pojęcia jak „czas rytuału” czy „przestrzeń rytuału” po prostu nie istnieją. Ważne momenty przejścia w naszym życiu dokonują się albo w swoistej „przestrzeni nieistniejącej” (*a non-place*): osiągnięcie pełnoletności ma miejsce w centrum handlowym, a ślub w kościele, w którym młoda para przebywa pierwszy raz w życiu; albo w przestrzeni całkowicie człowiekowi obcej, jak np. wykonany ze stali i nylonu namiot i sztuczny trawnik podczas ceremonii pogrzebowych. Nawet jeśli jakieś momenty przejścia przyporządkowane są konkretnemu miejscu, jest to zwykle miejsce używane w tym samym celu wielokrotnie, co sprawia, iż całkowicie traci ono swoją rytualną moc. W odróżnieniu od tymczasowych rdzennych budowli obrzędowych, nasze kościoły, czy inne miejsca obrzędowe, są stałymi instytucjami pokaźnych rozmiarów. W tego typu budowlach, mających niewiele wspólnego z pojęciem „przestrzeni granicznej”, akt rytualny szybko staje się sztywny i pusty. Dochodzi przy tym zarówno

stead, participants in the building process rely on a shared language or understanding of what a building should be. The rules at work are complex, but they are so integrated with the commonly held cosmology that a clear, shared vision of the completed structure lives in the minds of its makers. This is in strong contrast to the conflicting visions which converge and battle in the formation of First World environments. Of course, this is not to say that arguments and friction do not arise in the construction of ritual structures, but the combatants in these conflicts are speaking the same cosmological language, and the communal nature of the building process reinforces this unity in a world in which users and producers of the built environment are the same.

If the form of the ritual house is symbolic of the order of the universe, it makes sense that the process of construction would also be deeply connected to that order. This is exactly the case with the *Gabra mandasse*, the *Canela vute* house, the *wadah*, and most other indigenous ceremonial buildings. Each ritual raising and tearing down of the *mandasse*, for instance, is carefully calculated to take place at the proper astrologically significant time. In this way, the process of building is brought into harmony with the forces of the cosmos, forces manifested in the change of seasons, the phases of the moon, or the sun's position in the sky. In many cultures, construction is supervised by a priest, one who is *ordained*, in touch with order.

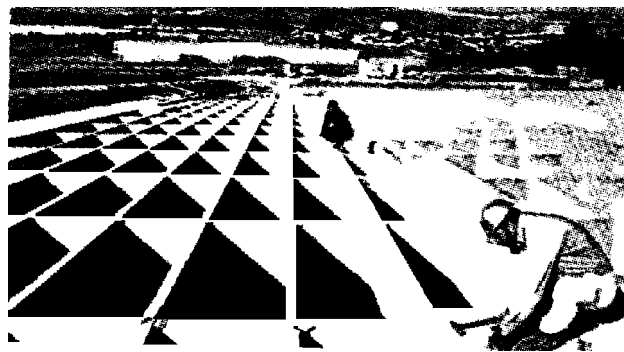
This leads into the last of our processual principles, the ritual aspect of the construction process. *Making*, in the indigenous context, requires more than just the acts of construction – it requires the element of ritual to insure that maker, object and user are in concert with the order of things. Passages in the life of a building must be acknowledged and made right, just as with passages in the life of a person. Through the rituals of building construction, human life, building, and the life of the cosmos are brought into harmony.

That harmony is best expressed in the connection between self, space and cosmos seen in the Walbiri initiation ceremony. In dancing the space, as in walking the Songlines, the Walbiri put into action the belief that their world *requires* ritual action and ritual space in order to maintain its balance.

## THE SIGNIFICANCE OF RITUAL STRUCTURES

The construction and use of ritual structures in indigenous societies and the absence of them in our own indicate two very different attitudes toward space, self and cosmology. In contrasting indigenous and non-indigenous cultures I have no intention of trying to make one culture out of the multitude that exist, nor even out of the half-dozen shown in the video. However, the principles described in the last section are representative of a broad range of native cultures, and together they describe a model which can be contrasted with the one at work in Western culture.

In their essence, these structures are manifestations of a world-view which differs from our own in its concepts of space, self and cosmos. These concepts, brought to life in ceremonial structures, are grounded in a desire to create and maintain order. The desire for order is ex-



Ryc. 33. Cmentarz w Colma, Kalifornia.  
Fig. 33. A cemetery in Colma, California.

do wyraźnego podziału jego uczestników na tych, którzy obrzęd prowadzą oraz na tych, którzy biernie mu się przysłuchują, jak i do rozdziału między budowniczymi a użytkownikami budowli obrzędowej. Tymczasem, rdzenni architekci są jednocześnie twórcami i użytkownikami budowli obrzędowych, a ich udział w akcie rytualnym ma charakter wspólnotowy.

Bez rytuałów, które uświetniałyby ważne momenty naszego życia, dryfujemy po wodach nieznanego oceanu, niczym zabłąkani żeglarze bez kompasu. Ślady naszego zagubienia są wszecobecne, począwszy od ulicznych gangów, w których młodzi chłopcy przechodzą inicjację, a skończywszy na domach spokojnej starości, w których powoli dogorywają pozbawieni przez resztę społeczeństwa swych praw staruszkowie.

Nasze podejście do budownictwa dobitnie świadczy o prawie całkowitej utracie łączności z otaczającym nas światem, oraz o braku jakiegokolwiek odpowiedzialności za jego losy. To typowe dla współczesnych czasów poczucie, iż żyjemy w nieprzyjaznym dla nas środowisku, jest całkowicie obce kobietom z plemienia Walbiri, które tańcem „oswajają” przestrzeń, w której będzie miała miejsce inicjacja młodych aboryge-nów. Tymczasem, my również nosimy w sobie głęboko zakodowane

pressed in mythology, art and architecture, and it stands in sharp contrast to the motives which drive our own expressions and artifacts. This, then, is the kernel of the significance of the ritual house; it offers us a means of creating order in our lives, and a way of redefining architecture as the thing that binds self and space.

"A structure of ideas, embodied in symbols...which will keep chaos at bay and create a mapped area of security"<sup>1</sup> Victor Turner's definition of the ritual object could be applied to mythology, art, or the ceremonial building in indigenous cultures. The ritual house creates a mapped area of security (another way of saying *order*) by forming a threshold where we pause and gather ourselves before venturing into the next cycle which life holds for us. The woman in *The House Opening* gives expression to this need for order when she says, "I feel it's time the children knew where they were. If we lose this, there's no hope." It is the house-opening ceremony which tells the children where they are.

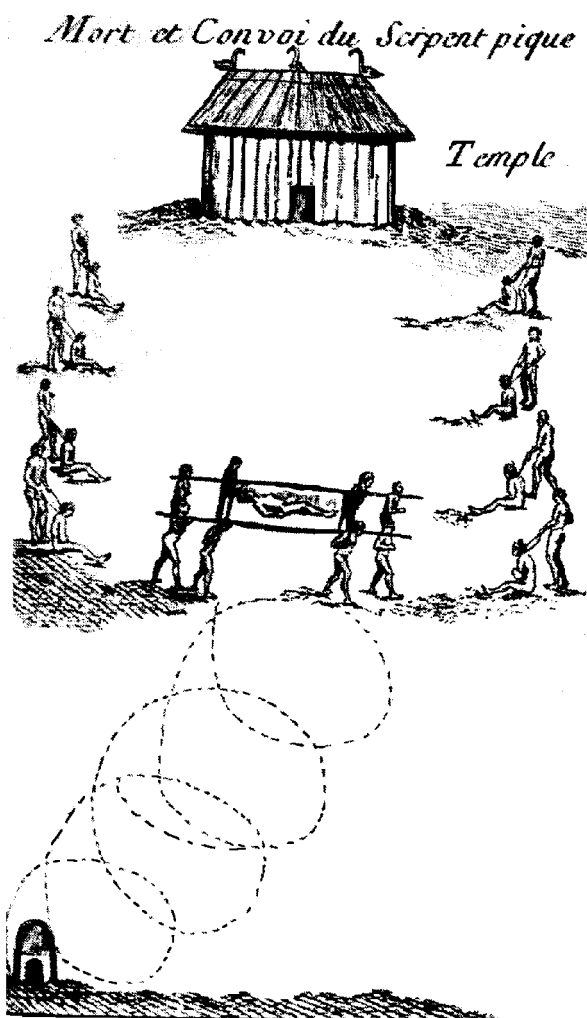
The fact that the Aboriginal space must be "danced" before it becomes real points to an important distinction between Western and non-western views of space. In the indigenous world, space must be actively created and maintained; in more "advanced" societies, space is passively used. I am suggesting that in the case of ceremonial structures, the same attitudes are being made manifest. These structures may be built, used and taken down because they are necessary in creating and maintaining order. The same spirit of responsibility that inspires the indigenous person to actively "make" space rather than simply occupy it also seems to be at work in the construction of buildings just so that the order of things can be kept alive.

What does the lack of ritual and ritual structures in Western society tell us about the world-view held by its members? If there is any truth to this hypothesis that ceremonial structures are made by people with a concern for order, then their absence would indicate a lack of care about order in the Western world. At the root of this distinction between indigenous and non-indigenous cosmologies is the difference between organic and mechanistic world-views alluded to earlier. Rituals like the Aborigines Walkabout are born of a feeling of unity with, you could even say responsibility for, the natural world. In the West, we seem to see ourselves as somehow separate from nature, and we have paid a high price for this loss of unity, reflected in the alienation we feel in so much of our work and our environment. The fracture of this precious unity which is so characteristic of the world today only serves to divorce us from nature, from each other and, ultimately, from ourselves.

Life passages still occur, whether we honor them with ceremony or not. For most of us, they occur without the temporal or spatial focus which ritual offers. They occur in a sort of non-place, as in coming-of-age in the shopping malls, or getting married in a church which neither bride nor groom has ever set foot in; or they occur in the most inhuman of environments, like the steel-and-nylon tent and astro turf carpet used in our funeral rites. Even when these life passages are connected to a place, it is a place which will be reused, undermining its power as a place of ritual. In contrast to the temporary structures built for indigenous ceremonies, our churches and other places of ritual are permanent, big, and institutional. In these settings, no longer specifically liminal spaces, ritual can quickly become rigid and hollow. The "administrators" of this type of ritual environment separate themselves from their "followers", just as the makers of the ritual structure have distanced themselves from its users. Indigenous people, on the other hand, are both users and producers of their built environment, and ritual participation tends to be communal.

Without the rituals which divide the important phases of life, we drift through undefined territory, never knowing where we stand. Symptoms of the resulting ambiguity are all around us, from street gangs, where boys seek manhood, to nursing homes, where the elderly, disenfranchised by the rest of society, suffer a kind of premature death.

The condition of the built environment in the First World is evidence enough that we feel almost no sense of unity with or responsibility for our world. The Walbiri women who must dance the space of the young mens' initiation could not create the kind of alienating environment that has become commonplace throughout the modern world.



Ryc. 34. Szkic francuskiego architekta Antoine du Pratza z roku 1725, przedstawiający pogrzeb Wytatuowanego Węża, przyjaciela architekta z plemienia Natchez.

Fig. 34. Facing page: A sketch by French architect Antoine du Prat from 1725 of the funeral of his Natchez friend, Tattooed Serpent.

pragnienie ładu, rozumianego nie jako porządek społeczny czy państwo-wy, ale jako ład, który sprawia, że wszechświat jest spójną całością. Już samo uczestnictwo w aktach rytualnych czyni nas częścią tego właśnie ładu. Rytuły przejścia dają nam poczucie własnego miejsca w życiu. Obrzędy związane ze zmianą pór roku uświadamiają nam silny związek pomiędzy cyklami przyrody a cyklicznością naszego życia. Rytuły związane z budownictwem wyznaczają cykle w życiu budynku i w ten sposób umacniają więzi pomiędzy człowiekiem a otaczającą go przestrzenią. We wszystkich tych aktach rytualnych, nasze dążenie ku łaadowi znajduje swoje odbicie w formie miejsca rytuału. To w nim czas i przestrzeń pozostają przez chwilę w zawieszeniu, a powstała luka w czasoprzestrzeni wyznacza granice między „przedtem” i „potem” oraz „wewnątrz” i „na zewnątrz”. Z chwilą zniszczenia miejsca rytuału, „przedtem” odchodzi na zawsze w przeszłość, a my wkraczamy w kolejny etap naszego życia, w pełni świadomi naszego w nim miejsca.

We have a strong psychological need for order – not orderliness, as in a rigid social or political "order" – but the kind of order which holds nature together as a coherent whole. Through ritual, we become active participants in that order. Through rites of passage, we gain a clearer understanding of "where we are" in life. Ceremonies marking the changing seasons make us more aware of the deep connection between the cycles of nature and those of our own lives. In building, the rituals of construction demarcate the cycles in the life of the house, and the bond between our own selves and the space around us is made stronger. In all of these ceremonial events, this quest for order is given form in the ritual house. Within its walls, time and space are suspended, creating a focal point which divides time into before and after, and space into inside and outside. With the destruction of the ritual house, the before is locked away forever, and we step into the after, the next phase of life, knowing "where we are."

## PRZYPISY – FOOTNOTES

### WSTĘP – PREFACE

- <sup>1</sup> E. Morin, Preface, UNESCO Rep. Pap. Soc. Sci. 16, p. 4, quoted in David MacDougall, "Ethnographic Film: Failure and Promise" Annual Review of Anthropology, Voll (1978): 405–25.
- <sup>2</sup> Timothy Asch, "Making a Film Record of the Yanamamo Indians of Southern Brazil," Perspectives on Film No. 2 (August 1979): 5.
- <sup>3</sup> David MacDougall, "Ethnographic Film: Failure and Promise," Annual Review of Anthropology, Vol. 7 (1978): 405–25.
- <sup>4</sup> Martin Hall, "The Myth of the Zulu Homestead: Archaeology and Ethnography," Africa, v. 54, no. 1 (1984): 65–79.
- <sup>5</sup> Renato Rosaldo, Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis. Boston: Beacon Press, 1989, p. 101.

### ROZDZIAŁ I – CHAPTER 1

- <sup>1</sup> Judith MacDougall, Director, "The House Opening". Film. Australian Institute for Aboriginal Studies, 1980.
- <sup>2</sup> Evan M. Zeusse, *Ritual Cosmos: The Sanctification of Life in African Religions*. (Athens, Ohio: Ohio University Press, 1979), p. 37.
- <sup>3</sup> Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), p. 79.
- <sup>4</sup> Rosaldo, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, p. 94.
- <sup>5</sup> Ibid., p. 106.
- <sup>6</sup> Christopher Alexander, *The Nature of Order*. Unpublished Manuscript, University of California at Berkeley; 1994.
- <sup>7</sup> Bobby C. Alexander, Pentecostal Possession, quoted in: Tom F. Driver, *The Magic of Ritual*. San Francisco: Harper San Francisco, 1991, p. 183.
- <sup>8</sup> Richard M. Dorson, "Material Components of Celebration". In: Victor Turner (ed.), *Celebration: Studies in Festivity and Ritual* (p. 32). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1982.
- <sup>9</sup> Terrence Turner, producer, *Kayapo: Out of the Rain Forest*, film.
- <sup>10</sup> Allison Jablonko, Marek Jablonko and Stephen Olsson, A Companion Study Guide for the Films: "To Find the Baruya Story" and "Her Name Came on Arrows". Documentary Educational Resources: Watertown, MA, p. 14.
- <sup>11</sup> William Douglas, Death in Murelaga, quoted in Rosaldo, *Culture and Truth*, p. 13.
- <sup>12</sup> Christopher Alexander, *The Nature of Order*, and Ken Wilber, *Up From Eden: A Transpersonal View of Human Evolution*. Boulder, Col.: Shambala Press, 1983.
- <sup>13</sup> *The American Heritage Dictionary*, William Morris, ed., 1981, p. 1506.
- <sup>14</sup> Evan M. Zeusse, *Ritual Cosmos: The Sanctification of Life in African Religions*. Athens: Ohio University Press, 1979, p. 37.
- <sup>15</sup> Rosaldo, *Culture and Truth*, p. 94.
- <sup>16</sup> MacDougall, *The House Opening*.
- <sup>17</sup> *Wholeness and the Implicate Order* (London: Ark Paperbacks), p. 16.
- <sup>18</sup> *Entropy and Art: An Essay on Order and Disorder*. Berkeley: University of California Press, 1971, p. 48.

- <sup>19</sup> Rosaldo, *Culture and Truth*, p. 6.
- <sup>20</sup> Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1960, p. xvii.
- <sup>21</sup> H. Trilles, *Les Pygmées de la Forêt équatoriale*, Paris, 1932, pp.74–77. In: Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane* (p. 125). New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1959.
- <sup>22</sup> Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974, p. 46.
- <sup>23</sup> Louis Sullivan, "Emotional Architecture as Compared with Intellectual", in *Kindergarten Chats and Other Writings* (New York: Dover Publications, 1979. Originally published in 1918), p. 195.
- <sup>24</sup> William S. Saunders, "On the World of Architecture," *Architectural Record*, May 1986.
- <sup>25</sup> Gregory Bateson, *Mind and Nature: A Necessary Unity*. New York: Bantam Books, 1979, and David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*. London: Ark Paperbacks, 1980.

### ROZDZIAŁ 2– CHAPTER 2

- <sup>1</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1991, p. 34.
- <sup>2</sup> Bruce Chatwin, *The Songlines*. New York: Yiking Press, 1987.
- <sup>3</sup> Peter Blundell Jones, "The Sustaining Ritual", *Architectural Review*, vol. 187, November 1990, pp. 93–95.
- <sup>4</sup> Van Gennep, *The Rites of Passage*, p. 20.
- <sup>5</sup> Eliade, *The Sacred and the Profane*, p. 182.
- <sup>6</sup> Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974.
- <sup>7</sup> Suzanne Preston Blier, *The Anatomy of Architecture: Ontology and Metaphor in Batammaliba Architectural Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 2.
- <sup>8</sup> Claes Corlin, "The Symbolism of the House in Rygal-Thang". In: Michael Aris (ed.), *Tibetan Studies in Honor of Hugh Richardson* (p. 91). Warminster, England: Aris and Phillips, 1980.
- <sup>9</sup> John Gould, "On Making Sense of Greek Religion". In: P.E. Easterling (ed.), *Greek Religion and Society* (p. 7). Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- <sup>10</sup> Guy P.R. Metraux, *Western Greek Land-use and City-planning in the Archaic Period*. New York: Garland Publishing, Inc., 1978, p. 95.
- <sup>11</sup> Joseph Rykwert, *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*. London: Faber and Faber, 1976, p. 11.
- <sup>12</sup> Eliade, *The Sacred and the Profane*, pp. 50–51.
- <sup>13</sup> Alexander, *The Nature of Order*, Glossary.
- <sup>14</sup> Plotinus, Ennead I. In: Hofstadter; *Philosophies of Art and Beauty*. Chicago: University Press, p. 439.
- <sup>15</sup> J.E. Lovelock, *Gaia, A New Look at Life on Earth*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

### ROZDZIAŁ 3 – CHAPTER 3

- <sup>1</sup> C.B. Wilson, "Theorizing in Practice," *Edinburgh Architecture Research* 13, (1986): 15.
- <sup>2</sup> This description of a Canela coming-of-age ceremony is based on Crocker, William H., "Canela Initiation Festivals: 'Helping Hands' through Life," in Turner, Victor, ed. *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1982, and Indian Life in Brazil: Canela, 1975 Human Studies Film Archives, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C., and Crocker, The Canela (Eastern Timbira), I: An Ethnographic Introduction, *Smithsonian Contributions to Anthropology*, Number 33, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1990.
- <sup>3</sup> This description of a Gabra wedding is based on Prussin, Labelle, principal investigator. Peter Oud, producer. Nagayati: Arts and Architecture among the Gabra Nomads of Kenya. video. National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1985.

### FILMY I VIDEO – FILM AND VIDEO REFERENCES

- Barrett, Samuel, principal investigator. American Indian Films. Phoebe Hearst Museum of Anthropology Film Archive, University of California, Berkeley, 1962.
- Crocker, William H., principal investigator. Indian Life in Brazil: Canela, 1975. Human Studies Film Archives, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1975.
- I Gede Wisura, Duncan Holaday, Chin Woon Ping and I Ketut Wiryana, producers. Ngaben, Human Studies Film Archives, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1975.
- MacDougall, Judith, Director, The House Opening. Australian Institute for Aboriginal Studies, 1980.
- Mead, Margaret, and Gregory Bateson, principal investigators. *5a// Fotation*, Margaret Mead Collection. Library of Congress Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Washington, D.C., 1936.
- Prussin, Labelle, principal investigator, and Peter Oud, producer. Nagayati: Arts and Architecture among the Gabra Nomads of Kenya. National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1985.

### BIBLIOGRAFIA – REFERENCES

- Alexander, Christopher (1994). *The Nature of Order*. Unpublished Manuscript, University of California at Berkeley,
- Asch, Timothy (August 1979). *Making a Film Record of the Yanamamo Indians of Southern Brazil*, Perspectives on Film No. 2 .
- Bateson, Gregory (1979). *Mind and Nature: A Necessary Unity*. New York: Bantam Books.
- Blier, Suzanne Preston (1981). *Architecture of the Tamberma*. Ph. D. Dissertation, Columbia University.
- Blier, Suzanne Preston (1987). *The Anatomy of Architecture: Ontology and Metaphor in Batammaliba Architectural Expression*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bohm, David (1980). *Wholeness and the Implicate Order*. Boston: Ark Paperbacks.
- Corlin, Claes (1980). The Symbolism of the House in Rygal-Thang. In: Michael Aris (ed.), *Tibetan Studies in Honor of Hugh Richardson* (pp. 87–92). Warminster, England: Aris and Phillips.
- Crocker, William H (1982). Canela Initiation Festivals: 'Helping Hands' through Life. In: Turner, Victor (ed.), *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, .
- Crocker, William H (1990). The Canela (Eastern Timbira). In: *An Ethnographic Introduction. Smithsonian Contributions to Anthropology*, Number 33. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Driver, Tom F (1991). *The Magic of Ritual*. San Francisco: Harper San Francisco, .
- Eiseman, Fred B. Jr (1989). *Bali: Sekala and Niskala*. Berkeley, Ca.: Periplus Editions.

- ecture among the Gabra Nomads of Kenya. video. National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1985.
- <sup>4</sup> This profile of the Blue Lodge transfer and naming ceremonies is based on Barrett, Samuel, principal investigator. American Indian Films. film. Phoebe Hearst Museum of Anthropology Film Archive, University of California, Berkeley, 1962.
  - <sup>5</sup> This description of a Balinese funeral is based on Ngaben, 1975, Human Studies Film Archives, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C. I Gede Wisura, Duncan Holaday, Chin Woon Ping and I Ketut Wiryana, Producers, and Eiseman, Fred B. Jr, Bali: Sekala and Niskala. Berkeley: Periplus Editions, 1989. I have included Eiseman's general observations about Balinese funeral ceremonies in this description of Gede's father's funeral.

### ROZDZIAŁ 4 – CHAPTER 4

- <sup>1</sup> Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*, p. 297.

- Eliade, Mircea (1959). *The Sacred and the Profane: the Nature of Religion*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, Publishers.
- Falassi, Alessandro (1987). *Time Out of Time: Essays on the Festival Albuquerque*. N.M.: University of New Mexico Press.
- Foster, Mary LeCron and Stanley H. Brandes (eds. ) (1980). *Symbol as Sense: New Approaches to the Analysis of Meaning*. New York: Academic Press.
- Guidoni, Enrico (1975). *Primitive Architecture*. New York: Abrams, Inc.
- Izikowitz, K. G., and P. Sorensen (eds.) (1982). *The House in East and South-east Asia*. London: Curzon Press, Ltd.
- Jones, Peter Blundell (November 1990). The Sustaining Ritual. *Architectural Review* vol. 187, 93–95.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Meggitt, M. J. (1962). *Desert People: A Study of the Walbri Aborigines of Central Australia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Merrifield, Ralph (1987). *The Archaeology of Ritual and Magic*. London: B.T. Batsford.
- Milner, G.B. (ed.) (1978). *Natural Symbols in South East Asia*. London: School of Oriental and African Studies, University of London.
- Nabokov, Peter and Easton, Robert (1989). *Native American Architecture*. New York: Oxford University Press.
- Office of Folklife Programs and Renwick Gallery of the National Museum of American Art. (1982). *Celebration: A World of Art and Ritual*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Oliver, Paul, ed. Shelter (1977). *Sign and Symbol*. Woodstock, New York: Overlook Press.
- Raglan, Lord (1964). *The Temple and The House*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Rosaldo, Renato (1989). *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- Rudofsky, Bernard (1977). *The Prodigious Builders*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Rykwert, Joseph (1976). *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*. London: Faber and Faber.
- Smith, Jonathan (1987). *To Take Place: Toward Theory in Ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Thompson, Fred (1988). *Ritual and Space*. Ontario, Canada: University of Waterloo Press.
- Turner, Victor (ed.) (1982). *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington, D.C.: Smithsonian Institute Press.
- Turner, Victor (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Van Gennep, Arnold (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wilber, Ken (1983). *Up From Eden: A Transpersonal View of Human Evolution*. Boulder, Col.: Shambala Press.
- Zuesse, Evan (1979). *Ritual Cosmos: The Sanctification of Life in African Religions*. Athens, Ohio: Ohio University Press.

# Reflections on designing and realization of three orthodox churches in the Białystok voivodeship

# Refleksje na temat projektowania i realizacji trzech cerkwi prawosławnych w województwie białostockim

ALEKSANDER GRYGOROWICZ  
Wydział Architektury, Politechnika Poznańska

Doświadczenia płynące z projektowania i realizacji trzech cerkwi prawosławnych wraz z zespołem budowli parafialnych umożliwiają sprecyzowanie szeregu uwag i refleksji związanych zarówno z warsztatem projektowym, jak i towarzyszącemu przy tej okazji kontaktowi ze społecznościami wyznaniowymi północno-wschodniej rubieży naszego kraju.

Przynależność do Kościoła Prawosławnego i świadomość przynależności historycznej do Państwa Polskiego wytworzyła swoisty obraz kulturowy i obyczajowy tej populacji. Objawia się on w regionalnym, wyraźnie zarysowanym charakterze budownictwa wiejskiego i małomiasteczkowego, kultywowaniu obyczajowości i języka, zróżnicowanego w dialektach białorusko-ukraińskich.

Opis trzech nowo powstałych kulturowych zespołów architektonicznych w Jałówce, Hajnówce i Bielsku Podlaskim świadczy o prężności lokalnych gmin wyznaniowych i stwarza problemy natury architektoniczno-plastycznej, co do formy i treści odpowiedzi architekta na zamówienie społeczne. Znajomość historii, obrzędowości i formuły religijnej powinna być podstawowym wymogiem i warunkiem prawidłowego rozwiązania. Materiał ilustracyjny tej pracy jest istotną jej częścią, demonstrującą czy autorowi udało się choć w części utrzymać klimat i charakter tego specyficznego regionu.

Twórczość architektoniczna bez autentycznych podniet emocjonalnych popartych możliwie gruntownym przygotowaniem teoretycznym nie daje na ogół pozytywnych efektów. Dotyczy to w szczególności architektury sakralnej, gdzie czynniki te są szczególnie nieodzowne. Atrakcyjność warsztatowa tej architektury spowodowana pozorną możliwością swobody wypowiedzi często prowadzi w końcowym efekcie na manowce łatwych wynaturzeń, zwłaszcza przy małej znajomości genezy i tradycji formy architektonicznej. Dzieje się tak zwłaszcza w zachodnim kręgu kulturowym, gdzie Kościół nie chcąc być posądzony o konserwatyzm, dąży poprzez atrakcyjność swego programu do możliwie pełnego zaspokojenia duchowych potrzeb społeczności wiernych. Architekt jest w tych warunkach czołowym współpartnerem zleceńodawcy, a ze względu na trwałość swego dzieła winien zachować umiar, kierując się osobistą kulturą i smakiem artystycznym.

Nieco inaczej są rozłożone akcenty pracy architekta w strefie chrześcijaństwa wschodniego, które nigdy nie miało charakteru misyjnego. Cezura geograficzno-wyznaniowa dzieli w Polsce województwo białostockie na część zachodnią przeważnie katolicką i część wschodnią przeważnie prawosławną na terenach wiejskich.

Miejskimi ośrodkami ludności prawosławnej są m.in. Bielsk Podlaski i Hajnówka, oraz częściowo Siemiatycze. Właśnie z tymi miastami oraz z nadgraniczną wsią Jałówka, na wschód od Białegostoku, łączą się moje doświadczenia projektowe i realizacyjne.

The experience derived from designing and realization of three orthodox churches and a complex of parish buildings make it possible to formulate a number of observations and reflections on both the designing method as well as the contact established with the religious communities of the north-east region of our country when the project was being realized.

Membership in the Orthodox Church and an awareness of belonging to the Polish State created a specific cultural image of the population. The image is characterized by a well-defined regional character of small town and village architecture and the cultivation of customs and language with its diversity of Byelorussian and Ukrainian dialects.

The three newly created religious architectural complexes in Jałówka, Hajnówka and Bielsko Podlaskie testify to the strength and dynamism of local religious districts and create architectural and art problems related to the architect's form and message used in response to the expectations of society. A knowledge of history, rituals and religious formula should be a relatively appropriate solution. The illustrations in this article are an important part of it and they demonstrate whether or not the author was successful in maintaining the climate and the character of that specific region.

An architect's work without any emotional stimulation backed by a thorough theoretical background does not usually produce any positive effects. It holds true in particular with respect to sacral architecture where these factors are of special importance. The technical attractiveness of this architecture caused by the seeming ease of expression often leads to deviation, especially with little or no knowledge of the genesis and tradition in the architectural form. That is the way it happens particularly in the western cultures where the church, in an attempt not to be suspected of conservatism, strives to satisfy its congregation's spiritual needs through the attractiveness of its programs.

Under these circumstances, the architect is the employer's partner and because of the durability of his work, he should maintain moderation and be guided by his own refinement and artistic taste.

Emphasis is placed on different elements in an architect's work in the area of Eastern Christianity where missionary work has never been practiced. Because of geographic and religious factors, the Białystok voivodeship is divided into its western, predominantly Catholic region, and its eastern, predominantly Orthodox region where the Orthodox denomination is particularly well-established in the rural areas.

Bielsk Podlaski and Hajnówka are some examples of urban Orthodox centers as is, to some degree, Siemiatycze. My experience in designing and realization of various projects stems from work in those towns as well as in Jałówka, a little village east of Białystok.



Aby lepiej zrozumieć kontekst środowiskowy pracy architekta należy chociaż pobieżnie zapoznać się z uwarunkowaniami historycznymi tego obszaru. Ziemia białostocka – część składowa historycznego województwa podlaskiego – miała dość skomplikowaną drogę do swego ustalonego kilkoma wiekami miejsca w Rzeczypospolitej.

Na początku naszej państwowości dorzecza Narwi i Bugu stanowiły teren ekspansji osadniczej zarówno ze strony Mazowsza, jak i księstw zachodnioruskich. Grody Bielsk, Brańsk, Suraż, Mielnik i Drohiczyn tworzyły zachodnią rubież Wielkiego Księstwa Kijowskiego, później księstwa Turowsko-Pińskiego, a od w. XIII księstwa Wołyńsko-Halickiego, co zdecydowało o przynależności kulturalno-wyznaniowej tych terenów. Po najazdzie tatarskim przejęło je Wielkie Księstwo Litewskie, a po Unii Lubelskiej państwo polskie. Warstwa społeczna bojarzka i książęca Litwy od dawna kulturalnie ciążyła ku wschodowi poprzez kontakty rodzinne – mariaże i stosunki handlowe i w większości swojej była chrześcijańska, prawosławna.

Chrześcijaństwo wschodnie od czasów siedmiu pierwszych soborów powszechnych (I – VII w.), które odbyły się na Bliskim Wschodzie i ustaliły niezbędne podstawy doktrynalne, dzięki swemu pietyzmowi do ich uchwał i do tradycji patrystycznej nie zmieniło się ustrojowo i liturgicznie. Natomiast Kościół Zachodni przez stałą walkę o bazę państwową, o autorytet i prymat biskupa Rzymu stale go wzmacniał, aby w rezultacie dojść do autokracji, czym powiększył rozdźwięk ze starożytną kolegialną koncepcją chrześcijaństwa wschodniego, którą Ruś przestrzegwała.

Do końca XVI wieku większa część szlachty i możnowładztwa litewskiego i ruskiego zachowuje swą odrębność religijną i obyczajową. Takie rody, jak Chodkiewiczowie, Sołtanowie, Kisiele, Wiśniowieccy, Koreccy, Woronieccy czy Ostrogscy są fundatorami i patronami prawosławnych cerkwi i klasztorów, których władza kanoniczna znajdowała się poza granicami państwa. Działania władców Polski idą więc w kierunku uniezależnienia polskiego i litewskiego prawosławia od zewnętrznej jurysdykcji metropolity kijowskiego rezydującego od czasu najazdu Mongolskiego we Włodzimierzu nad Kłazmą, a więc w głębi Rusi.

Jeszcze w r. 1370, tuż przed swoją śmiercią, król Kazimierz Wielki zwraca się do patriarchy Konstantynopola Filoteusza o powołanie biskupa Antoniego na metropolitę halickiego, jako zwierzchnika kościoła prawosławnego w królestwie polskim, a Witold zabiega i doprowadza do wyboru na soborze biskupów i archimandrytów w r. 1415 w Nowogródku Grzegorza Cemblaka na metropolitę Litwy. Równocześnie jednak przygotowuje się intensywnie i potajemnie proces wymuszonej integracji Cerkwi Prawosławnej w Polsce i Litwie ze Stołicą Apostolską w oparciu o przesłanki zgoła polityczne. Miała to załatwić Unia Brzeska w r. 1596. Równocześnie odbył się w tymże Brześciu sobór antyunijny, zorganizowany przez wojewodę kijowskiego księcia Konstantego Ostrogskiego. Ale nie on zdecydował o początkowych niepowodzeniach Unii. Polegały one na tym, że podstawowy zrąb ludności wiejskiej i mieszczaństwa wschodnich ziem Rzeczypospolitej nie zaakceptował tej akcji i opowiedział się za wiarą pradziadów. Trzeba było wielu dziesięcioleci strategicznych i taktycznych zabiegów kościelno-administracyjnych, przemocy i gwałtów przeprowadzanych w majestacie prawa, aby stan, ten w ciągu niemal dwustu lat, tj. do końca I Rzeczypospolitej zmienić. Wywoływało to częste protesty, nierzadko gwałtowne<sup>1</sup>.

Można ogólnie stwierdzić, że stopniowe odstępstwa większości arystokracji ruskiej w tym biskupów nastąpiły z chęcią zachowania stanowisk państwowych i urzędów duchownych i utrzymania się w czołówce intelektualnej.

Efekt tej polityki wyznaniowej był z góry przesądzony. Poza pojedynczymi ogniskami broniącego się prawosławia w I Rzeczypospolitej: obszaru w zasięgu kijowskiej Ławry Pieczerskiej, klasztoru św. Onufrego nad Bugiem i do pocz. w. XVIII biskupstwa przemyskiego, całość ludności ruskiej została chcąc niechcąc przejęta przez unię.

Odwrotny „kotredans” rozpoczął się po upadku powstania listopadowego, po zajęciu ziem z przewagą ludności unickiej przez Imperium Rosyjskie. Akcja indoktrynacyjna, duchowieństwa rosyjskiego stosunkowo łatwo doprowadziła do powrotu tej ludności na łono prawosławia.

Jak wiadomo nie był to koniec udźwerczeń tej ludności. Nieludzkie represje c.k. Austrii w czasie I Wojny Światowej na terenie feldmarszalczyzny, skierowane były przeciw wyznawcom prawosławia. Akcja ujed-

In order to understand better the environmental context of the architect's work, one should familiarize himself with the historical facts of the region. The Białystok region, an integral part of the historic Podlaskie voivodeship, has experienced many complications on its road to its current position in the Republic of Poland.

At the beginning of our statehood, the Mazovian Region as well as the West-Russian duchies began expanding their settlements into the territories of Narew and Bug tributaries. The towns of Bielsk, Brańsk, Suraż, Mielnik and Drohiczyn constituted the western frontier of the Grand Duchy of Kijów, later known as the Turowski-Piński Duchy, and, since the 13<sup>th</sup> century, the Wołyński-Halicki Duchy, which left its mark on the cultural and religious traditions of the region. The region was taken over by the Grand Duchy of Lithuania after the Tatar invasion, and it became part of the Polish state after the Lubelski Union. The social strata of boyars and dukes of Lithuania had for a long time been leaning towards the East through family relationships such as marriage, as well as through commercial activities, and for the most part they were Orthodox Christians.

Eastern Christianity had not undergone any constitutional or liturgical changes since the time of the first seven General Councils (1<sup>st</sup> through the 7<sup>th</sup> centuries) which took place in the Middle East and where the doctrinal foundations were laid and the patrician traditions established. The Western Church, on the other hand, kept strengthening its position through constant struggle for a state base and for the authority and primacy of the Rome bishop. As a result, it achieved autocracy which in turn caused the rift between itself and the ancient collegial concept of Christianity to widen.

Most of the Lithuanian and Russian gentry and magnates had kept their religious and cultural identity up until the end of the 16<sup>th</sup> century. The families of Chodkiewiczowie, Sołtanowie, Kisiele, Wiśniowieccy, Koreccy, Woronieccy, or Ostrogscy were the founders and patrons of many orthodox churches and monasteries whose Canon Law extended beyond the Polish borders. The Polish rulers' policies were aimed at securing the Polish and Lithuanian orthodox church's independence from the outside jurisdiction of the archbishop of Kiev who had resided in Włodzimierz nad Kłazmą, that is, deep in Russia.

As early as 1370, just before his death, king Kazimierz the Great asked the patriarch of Constantinople, Philotheus, to appoint bishop Anthony to be the archbishop of Halickie to head the orthodox church in the Polish Kingdom. King Witold, in turn, was responsible for electing Grzegorz Cemblak to be the metropolitan bishop of Lithuania in Nowogródek during the 1415 Bishop Council. At the same time, however, the intensive and secret campaign was underway to force the Orthodox Church in Poland and Lithuania to integrate with the Holy See based on purely political premises. The matter was to be decided at the Brzesk Union in 1596 where, at the same time, an antiunion council was held, organized by the Kiev voivode, prince Konstanty Ostrogski. He was not the one, however, who was responsible for the initial failure of the Union. The failure was brought about by the majority of villagers and the bourgeoisie of the eastern parts of Poland who had not accepted the integration proposal but rather declared themselves in favor of their ancestors' faith. Many decades of strategic and tactical effort on the part of the church administration, as well as force and violence perpetrated in the name of the law, were needed to change the status quo over a period of almost two hundred years, that is, until the end of the First Republic of Poland. It led to oftentimes violent protests<sup>1</sup>.

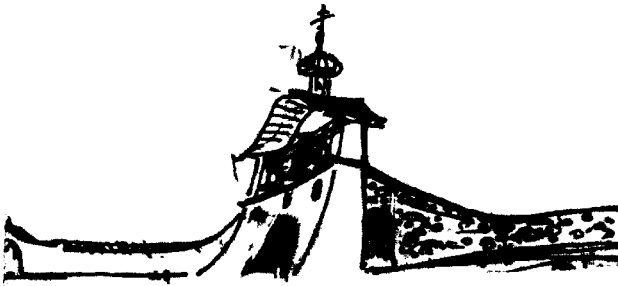
It can be generally stated that most of the Russian aristocracy, including the bishops, partially departed from their original beliefs in an attempt to keep their state jobs and positions as well as their ecclesiastical offices, and to remain in the intellectual vanguard.

The results of such religious policies were to be expected. Virtually all of the Russian population of the First Republic of Poland was incorporated in the union except for scattered pockets of the Orthodox Church resistance in the regions of Kiev, Ławra Pieczerska, St. Onufry Monastery on Bug, and, up until the beginning of the 18<sup>th</sup> century, the Przemyśl Diocese.

After the failure of the November Insurrection, a reverse process began when the Russian Empire occupied the territories inhabited ma-



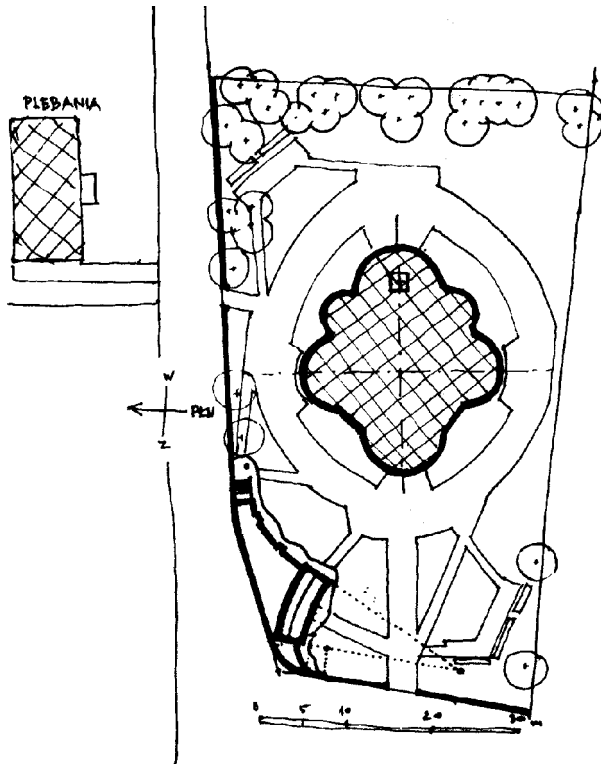
Ryc. 1. Jałówka – Cerkiew Podwyższenia Krzyża św.



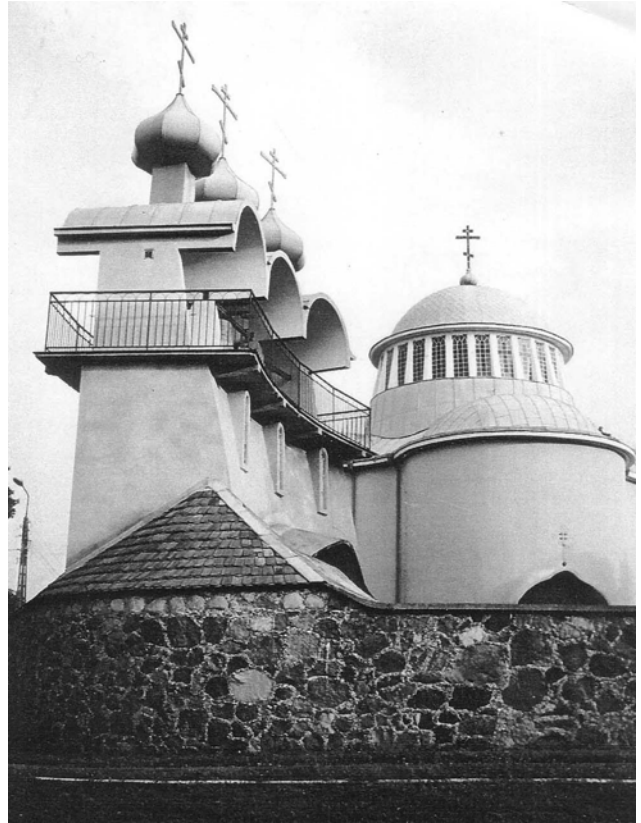
Ryc. 2. Widok pierzei rynkowej od zachodu (wariant I)



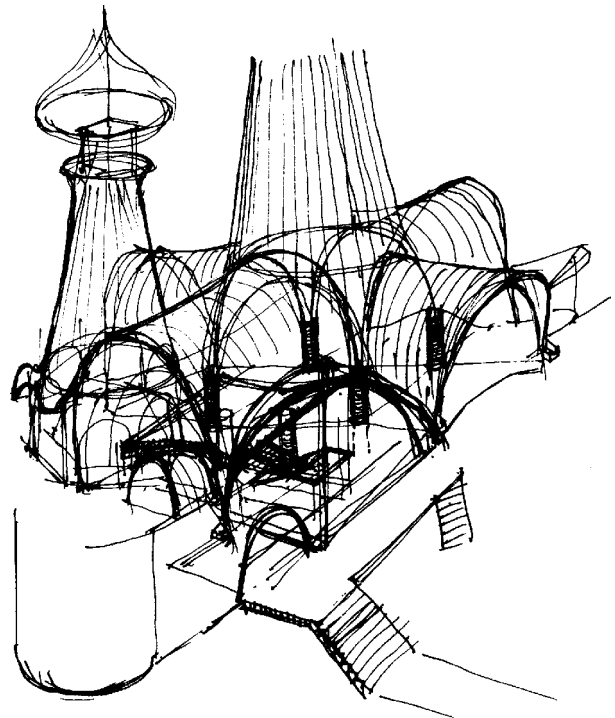
Ryc. 3. Koncepcja dzwonnicy (wariant I)



Ryc. 4. Działka w wersji zrealizowanej



Ryc. 5. Jałówka – Cerkiew Podwyższenia Krzyża św.



Ryc. 6. Hajnówka. Szkic aksonometryczny koncepcji konstrukcyjnej

nolicania religijnego i narodowego II Rzeczypospolitej, zwłaszcza w latach 1936/37 spowodowała zburzenie ponad 300 cerkwi na ziemi chełmskiej i lubelskiej<sup>2</sup>. Akcja „Wisła” z lat 1947/48 doprowadziła do przymusowego przemieszczenia dziesiątków tysięcy Łemków i Ukraińców na Ziemię Zachodnią i utratę dalszych setek zabytków drewnianej architektury cerkiewnej.

Świadomość trwającego od kilkuset lat stałego zagrożenia i utrzymywanej przez państwo upośledzonej pozycji społeczno-wyznaniowej stanowiło dla wiernych Cerkwi Prawosławnej w Polsce niemal do chwili ostatniej moment zakodowanego kompleksu niższości i równocześnie wymuszonej niewydolności działań organizacyjnych w tym również inwestycyjnych. Jakkolwiek rząd polski czasu powojennego reklamował szeroko równouprawnienie wyznaniowe, to kontakty robocze z władzami lokalnymi, zwłaszcza tam, gdzie prawosławni stanowili znaczny procent ludności, były trudne. Do lat siedemdziesiątych możliwość inicjatywy lokalizacyjnej dla budowy nowych obiektów cerkiewnych napotykała na nieprzewidywane trudności.

Trzeba zaznaczyć, że wybór i wizyty papieża Jana Pawła II w Polsce i moralna presja Kościoła Katolickiego na rząd komunistyczny nie tylko poprawiły, kondycje moralną społeczności katolickiej, ale również pośrednio wpłynęły dodatnio na swobodę działalności wyznaniowej innych mniejszości religijnych, w tym prawosławnej.

Opisywane tu trzy przykłady budowy cerkwi prawosławnych na Białostocczyźnie mają zobrazować warsztat projektowy i problemy realizacyjne tej stosunkowo mało znanej dziedzin projektowania architektonicznego. Wprawdzie można uznać ten kierunek za niemal identyczny z kościelnym, tym niemniej inna struktura organizacyjna społeczności religijnej, której służy oraz specyficzna obrzędowość liturgiczna wymaga uwzględnienia jej w koncepcji, a w konsekwencji nadaje bryle i wnętrzem cerkiewnym specyficznego wyrazu.

Po trzyletnim stażu i asystenturze w Katedrze Historii Architektury Powszechnej na Wydziale Architektury w Krakowie, podjąłem pierwszą próbę swych sił w projektowaniu architektury sakralnej. W r. 1957 otrzymałem zlecenie na projekt cerkwi w nadgranicznej wsi Jałówka (około 50 km na wschód od Białegostoku).<sup>3</sup> Klasycystyczna cerkiew w tej wsi została zniszczona w czasie działań wojennych w 1944 r., a zachowana lecz uszkodzona dzwonnica została już w trakcie projektowania rozebrana. Mieszkańcy modlili się w adaptowanym budynku gospodarskim pokrytym strzechą.

Moje ówczesne zafascynowanie architekturą rotundy NMP w Krakowie na Wawelu i jej genetycznych poprzedniczek w strefie śródziemnomorskiej: św. Mikołaja w Ninie i św. Donata w Zadarze (Chorwacja) legło u podstaw koncepcji projektowej. Powstał tetraconchos z dwoma aneksami o niższym gabarycie: diakonikonem i protesis. Centralna kopuła na bębnie będąca głównym źródłem światła, opierała się na czterech zdwojonych filarach powiązanych arkadami<sup>4</sup>. Przy zachowaniu wymaganej przez kanon liturgiczny orientacji prezbiterium, chciałem początkowo wykorzystać starą dzwonicę jako wolnostojący akcent wejściowy. Nie wiedziałem jeszcze, że została rozebrana, ze względu na duże koszty konserwacji.

Nie wiedziałem również, że w trzydzieści lat po tym, będę projektował nową dzwonicę na innych zasadach kompozycyjnych, zleconą już przez innego proboszcza. Czterokonchowy układ wnętrza cerkwi zapewnił bardzo dobre walory akustyczne i przejrzystość wnętrza. Wystrój malarski zaprojektował i wykonał artysta malarz M. Łotocki z Białegostoku. Tematyka polichromii, utrzymana w pastelowych tonacjach o koncepcji realistyczno-płaszczyznowej, dotyczy nowotestamentowej tematyki. Realizacja cerkwi nie nastręczyła trudności wykonawczych.

Dalszym ważnym etapem zakończenia zagospodarowania działki cerkiewnej miała być budowa dzwownicy. Zwarta i kompozycyjnie domknięta bryła świątyni dominowała nad działką i wsią, a partnerstwo nowego elementu w obrębie ogrodzenia wymagało rozważnego działania. Doświadczeni architekci wiedzą, że nie należy w takich wypadkach żałować czasu na przestrzenno-„urbanistyczne” przemyślenie zagadnienia. Do rozwiązania były trzy problemy: lokalizacja dzwownicy, jej gabaryt i forma. Wchodziły w grę teoretycznie cztery możliwości jej ustawienia. Dwa z nich od wschodu, na zaplecze cerkwi odpady natychmiast, bowiem nowo powstający element miał wzbogacić plastycznie zespół. Z dwóch

inly by the population of the Union. The inhabitants of those territories were easily converted to the Orthodox faith as a result of intensive indoctrination campaign conducted by the Russian clergy.

It was not the end of torment for the population of the region. Inhumane persecution of the Orthodox Church faithful was practiced during World War I in the Austro-Hungarian Empire in the region of Łemkowszczyzna.

The campaign for religious and national unification of the Second Republic of Poland, especially during the years of 1936/1937, resulted in the destruction of over 300 orthodox churches in the Helm and Lublin regions<sup>2</sup>. The Vistula Campaign of 1947–1948 resulted in a compulsory relocation of tens of thousands of Łemk and Ukrainian citizens to the western territories of Poland and a further loss of hundreds of architectural monuments such as wooden orthodox churches.

Having lived under constant threat for hundreds of years and aware of their lower social and religious standing imposed by the state, the faithful of the Orthodox church in Poland suffered from an inferiority complex and from a forced inability to organize and invest effectively. Even though the Polish postwar government promoted religious equality, the actual relations with local authorities, especially where the percentage of the orthodox faithful was high, were difficult. Up to the 1970's, virtually all attempts to secure locations for erecting new orthodox churches failed.

It should be noted that the election of Pope John Paul II and his visits to Poland as well as the moral pressure exerted on the communist government by the Catholic Church not only improved the moral standards of the Catholic Community but also indirectly contributed to a rise in free expression and practice of other religious minorities, including the Orthodox Church.

The construction of the three orthodox churches described in this article exemplifies the designing methods and the construction problems inherent in this relatively little-known field of architectural design. Although this trend can be regarded as identical to the direction the church developed, the different organizational structure of the religious community as well as the specific liturgical observances and rituals need to be taken into account and in the end they leave their mark on the orthodox churches' shape and interiors.

I first made an attempt at designing sacral architecture after I completed three years of assistant professorship at the Institute of the History of Architecture at the Architecture Department in Kraków. In 1957 I was commissioned to design an orthodox church in a border village Jałówka (about 50 kilometers east of Białystok).<sup>3</sup> A classical orthodox church in the village was destroyed during the war in 1944 and the remaining but damaged bell tower was dismantled during the designing stage. The villagers prayed in a farm building adapted for religious purposes.

My design was based on my fascination with the architecture of St. Mary the Virgin Church rotunda at Wawel in Kraków and its predecessors in the Mediterranean area St. Nicolas in Nina and St. Donata in Zadar, Croatia. A tetraconchos with two annexes of lower dimension, a deacon icons and a protesis, was designed. The central dome on the drum rested on four double pillars connected with an arcade and it was the main source of light<sup>4</sup>. Initially, I intended to use the old bell tower as a free standing element at the entrance while preserving the appropriate liturgical orientation of the chancel. I did not know at the time that the tower had been dismantled because of high maintenance costs.

I did not know at the time that thirty years later I would be designing a new bell tower based on different construction principles commissioned by another parish priest. A four conch layout of the church interior created excellent acoustics and clarity. The interior décor and paintings were designed and done by the artist M. Łotocki from Białystok. The polychrome themes of the paintings reflect the New Testament issues and the pastel colors harmonize with the plain-realistic concepts. There were no difficulties in realizing the orthodox church.

The construction of the bell tower was the next stage of the development of the orthodox church plot. Compact and structurally self-contained, the church towered over the plot and the village, and the partnership of new elements within the complex required prudent ac-

zachodnich możliwości wybrałem wariant narożnikowy północny, jako zamykający pierzeję ryneczku wiejskiego i flankujący ją od niżej położonej drogi (Ry. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

Ustalenie gabarytu było chyba najbardziej proste. Nowy element zespołu nie powinien był zdominować głównej centralnej bryły świątyni, a więc musiał być jej podporządkowany, aby stanowić możliwie atrakcyjny fragment wejściowy. Narożnikowe usytuowanie dzwonnicy, wmontowanie jej w masywny, ułożony z granitowych otoczków mur ogrodzenia przy konieczności pozostawienia odpowiednio szerokiego procesjonalnego obejścia wokół cerkwi, zdefiniowało jej rzut. Wykorzystanie dolnej kondygnacji dzwonnicy jako salki parafialnej oraz pomieszczeń pomocniczych stworzyło podbudowę dla trójprześłowej podwyższonej części dzwonnej, która określiła formę. Istotną jej częścią była wklęsła do wewnątrz obejścia elewacja i spadzisty, opadający ku ogrodzeniu dach. Autor chciał nawiązać architekturą do średniowiecznych przykładów wieloprześłowych często zrosniętych ze świątynią dzwonnicy Pskowa (Cerkiew Zaśnięcia NMP, św. Jana).

Z obliczeń żelbetowo-ceglanej konstrukcji o nieregularnym rzucie oraz wydatnym falującym gzymsie i niełatwej tradycyjnej wieżbie dachowej wywiązała się wzorowo mgr inż. Sławomir Fiszer, st. asystent Wydziału Budownictwa Lądowego Politechniki Poznańskiej. Współpracujący życzliwie inwestor – ks. Eugeniusz Konchowicz nie powstrzymał się od osobistego udziału projektowego, wykonując według swej inwencji bramę wjazdową na posesję cerkiewną. Utrudniającym momentem w pełnieniu nadzoru autorskiego był daleki dojazd do budującego się obiektu.

Inwestycją powstałą od podstaw, o niespotykanym dotąd obszernym programie, była cerkiew parafialna św. Trójcy w Hajnówce, mieście młodym, położonym na przedpolu puszczy Białowieżskiej<sup>5</sup>. Program zawierał poza podstawową powierzchnią sakralną (ok. 850 m<sup>2</sup>), chór, częściowo wyodrębnione baptysterium, niezbędne zaplecze obrzędowe, administracyjne, sale katechetyczne, salę zebrań, galerię wystawową, pracownię dla szycia i naprawy szat liturgicznych i paramentów. Z czasem dostosowano dodatkową przestrzeń piwniczną dla potrzeb liturgicznych, aranżując tzw. dolną cerkiew pod wezwaniem św. Mikołaja abp. Myrr Lic. oraz dostosowując przestrzeń pod atrium przed cerkwią na cele warsztatowe i garaże.

U podstaw projektu leży tradycyjna tektoniczna koncepcja krzyżo-kopułowa wsparta na czterech, uzwojonych słupach żelbetowych o średnicy 1 m, przykryta stożkiem zwieńczonym cebulastą kopułą, o wys. 40 m (Ryc. 8, 9, 10, 11, 12, 13). Dodatkowe dwa podobne słupy w nartexie wspierają chór. W Baptysterium zastosowano sklepienie paraboliczne, wystające ok. 1,5 m poza zewnętrzne ściany. Diakonikon i niższym gabarycie flankują prezbiterium. Baptysterium wmontowane w podstawową bryłę nakryte jest stożkiem mniejszym o podobnych proporcjach do centralnego<sup>6</sup> (Ryc. 14 i 15).

Istotną częścią koncepcji jest atrium (tzw. papert<sup>7</sup>), wyniesione około 1,5 m ponad poziom ulicy<sup>7</sup>, a zgodne z poziomem nawy. Nad atrium wznosi się trzecia dominanta kompozycji – dzwonnica w formie otwartego kaneluru związanego krytą galerią z główną bryłą cerkwi na wysokości chóru. Paraboliczny prześwit pod galerią umożliwia odbywanie procesji wokół świątyni. Naprzeciw wejścia od ulicy poprzez prześwit, na dziedzińcu wewnętrznym umieszczona jest kaplica nad studzienką dla nabożeństw związanych ze świętem Objawienia Pańskiego (święto Jordanu). Przewiduje się również na dziedzińcu wyeksponowanie w trawniku, rzutu i ołtarzy rozebranej i przeniesionej do jednej z okolicznych wsi, drewnianej starej cerkwi pod wezwaniem św. Mikołaja.

Aranżowanie wnętrza, co jest w samym sobie projektem poważnym, napotkało na nie lada trudności. Proboszczowie najczęściej nie dostrzegają niebezpieczeństwa w samorzutnym, żywiołowym urządzeniu przestrzeni; niezbędna jest tu kompetencja i wyobraźnia przestrzenna.

Sekundują temu walnie Rady Parafialne, równie niekompetentne, co nieskore do wydatkowania pieniędzy na dodatkowy, rzekomo zbędny projekt. W rezultacie wydatki na przypadkowe pomysły sprzętów, zareklamowanych przez pokątnych „artystów” – domokrażców, przekraczają kilkakrotnie cenę projektu i jego realizacji. W rezultacie wszystkim bywa winien główny autor projektu.

Experienced architects are well aware that in cases like this no time or effort should be spared to consider carefully all special and "urban" aspects of the project. There were three problems to be solved: the location of the bell tower, its dimension and its form. Theoretically, there were four possible positioning of the tower. Two of them, east of and in the back of the church, were rejected at once because the newly created element was supposed to enrich and embellish the complex. Of the two western orientations, I chose the north corner variant as it nicely closed the frontage of the village market and flanked it from the lower lying road (Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

The simplest step was deciding on the dimensions of the building. The new element of the complex should not dominate the main, central part of the church so it should not clash with it in order to be an attractive entrance element. The projection of the bell tower was determined by its corner location, and by making it part of a massive granite pebble wall surrounding the complex as well as by the need to leave enough space for a procession pathway. The lower floor of the bell tower was used as the parish community room and utility rooms and constituted the base for the three-span elevated part of the belfry. The inwardly concave elevation and the steep-stopping roof were important parts of the belfry. With his architectural solutions, the author intended to make a reference to the medieval multi-span bell towers often related to the bell tower of Pakowo (The Orthodox Church of St. Mary the Virgin, St. John's). Dr Sławomir Fisher, an assistant professor at the Department of Architecture of the Technical University of Poznań, did a very good job of designing the reinforced concrete and brick structure with an irregular projection and wavy molding. The Reverend Eugeniusz Konachowicz, a cooperating investor, contributed himself to the design of the entrance gate. A considerable hardship in personal supervision of the project was the distant location of the construction site.

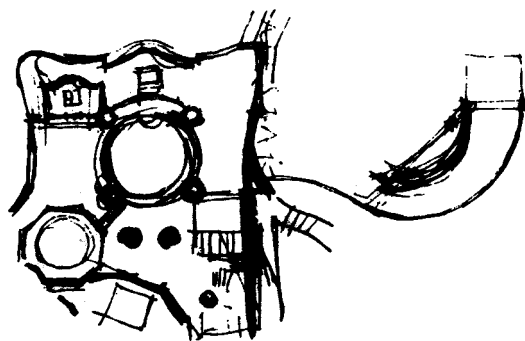
The orthodox parish church of the Holy Trinity in Hajnówka, a relatively new town in the vicinity of the Białowieża Forest, is an example of a project realized from scratch based on an unprecedentedly broad program<sup>5</sup>. In addition to the basic sacral area of about 850 square meters, the program included an organ gallery, a chancel, a baptistery, the necessary ritualistic utility rooms, office rooms, classrooms, meeting rooms, a gallery, and a tailor's workshop. In time, additional basement space was adapted to meet liturgical needs and the so called lower orthodox church named after St. Nicholas was added there. The space beneath the atrium was adapted for workshop and garage purposes.

At the base of the design is the concept of a tectonic cross-dome supported by four reinforced concrete pillars of one meter in diameter, covered by a cone with a bulblike dome, and 40 meters tall (Fig. 8, 9, 10, 11, 12, 13). Two additional pillars like that in the narthex support the organ gallery. In the arms of the cross, a parabolic vault was used and it extended about 1.5 meters beyond the exterior walls. The deacon icon and protesis of lower dimensions flank the chancel. The Baptistery incorporated into the main portion of the building is topped with a smaller cone of proportions similar to the central one<sup>6</sup> (Fig. 14 and 15).

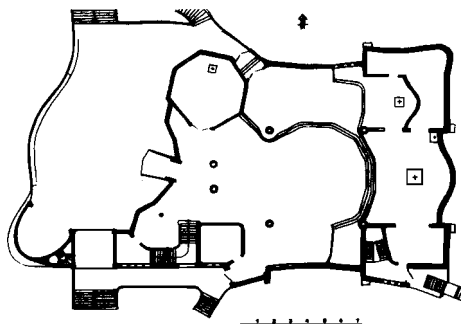
An important part of the concept is the atrium (so called papert<sup>7</sup>), rising about 1.5 meters above the street level<sup>7</sup> and aligned with the level of the central nave. Towering over the atrium is the third dominant element of the complex – the bell tower in the shape of an open canelurium connected to the main part of the building by a covered gallery. The parabolic span under the gallery makes it possible for processions to pass. Across from the street entrance through the gap in the courtyard, there is a chapel on a well designed for the Epiphany services. The transfer to the local villages of an old wooden orthodox church named after St. Nicholas and its altars and projection in particular, is in the planning stages.

The designing of the interior, a serious task in itself, entailed considerable difficulty. The parish priests do not usually see the danger in spontaneous arrangement of the space available because of their incompetence and lack of imagination.

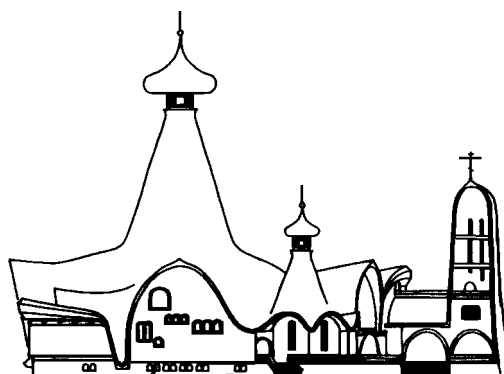
Parish councils, as incompetent as they are unwilling to spend money on additional unnecessary projects contribute to the designing problems. As a result, the expenses incurred because of the casual ideas,



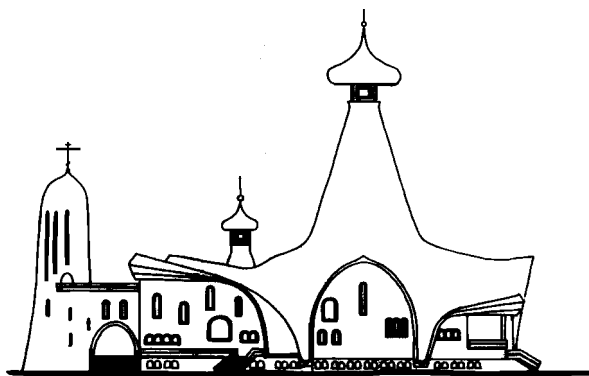
Ryc. 7. Szkic koncepcyjny bryły i rzutu



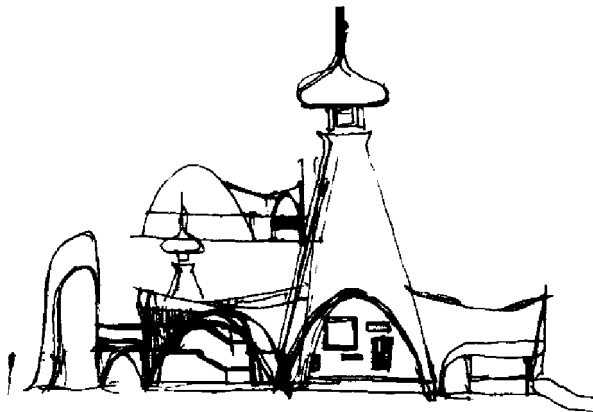
Ryc. 8. Rzut zrealizowany



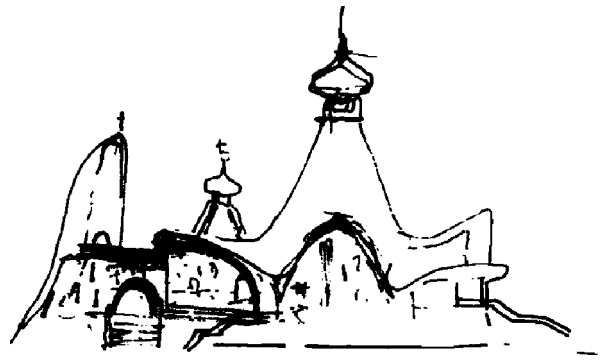
Ryc. 9. Elewacja północna



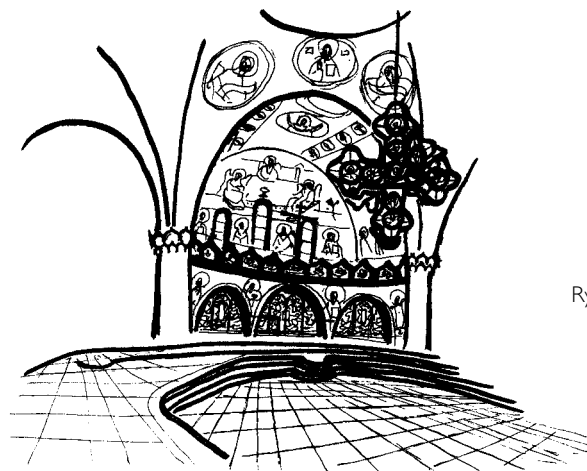
Ryc. 10. Elewacja południowa i widok od zachodu



Ryc.11. Szkic koncepcyjny prze kroju



Ryc.12. Szkic koncepcyjny elewacji południowej



Ryc. 13. Szkic koncepcji wnętrza



Ryc. 14. Hajnówka – Sobór p.w. Trójcy św. (widok od zachodu)

Niebezpieczeństwo samorzutnego aranżowania wnętrza zostało w opisywanym projekcie w końcu na szczęście przełamane. W pierwotnych założeniach przewidziany do tego zadania jako współautor wybitny polski artysta-malarz prof. Jerzy Nowosielski został przez proboszcza i radę parafialną niestety odsunięty, ze względu na nieodpowiadający jakoby wiernym charakter jego twórczości. Ta niepowetowana strata nie została w pełni zrekompensowana poprawną, tradycyjną choć na średnim poziomie artystycznym polichromią greckiego malarza Dymitriosa Andronoupolosa z Aten, na którego wybór nie miałem wpływu. Z elementów wyposażenia wnętrza udało mi się zaprojektować i zrealizować główny i boczny ikonostas z ceramiczną oprawą i centralny przestrzenny krzyż-horos (lichtarz) z medalionami witrażowymi świętych upamiętniający tysiąclecie Chrztu Rusi (Ryc. 16). Z ważnych elementów wystroju plastycznego należy wspomnieć o witrażach okiennych, których wstępną koncepcję zaprojektował wspomniany wyżej wybitny artysta-plastyk prof. Adam Stalony-Dobrzański z Krakowa, niestety zmarły bezpośrednio przed ich zrealizowaniem. Tylko trzy witraże w oknach prezbiterium są w całości jego dziełami.

Odmiennym zadaniem od dwóch wyżej przedstawionych był konserwatorsko-projektowy temat rozbudowy zespołu parafialnego cerkwi św. Michała Archanioła w Bielsku Podlaskim<sup>8</sup>. Zespół składał się z drewnianej świątyni pochodzącej z końca XVIII w. i drewnianej zmuszanej i zagrybionej parterowej plebani. Rekonstrukcja tego zespołu stała się nieodzowną wobec zwiększonych zadań duszpasterskich i katechetycznych. Program rozbudowy i rekonstrukcji przewidywał budowę nowego domu parafialnego, z obszernym zapleczem społeczno-dydaktycznym i rozbudowę świątyni oraz aranżację działki parafialnej z zapleczem gospodarczym (Ryc. 17, 18, 19).

Działka parafialna została pomyślana jako niecka otaczająca prezbiterialną część cerkwi, w centrum której miała znaleźć się, podobnie jak w Hajnówce, kaplica ze studnią. Wschodnia krawędź niecki kryje w swej wschodniej wysokości szereg garaży i pomieszczeń gospodarczych otwartych w kierunku niewidocznego od strony cerkwi dziedzińca gospodarczego.

Osobliwością zabytkowej cerkwi jest owalny kształt nawy, której znaczną wschodnią część odcinał barokowy ikonostas. Ze względu na deficyt powierzchni nawy postanowiono ją powiększyć przeznaczając całość eliptycznego wnętrza dla wiernych, a dobudowując trzy wieloboczne prezbiteria od wschodu. Zostały one otoczone wspólnym ambitem o niższej wysokości przeznaczonym na zakrycie (Ryc. 20, 21). Podział ikonostasu na trzy części i jego zmontowanie nastąpiło nieco trudności, ale zostały one pokonane dzięki pomysłowości użytkownika. Trzeba z satysfakcją podkreślić, że ks. Leoncjusz Tofiluk, proboszcz parafii, sam utalentowany malarz – amator, jest wśród kleru rzadkim przykładem obdarzonego smakiem artystycznym kapłana, który regularnie, co roku, urządza u siebie w parafii międzynarodowe seminaria malarstwa ikonowego dla młodzieży, prowadzi szkołę malarstwa w tej trudnej dyscyplinie oraz bogatą działalność wydawniczą, a współpraca z nim jest prawdziwą przyjemnością.

W chwili obecnej jesteśmy świadkami odżywającej u nas i w społeczeństwach o niedawno przeżyтым okresie uciążliwej i prymitywnej indoktrynacji marksistowskiej, tęsknoty za odświeżaniem swych odległych korzeni pochodzenia i tradycji. Ten pozytywny romantyzm, który był w XIX wieku motorem odkryć archeologicznych i badań historiograficznych, szczególnie głęboko manifestuje się wśród społeczności zwanymi mniejszościami narodowymi i religijnymi i wcale nie zanika w warunkach diaspory. Wyzwała on znaczne zasoby energii społecznej, często wprost proporcjonalnej do prozelityzmu religijnego wokół nich.

Wspomniana energia, wynikająca najczęściej z przywiązania do dziedzictwa narodowego czy religijnego przejawia się w realizacjach cerkiewnych pod postacią często nadzwyczajnej hojności finansowej, ale też bacznej obserwacji architekta, a często niekompetentnej krytyki koncepcji architektonicznej, aranżacji wnętrza, polichromii i elementów wyposażenia. Zaangażowanie użytkownika jest wprawdzie rzeczą godną szacunku, wszakże w warunkach braku wyrobionego smaku artystycznego, co zdarza się najczęściej, staje się uciążliwe.

Tych parę refleksji na temat budowy świątyń w diasporze prawosławia na ziemiach i polskich, są dotąd jak się wydaje pierwszą pozycją

plans and design presented by amateur "artists" exceed many times over the price of the designed project and its realization. As a result, the main author of the design takes the blame for the ensuing problems.

The danger of spontaneous arrangement of the interior was finally overcome in the project described in the article, although Prof. Jerzy Nowosielski, the proposed co-author of the project design and a well-known Polish artist, was initially turned down by the parish priest and the parish council because of his alleged activity that was not approved by the faithful. The irreparable loss was not fully made up for by the appropriate, traditional, although somewhat mediocre polychrome paintings by the Greek artist Dymitrios Andronoupolos of Athens. I had no say in the decision to choose him for the task. Of all the elements of the interior furnishings, I was able to design and realize the main iconostas with ceramic frames and the central special candlestick with stained glass medallions depicting the saints of a millennium of Christianity in Russia (Fig. 16). Among the important elements of the interior décor are the stained glass windows whose preliminary design was prepared by a well-known Polish artist, Prof. Adam Stalony-Dobrzański of Kraków who unfortunately died just before the windows were finished. Only three stained glass panes were done completely by him.

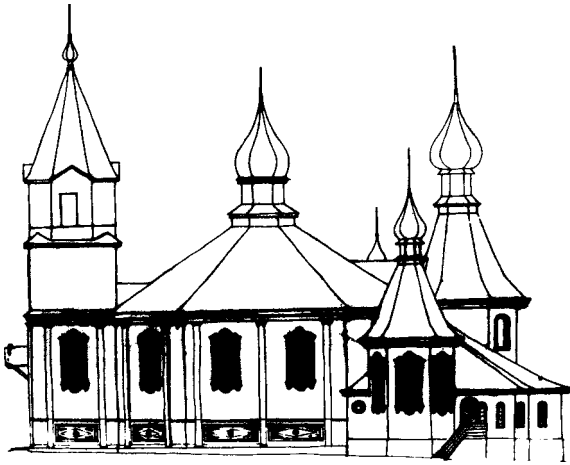
A task completely different from the two mentioned above was the restoration – design theme of expanding the complex of the orthodox church of St. Michael the Archangel in Bielsko Podlaskie<sup>8</sup>. The complex consisted of a wooden church dating back to the end of the 18<sup>th</sup> century and a wooden presbytery which was rotten and moldy. The restoration of the complex was necessary because of the increased pastoral work and religious education. The plan for the expansion and restoration of the complex called for the erection of a new parish center with ample social and educational facilities as well as the expansion of the church and the arrangement of the parish plot and the administrative facilities (Fig. 17, 18, 19).

The parish plot was designed as a basin surrounding the presbytery in the middle of which there was to be a chapel with a well, like the one in Hajnówka. The east edge of the basin contains a row of garages and administration facilities open towards the courtyard not visible from the church.

A characteristic feature of the old Orthodox Church is the oval shape of the nave whose sizeable eastern part was separated by the baroque iconostas. Because the nave was not spacious enough, a decision was made to enlarge it with the whole of the elliptical interior allotted for the faithful. Three polygon presbyteries were added on the east side. They were surrounded by a common ambulatory, lower in height and meant to be used as vestries (Fig. 20, 21). The division of the iconostas into three parts and its construction presented a number of difficulties which were overcome thanks to the inventiveness of the proprietor. It is to be emphasized that Reverend Leoncjusz Tofiluk, the parish priest, himself a talented amateur artist, is a rare example among clergy of a priest artist with sophisticated taste. Every year, he regularly holds seminars for the young at his parish devoted to iconic painting. He is also very active in publishing business and it is a real pleasure to work with him.

At the present time, we are witnessing a revival of a yearning for discovering one's distant roots and traditions. The tendency is observed in both our and other nations who have recently emerged from a long dark period of primitive Marxist indoctrination. This kind of positive romanticism, which was the driving force behind the archeological discoveries and historiographic studies in the 19<sup>th</sup> century manifests itself particularly well among the ethnic and religious minorities and does not disappear under diaspora. It releases huge amounts of social energy, oftentimes directly proportional to the religious proselytism the communities are subjected to.

The above mentioned energy resulting from an attachment to the national or religious heritage manifests itself in the realization of orthodox churches, and it often takes the form of extraordinary financial generosity as well as critical observation of the architect, incompetent criticism of the architectural concept, interior arrangement, polychrome paintings and elements of furnishing. Although the proprietor's involvement is commendable, it becomes somewhat burdensome when there is a lack of refined artistic taste.



Ryc. 15. Bielsk Podlaski. Elewacja południowa cerkwi św. Michała Archanioła po dobudowie prezbiterium



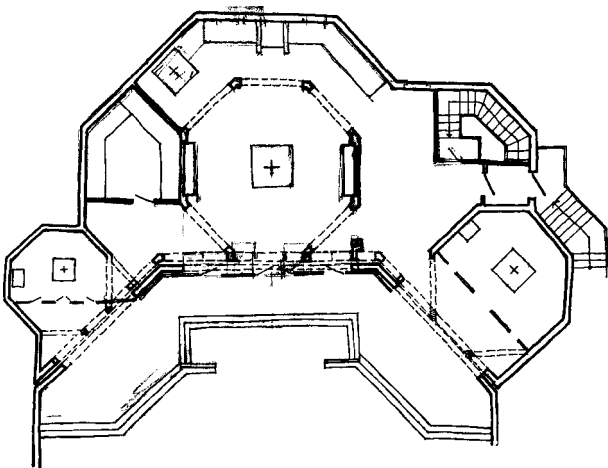
Ryc. 19. Bielsk Podlaski



Ryc. 16. Widok zespołu od ul. Mickiewicza



Ryc. 20. Bielsk Podlaski



Ryc. 17. Rzut dobudowanej części prezbiterium



Ryc. 21. Bielsk Podlaski



Ryc. 18. Widok zespołu od płn.-zach. ze studzienki chrzcielnej w głębi



w naszej literaturze architektonicznej. Jeżeli będą przydatne moim następcom, to cel artykułu będzie spełniony.

These remarks and reflections on the construction of orthodox churches under the diaspora of the orthodox faith in Poland constitute, as it seems, the first publication of its kind in architectural literature. If they prove to be useful to my successors, the purpose of the article will have been met.

#### PRZYPISY – FOOTNOTES

<sup>1</sup> List Kanclerza Wielkiego Księstwa Litewskiego Lwa Sapiehy do abpa Jozafata Kuncewicza z 12 III 1622; patrz esej T. Zychiewicza, *Jozafat Kuncewicz*, wyd. Calvarianum, Kalwaria Zebrz. 1986.

<sup>2</sup> Dane autorki Mirosławy Papierzyńskiej-Tusiak w porównaniu ze źródłami kościelnymi prawosławnymi są zaniżone (patrz literatura).

<sup>3</sup> Zlecenie otrzymałem za pośrednictwem wybitnego artysty-malarza i grafika, profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Adama Stalony-Dobrzańskiego, z którym łączyły mnie więzy długoletniej przyjaźni. Inwestorem był ks. Konstanty Doroszkiewicz – proboszcz parafii.

<sup>4</sup> Obliczenia konstrukcyjne cerkwi wykonał dr inż. Tomasz-Bocheński z Krakowa, obliczenia konstrukcyjne dzwonnicy wykonał mgr inż. Sławomir Fiszer z Poznania.

<sup>5</sup> Dla realizacji tego programu zostały zlecone przez parafię nieznanymi bliżej projekty wariantowe. Wybrany został do realizacji przez ówczesnego wikarego parafii ks. Leoncjusza Tofiluka, a następnie zaakceptowany przez proboszcza ks. Antoniego Dziewiatowskiego i radę parafialną przedstawiony projekt.

<sup>6</sup> Obliczenia konstrukcji, w tym niezwykle skomplikowane przeliczenia parabolicznych łupin i stożków, wykonał dr inż. Izabela Biłas z Warszawy (zm. 1987 r.).

<sup>7</sup> Ze względu na wysoki poziom wody gruntowej.

<sup>8</sup> Inicjatywę rozbudowy podjął w r. 1981 nowo mianowany proboszcz parafii św. Arch. Michała w Bielsku Podl., znany z Hajnówki ks. prot. Leoncjusz Tofiluk, który i tu wykazał inicjatywę projektową, artystyczną, energię i rzeczowość.

#### LITERATURA – REFERENCES

[1] Tygodnik „SŁOWO”, Nr 28 (458), Warszawa, 10 lipca 1938, rok VIII. Redakcja: Warszawa (4), Paryska 27.

[2] *Vseobszaja istorija architektury* (ros.), t. 4, 6, Moskwa 1962, 1968.

[3] Grygorowicz, A. Pogodzić tradycje ze współczesnością, „Polska”, 1980, nr 12/316, s. 45–46.

[4] Klinger, I. *Pravosławie*, Warszawa, 1982.

[5] Tomaszewski, J. *Rzeczpospolita wielu narodów*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 101–102, 132.

[6] Papierzyńska-Tusiak, M. *Między tradycją a rzeczywistością. Państwo wobec prawosławia 1918–1939*, PWN, Warszawa 1989, s. 252, 360, 370.

[7] Lewandowski, E. *Oblicza religii chrześcijańskiej*, Łódź 1987, s. 47–70.

# Sacred space on the triangular plan. The Holy Trinity Uniate Church in Greater Svorotva, Belarus

# Przestrzeń sakralna na rzucie trójkąta. Cerkiew Trójcy Przenajświętszej w Sworotwie Wielkiej

J. KRZYSZTOF LENARTOWICZ

Wydział Architektury, Politechnika Krakowska; Faculty of Architecture, Cracow University of Technology

## PRZESTRZEŃ SCENTRALIZOWANA

Centralna forma przestrzeni, w rysunku rzutu poziomego wyrażająca się istnieniem większej niż jedna liczby osi symetrii (koło ma ich nieskończoną wiele, oktagon – szesnaście, heksagon – sześć, kwadrat – cztery, trójkąt równoboczny – trzy), nadaje się szczególnie dla funkcji symbolicznych, związanych z kultem albo upamiętnieniem osoby lub wydarzenia. W artykule ograniczono się do rozważań nad przestrzenią sakralną. Centralna forma monumentalizuje przestrzeń niezależnie od skali. Znakomitym przykładem takiego oddziaływania formy scentralizowanej jest założone na rzucie koła, niewielkie pod względem wymiarów dzieło Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio w Rzymie (1502). Operowanie scentralizowanym rzutem jest charakterystyczne dla szeregu typów świątyń stawianych na grobach osób uznanych za święte. Przykładem są liczne „marabuty” – najczęściej kwadratowe w rzucie kapliczki w krajach arabskich. Wiele centralnych budowli należy do czołowych dzieł architektury swojej epoki. Są to: nieprześcigniony do dziś rzymski Panteon, 118–126, centralny nie tylko dzięki rzutowi założonemu na kole, ale i opartej na kuli koncepcji przestrzeni; grobowce chrześcijańskie (np. Teodoryka Wielkiego z VI w., czy grobowiec Galli Placydii – kościół San Nazaro e Celso – w Rawennie z V w.); ośmioboczny (ten wielobok jest symbolem Zmartwychwstania) kościół św. Witalisa w Rawennie z VI w.; kościoły wzniesione na wzór kościoła Grobu Świętego w Jerozolimie (np. dwunastoboczny kościół Santa Vera Cruz w Segovii (Hiszpania) z XII/XIII w.); gotyckie świątynie na rzucie centralnym (np. niby-dwunastoboczna Liebfrauenkirche w Trewirze (Niemcy) z 1242 r. [1]; nowożytne kościoły (np. bazylika Św. Piotra w Rzymie – wzniesiona nad grobem Apostoła świątyni – w swojej pierwotnej renesansowej formie nadanej przez pierwszych jej autorów – Bramante i Michała Anioła – od 1506 r.). Centralny układ przestrzeni mają często bazyliki (np. ośmioboczne bazyliki we Florencji z XII w.). Centralny układ pojawia się też w baroku (np. ośmioboczny kościół San Lorenzo w Turynie Guarino Guariniego z 1668 r.). W tym miejscu trzeba wymienić też neoklasycyzyzm niezrealizowany Cenotaf Newtona projektu Étienne-Louisa Boulée'go (koniec XVIII w.). Jest to symboliczny pomnik uczonego w kształcie wydrążonej kuli o ogromnej średnicy 150 m. Środkowy punkt tej kuli jest udostępniony i pozwala na percepcję jej centralności. Największe bodaj upodobanie w rzucie centralnym i najtrwalsze przywiązanie do tradycji rzutu scentralizowanego przejawiają kościoły wschodnie.

Analiza drewnianych cerkiewek na terenach dawnej Rzeczypospolitej dowodzi, że stosowano tutaj m.in. plany centralne – rzut ośmioboczny, rzut ośmioboczny połączony z krzyżem czterech kwadratowych ramion,

## THE CENTRALIZED SPACE

The centralized space form with a plan characterized by more than one symmetry axes (circle has an infinite number of symmetry axes, octagon – 16, hexagon – 6, square – 4, equilateral triangle – 3) was suited particularly well to symbolic functions related to a cult or a commemoration of a person or an event. This article is limited to considerations of sacred space. The central form alone makes the space monumental, independently of its scale. An excellent example of such an impression made by a centralized space form is the Tempietto di San Pietro in Montorio church in Rome by Bramante, established on a circular plan and rather small in dimensions.

The use of a centralized plan is characteristic to a number of types of temples built as tombs of persons considered holy. A good example of it is the numerous so-called "marabouts" – most frequently on a square plan – built in Arab countries. Many buildings of central space forms belong to the leading architectural works of their epochs. Among them are: unrivalled Roman Pantheon in Rome, 118–126, where centrality is based not only on the circular plan but also on the sphere inscribed in the interior; Christian tombs (e.g. those of Theodoricus the Great of 6th century or of Gallia Placidia), the San Nazaro e Celso church in Ravenna of 5th c.; the octagonal (such a polygon being a symbol of the Resurrection) St. Vitalis' church in Ravenna of 6th c.; the churches built according to the pattern of the Holy Sepulchre church in Jerusalem (e.g. the dodecagonal Sta. Vera Cruz church in Segovia of 12th–13th c.; Gothic churches with central plans, e.g. quasi-dodecagonal Liebfrauenkirche in Trier of 12th c. [1]; modern churches, e.g. St Peter's Basilica in Rome – erected over the tomb of the Apostle – in its original Renaissance form given to it by its first designers, Bramante and Michelangelo, starting 1506). Also baptisteries often have a central space form (e.g. the octagonal Baptistery in Florence of 12th c.). The central plan appeared in Baroque too (e.g. the octagonal San Lorenzo church in Turin by Guarino Guarini, 1668). Unbuilt neoclassical Newton's Cenotaph by Étienne-Louis Boulée (end of 18th c.) also should be mentioned here. Symbolic memorial of the great scientist is in form of an enormous 150 m in diameter, hollowed sphere. The central point of the sphere is accessible, and allows perception of this centrality. Yet the greatest taste for the central plan and the longest lasting attachment to it was demonstrated by eastern churches.

An analysis of small wooden Orthodox churches in the territories of the former Polish-Lithuanian Commonwealth shows that, among others, central plans such as: the octagonal plan, the octagonal plan appended with a cross of four squared arms, or the Greek cross plan

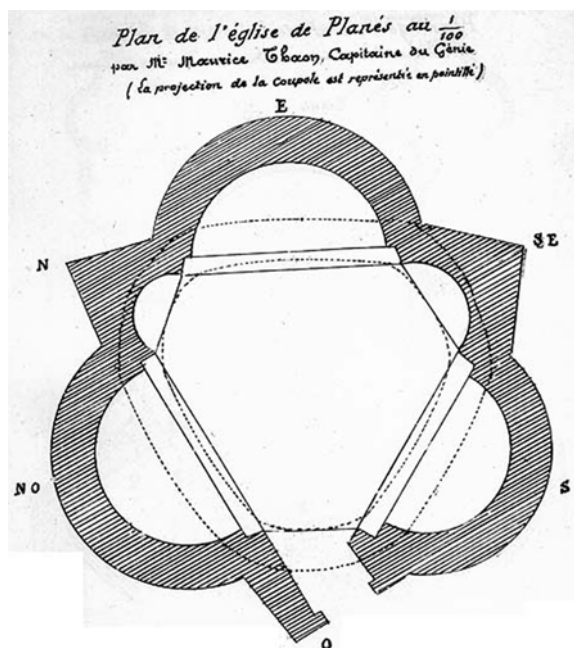


Fig. 1.  
Planès (Roussillon, France), kościół Nôtre Dame de la Merci, XII/XIII w. Rzut poziomy. Pomiar Maurice'a Thaona, 1895.  
Planès (Roussillon, France), Nôtre Dame de la Merci church, 12th/13th c. Groundfloor plan as measured by Maurice Thaon, 1895.

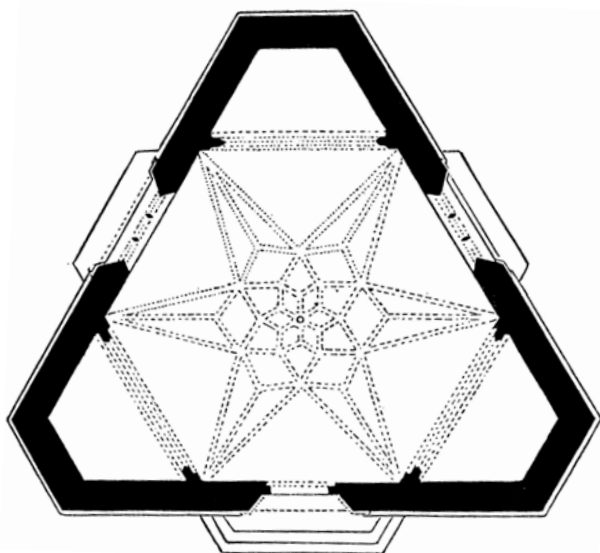


Fig. 2.  
Bruck-an-der-Mur (Niemcy), kościół p.w. Św. Ducha, 1422–1497. Rzut poziomy. Wg: Wolfgang Götz, Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1968, s. 261.  
Bruck-an-der-Mur, Germany, Dreifaltigkeitskirche, 1422–1497. Ground-floor plan. From Wolfgang Götz, Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1968, p. 261.

containing five squares were used. It is also the case with stone Orthodox churches – many of those were similarly built on the central plan [2].

Also Jewish synagogues in the former Polish-Lithuanian Commonwealth, both wooden and masonry ones, represented centralized settings: a square or a nine-polar plan [3]. Characteristic to the Polish lands was a synagogue design in which the bimah occupied the central position in the inner space. The pillars isolating the bimah sometimes served as construction elements for the ceiling and the roof, what additionally underlined the centralized composition.

### THE SPACE WITH AN EQUILATERAL TRIANGLE PLAN. A REVIEW OF EXAMPLES

As mentioned above, equilateral triangle belongs to central forms as it has three symmetry axes. It is more theoretically so since it was used extremely rarely. This rarity resulted mainly from practical reasons. The walls converging at the  $60^\circ$  angle pose a serious problem in the interior as to how to use the space converging to none, while in the exterior they cause difficulties in building up the cusp with the material. The two problems are particularly acute for the buildings of restricted physical size. Middle Ages offered only two examples of such triangular buildings: one early Medieval and another late Medieval. Two churches in question rationalized their triangular plans for functionality in two different ways.



Fig. 3.  
Rushton, Anglia, Trójkątny Domek, 1593–1597, Thomas Tresham. Widok ogólny. Wg: Robert Harbison, Zbudowane, niezbudowane i nie do zbudowania. W poszukiwaniu znaczenia architektonicznego. Architektura-Murator, Warszawa 2001, s. 75.  
Rushton, England, The Triangular Lodge. 1593–1597, Thomas Tresham. From: Robert Harbison, The Built, the Unbuilt and the Unbuildable. In Pursuit of Architectural Meaning, MIT, Cambridge, MA, 1992, p. 71.

The oldest such church found is the church in Planès (Roussillon, France), built of freestone in the 12th or the early 13th century, dome-like topped, on an equilateral triangle plan, the sides of which are much flattened arcs. Three large absidioles serve as expansions to the inner

rzut krzyża greckiego (złożony z pięciu kwadratów). Podobnie miała się rzecz z cerkwiemi murowanymi – wiele z nich ma rzut centralny [2].

Także synagogi żydowskie dawnej Rzeczypospolitej, czy to drewniane, czy murowane, przedstawiały m.in. układy scentralizowane: rzut kwadratowy i dziewięciopolowy [3]. Charakterystyczny dla terenów polskich jest układ, w którym bima zajmuje centralną pozycję w wewnętrznej przestrzeni. Wyodrębniające bimę słupy niekiedy stawały się elementami konstrukcyjnymi stropu i dachu, co podkreślało centralność kompozycji architektonicznej.

### PRZESTRZEŃ NA RZUCIE O KSZTAŁCIE TRÓJKĄTA RÓWNOBOCZNEGO. PRZEGLĄD PRZYKŁADÓW

Jak wspomniano na wstępie, do form centralnych należy zaliczyć także trójkąt równoboczny, który posiada trzy osie symetrii. Raczej jednakże teoretycznie, ponieważ trójkąt był stosowany niezmiernie rzadko. Ta rzadkość wynika przede wszystkim z przyczyn praktycznych. Zbiegające się pod kątem  $60^\circ$  ściany stanowią we wnętrzu poważny problem możliwości wykorzystania zanikającej do zera przestrzeni, natomiast na zewnątrz powodują trudność wyprowadzenia „ostrza” w materiale budowlanym. Oba te problemy zarysowują się szczególnie ostro w przypadku ograniczenia fizycznej wielkości obiektu budowlanego.

Średniowiecze dostarcza jedynie dwóch przykładów: jeden jest wczesny, drugi pochodzi z późnego okresu. Obydwie świątynie racjonalizują trójkątny rzut ze względów funkcjonalnych, czyniąc to w różny sposób.

Najstarszym takim kościołem, który udało się ustalić, jest kościół w Planès (Roussillon), wzniesiony w XII w. lub na początku XIII w. z kamienia łamanego, zwieńczony kopułowo, na planie równobocznego trójkąta, którego boki są bardzo płaskimi łukami. Trzy duże absydoie służą powiększeniu przestrzeni wewnętrznej i poprawiają użytkowe walory nawy. Podstawą kompozycji jest z pewnością trójkąt równoboczny. Kościół jest orientowany, jednak nie wierzchołek trójkąta, a jedna z absydiol została skierowana na wschód; zwraca uwagę trudność jaką autor, podjąwszy taką decyzję, napotkał w rozwiązaniu wejścia, które znalazło się w wierzchołku trójkąta (Fig. 1). Viollet-le-Duc sugeruje, że pierwotnie kościół ten nosił wezwanie Św. Trójcy [4], co Götz uważa jednak za nieuzasadnioną hipotezę [5].

Unikalnym przykładem okresu gotyku jest b. szpitalny kościół pod wezwaniem Św. Ducha przytułku dla nieuleczalnie chorych w Bruck an der Mur z 1422–1497, od XVIII w. używany do celów mieszkalnych. Także tutaj od początku starano się podnieść walory użytkowe wnętrza: będący podstawą geometrii rzutu trójkąt został przekształcony w nieregularny sześciobok przez odcięcie narożników na jednej szóstej długości ścian (Fig. 2). Nieistniejące jak się zdaje sklepienie gwiazdźdiste przykrywające centralną przestrzeń było założone na rzucie regularnego sześciokąta. Jak stwierdza Götz „wzorce tego specyficznego założenia nie dają się odnaleźć; tak więc musi ono być uznane za późne, odosobnione rozwiązanie piętnastowieczne, które wydaje się antycypować odpowiednio uformowania baroku” [6].

W okresie nowożytnym kilku architektów interesowało się tym kształtem, jednak ich projekty w większości pozostały na papierze, zapewne dlatego, że inwestorzy dochodzili do wniosku, iż rzut taki pociąga za sobą zbyt wiele kłopotów. Jeśli mimo wszystko dochodziło do realizacji, to decydowała o tym symboliczna wymowa trójkąta. Obiekty poświęcone św. Trójcy są prawdopodobnie jedynymi budowlami na takim rzucie, które nie zostały uzupełnione o dodatkowe funkcjonalne elementy zacierające „trójkątność” ich rzutu.

W folio projektów elżbietańskiego architekta Johna Thorpe'a, które w późniejszym okresie było w posiadaniu Sir Johna Soane'a, można znaleźć dwa rysunki architektoniczne budowli zamkowych, przedstawiające Longford Castle (Wiltshire), gdzie diagram Trójcy jest narysowany na środku trójkątnego dziedzińca. Ten zamek zbudowany został w 1591. Wśród planów całościowych w tym folio jest także rysunek przedstawiający obiekt na rzucie trójkąta z sześciobocznym wewnętrznym dziedzińcem (co przestrzennie przypomina późniejszy plan Andrea Pozzo) oraz rysunek innego budynku na planie trójkąta [7].

Trójkątny Domek Thomasa Treshama w Rushton (Northamptonshire) (1593–1597) jest pełną zakodowanych treści budowlą

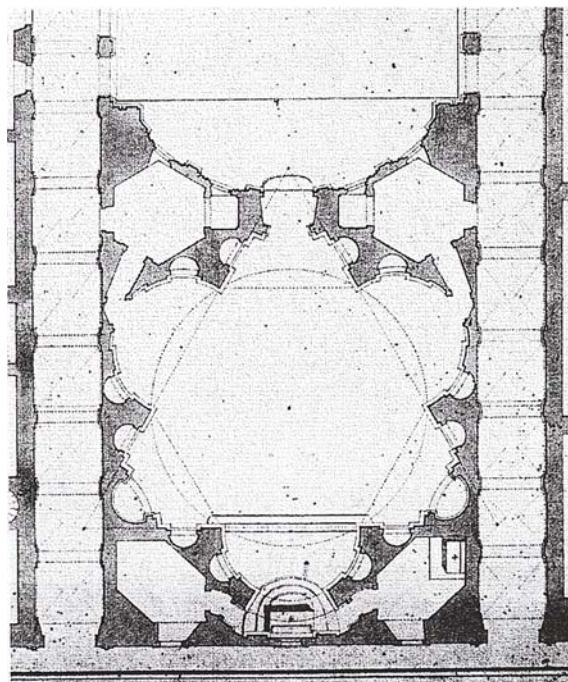


Fig. 4. Rzym, kościół San Ivo della Sapienza, 1642–1660, Francesco Borromini. Wg: J. Connors, „S.Ivo alla Sapienza: The First Three Minutes”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, LV, 1966, fig. 12. Rome, San Ivo della Sapienza church, Francesco Borromini. From: J. Connors, „S.Ivo alla Sapienza: The First Three Minutes”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, LV, 1966, fig. 12.



Fig. 5. Rzym, kościół San Ivo della Sapienza, 1642–1660, Francesco Borromini. Wg: David Watkin, *Historia architektury zachodniej*. Arkady, Warszawa 2001, Rome, San Ivo della Sapienza, 1642–1660, Francesco Borromini. From David Watkin, *A History of Western Architecture*. Laurence King, London 1996, p. 243.

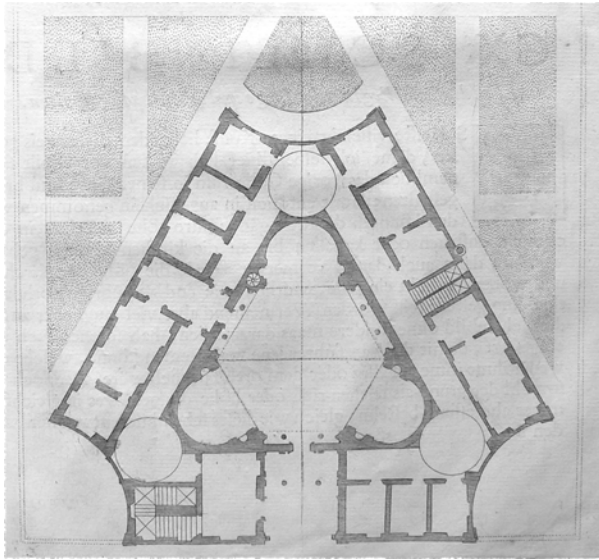


Fig. 6.  
Andrea Pozzo, projekt kościoła z klasztorem, rzut poziomy, 1700.  
Wg: *Perspectiva pictorum et architectorum* (1700), Fig. 109. (Fot. J.K. Lenartowicz).  
Andrea Pozzo, design of a monastery with a church, 1700. The horizontal plan. From A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* (1700), Fig. 109. (Photo: J.K. Lenartowicz).

o charakterze sakralnym założoną na rzucie nieskazitelnego trójkąta równobocznego. Jego autor, budując dla samego siebie, nie pozwolił sobie na żadne ustępstwa na rzecz funkcji kosztem formy (Fig. 3) [8].

W okresie baroku intencjonalna złożoność idzie dalej. „Iluzje, mające na celu oszukanie wrażeń obserwatora co do kształtu architektury, były popularne. Była to architektura dla emocji, dla artystycznej ekspresji. Jako taka starała się odciąć od geometrii i filozofii przeszłości, szczególnie renesansowej. Plany kościołów barokowych często wcielały nowe kształty, rzadko używane wcześniej: trójkąt i owal. (...) Symbolicznie trójkąt przedstawia Świętą Trójcę, ale estetycznie reprezentuje «dopiero tylko zasadę kreacji, tworzenie przejścia między dziedziną transcendencji i tym co widzialne (...)»». Mimo to odegrał niewielką rolę wśród geometrii opartych na prostokątach i kołach. Historycznie rzecz biorąc architektki uni-

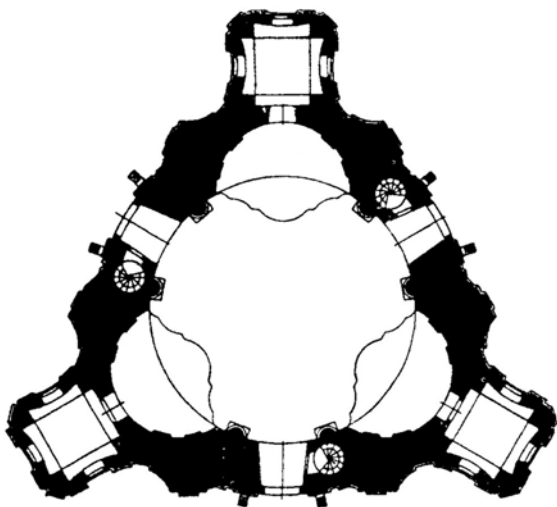


Fig. 7.  
Stadl-Paura, Górna Austria, Dreifaltigkeitskirche, 1714–1724, J.M. Prunner.  
Wg: Internet.  
Stadl-Paura, Upper Austria, Dreifaltigkeitskirche. 1714–1724, J.M. Prunner.  
From: Internet.

space and improve the utilization of the nave. The basis for this design is certainly an equilateral triangle. The church is oriented, although not with a vertex of the triangle but with one of the absidioles pointing east. Once the author made such a design decision, the entrance had to be placed in one of the vertices of the triangle and his difficulty in solving thus created problem is quite striking (Fig. 1). Viollet-le-Duc suggests that originally this church was dedicated to the Holy Trinity [4]. Götz, however, considers this hypothesis unfounded [5].

The unique example from the Gothic period is the hospital church (1422–1497), dedicated to the Holy Spirit, of the hospice in Bruck an der Mur, Germany, which from the 18th c. was used as living quarters. Also here, from the very beginning its architects attempted to improve the usefulness of the inner space: the triangle the plan's geometry had been based upon was altered to an irregular hexagon by flattening its vertices at the 1/6th of the wall length (Fig. 2). The now non-existing, likely a stellar vault over the central space was set on a regular hexagon plan. Götz claims that "the models for such a specific layout cannot be found; therefore it must be regarded as a late and isolated 15th century solution that seems to have anticipated the corresponding forms of the Baroque" [6].

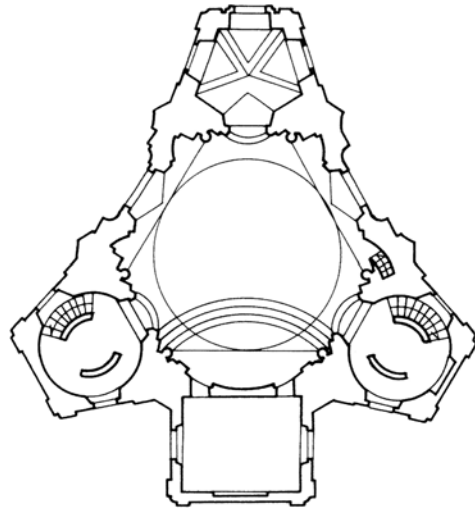


Fig. 8.  
Panenské Břežany k. Prahy, kaplica Św. Anny, 1705–1707, J. Blažej Santini-Aichel.  
Wg: M. Horyna, Jan Blažej Santini-Aichel, Karolinum, Praha 1998, s. 226.  
Panenské Břežany, Prague, St. Anna chapel, 1705–1707, J.-B. Santini-Aichel.  
From: M. Horyna, Jan Blažej Santini-Aichel, Karolinum, Praha 1998, p. 226.

In the modern times several architects were interested in the triangular plan, but the majority of their designs never left the paper, most probably because the investors concluded that such a plan would be excessively troublesome. If despite this, triangular designs were carried out, it was certainly for the symbolic significance of the triangle. Complexes dedicated to the Holy Trinity probably are the only buildings set on such a plan that had not been appended with additional functional elements blurring the triangularity of the original plan.

In the portfolio of the Elizabethan architect John Thorpe, which subsequently came into Sir John Soane's possession, two architectural drawings of castle buildings can be found. They depict the Longford Castle (Wiltshire), in which a Holy Trinity diagram was sketched in the centre of the triangular courtyard. This castle was built in 1591. Among comprehensive designs of this portfolio there is also a drawing of a building on a triangular plan with an octagonal inner court (the latter spatially reminding the later plan of Pozzo) as well as a drawing of another building which was set on a triangular plan [7].

The Triangular Lodge of Thomas Tresham in Rushton (Northamptonshire) (1593–1597) constitutes a sacred building full of encoded

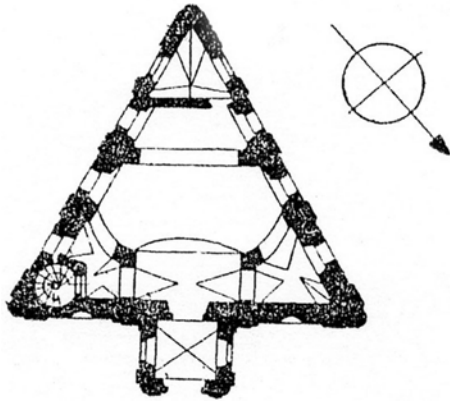


Fig. 9.  
Stróża k. Kraśnika, kościół Św. Trójcy, 1766–1767, Wg: Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. VIII, pod red. R. Brykowskiego, E. Rosińskiej i Z. Winiarz, z. 9, Powiat kraśnicki, ISPAN, Warszawa 1961.  
Stróża n. Kraśnik, Poland, Holy Trinity church, 1766–1767 From: Katalog ... [Catalogue of art. monuments in Poland, vol. VIII, R. Brykowskiego, E. Rosińskiej and Z. Winiarz (eds.), book 9, Kraśnik powiat, ISPAN, Warsaw 1961.]

kali trójkątnie ukształtowanych pomieszczeń, ponieważ wąskie (ostre) kąty są nieprzyjemne i niehumanistyczne. W okresie nacechowanym unikaniem ludzkich wymiarów trójkąt stał się jednak grą uczciwą" [9]. Ten, mało praktyczny kształt mógł właśnie wówczas znaleźć swoją realizację, kiedy kaprys przeważał nad zdrowym rozsądkiem, a „sztuczność” była pożądanym, definiującym atrybutem sztuki. Mimo to, nie można wskazać kościoła, którego rzut byłby czystym trójkątem równobocznym. Wszystkie znane projekty i realizacje albo uzupełniają wyjściowy trójkąt zwielo-



Fig. 10.  
Stróża k. Kraśnika, kościół Św. Trójcy, 1766–1767. Fot.: J.K. Lenartowicz 2005.  
Stróża n. Kraśnik, Poland, Holy Trinity church, 1766–1767. Photo.: J.K. Lenartowicz 2005.

meanings, established on an impeccably equilateral triangle plan. Its author, who built it for self, took no liberty in compromising in any way the form for the functionality (Fig. 3) [8].

In Baroque the intentional complexity went even further. "Illusions, meant to trick the observer's impression of the shape of the architecture, were common. This was architecture for emotion, for artistic ex-

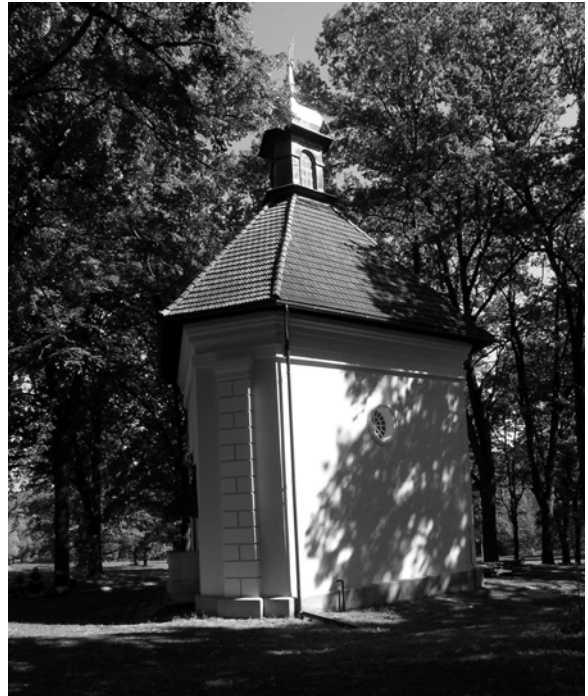


Fig. 11.  
Kalwaria Zebrzydowska, kaplica Dom Anasza, 1609–1617, Paweł Baurath, Fot.: J.K. Lenartowicz 2005.  
Kalwaria Zebrzydowska, Little Poland, the House of Anna, 1609–1617, P. Baurath, Photo: J.K. Lenartowicz 2005.

pression. As such it shied away from the geometry and philosophy of the past, especially that of the Renaissance. Floor plans of Baroque churches often incorporated two new shapes, rarely before used: the triangle and the oval. (...) Symbolically, the triangle represents the Holy Trinity, but aesthetically represents "yet only a principle of creation, forming the passage between the transcendent and manifest realms..." Despite this, it had little role to play in a geometry based on squares and circles. Historically, architects have avoided triangle-shaped rooms, because the tight angles are awkward and un-humanist. In a period marked by avoidance of human dimension, however, the triangle became fair game." [9] Hence, the triangular shape of little practical value could meet its realization just when caprice outweighed common sense, and artificiality was the desired and the defining attribute of art. This notwithstanding one can point at no church whose plan would be a pure equilateral triangle. All known designs and realizations either appended the starting triangle by its redoubling or by adding apses or other forms to it, or transformed it into a hexagon by cutting off the vertices. All that, however, while easing the functional adversities, violated the firmness of the form.

The plan of the San Ivo della Sapienza church in Rome designed by Francesco Borromini consists of two equilateral triangles superimposed one on the other so that they produce a six arm star (the symbol of Wisdom) with a hexagon inside. In the view of the church's dome, and especially in its projection at the cornice level, a motif of an equilateral triangle with its vertices cut off by concave lines is clearly seen [10]. In essence, at the floor level this idea is identical to that realized in Planès,



Fig. 12.  
Kalwaria Zebrzydowska, kaplica Dom Annasza, 1609–1617. Widok wnętrza kopuły. Fot.: J.K. Lenartowicz.  
Kalwaria Zebrzydowska, Little Poland, the House of Annas, 1609–1617. View of the dome's interior. Photo: J.K. Lenartowicz.

krotniając go lub dodając doń absydy i inne formy, albo przekształcając go w sześciokąt przez odcięcie narożników, co, łągąc konsekwencje użytkowe, niweczyło jednak stanowczość formy.

Plan kościoła S. Ivo della Sapienza w Rzymie projektu Francesco Borrominiego, składa się z dwóch równobocznych trójkątów, zachodzących na siebie tak, by utworzyć sześcioramienną gwiazdę (symbol Mądrości) z sześciobokiem w środku. W widoku kopuły, a w szczególności jej rzucie na poziome bębna, wyraźny jest jednak motyw trójkąta równobocznego o uciętych wklęsłą linią narożnikach [10]. W istocie idea ta na poziomie posadzi jest tożsama z tą, którą zrealizowano w Planès – trójkąt równoboczny rozbudowany absydiami w rodzaj sześcioboku (Fig. 4, Fig 5).

Inny kościół Borrominiego, San Carlo alle Quattro Fontane w Rzymie (1637–1641) ma godny uwagi plan, który oparty został na dwóch równobocznych trójkątach tworzących romb, w który wpisane są dwa koła połączone łukami tak, by utworzyć owal. Plan ten na poziomie gzymsu kopuły staje się owalem, a wyjściowe trójkąty przestają odgrywać czytelną rolę. Oryginalność kościoła wywarła ogromne wrażenie na współczesnych. Generał zakonu trzynarży był dumny, że architekci z całej Europy prosili o kopie planu i że „w powszechnej opinii nigdzie na świecie nie znajdzie się czegoś podobnego pod względem wartości artystycznej, fantazji, doskonałości i niezwykłości” [11]. W tym miejscu należy zwrócić uwagę, że to zakon św. Trójcy jest inwestorem tego kościoła.

Andrea Pozzo zamieścił w swojej *Perspectiva pictorum et architectonum* (Rzym 1700) projekt budynku kolegium dla ok. 30 osób założonego na rzucie trójkąta równobocznego z sześciokątnym kościołem centralnym w środku założenia. Narożniki trójkąta zostały obcięte wklęsłymi łukami o dużym promieniu (Fig. 6) [12].

Georg Dienzenhofer był budowniczym kościoła pielgrzymkowego pod wezwaniem Św. Trójcy zwanego „Kappel” położonego na górze Glasberg k. Waldsassen (Niemcy). Dienzenhoferowi udało się w sposób nader spektakularny przełożyć myśl o jedności w Trójcy na architekturę. Kamień węgielny położony został w 1685. Budowla we wszystkich elementach jest opanowana przez liczbę trzy. Jednak i tu wokół wyjściowego równobocznego trójkąta znajdują się trzy konchy. Każda z tych konch kryje trzy nisze z trzema ołtarzami. W punktach ich styku wyrastają trzy wysmukłe okrągłe wieże z cebulowymi hełmami, wznoszące się ponad stromy, namiotowy dach z trzema latarniami. Cały zespół jest opasany trójpasmowym obejściem.

Nieco późniejszy kościół pielgrzymkowy pod wezw. Trójcy Świętej w Stadl-Paura w Górnej Austrii (1714–1724) projektu J.M. Prunera, zbudowany jest na rzucie w kształcie trójkąta, także ma trzy wieże, trzy ołtarze i trzy portale (Fig. 8). Trójkąt został tu przekształcony w wysoczoną formę i jako taki może być odbierany wzrokowo tylko na papierze.

i.e. of an equilateral triangle expanded with absidioles into some sort of hexagon (Fig. 4, Fig. 5).

Another church by Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane in Rome (1637–1641) has a remarkable plan based upon two contiguous equilateral triangles to form a lozenge within which are inscribed two circles joint by arcs so as to create an oval. At the level of the cornice of the dome this plan becomes oval, and the starting triangles no longer play a clear role. The originality of this church made a great impression on contemporaries. The Procurator General of the Order of the Discalced Trinitarians boasted that architects all over Europe were requesting copies of the church's plan, and that "in the opinion of everybody nothing similar with regard to artistic merit, caprice, excellence, and singularity can be found anywhere in the world" [11]. One should notice here that the Trinitarian order was the investor in this church.

In his book *Perspectiva pictorum et architectonum* (Rome, 1700), Andrea Pozzo included a design of a thirty-person monastery building established on an equilateral triangle plan with a hexagonal church in its centre. The vertices of the triangle were flattened with concave arcs of large radius (Fig. 6) [12].



Fig. 13.  
Góra Św. Anny, Śląsk Opolski, Pałac Annasza, XVIII w. Widok ogólny. Fot.: J.K. Lenartowicz.  
Góra Św. Anny, Opole Silesia, the Palace of Annas, 18th c. General view. Photo: J.K. Lenartowicz.



Fig. 14.  
Góra Św. Anny, Pałac Annasza, XVIII w. Szczegół narożnika. Fot.: J.K. Lenartowicz.  
Góra Św. Anny, the Palace of Annas, 18th c. Detail of a corner. Photo: J.K. Lenartowicz.



Fig. 15.  
Wiele, Kaszuby, kaplica Biczowania, 1923. Fot.: J.K. Lenartowicz.  
Wiele, Pomerania, Poland, chapel of the Flagellation, 1923. Fot.: J.K. Lenartowicz.

Szpitalny kościół bonifratrów Św. Klemensa w Münster z 1745, projektu Johanna C. Schlauna, jest właściwie rotundą, a rzys trójkąta występuje na zewnątrz, podobnie jak w Stadl-Paura, zawikłany i związany z przebiegiem ścian szpitala i klasztoru.

W Czechach Jan Błażej Santini-Aichel zbudował w Panenskich Břežanach k. Prahy kaplicę św. Anny Samotrzeciej (1705–1707) na rzucie wyprowadzonym z trójkąta równobocznego o lekko wklęsłych bokach i ściętych narożach (Fig. 8). Jego autorstwa jest też wieżyczka (1725) na rzucie trójkąta sferycznego, do której dobudowano później kapliczkę w Nadrybach; oraz kaplica pod wezw. Najświętszej Trójcy w Ostrużnie (1720). Także kościół w Andelskiej Horze k. Karlovych Varów, nieznanego autora, jest założony na rzucie w kształcie trójkąta równobocznego.

Kaplica, która tworzy zachodnie zakończenie pałacu w Annency (XVIII w.), ma w przybliżeniu rzut trójkątny, wynikający z kształtu wyspy na



Fig. 16.  
Poniewieżyk (Panevežiukas), Żmudź, kościół p.w. Jezusa Ukrzyżowanego, 1747. Fot.: J.K. Lenartowicz.  
Poniewieżyk (Panevežiukas), Samogitia, Lithuania, church of the Crucified Jesus, 1747. Photo: J.K. Lenartowicz.

Georg Dienzenhofer was the architect of the Holy Trinity's pilgrimage church, called the "Kappel", located on Glasberg Mountain, near Waldsassen, Germany. Dienzenhofer spectacularly succeeded in translating the idea of Holy Trinity's unity into the architecture. The cornerstone for this church was laid in 1685. In every of its elements the building is "dominated" by the number of three. However, also here there are three conchs around the original triangle. Each of these conchs has three niches, each with an altar. At the junctions of the walls and the conchs three round, lofty towers with onion-shaped domes rise over the steep tent-roof with three lanterns. The entire complex is surrounded by a three-lane ambulatory.

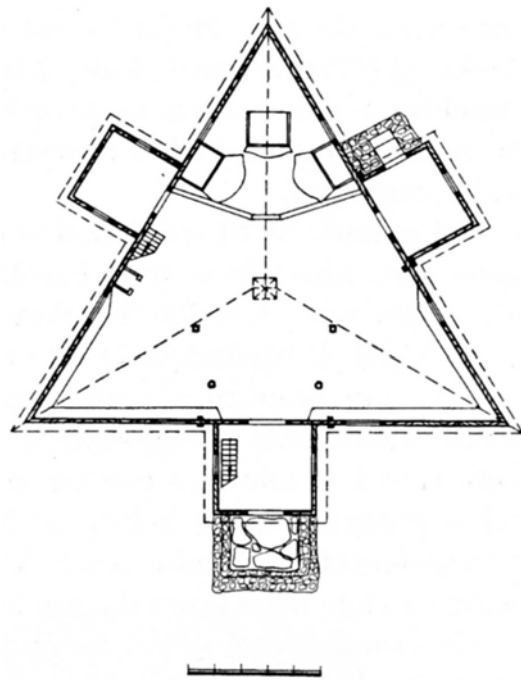


Fig. 17.  
Degucie (Degučiai), Żmudź, kościół p.w. św. Wincentego Ferrera, 1757. Rzut poziomy. (Wg A. Jankevičienė, Architektura drewnianych kościołów na Żmudzi w XVIII w. (w:) Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej, Arx Regia, Warszawa 1998, s. 217, il. 14).

Degucie (Degučiai), Samogitia, Lithuania, church of St Vincent Ferrer, 1757. Plan. (From: A. Jankevičienė, Architektura drewnianych kościołów na Żmudzi w XVIII w. [Architecture of timber churches in Samogitia in 18th c.] (in:) Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej [Art of the borderlands of the Rzeczpospolita], Arx Regia, Warszawa 1998, p. 217, ill. 14).

Somewhat subsequent to that church is the pilgrimage church also dedicated to the Holy Trinity in Stadl-Paura in Upper Austria (1714–1724), designed by J. M. Prunner. It is built on a triangular plan too, also has three towers, three altars and three portals (Fig. 8). However, the triangle has been transformed into a highly complex form and visually the original triangle can be traced only on paper.

The hospital St. Clement church of the Knights Hospitallers in Münster, Germany, by Johann C. Schlaun, is rather a rotunda, and the triangular outline seen outside is quite complicated (similarly to Stadl-Paura's). Such a shape resulted from the layout of the walls of the church and the hospital buildings.

In Moravia, John-Blaise Santini-Aichel built the Sta. Anna in Three Persons chapel in Penenske Břežany near Prague (1705–1707) set on a plan derived from an equilateral triangle with slightly concave sides and cut-off vertices (Fig. 8). This architect was also the author of a turret (1725) in Nadryby, set on a spherical triangle plan to which a small chapel was later added, as well as the author of a chapel in Ostružno (1720) dedicated to the Holy Trinity. Also another church in Andelska



której stoi pałac. Rzut ten wynika jednak bardziej z topografii miejsca, niż jest wynikiem programowego kształtowania.

Na Węgrzech znany jest XVIII-wieczny trójkątny kościół w miejscowości Aba, położonej na zachód od Budapesztu.

W Polsce, w Stróży k. Kraśnika, istnieje barokowy kościół wotywny pod wezwaniem Św. Trójcy, założony na rzucie trójkąta równobocznego (Fig. 9, Fig. 10). Na uwagę zasługuje opracowanie narożników w rzucie, gdzie wprowadzony został łuk o niewielkim promieniu, nieznieskształcający „trójkątności” świątyni.

Także niektóre kaplice kalwaryjskie wykorzystują ten kształt: Dom Annasza w Kalwarii Zebrzydowskiej (1609–1617) projektu Pawła Baudartha, zwraca uwagę znieskształceniem formy wyjściowego trójkąta przez znaczne obcięcie narożnika oraz wprowadzonym na powstałej w ten sposób ścianie pilastrem (Fig. 11, Fig. 12). Późniejsze o cały wiek założenie kalwaryjskie na Górze Św. Anny w znacznym stopniu naśladuje rozwiązania z Kalwarii Zebrzydowskiej. Pałac Annasza ma podobnie obcięte narożniki. Tutaj płaskie pilastry podkreślają nie środek ściany, ale jej załamania (Fig. 13, Fig. 14).

### PÓŹNIEJSZE BUDOWLE

Budynki oparte na trójkącie lub trójlistnej symetrii są dość rzadkie. Należy do nich trójboczny kościół nagrobny (Sepulchral Church) Sir Johna Soane'a (koniec XVIII w.). Otwarta kaplica stacji Biczowania na drózkach kalwaryjskich w Wielu z 1923 r. jest już przykładem XX-wiecznym (Fig. 15). Kościół w centrum miasta Hyvinkaa (arch. Aarno Ruusuvoori, 1961), na północ od Helsinek, ma plan romboidalny. Jednakże ponieważ zajmuje on połowę obszaru, w rzeczywistości jest więc założony na planie trójkąta. Także jego przekrój jest trójkątny [13].

### CERKWIE UNICKIE I KOŚCIOŁY KATOLICKIE NA LITWIE

Kresy Rzeczypospolitej, litewska część wielonarodowego związku „obojga narodów”, tygiel narodowości, a więc i genów, były też miejscem, gdzie eksperymentowano w różnych dziedzinach. Tutaj wiele było możliwe. Kaprysy właścicieli ogromnych majątków prowadziły do tworzenia oryginalnych pomysłów i rozwiązań także w architekturze, dzisiaj niekiedy już zapomnianych.

Budowane w XVII i XVIII w. na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego cerkwie były przede wszystkim cerkwiemi unickimi. Na unickie przekształcano także szereg wcześniejszych cerkwi prawosławnych. W nowych budowlach można zauważyć próby łączenia form charakterystycznych dla katolickich i prawosławnych świątyni. Próby te były widoczne przede wszystkim we wnętrzach, gdzie niekiedy wprowadzano oryginalne rozwiązania chórów nad nawą [14].

Nieliczną grupę stanowią kościoły katolickie i unickie cerkwie na planie trójkąta równobocznego. One są zasadniczym przedmiotem niniejszego tekstu. Z wyjątkiem dwu, wzniesionych po sobie cerkwi w Sworotwie Wielkiej, nie zachodzą przesłanki, które wskazywałyby na wzajemne powiązania tych obiektów. Są to chronologicznie:

1. Nieistniejąca drewniana cerkiew unicka w Biesiadach k. Mińska z ok. 1685 r., zniszczona w 1922 r.;
2. Murowany kościół pod wezw. Jezusa Ukrzyżowanego w Poniewiężyku (Panvežiukas) (okr. Kowno, rej. Kowno), ufundowany w 1747 przez kasztelana witebskiego Szymona Syrucia (przebudowany w pierwszej połowie XIX w.) (Fig. 16);
3. Nieistniejąca już drewniana cerkiew unicka w Sworotwie Wielkiej, z tego samego 1747 r.;
4. Drewniany kościół pod wezw. Św. Wincentego Ferrera w Deguciu (Deguciai) (okr. Kłajpeda, rej. Szyłokarczma) z 1757, fundacji starosty wojnickiego gen. Tadeusza Billewicza [15] (Fig. 17, Fig. 18);
5. Murowana z kamienia cerkiew w Sworotwie Wielkiej, która powstała w 1823, najprawdopodobniej na miejscu drewnianej, wzniesiona z inicjatywy rodziny Niezabitowskich.

Pozostawiając rozpatrzenie późniejszych, żmudzkich kościołów do osobnego opracowania, tutaj zajmujemy się cerkwiemi w powiatach nowogrodzkim i wilejskim.

Hora n. Karlove Vary by an unknown architect has been established on a triangular plan.

The chapel constituting the west-end of the palace in Annency, France (18th c.) has an approximately triangular plan, arising from the shape of the small island on which the palace is located. Consequently, this plan was the result more of the site's topography than of a purposeful design.

In Hungary one can find an 18th-century triangular church in the town of Aba, west of Budapest. In Poland there is a Baroque church in Stróza n. Kraśnik, established on an equilateral triangle plan, dedicated to the Holy Trinity (Fig. 9, Fig. 10). Elaboration of the corners in plan is remarkable. An arch of relatively small radius was introduced there, without deformation of the "trangularity" of the church.

Also, some Calvary chapels use this shape. The House of Annas in Kalwaria Zebrzydowska (1609–1617) designed by Paul Baudarth turns attention by the deformation of the initial triangle, the corners of which are cut off and by the pilasters which are set on the part of the thus created wall (Fig. 11, Fig. 12). The calvary complex on Sta. Anna Mountain, later by one century, to great extent imitates the solutions from Kalwaria Zebrzydowska. The palace of Annas has corners cut off in a similar way. Flat pilasters mark here not the centers but turns of the wall (Fig. 13, Fig. 14).

### LATER BUILDINGS

Buildings established on a triangle or trefoil symmetry are quite rare. Among them are: the three-sided Sepulchral Church by Sir John Soane (late 18th c.). Open Chapel of the Flagellation of the Stations of the Cross on the Calvary paths in the village of Wiele (1923) is a 20th century example (Fig. 15). A church in the city centre of Hyvinkaa, north of Helsinki by Aarno Ruusuvoori (1961), has a rhomboid plan; however since the church occupies only half of plan's area, it was actually established on a triangular plan. Its vertical cross-section is also triangular [13].

### UNIATE AND ROMAN CATHOLIC CHURCHES IN LITHUANIA

From the 16th to the 18th centuries the eastern borderland of the multinational Polish-Lithuanian Commonwealth, a melting pot of nationalities and hence of genes too, was the region where experiments were done in various fields. There, a lot was possible. Different whims of the owners of huge estates led to original ideas and their realizations, also in architecture, some of which have now been forgotten.

The churches of the Eastern denominations built in the 17th and the 18th centuries in the vast territory of the Grand Duchy of Lithuania were predominantly Uniate or Greek Catholic churches. Some earlier Eastern Orthodox churches were converted into Uniate churches too. In the newly built church buildings of that time attempts to merge forms characteristic to Roman Catholic and Eastern Orthodox temples can clearly be discerned. Such attempts can be traced mainly inside the churches, where original solutions for the choirs hanging over the naves were applied [14].

Roman Catholic and Uniate churches that were erected on equilateral triangle plans amount to but a small group. Yet these constitute the basic topic of this paper. Except for two Uniate churches built subsequently to each other in Greater Sworotva, there are no indications of any mutual influence between such church buildings. The list of these churches follows in chronological order:

1. Wooden Uniate church in Biesiady n. Minsk (c. 1685); destroyed in 1922;
2. Stone church dedicated to Crucified Jesus in Poniewiężyk (Panvežiukas, Kaunas district); founded in 1747 by the castellan of Vitebsk, Szymon [Simon] Syruc, and rebuilt in mid-19th century (Fig. 16);
3. Wooden Uniate church of 1747 in Greater Sworotva; no longer existing;
4. Wooden St. Vincent Ferrer church in Deguciu (Deguciai) (Kłajpeda district, Szyłokarczma area, Lithuania) of 1757; funded by Wojnice's [Voynice] starosta, Gen. Tadeusz [Thaddeus] Billewicz [15] (Fig. 17, Fig. 18);



Fig. 18.  
Degucie (Deguciai), Żmudź, kościół p.w. Św. Wincentego Ferrera, 1757. Widok ogólny. Fot. J.K. Lenartowicz.  
Degucie (Deguciai), Samogitia, Lithuania, church of St. Vincent Ferrer, 1757. General view. Photo: J. K. Lenartowicz.

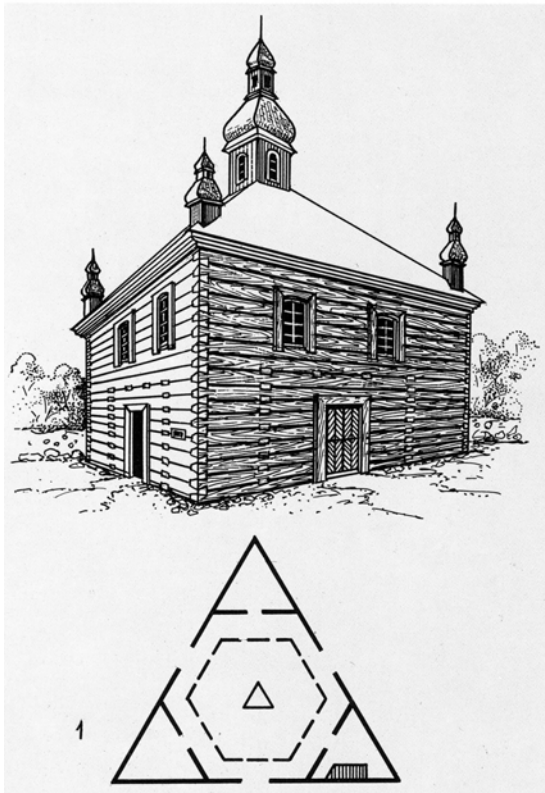


Fig. 19.  
Sworotwa Wielka, drewniana cerkiew unicka św. Trójcy, 1747. Widok i schemat rzutu poziomego wg opisu z 1798, oprac. S.A. Sergaczew, Białoruskoje narodnoje zoddzestwo [Białoruskie budownictwo ludowe]. Uradżaj, Mińsk 1992, s. 194.  
Greater Svorotva. Holy Trinity's wooden Uniate church, 1747. View and schematic plan according to a 1798 description. (From Sergachev, [The Belarussian Folk Architecture] 1992).

5. Stone Uniate church in Greater Svorotva of 1823 that replaced the wooden one; built from the foundation of the Niezabitowski family.

Leaving to another paper considerations on the northern churches in Samogitia [Żmudź], below we discuss the Uniate and Orthodox churches in the Novogrodek and Vilna districts.

#### WOODEN UNIATE CHURCH IN BIESIADY

The now non-existent Uniate parish church (since 1840 a Russian Orthodox one) in Biesiady (former Vilna district, Brzesc diocese, Minsk province) was erected around 1685. Its dedication remains unknown. In 1804 Alexander Strzelbnicki was its collator and Jerzy [George] Werycha its parish priest [16]. The church was described as: "A building of an unusual architecture, in the shape of a triangle with its angles cut-off, thus forming an irregular hexagon. (...) In close vicinity of the hill on which the church is built, the Udra River flows, an Ilia River's tributary." [17]

In 1992, the setting of the church outlined here was closely analyzed by S.A. Sergachev who tried to establish what precisely the "irregularity" of the nave's hexagon, certainly inscribed into the equilateral triangle of the outer walls, meant:

"From the triangle of the outside walls the vertices were cut off and additional rooms were located therein. The plan of the nave in the shape of a hexagon with unequal sides could have been obtained in two ways. First –

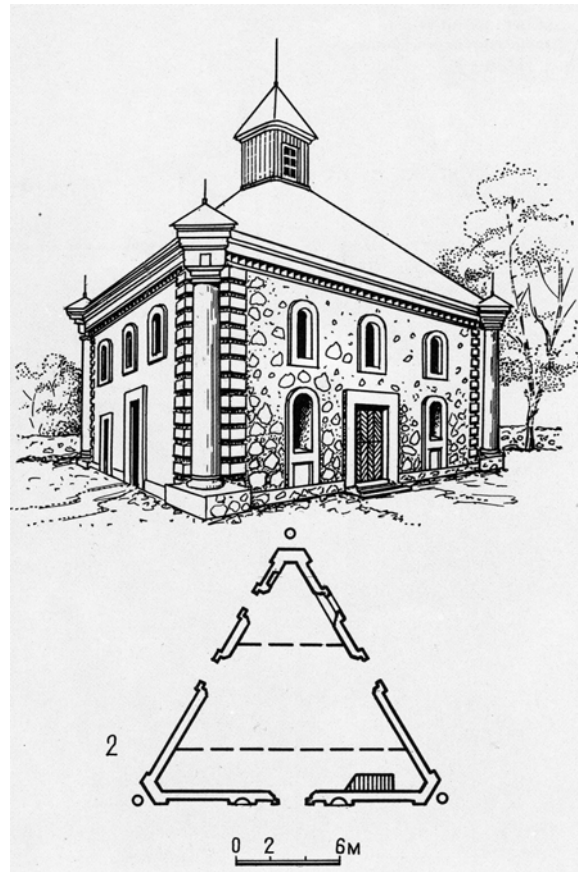


Fig. 20.  
Sworotwa Wielka, murowana cerkiew św. Trójcy, 1823. Rzut wg pomiarów terenowych i fotografii w archiwum w Wilnie. Wg: S.A. Sergaczew, Białoruskoje narodnoje zoddzestwo [Białoruskie budownictwo ludowe]. Uradżaj, Mińsk 1992, s. 194.  
Greater Svorotva. Holy Trinity's stone Uniate church, 1823. Plan according to the in situ measurements and a photograph from the Archives in Vilnius. (From Sergachev, [The Belarussian Folk Architecture] 1992).

## DREWNIANA CERKIEW W BIESIADACH

Nieistniejąca dzisiaj parafialna cerkiew unicka, od 1840 prawosławna, w Biesiadach (dawny pow. wilejski, diecezja brzeska, gub. mińska), wzniesiona została ok. 1685 r. Jej wezwanie nie jest znane. W 1804 jej kolatorem był Aleksander Strzelbnicki, a proboszczem Jerzy Weryha [16]. Kościół ten został niegdyś opisany jako obiekt „rzadkiej architektury, w formie trójkąta z uciętymi kątami, formującego nieprawidłowy sześciokąt. (...) W małej odległości od podnóża góry, na której zbudowana cerkiew, płynie rzeka Udra, dopływ Ilji” [17].

Opisany tu przestrzenny układ cerkwi, w roku 1992 bliżej zanalizował S.A. Sergaczew, próbując dojść, na czym polegała „nieprawidłowość” sześcioboku nawy, wpisane go z pewnością w równoboczny trójkąt ścian zewnętrznych:

„od trójkąta zewnętrznych ścian odcięte były narożniki, w których znalazły się pomieszczenia pomocnicze. Plan nawy w formie nierównobocznego sześciokąta mógł być uzyskany na dwa sposoby. Pierwszy – pomieszczenia pomocnicze w narożnikach głównej fasady miały powierzchnię mniejszą, niż umieszczona za ołtarzem zakrystia, nie na darmo nazywana «wysoką wieżą» i drugi – narożniki przy ścianie głównej fasady były odcięte od ściany głównej fasady pod kątem nie  $60^\circ$  a  $90^\circ$  w odniesieniu do linii tej fasady. Ale wówczas liczba typów wrębów [w belkach ściany – JKL] w narożnikach i w miejscach przecięcia ścian zwiększyłaby się do trzech. To wydaje się przemawiać za pierwszym rozwiązaniem.” [18]

## DREWNIANA CERKIEW W SWOROTWIE WIELKIEJ

Pierwotna cerkiew wzniesiona została w 1747. Miała plan trójkąta równobocznego. [19] Opis tego budynku zawdzięczamy protokołowi wizytacji przeprowadzonej w 1798. [20] Jest on na tyle dokładny, że pozwala na precyzyjną rekonstrukcję formy zewnętrznej i wnętrza cerkwi. Przypuszczamy go niemal *in extenso*:

„Cerkiew pod tytułem świętej Trojcy, w kolicy jaśnie wielmożnych Niezabitowskich, podkomorzych Nowogrodzkich, drewniana w troykąt stawiona, gętami (!) kryta, o jednej wśród większej y trzech mniejszych po rogach z krzyżami żelaznymi kopułach; drzwi do niej w każdej ścianie podwojne (?)ntrowane, na zawiasach, iedne z zamkiem sewnętrznym; wewnątrz cerkwi podłoga ceglana, ściany y suffit całkiem malowane, wkóło ścian w górze chor balasowy; zakrystyi trzy po kątach z drzwiami na zawiasach; z tych w jednej ołtarz roboty stolarskiej z obrazem Nayswiętszey Panny (...); okien w ogule większych sześć, mniejszych trzy; wśród cerkwi ołtarz w troykąt robiony snicerskiej roboty, na mienie murowaney, na wierzchu którego korona drewniana pozłacana z aniołkami rzniętymi, też koronę utrzymującami, z jednej strony obraz świętej Trojcy (...), z drugiey – obraz świętego Mikołaja, z trzeciey – Nayswiętszey Panny, na tych dwóch mienach lichtarżow drewnianych po parze jedney i po jedney tuwalni, z tych na pierwszy cyboryum malowane o trzech drzwiczkach zamczyste, ubi assewatur sanctissimum w puszcze cynowej pod kapką materyalną Ołtarzyk ponosny z obrazem Pana Jezusa.”

Z relacji dowiadujemy się także o dacie fundacji:

„Fundusz tej cerkwi od wielmożnych Mikołaja y Agnieszki z Domostowskich Owsianych, pisarzow skarbowych wielkiego xięstwa Litewskiego, w roku 1747, czerwca 18 dnia czyniony, in autentico w archiwum metropolitnym, a w ekstrakcie z ksiąg grodzkich Nowogrodzkich roku 1778 wyjętym przy cerkwi nayduje się”.

Rysunek rekonstrukcji sześciobocznego regularnego planu wnętrza tej cerkwi przedstawia S.A. Sergaczew [21] (Fig. 19).

Według raportów z wizytacji [22] w 1804 istniały dwie drewniane cerkwie: w Sworotwie Wielkiej (kolator Jakub Niezabitowski, administrator Gabriel Sawicz), gdzie parafia liczyła wówczas 407 wiernych i w Sworotwie Małej (kolator Stefan Kuńcewicz, proboszcz Maciej Tomaszewski), która liczyła 195 parafian. Forma przestrzenna tej drugiej nie jest znana.

## MUROWANA CERKIEW W SWOROTWIE WIELKIEJ

Między 1804 a 1823 drewniana cerkiew w tej wsi prawdopodobnie uległa zniszczeniu, co spowodowało konieczność wzniesienia nowej. Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego ... podaje już następującą informację:



Fig. 21. Sworotwa Wielka, murowana cerkiew św. Trójcy, 1823. Obramienia otworów. Stan 2002. (Fot. K. Lenartowicz).  
Greater Svorotva. Holy Trinity's Uniate church. 1823. The surrounds of the openings. State as of 2002. (Photo: J.K. Lenartowicz).

the supplementary rooms in the corners of the main façade had a smaller area than the sacristy located behind the altar; for good reason then the sacristy was called 'high tower'. The second way could have been such that the vertices at the main façade wall were cut off rather at the angle of  $90^\circ$  than  $60^\circ$  relative to this façade's line. But then the number of grooves [in the walls' beams – JKL] in the corners and at the walls' intersection points would have been increased to three. This seems to favour the first solution." [18]

## THE WOODEN UNIATE CHURCH IN GREATER SVOROTVA

The original church was built in 1747. It was established on an equilateral triangle plan. [19] A description of the church building can be found in the Protocol of a visitation in 1798. [20] This description is so detailed that it allows for a precise reconstruction of the outer form and of the interior of the church. We quote it explicitly:

"The church dedicated to the Holy Trinity, in the estate of The Most Honourable Niezabitowski, the chamberlain of Novogrodek, wooden, built as a triangle; roof covered with wood shingles, with one larger central dome and three smaller ones in the corners, all topped with iron crosses; in each wall double, hinged doors, one with external lock; inside the church brick floor; the walls and the ceiling fully painted; a balustered choir higher around the walls; in the corners three sacristies with hinged doors, in one of them a carpentry-work altar with a painting of Our Lady (...); in total six large windows and three smaller ones; in the church's centre an altar carved in wood, on a stone pedestal; on altar's top a wooden gilded crown with angles holding it, also carved in wood. On the first side a painting of the Holy Trinity, on the second that of St. Nicolas, and on the third of Virgin

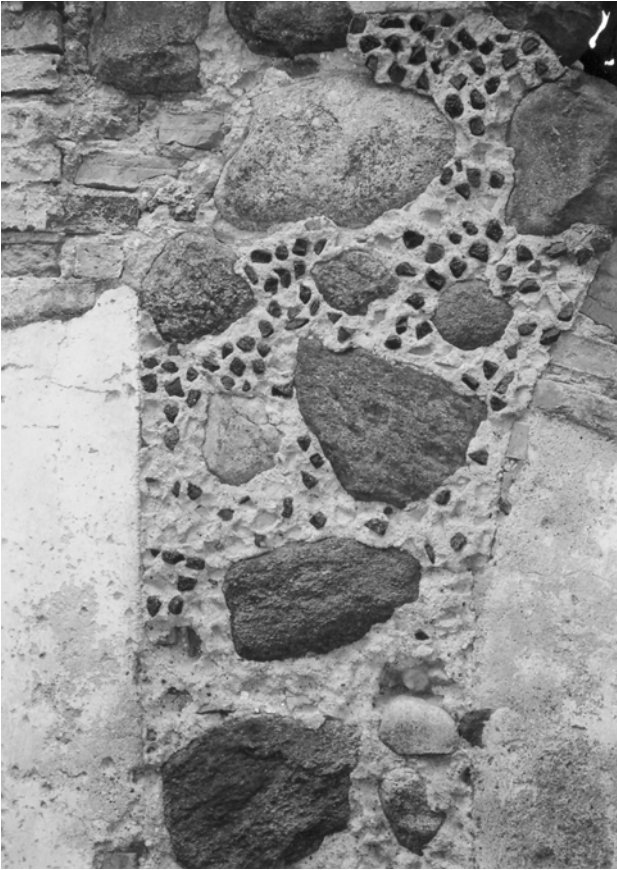


Fig. 22. Svorotwa Wielka, murowana cerkiew św. Trójcy, 1823. Wątek ściany. Stan 2002. (Fot. K. Lenartowicz). Greater Svorotva. Holy Trinity's Uniate church. 1823. The wall texture with garreting. State as of 2002. (Photo: J.K. Lenartowicz).

„Dwie wsi (S. Wielka i Mała) nad rzeką Svorotwą, dopływem Molczadki, pow. Nowogródzki, gm. Poczepowo, par. kat. Nowogródek. Cerkiew paraf. pod wez. Trójcy Św., murowana z 1823 r., fundacji Niezabitowskich, ma z dawnych zapisów ok. 2 włók ziemi, do 1000 parafian, szkółka cerkiewna od 1886 r.” [23]

Mimo oficjalnie już wówczas obowiązującego prawosławnego ob-  
rządku (unia pod zaborem rosyjskim od drugiej połowy XVIII w. była  
niszczona bezwzględnie i konsekwentnie), zarówno wezwanie, jak i for-  
ma zostały utrzymane, prawdopodobnie ze względu na tradycję miej-  
scową, być może także i rodzinną. Forma została w szczegółach istotnie  
i twórczo wzbogacona. Robota nieznanego wciąż architekta dobrze  
świadczy o opanowaniu przez niego rzemiosła budowlanego (Fig. 20).  
Sergaczew podaje opis tej cerkwi, który dziś można potwierdzić ogląda-  
jąc jej ruiny:

„... kamienna, powtarzająca plan, system wejść i kompozycję górnej czę-  
ści poprzedniego drewnianego budynku. Ale zmieniła się organizacja prze-  
strzeni wewnętrznej, ołtarz i chór zajęły swoje tradycyjne miejsce. (...) Trój-  
kątna forma planu drewnianej świątyni wyrażała nie tylko określoną symbo-  
likę religijną, ale i dążenie budowniczych, by, zachowując tradycję, stworzyć  
architekturę cerkwi, która nie byłaby zbyt podobna do architektury kościo-  
łów, czego żądały oficjalne i duchowne władze, szczególnie po soborze unic-  
kim w Zamościu w 1720 r.” [24]

Opis ten trzeba uzupełnić. Istotne ze względów konstrukcyjnych ele-  
menty budowli: narożniki, narożne kolumny, obramienia otworów okien-  
nych i drzwiowych, zewnętrzne wnęki w ścianie wejścia głównego, wnęka  
na sprzęt liturgiczny, gniazda drewnianej galerii chóru – zostały wykona-  
ne z cegły i otynkowane (Fig. 21).

Mary; on each of the two pedestals a pair of candlesticks and one towel; on  
the first a painted ciborium which three small doors with locks, ubi as-  
servatur sanctissimum in a tin can; under a cloth spread a small portable altar  
with the image of Jesus Christ”.

From this Protocol we also learn of the date of the foundation:

“The foundation act of this church made by The Honourable Mikolaj  
[Nicolas] and Agnieszka [Agnes] (nee Domostowska) Owsiany, the  
Treasury clerks of the Grand Duchy of Lithuania, on the eighteenth day  
of June 1747, has been deposited in authenticity in the Metropolitan  
Archives; as a 1778 extract from the city records of Novogrodek it finds  
itself in the church”.

S.A. Sergachev [21] includes a reconstruction drawing of the regular  
hexagonal internal plan of this church (Fig. 19).

According to another visitation report of 1804 [22], two wooden  
Uniate churches did exist: one in Greater Svorotva (collator: Jakub Niez-  
abitowski; administrator: Gabriel Sawicz) where the parish congregation  
included 407 members, and another in Smaller Svorotva (collator: Ste-  
fan Kuńcewicz; parish priest: Maciej Tomaszewski) with 195 parishion-  
ers. The spatial form of the latter church is unknown.

### THE STONE UNIATE CHURCH IN GREATER SVOROTVA

Between 1804 and 1823 the wooden Uniate church in Greater Svorot-  
va was probably destroyed and it became necessary to build a new one.  
Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego (“The Geographical Diction-  
ary of the Polish Kingdom” brings the following information:

“Two villages (S. Greater and Smaller) upon the Svorotva River, Molcza-  
dka's tributary, Novogrodek district, Poczepowo county, RC parish of Novo-  
grodek. The Holy Trinity's parish church, built of stone, 1823 funded by the  
Niezabitowskis, has about two wloks of land, up to 1,000 inhabitants,  
a parish school since 1886.” [23]

Despite the Eastern Orthodox rite officially in effect (since the sec-  
ond half of the 18th century in the lands of the Russian Partition of  
Poland the Uniate rite was being consistently and ruthlessly destroyed),  
both Svorotva church's dedication and shape were retained, probably



Fig. 23. Svorotwa Wielka, murowana cerkiew św. Trójcy, 1823. Bramka-dzwonnica. Stan 2002. (Fot.: K. Lenartowicz). Greater Svorotva. Holy Trinity's Uniate church. 1823. The belfry gate. State as of 2002. (Photo: J.K. Lenartowicz).

Naroża otrzymały boniowanie wykonane w tynku. Tworzywem wypełniającym pozostałe kubatury ścian są nieobrabiane kamienie narzutowe (granitowe) średniej wielkości, spajane zaprawą. Nieuchronnie spore, nieregularne powierzchnie zaprawy pomiędzy poszczególnymi kamieniami zostały „naspikowane” dla wzmocnienia i ozdoby drobnymi kruszonymi kamieniami, z przewagą kamienia czarnego (bazalt? żużel pohutniczy?). Uzyskano w ten sposób swoistą, bardzo żywą fakturę powierzchni (Fig. 22).

W identyczny sposób zostały wykonane wejściowa bramka-dzwonnica (Fig. 23, Fig. 24) tej cerkwi, jak też i zachowane resztki budowli dworskiej w Sworotwie.

W budowlu o trójkątnym rzucie szczególnie istotne jest rozwiązanie narożników, o czym świadczy zamieszczony powyżej przegląd historyczny. W Sworotwie rozwiązano je po mistrzowsku. Ostrza narożników zostały wyprowadzone w belkowaniu, natomiast na wysokości ściany zostały ścięte tępo krótkim odcinkiem ściany. W polu powstającego w ten sposób wolnego trójkąta narożnego ustawiono toskańskie kolumny o klasycznych proporcjach i entazie (Fig. 25).

Otwór od strony zachodniej na styku z terenem (Fig. 26) pozwala przypuszczać, że pod nawą istniało jakieś podziemne pomieszczenie. Wejścia do niego nie udało się jednak ustalić (2002 r.). Sprawa ta wymaga dalszych badań.

Warto tę cerkiew osadzić w krajobrazie wsi. Oś świątyni przechodzi przez bramkę-dzwonnicę i krzyżuje się z główną drogą (obecnie znacznie poszerzoną i naruszającą teren przynależny cerkwi).

Po drugiej stronie tej drogi znajduje się obszerna polana – majdan, na którym wznosi się zrujnowany obecnie budynek; być może kiedyś w tym miejscu stała karczma (Fig. 27). Ku wschodowi droga obniża się nieco, by przekroczyć rzeczkę, po czym wznosi się wspinając na wzgórze, pod którego szczytem, po stronie południowej widoczne są ruiny zespołu pałacowego. Ten rejon dworskich zabudowań łączy z obrębem cerkwi stara aleja dębowa wielkiej piękności, biegnąca równoległe do obecnej drogi asfaltowej.

## PRÓBA REKONSTRUKCJI POWSTANIA IDEI

### ZNACZENIA SYMBOLICZNE

Jak wynika z przedstawionego wyżej przeglądu, trójkąt równoboczny był wykorzystywany jako forma rzutu poziomego nie tyle ze względów praktycznego użytkowania (które upośledzał), ale ze względu na atrakcyjność formy i, niekiedy – swoją nośność znaczeniową. Kształt koduje



Fig. 24. Sworotwa Wielka, murowana cerkiew św. Trójcy, 1823. Widok zespołu wg Sergaczewa i autopsji stanu istniejącego. Rekonstrukcja: Jacek Czubiński. Wizualizacja: Justyna Tucholeka. Greater Sworotva. Holy Trinity's Uniate church, 1823. A reconstruction according to the view by Sergachev and the in situ state as of 2002 (J. Czubiński, the visualization by J. Tucholeka).



Fig. 25. Sworotwa Wielka, murowana cerkiew św. Trójcy, 1823. Kolumna w narożniku południowym. Stan 2002. (Fot. K. Lenartowicz). Greater Sworotva. Holy Trinity's Uniate church. 1823. The column in the south vertex. State as of 2002. (Photo: J.K. Lenartowicz).

for the local and perhaps family traditions. However, the new church's form was significantly and creatively enriched. The work of an unknown architect reflects well on his perfection in the trade (Fig. 20). Sergachev provides a description of this church and his description's verisimilitude can be confirmed today while visiting its remnants:

"... made of stone, duplicating the plan, entrance system, and composition of the preceding wooden church. However, the organization of the inner space has changed; the altar and the choir have been placed in their traditional places. (...) The triangularity of the original plan of the wooden church expressed not only the particular symbolism of the religion, but also builders' striving that, while preserving the tradition, they would create an architecture not very similar to that of Roman Catholic churches. Such dissimilarity was required by the official and the church authorities, particularly after the Uniate Synod in Zamość in 1720." [24]

This description should be amended. Important for the structural reasons the following components of the building were made of brick and plastered: corners, columns in the vertices, window and door openings' surrounds, outside niches in the wall of the main entrance, a niche for the liturgical equipment, sockets of the choir's wooden gallery (Fig. 21).

The corners were rusticated with plaster. The material filling up the remaining volume of the walls is medium-sized undressed erratic granite rock blocks bonded with mortar. For the reasons of strengthening and decoration the unavoidable large mortar surfaces among the rocks have been stuffed with small crushed pebbles, predominantly black in colour (basalt or smelter slag?). In this way a peculiar and very vivid wall surface texture was produced (Fig. 22).

The entrance belfry gate (Fig. 23, Fig. 24) of the church as well as the ruins of the manor house in Sworotva has been made in the identical manner.

The historical review outlined earlier in this paper indicates that in any building established on a triangular plan the solution to the problem

bowiem trójską równość. Dlatego mógł być wykorzystany dla wizualizacji Trójcy Św. w budowl sakralnej kościoła albo klasztoru (trynitarzy). Równoboczny trójkąt przypomina także narzędzie murarskie, kielnię, co mogło być wykorzystane do konotacji organizacji wolnomularskiej (ma-sońskiej).

Pozostaje pytanie, skąd tak niezwykle w swojej prostocie pomysł na głębokiej wsi litewskiej. Czy był on wynikiem studiów podręczników architektury, czy też wytworem szalonej fantazji? W obu następujących po sobie budowach w Svorotwie Wielkiej, świątynie były poświęcone Trójcy Świętej. W Litwie w XVIII i XIX w. oznaczać to mogło przede wszystkim próbę znalezienia tożsamości.

## ŚW. TRÓJCA / FILIOQUE

Najbardziej przekonujące jest poszukiwanie uzasadnienia dla zastosowania takiego kształtu rzutu w religijnym znaczeniu symbolicznym. Działał tu ten sam czynnik, co i w Rushton, mianowicie idea Trójcy Świętej.

Ukoronowaniem dzieła trwającego od 1431 do 1445 soboru, który obradował w Bazylei, Ferrarze, Florencji i Rzymie, zwykle zwanego Soborem Florenckim (1439–1442), było odnowienie jedności kilku kościołów wschodnich ze stolicą Piotrową. Szczególne znaczenie w tych uniach z Grekami, Ormianami, Koptami, Syryjczykami, Chaldejczykami i maronitami z Cypru było określenie nauki o Trójcy [25] Chociaż o. B. Huculak OFM stwierdził niedawno [26], że pogląd, iż przyczyną rozłamu między kościołem rzymskim i wschodnim był spór dotyczący prawdy o pochodzeniu Ducha Świętego, nie jest uzasadniony, nie mniej analiza pojęcia Trójcy Św. rozpatrywana w kategoriach zależności osób Ojca, Syna i Ducha Świętego, a w szczególności Ducha Świętego, zajmuje kluczowe miejsce w dokumentach owego soboru.

Cała dyskusja dotyczyła formuły Filioque [27] tzn. pojęcia „i Syna”, teologicznej formuły, wyrażającej naukę o pochodzeniu Ducha Świętego od Ojca i Syna zarazem, a zatem „przez Syna”, a nie bezpośrednio od Ojca. Formuła ta została wprowadzona przez kościół zachodni do dogmatu wiary, a odrzucona przez kościół prawosławny jako dodatek niekanoniczny. Jest uznawana za jedną z przyczyn schizmy wschodniej, była powodem sporu teologicznego a dziś stanowi przedmiot dialogu ekumenicznego. Formuła Filioque pojawiła się w związku z arianizmem (IV w.) przede wszystkim u Augustyna, który ją sprecyzował. Kontrowersję między Konstantynopolem i Rzymem wywołało potępienie Focjusza. Kościół prawosławny nie wprowadził w życie postanowień unii florenckiej, odrzucając ją na synodzie konstantynopolitańskim w 1484 r., gdzie wypracowano formułę przyjęcia do kościoła prawosławnego, która wymagała m.in. wyrzeczenia się Filioque. Z kolei zasady ustalone na Soborze Florenckim stanowiły podstawę wszystkich unii, w tym brzeskiej.



Fig. 26. Svorotwa Wielka, murowana cerkiew św. Trójcy, 1823. Otwór pod ścianą zachodnią. Stan 2002. (Fot.: K. Lenartowicz). Greater Svorotva. Holy Trinity's Uniate church. 1823. The opening in the western wall. State as of 2002. (Photo: J.K. Lenartowicz).

of vertices is of particular importance. In Svorotva this problem was solved in a masterly manner. The edges of the vertices were led out in beams while at the wall levels they were cut blunt with a short piece of the wall. In the area of the small triangles in the very vertices, Tuscan columns of classical proportions and entasis were set up (Fig. 25).

An opening at the junction of the western wall and the terrain (Fig. 26) implies that there may still be a basement under the nave. However, no entrance to it was found as of 2002. This matter however requires a further investigation.

It is worthwhile to put and describe this church in the context of the village's landscape. The church axis goes through the belfry gate and then intersects the main road that now has been much widened and thus infringing the church's lot.

Across the road there is a spacious clearing, or a fairground, on which ruins of a building can still be found. Perhaps a village inn once stood there (Fig. 27). Towards east, the road lowers somewhat to cross a small river, and raises again climbing a hill. Below the summit of this hill, on its southern slope, there still are ruins of a palace. This part of the manor estate is connected with the church with an exquisite oak alley, parallel to today's asphalt road.

## A RECONSTRUCTION OF THE EMERGENCE OF THE IDEA

### SYMBOLIC MEANING

As seen from the concise review in the opening sections of this paper, the equilateral triangular shape was being used as a building plan not so much for its practical utilization, which indeed it did hamper, but for the appeal of its form and, sometimes, for its symbolic meaning. For such shape encodes the threefold equality. Therefore it can be used to visualize the Holy Trinity in sacred buildings, such as a church or a Trinitarian (or other) monastery. The equilateral triangle also resembles the trowel, the basic mason's tool. Therefore, it could be used to connote a Freemasonry organization.

A question however remains about the source that had given rise to such an idea, unusual in its simplicity, in a remote Lithuanian village. Was it a result of thorough studies of architectural manuals or a product of wild fantasy? The two consecutively built churches in Greater Svorotva were dedicated to the Holy Trinity. In Lithuania of the 18th and the 19th centuries it could above all mean an attempt in the search for identity.

## THE HOLY TRINITY / FILIOQUE

Seeking to substantiate the application of a triangular plan in its religiously symbolic meaning may prove most convincing. Clearly, the factor that once played the decisive role in Svorotva was similar to that in Rushton, i.e. the notion of the Holy Trinity.

The crowning work of the Roman Catholic Council that debated in the years 1431–1445 in several cities such as Basle, Ferrara, Florence, and Rome, commonly known as the Council of Florence (1439–1442), was the renewal of the union of several Eastern Churches with the Roman Catholic Holy See. Of particular importance for the unions with the Greeks, Armenians, Copts, Syriacs, Chaldeans, Maronites of Cyprus was defining the teaching about the Holy Trinity [25]. According to Fr. B. Huculak [26], the view that the dispute about the dogma on the descent of the Holy Spirit was the reason for the schism between the Roman Catholic and Eastern Churches is unfounded. It appears, however, that the analysis of the meaning of the Holy Trinity in terms of the interdependence of Father, Son and Holy Spirit, particularly of the latter, occupied the key position among the Council's documents.

The entire discussion concerned the formula of the so-called Filioque [27], i.e. "and the Son" – the theological formulation of the Holy Spirit's descent both from the Father and the Son, consequently "through the Son", and not directly from the Father. This formulation was introduced to the symbols of faith by Western Church but it was rejected by Eastern Orthodox Church as a non-canonical addition. It is considered to have been one of the causes of the Eastern Schism and thus the subject of the ongoing theological dispute. And today it is one of the topics of the ecumenical dialogue. The Filioque formula appeared first in

Synod w Brześciu Litewskim (1596) uchwalił zjednoczenie kościołów prawosławnego z katolickim w państwie polsko-litewskim – na terenie dawnej Rzeczypospolitej. Było to wynikiem politycznej konieczności obrony przed roszczeniami carskiej Rosji, po utworzeniu niezależnego od Konstantynopola patriarchatu prawosławnego w Moskwie, do zwierzchności nad całym prawosławiem, a więc i nad prawosławnym kościołem na ziemiach polskich i litewskich. Unia brzeska była odnowieniem dawnej unii florenckiej. Miasto Wilno wkrótce stało się głównym ośrodkiem pronijnej propagandy [28]. Cerkwie w Biesiadach i w Sworotwie były budynkami kultowymi związanymi z tą sytuacją, realizującymi potrzebę nowego obrządku w nowej architekturze.

Można mniemać, że powstające w XVII w. nowe świątynie unickie w jakiś sposób z jednej strony chciały w architektonicznej formie zaznaczyć swoją odrębność, z drugiej zaś często odnosiły się do wezwania Trójcy Przenajświętszej, prawdopodobnie jako do istotnego pojęcia związanego ze specyfiką unii, odróżniającego ją od prawosławia. Poszukiwanie nowego typu budowlanego, który łączyłby w sobie specyfikę nowej liturgii (greckokatolickiej czy unickiej), podkreślenie istotnej, jak się wówczas wydawało specyfiki tego kultu (akceptującego Filioque) stało się wówczas motorem powstania niezwykle świątyni na Litwie. Być może sam tylko trójkątny kształt był wystarczającym wyznacznikiem nowego kultu i nie konieczne musiał wiązać się wyłącznie z wezwaniem kościoła.

## WOLNOMULARSTWO

Zdawkowo, bez żadnego dowodu, przypisuje się cerkiew sworotwiańską myśli wolnomularskiej. Pisząc w roku 1931 o Sworotwie Wielkiej Józef Żmigrodzki stwierdził: „niezwykłej formy cerkiew, plan której przedstawia trójkąt równoramienny (dawniej łoża masońska)” [29]. Odnosząc się prawdopodobnie do tego stwierdzenia, S.A. Sergaczew pisze:

„...jeden z badaczy doszedł do mylnego wyводу, że swą niezwykłą architekturę cerkiew zawdzięcza masonom. Podczas gdy jest to wyraźny przykład przeniesienia form i metod ciesielstwa do architektury murowanej, świadectwo tego, że w prowincjonalnych rejonach Białorusi także w okresie najwyższego rozkwitu architektury klasycyzmu, ciesielstwo nadal wywierało wpływ na budownictwo murowane. Można to wyjaśnić trwaniem tradycji architek-

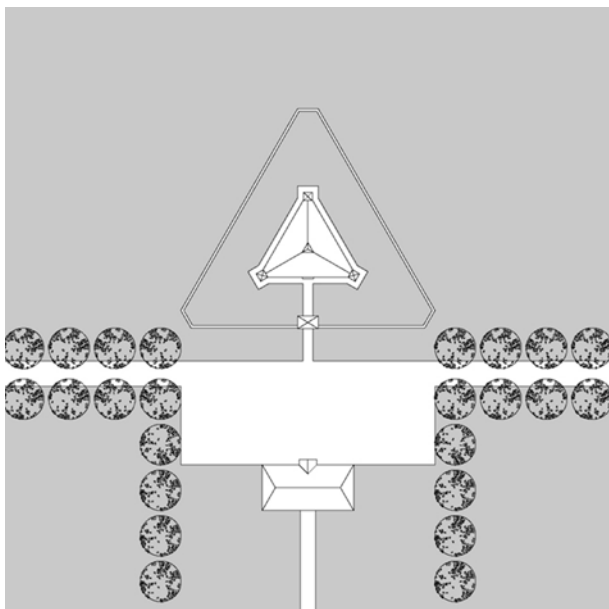


Fig. 27. Sworotwa Wielka, murowana cerkiew św. Trójcy, 1823. Zagospodarowanie terenu. Rekonstrukcja wg stanu istniejącego: J. Czubiński. Wizualizacja: J. Tucholska.  
Greater Svorotva. Holy Trinity's Uniate stone church. 1823. Terrain development. A reconstruction according to the in situ state as of 2002 (J. Czubiński, the visualization by J. Tucholska).

connection to Arianism, known also as Antitrinitarianism, (4th c.) in Augustine's writings who had defined it. The controversy between Constantinople and Rome was caused by the condemnation of Focyan by the latter. Eastern Orthodox Church declined to introduce the resolutions of the Florence Union. Orthodox Church rejected the Union fully at its Constantinople Council in 1484 and worked out its own formula for accepting a Church into its folds that required, among others, renouncing the Filioque. To the contrary, the principles agreed upon at the Florence Council became the foundations of every union with the Roman Catholic Church, including the Union of Brest.

The Synod of Brest-Litovsk (1596) enacted the Act of Union of the Roman Catholic and Eastern Orthodox Churches in the Polish-Lithuanian Commonwealth. It resulted from the political necessity to defend against the claims of Tsarist Russia – after the creation of the Eastern Orthodox Patriarchate in Moscow – to the command over the entire Orthodox faith, and consequently over the Orthodox Church in Polish and Lithuanian lands. The Brest Union was a revival of the earlier Florence Union. The part of Orthodox Church thus united with Roman Catholicism was called Uniate Church and its followers the Uniates. Soon, Vilna became the main centre for the pro-Uniate propaganda. [28] The Uniate churches in Biesiady and Sworotwa were among the cult buildings serving this new situation. Hence their architecture needed to embody the essence of the new religious rite.

One can easily imagine that new Uniate churches cropping up in the 17th century tended in some way to mark their identity via their architectural form. On the other hand they frequently referred to Holy Trinity's denomination as to an essential related to the specifics of the Uniate faith that differentiated it from that of Eastern Orthodoxy. The search for a new form of the building that would combine the specifics of the newly introduced Greek-Catholic or Uniate liturgy with the stressing of the essential, as it then seemed, specifics of this rite, i.e. the acceptance of the Filioque, soon became the driving force behind the emergence of unusually shaped churches in Lithuania. Perhaps the triangular shape alone was a sufficient determinant of the new rite and was not exclusively linked to the particular denomination of a church.

## FREEMASONRY

Tritely, with no prove to it, the Uniate church in Greater Svorotwa is sometimes being linked to Freemasonry thought. For example, when writing about Greater Svorotwa, J. Żmigrodzki interjected: "A Uniate church of an unusual form whose plan represents an isosceles triangle (formerly a Masonic Lodge)" [29]. Probably referring to this statement, S.A. Sergachev writes:

"One of the scholars wrongly concluded that this church owed its unusual architecture to Freemasonry. The church is a clear example of transferring the forms and the methods of carpentry into stone architecture, a proof that in provincial regions of Belarus, even during the flourishing Classicism architecture, carpentry continued to affect stone-building. This can be explained by continuation of the architectural and building traditions and by broad participation of carpenters in the building process. One should surely note that the effect of stone architecture on the forms and techniques of carpentry was much stronger in this period." [30]

While at this stage of the research it is not possible to prove a Freemasonic provenance of the Greater Svorotva's Uniate church, or at least a Freemasonic usage of it, one cannot fully agree with the above argument. For in the second, stone church the solutions for its vertices certainly did not result from a carpentry tradition.

Freemasonry in Lithuania was a strong movement. The first Freemasonic lodges in Vilno were established in the 1770s. Subsequent to the first workshops named "The Good Shepherd" and "The Ardent Lithuanian", other ones like "The School of Socrates" and "The Slavic Eagle" were founded. According to Małachowski and Łempicka, the "The Slavic Eagle" Lodge was established in July 1819, or according to the report on this lodge for the year 5820, on March 21, 1819 [31]. Until the abolishment of Freemasonry in the Grand Duchy of Lithuania in 1822 more than ten lodges existed. Among the Freemasons in Lithuania were politicians, scientists, military men, and, what may be meaningful to our

toniczno-budowlanej i szerokim uczestnictwem cieśli w budownictwie murowanym. Oczywiście, należy także zauważyć, że wpływ kamiennej architektury na formy i techniki ciesielstwa był w tym okresie o wiele większy." [30]

Nie mogąc w obecnym stanie badań udowodnić masonińskiej proveniencji cerkwi, lub przynajmniej wolnomularskiego jej użytkowania, nie można jednak w całości zgodzić się z tym wywodem, ponieważ rozwiązania naroży cerkwi murowanej na pewno nie wynikają z tradycji ciesielskiej.

Wolnomularstwo na Litwie odznaczało się znaczną siłą. Pierwsze loże masoniiczne w Wilnie utworzone zostały w latach siedemdziesiątych XVIII stulecia. Po pierwszych warsztatach „Dobrego Pasterza” i „Gorliwego Litwina” powstały loże „Szkoła Sokratesa”, „Orzeł Słowiański” i inne. Loża „Orzeł Słowiański” została założona według Małachowskiego-Łempickiego w lipcu 1819 r., zaś według obrazu tej loży za rok 5820, dnia 21 marca 1819 roku [31]. Do kasaty w roku 1822 masonerii, na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego było ponad dziesięć łóż. Masonami na Litwie byli mężowie stanu, uczeni, pisarze, wojskowi i, co dla naszych rozważań może być istotne, także duchowni (np. książe N. Puzyna, ks. biskup suffragan wileński, M. Dłuski, prałat wileński) [32]. Udokumentowana jest też przynależność Niezabitowskich do masonerii. Stefan Niezabitowski, syn Jakuba, porucznik wojsk polskich, w 1847 r. marszałek gubernii grodzieńskiej, był członkiem loży „Przyjaciele ludzkości” i miał w 1821 r. czwarty stopień wtajemniczenia.

Przeciwko wątkowi wolnomularskiemu przemawia fakt, że cerkiew sworotwiańska jest przede wszystkim odtworzeniem wzoru starszej o blisko 80 lat pierwotnej cerkwi drewnianej z 1747, która powstała w epoce, gdy o wolnomularstwie na Litwie nie było jeszcze głośno. W chwili zaś budowy drugiej cerkwi, murowanej, działalność łóż masoniicznych na Litwie była już od roku zakazana.

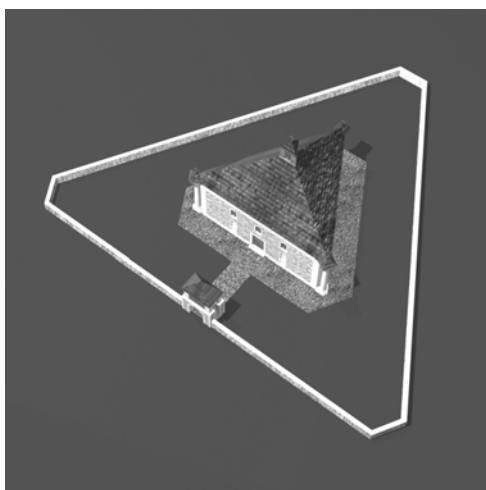


Fig. 28. Sworotwa Wielka, murowana cerkiew św. Trójcy, 1823. Widok zespołu z góry. Rekonstrukcja wg stanu istniejącego: J. Czubiński. Wizualizacja: J. Tucholska. Greater Svorotva. Holy Trinity's Uniate stone church, 1823. Bird eye's view. A reconstruction according to the in situ state as of 2002 (J. Czubiński, the visualization by J. Tucholska).

Wizualnym argumentem przemawiającym za istnieniem wątku wolnomularskiego mógłby być kształt rzutu, który odpowiada zarysowi kielni murarskiej. Symbolika narzędzi murarskich w rzutach budowli była chętnie stosowana przez inwestorów związanych z masonerią [33]. Ale w Sworotwie właśnie kształt został odziedziczony po budowli drewnianej. Z kolei fakt udziału księży w ruchu wolnomularskim na Litwie pozwala myśleć o możliwości jakiegoś powiązania idei wolnomularskiej z myślą duchowną i wpływie obu na architekturę. W dodatku, opracowanie detalu, w szczególności śmiałe rozwiązanie trudnych narożników, każe myśleć o zaangażowaniu jakiegoś mistrza w swoim fachu.

considerations, clergymen (e. g. Prince N. Puzyna, the Bishop Suffragan of Vilno, and M. Dłuski, a Vilnian Prelate) [32]. Niezabitowskis' affiliation is documented. Stefan Niezabitowski, son of Jakub, lieutenant of Polish army and Grodno province marshal in 1847, was a member of the "Friends of mankind" lodge, and achieved 4th degree of initiation in 1821.

However, the following fact speaks strongly against the Freemasonic tread present in Greater Svorotva's Uniate church of 1823. This church

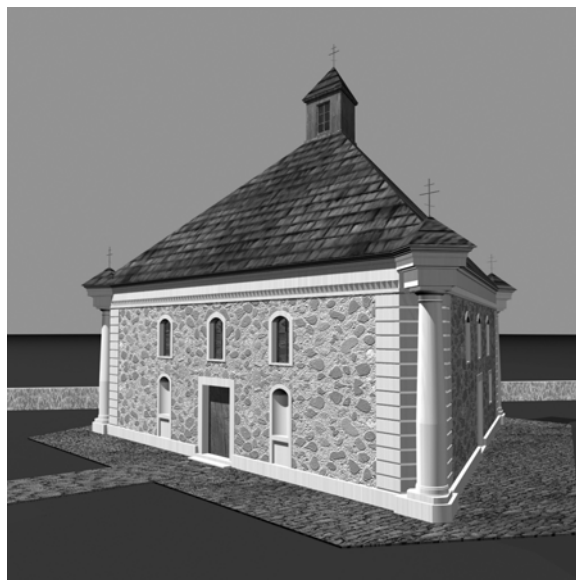


Fig. 29. Sworotwa Wielka, murowana cerkiew św. Trójcy, 1823. Widok. Rekonstrukcja wg Sergaczewa i autopsji stanu istniejącego: J. Czubiński. Wizualizacja: J. Tucholska. Greater Svorotva. Holy Trinity's Uniate church, 1823. A reconstruction according to the view by Sergachev and the in situ state as of 2002 (J. Czubiński, the visualization by J. Tucholska).

was certainly a reconstruction of its precursor – the original wooden church of 1747, thence eighty years older. The first church was built when no one yet was talking about Freemasonry in Lithuania. And when the second Uniate church was built, Freemasonic lodges had already been banned in Lithuania since a year before.

One visual argument that speaks for the Freemasonry tread may be the shape of the plan, which corresponds to the outline of the trowel. The investors who were connected to Freemasonry [33] gladly used symbols depicting masonry tools. But in Greater Svorotva the shape of the church was inherited from its wooden predecessor. However, the fact that in Lithuania some clergy were members of Freemasonry allows for possible links between Christian and Freemasonry ideas and for the effect of the two on the architecture. The meticulous elaboration of architectural detail of this church, in particular the bold solution to the vertex problem clearly indicates an engagement of a master of the trade.

## SUMMARY AND DISCUSSION

The equilateral triangle is the obvious extreme of the central plan. It is unthinkable that the Renaissance architects, frequently being simultaneously mathematicians, would not have been interested in a triangular form of the plan. The natural context once encouraging consideration of a building on such a plan was the Holy Trinity dedication. And it was indeed the case. The Triangular Lodge in Rushton was built, Pozzo's plans were drawn. But only Rushton has materialized. In other cases the pure triangle remained only on paper, or was substantially modified. As a result, the expressiveness of the form suffered.



## PODSUMOWANIE / DYKUSJA

Trójkąt równoboczny jest oczywistą skrajnością centralnego planu. Nie mógł nie zainteresować architektów-matematyków w okresie późnego renesansu. Naturalnym programem treściowym skłaniającym do rozważania budowli na takim rzucie było wezwanie Trójcy Św. Tak też często się działo. Powstał Domek w Rushton, były plany Pozzo. Ale tylko Rushton mogło być zbudowane. W innych przypadkach czysty trójkąt został na papierze, albo był intensywnie modyfikowany. Traciła na tym ekspresja formy.

Trójca Św., poprzez spór o Filioque, jest cechą znaczącą styku kościoła zachodniego i wschodniego. Na linii zjednoczenia w unii brzeskiej, na linii frontu zetknięcia się kościoła zachodniego i prawosławnego, wezwanie Trójcy Św. było symbolem najlepiej odzwierciedlającym specyfikę nowego kościoła.

Stąd krok do architektury. Czy chodzi tu bardziej o *architecture parlante*, czy może bardziej o *biblia pauperum*? Nie lękano się sięgnięcia do najprostszej formy symboliki, do trójkąta, oczywiście równobocznego, najlepiej odwzorowującego równość wszystkich osób boskich. Nie trzeba wywodzić analogii z Rushton. Przyczyny powstania takiej formy są tożsame. Nie musiało być przeniesienia, ani tajemniczej wizyty Litwina w Anglii, czy wschodniej wyprawy Anglika katolika na Litwę, by przejąć pomysł takiej budowli.

Litewskie świątynie tworzą niezaprzeczalnie wyodrębniającą się grupę przestrzenno-liturgiczną, osiągnięcie zjednoczenia myśli przestrzennej z ideą religijną. To, czy można do niej zaliczyć także kościoły żmudzkie, wymaga dalszych badań tych kościołów. Choć grupa ta reprezentowana jest na przestrzeni historii przez nikłą liczbę maleńkich obiektów o skromnej i skąd inąd tradycyjnej architekturze, z których tylko jeden zachował się w ruinie, trzeba stwierdzić jej oryginalność w skali europejskiej. W murowanej cerkwi w Sworotwie Wielkiej, która przejawia zacięcie designerskie autora, możemy w dodatku podziwiać mistrzowskie rozwiązanie narożników – można twierdzić, że bardziej konsekwentne i plastycznie efektowne niż np. w projektach Pozzo. Od końca XVIII w. polityczne naciski rosyjskie zapewne wpłynęły na ograniczenie możliwości eksperymentowania i działania budowlanego oraz zahamowały inicjatywę we wznoszeniu takich kościołów.

Trójkąt znany jest każdemu adeptowi budownictwa jako figura „sztywna”, nie podlegająca deformacji, jak inne wieloboki („jedyny samostabilizujący się wielobok” – R. Buckminster Fuller). O ile nie złamiemy elementu stanowiącego któryś z boków trójkąta, nie będziemy w stanie zmienić jego kształtu. Ta odporność trójkąta na zmiany i przekształcenia dodaje omawianym świątyniom symbolicznej mocy.

Całkowite odrzucenie wątku masonerie w przypadku cerkwi w Sworotwie wymaga studiów archiwalnych, dotyczących wsi i rodziny Niezabitowskich. Jak było naprawdę nie dowiemy się być może nigdy.

## PODZIĘKOWANIA

Opracowanie to powstawało w latach 2002–2005. Nie byłoby ono możliwe bez wkładu kilku osób. Jacek Czubiński był nieocenionym towarzyszem eksploracyjnej podróży autora po dzisiejszej Białorusi w 2002 r. i nadzorował prezentowaną komputerową restytucję obiektów; Magdalena Czubińska z wielką intuicją i wnikliwością prowadzi kwerendę analogicznych projektów i realizacji, na podstawie której zarysowany zostanie ich wyczerpujący zbiór; Błażej Skaziński zwrócił uwagę autora na kościół w Planès, a Kalist przesłał autorowi wysokiej jakości aktualne przedstawienia tej świątyni; S.A. Sergaczew z BNTU i jego publikacje były pierwszym przewodnikiem po historii „trójkątnych cerkwi” na Białorusi, a zarazem źródłem bibliograficznym jak i rekonstrukcji obiektu; Elena Morozowa i Włodzimierz Tracewski z BNTU wspomagali wymianę informacji; Hans-Everhard Mennemann z FH Münster udostępnili materiały na temat Bruck i Münster; Józef Oszacki z Nowego Jorku przekazał artykuł o inspiracjach Borrominiego; Justyna Tucholska opracowała komputerowe rysunki i wizualizację cerkwi w Sworotwie Wielkiej. Wszystkim tym osobom autor jest winien głęboką wdzięczność.

W ramach planowanej kontynuacji niniejszej pracy, przewidywana jest próba skatalogowania obiektów o rzucie w kształcie trójkąta równobocznego.

The Holy Trinity, due to the Filioque controversy, is a characteristic that marks the junction of the Western and the Eastern churches. Upon the unification line of the Brest Union and on the line at which the two churches came into actual contact, the Holy Trinity denomination is the symbol best expressing the specifics of the new Uniate church.

From here it is only one step to architecture. Did the architects mean more the *architecture parlante* or the *biblia pauperum*? They were not afraid to reach to the simplest symbolic forms, i.e. the triangle, equilateral of course that would reproduce best the equality of the Divine Persons. There was no need to derive an analogy from Rushton as the reasons for creating such a form were identical in the two places. No transfer was needed. No mysterious visit of a Lithuanian to England or a Roman Catholic Englishman's eastward expedition to Lithuania was necessary in order to transfer the concept of such a building.

Lithuanian Uniate churches no doubt constitute a distinct spatial and liturgical group, an achievement in uniting the spatial idea with the religious thought of the time. However further studies are required in order to establish whether or not the Uniate churches in Samogitia [Zmudz] can also be included in this group. Throughout history the latter churches have been represented by a small number of tiny buildings of a modest but traditional architecture of which none but one have survived, and moreover only in ruins. This notwithstanding, one must stress the originality of this architecture on the European scale. To this end, in the stone Uniate church in Sworotva, which clearly shows its author's flair for architectural design, we can but admire the masterly solution to the vertex problem. On this solution one can conclude that it is more consistent and more vividly striking than, for example, that introduced in the not realized Pozzo's design. It should be noted here that from the end of the 18th century the Russian political pressure had limited the construction activities and experimentation in the area thus impeding ingenuity in building such churches.

Every builder knows it well that the triangle is a rigid figure, resistant to deformation, contrary to other polygons. R. Buckminster Fuller calls triangle "the only self-stabilizing polygon". If we do not break the element being one of the triangle's sides, we are not able to alter its shape. The inherent resistance of the triangle to any change and transformation can be seen as a characteristic adding a symbolic might to the temples in question.

A total rejection of the Freemasonry tread in the Uniate church of Great Sworotva would require a prior detailed archival studies on the Niezabitowski family and their village of Sworotva. Perhaps we will never find what actual situation was like.

## ACKNOWLEDGMENTS

This study would not have been possible without the contributions from several persons. Dr. Jacek Czubiński was the author's (JKL's) companion in the exploration trip to today's Belarus in 2002, and he later supervised the computer-generated reconstruction of the church in question. Ms. Magdalena Czubińska with a great intuition and thoroughness has researched similar designs and realizations; this research is expected to result in a comprehensive catalogue of such buildings. Mr. Błażej Skaziński drew author's attention to the church in Planès. Mr. Kalist provided the author with a current high quality photos of the Planès church. Professor S.A. Sergachev of the Belorussian National Technical University (BNTU) in Minsk and his publications were the author's first guide through the history of "triangular" Uniate churches in Belarus, as well as a source for bibliography and reconstruction of these buildings. Professor Elena Morozova and Professor Vladimir Tracewski of BNTU facilitated the information exchange. Mr. Hans-Everhard Mennemann of Fachhochschule Münster provided materials on Bruck and Münster. Mr. Józef Oszacki of New York sent to the author an article on Borromini's inspirations. Ms. Justyna Tucholska worked out computerized drawings and visualization of the church in Greater Sworotva.

To all and every one of these persons the author is deeply grateful. In the planned continuation of the present study, an attempt will be made to catalogue the buildings established on an equilateral triangle plan.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Por.: Wolfgang Götz (1968) *Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur*. Gebr. Mann Verlag, Berlin.

<sup>2</sup> Ryszard Brykowski, *Drewniana architektura cerkiewna na koronnych ziemiach Rzeczypospolitej*. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, Warszawa 1955, s. 75.

<sup>3</sup> Maria i Kazimierz Piechotkowie, *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane*. Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1996; *Bramy Nieba. Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*. Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1999.

<sup>4</sup> Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*. Paris 1854–1868, t. II, s. 443. Nota: Chapelle. Także: Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française*. Paris 1927, t. I, s. 245. Tam odniesienie do artykułu monograficznego: H. Sabarthez, "Église triangulaire de Planès", [w:] *Bulletin de la Soc. Agricole, Scient. et Litter. de Pyrénées-Orientales*, 1895. Tam podano rzut budowli, z którego korzysta Enlart (il. 85). Robert de Lasteyre, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*. Paris 1929, na s. 283 podaje zdjęcie tej budowli (il. 277).

<sup>5</sup> Götz (1968) op. cit., s. 262.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Por. Joseph Gwilt, *The Encyclopedia of Architecture – Historical, Theoretical, and Practical*. Longmans, Green 1867. Reprint: Bonanza Books, 1982, s. 196–199; 1281.

<sup>8</sup> Szerzej o Trójkątnym Domku por. np.: Robert Harbison, *Zbudowane, niezbudowane i nie do zbudowania*. W poszukiwaniu znaczenia architektonicznego. *Architektura-Murator*, Warszawa 2001, s. 74–76. Okoliczności i prześladowanie zmusiły Treshama do kodowania tego, co chciał przekazać. Chciał jako katolik oddać hołd prześladowanej w kraju anglikańskim wierze katolickiej przez przestrzenne wyrażenie trójności Trójcy Świętej, a zarazem jako rasowy manierysta uwiecznić własne nazwisko. „Tresham znalazł się w tym ekscytującym położeniu, że napomknienie o sobie stanowiło równocześnie napomknienie o Bogu; «T» stało się widzialnym kodem zarówno tego posiadacza ziemskiego z Northampton, jak i W Trójcy Jedynej, rządzącego światem – jak przykładnica w formie litery T, którą mierzy się wszelki twór; litera ta zaczyna także angielskie i łacińskie słowo na określenie Trójcy (Trinitas, Trinity). Wznoszenie tego budynku, zaprojektowanego przez człowieka, w którego nazwisku (Tre-sham) występuje liczba trzy, trwało trzy lata. Obiekt ma trzy ściany, z których każda jest poświęcona jednemu z członków Świętej Trójcy (...), trzy kondygnacje i różne inne potrojności – trzy szczyty, trzy rzędy po trzy okna, trzy stopnie do drzwi, 33 litery w każdej inskrypcji na gzymsie oraz wiele dekoracyjnych trójlicz i trójkątów. Domek jest alegorią Trójcy i zabronionego kultu. Jest zbudowany z dwóch odcieni kamienia wapiennego na planie równobocznego trójkąta. Każdy bok ma 33 stopy i 4 cale długości (tj. 1/3 stu stóp). Na każdej z trzech kondygnacji są trzy okna i tam gdzie to właściwie, trójlicz z przedstawieniem herbu Treshama jawi się jako jeszcze jeden symbol Trójcy. Wszędzie znaleziono przestrzeń dla inskrypcji i emblematów lub rebusów, tak modnych w owym czasie. W zamierzeniu miały one przekazywać znaczenie w mniej lub bardziej zakamuflowanej formie. W Domku, msza jest symbolizowana przez Baranka i Krzyż oraz Kielich. (...) Nad oknami widnieje napis z 18 liter MENTES TUORUM VISITA (odwiedź umysły Twojego ludu), po dwie litery na okno, podczas gdy u szczytu każdej ściany jest złożony z 33 liter cytat z Biblii. Dziewięć aniołów mieści rury, które odprowadzają wodę deszczową z dachu. Nad drzwiami są słowa TRES TESTIMONIUM DANT (trzech daje świadectwo), cytat z ewangelii św. Jana dotyczący Św. Trójcy. Nawet data rozpoczęcia budowy jest podzielna przez trzy. Notabene oficjalnym pierwotnym przeznaczeniem budowli była siedziba opiekuna fermy królików. Trójkątny Domek użytkowany jest obecnie przez Królewski Instytut Niewidomych.”

<sup>9</sup> Callisto Radiant (T. Roberti), *Mystical Meaning in Sacred Western Architecture*, 1997. Tekst dostępny w internecie pod adresem: <http://members.aol.com/sabrin1315/arch.htm>.

<sup>10</sup> Joseph Connors, "S. Ivo alla Sapienza: The First Three Minutes". *Journal of the Society of Architectural Historians*, LV, 1996, pp. 38–57, Fig. 12.

<sup>11</sup> David Watkin, *Historia architektury zachodniej*. Arkady, Warszawa 2001, s. 244. Tamże cytowany fragment bez podania źródła.

<sup>12</sup> Ta koncepcja przestrzenna znalazła realizację w pałacu myśliwskim Aleksandra Sułkowskiego we Włoszakowicach, 1749–1752, projektu prawdopodobnie Karola Marcina Frantza. Plan założenia tłumaczy się analogią do kielni – symbolu wolnomularstwa, do którego należał Sułkowski.

## FOOTNOTES

<sup>1</sup> See: Wolfgang Götz, *Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur*. Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1968.

<sup>2</sup> Ryszard Brykowski, *Drewniana architektura cerkiewna na koronnych ziemiach Rzeczypospolitej* [*Architecture of Wooden Eastern Orthodox Churches in the Crown Lands of the Polish-Lithuanian Commonwealth*]. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, Warszawa 1955, p. 75.

<sup>3</sup> Maria i Kazimierz Piechotkowie, *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane* [*The Gates of Heaven. Wooden Synagogues*]. Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1996; *Bramy Nieba. Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej* [*The Gates of Heaven. Stone and Brick Synagogues in the Lands of the Former Polish-Lithuanian Commonwealth*]. Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1999.

<sup>4</sup> Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*. Paris 1854–1868, v. 2, p. 443. Note: Chapelle. Also: Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française*. Paris 1927, v.1, p. 245. A reference therein to the monograph article: H. Sabarthez, "Église triangulaire de Planès", [in:] *Bulletin de la Soc. Agricole, Scient. et Litter. de Pyrénées-Orientales*, 1895. The building plan included therein is that used by Enlart (ill. 85). Robert de Lasteyre, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*. Paris 1929, shows a photograph of this building on p. 283 (ill. 277).

<sup>5</sup> Wolfgang Götz, op. cit., p. 262.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> See: Joseph Gwilt, *The Encyclopedia of Architecture – Historical, Theoretical, and Practical*. Longmans, Green 1867. Reprint: Bonanza Books, 1982, pp. 196–199; 1281.

<sup>8</sup> For more on Triangular Lodge see e.g.: Robert Harbison, *The Built, the Unbuilt and the Unbuildable*. In *Pursuit of Architectural Meaning*. The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992, p. 70. (second printing; first printing 1991).

<sup>9</sup> Callisto Radiant (T. Roberti), *Mystical Meaning in Sacred Western Architecture*, 1997. The text is available in the Internet at: <http://members.aol.com/sabrin1315/arch.htm>.

<sup>10</sup> Joseph Connors, "S. Ivo alla Sapienza: The First Three Minutes". *Journal of the Society of Architectural Historians*, LV, 1996, pp. 38–57, Fig. 12.

<sup>11</sup> David Watkin, *A History of Western Architecture*. Laurence King, London 1996. Therein, the quote included here is given without specifying its source.

<sup>12</sup> The spatial concept was realized in the hunting lodge of Alexander Sułkowski in Włoszakowice, 1749–1752, designed in late Baroque Style probably by Karol Marcin Frantz. The plan is explained by analogy to trowel – freemasonry symbol (Sułkowski belonged to a freemasons lodge).

<sup>13</sup> J.M. Richards, *800 Years of Finnish Architecture*. David and Charles, Vancouver 1978, p. 186.

<sup>14</sup> More on it in S.A. Sergaczew, *Bieloruskoje narodnoje zodiaczestwo* [*The Belarusian Folk Architecture*]. Uradzhay, Minsk 1992, s. 193–194.

<sup>15</sup> See: Alge Jankevičiene, *Architektura drewnianych kościołów na Żmudzi w XVIII w.* [*Architecture of timber churches in Samogitia in 18th c.*] [in:] *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym* [*Art of the borderland of Rzeczpospolita in the modern era*]. Arx Regia, Warsaw 1998, p. 217; the church is also mentioned by the same author in: *Żemaičiu medinių bažynių architektūra*. Vilnius 1996, s. 30–31 (it is not mentioned in: *Dzieje architektury drewnianych kościołów na Litwie* [*The History of Architecture of Wooden Churches in Lithuania*], [in:] *Litwa i Polska. Dziedzictwo sztuki sakralnej* [*Lithuania and Poland. The Heritage of the Sacred Art*]. DiG, Warszawa 2004, pp. 31–38); Ryszard Brykowski, *Drewniana architektura kościelna Wielkiego Księstwa Litewskiego* [*Wooden Church Architecture in the Grand Duchy of Lithuania*] [in:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVII w.* [*The Art of the Eastern Lands of the Polish-Lithuanian Commonwealth in 16th-17th centuries*]. TN KUL, Lublin 2000, pp. 219, 221–222, 238.

<sup>16</sup> M. Radwan, *Kościół greckokatolicki w zaborze rosyjskim około 1803 roku* [*The Greek-Catholic Church in the Russian Partition of Poland about 1803*]. Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 2003, s. 132.

<sup>17</sup> The only available information on this Uniate (and subsequently Orthodox) church is found in: *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* [*The Geographical Dictionary of the Kingdom of Poland and Other Slavic Countries*]. Warszawa 1885.

<sup>18</sup> S.A. Sergaczew, op. cit., p. 194–195.

<sup>19</sup> These data are courtesy of Professor E. Morozova and Professor S.A. Sergeachev of BNTU, Minsk.

<sup>13</sup> J.M. Richards, *800 Years of Finnish Architecture*. David and Charles, Vancouver 1978. S. 186.

<sup>14</sup> Pisze o tym nieco szerzej S.A. Sergaczew, *Białoruskoje narodnoje zoddzestwo* [Białoruskie budownictwo ludowe]. Uraždaj, Mińsk 1992, s. 193–194.

<sup>15</sup> Por. Alge Jankevičiene, *Architektura drewnianych kościołów na Żmudzi w XVIII w.* [w:] *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym*. Arx Regia, Warszawa 1998, s. 217; także wzmianka u teje: *Zemaičiu mediniu bažnyčiu architektura*. Vilnius 1996, s. 30–31 (której brak u teje: *Dzieje architektury drewnianych kościołów na Litwie*. [w:] *Litwa i Polska. Dziedzictwo sztuki sakralnej*, DiG, Warszawa 2004, s. 31–38); Ryszard Brykowski, *Drewniana architektura kościelna Wielkiego Księstwa Litewskiego* [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVII w.* TN KUL, Lublin 2000, s. 219, 221–222, 238.

<sup>16</sup> M. Radwan, *Kościół greckokatolicki w zaborze rosyjskim około 1803 roku*. Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 2003, s. 132.

<sup>17</sup> Jedyna dostępna informacja o cerkwi w: *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*. Warszawa 1885.

<sup>18</sup> S.A. Sergaczew, op. cit., s. 194–195.

<sup>19</sup> Dane zawdzięczam uprzejmości prof. E. Morozowej i prof. S.A. Sergaczewa z Wydziału Architektury BNTU w Mińsku.

<sup>20</sup> „Protokół wizyty Jeneralnej dekanatów Cyryńskiego i Nowogrodzkiego, przez xiędza Tomasza Woszczelłowicza, delegowanego wizytatora w roku 1798 czynionej sporządzonej” [w:] *Archeograficzny sbornik dokumentow odnosiaszczysia k istorii Sewiero-Zapadnoj Rusi*, wydawamyj pri uprawlenii Wileńskiego Uczelnego Kruga. Tom XIV, Wilna 1904 (w języku rosyjskim i polskim). Sworotwy Wielkiej dotyczą strony 116n.

<sup>21</sup> S.A. Sergaczew, op. cit., s. 194.

<sup>22</sup> *Wizyty (otczotnyje swiedienija) uniatskich cerkwi i monasteriej za 1804 god.* (Państwowe Archiwum Historyczne w Sankt-Petersburgu, f. 824, op. 2, d. 118, k. 1–57). Wg M. Radwan, op. cit.

<sup>23</sup> *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* (1885); hasło: Sworotwa.

<sup>24</sup> S.A. Sergaczew, op. cit., s. 195.

<sup>25</sup> Por. dokumenty źródłowe w: *Dokumenty soborów powszechnych*, t. III (1414–1445). Konstancja, Bazylea, Ferrara, Florencja, Rzym. (Układ i opracowanie ks. A. Baran, ks. H. Pietras SJ). Wydawnictwo WAM, Kraków 2004, s. 459n.

<sup>26</sup> O. Benedykt Huculak OFM, *Duch Ojca i Syna według rdzennej teologii greckiej*. Wydawnictwo Zakonu Pijarów, Kraków 1996, s. 16n.

<sup>27</sup> Por. *Encyklopedia Katolicka*, t. 5. KUL, Lublin 1989, hasło: Filioque.

<sup>28</sup> Por. ks. P. Skarga, *O rządzie i jedności Kościoła Bożego pod jednym pastierzem*. Wilno 1577.

<sup>29</sup> Józef Żmigrodzki (inż.), *Nowogródek i okolice*. Wyd. III, nakładem Nowogrodzkiego Oddziału Polsk[iego] Tow[arzystwa] Krajoznawczego, 1931, s. 92–93, hasło: Sworotwa Wielka.

<sup>30</sup> S.A. Sergaczew, op.cit., s. 195.

<sup>31</sup> S. Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich*, Kraków 1929, s. 149; BANL, sygn. 516403, „Słowiański Oriel w Wilnie”, 5820 (dane według informacji Zenowiusza Ponarskiego z Toronto, Kanada, na stronie internetowej: <http://www.wlnp.pl/9-10,%20Ponarski.htm>).

<sup>32</sup> Dane na stronie internetowej wg Zenowiusza Ponarskiego (Szczecin).

<sup>33</sup> Por. przypis 12.

<sup>20</sup> „Protokół wizyty Jeneralnej dekanatów Cyryńskiego i Nowogrodzkiego, przez xiędza Tomasza Woszczelłowicza, delegowanego wizytatora w roku 1798 czynionej sporządzonej” [The Protocol of the General Visitation in the Cyryn and Novogrodek Deaneries carried in 1798 by Father Tomasz Woszczelłowicz, the delegated inspector, made by him] [in:] *Archeograficzny sbornik dokumentow ...* [Collection of archeographic documents concerning history of North-West Russia, edited by Vilna Scientific Society. Vol. XIV], Wilna 1904 (in Russian and Polish). Pages 116ff refer to Greater Sworotwa.

<sup>21</sup> S.A. Sergaczew, op. cit., p. 194.

<sup>22</sup> *Wizyty ...* [Visitations of Uniate churches and monasteries in the year 1804] The State Historical Archives in St. Petersburg, f. 824, op. 2, d. 118, k. 1–57). From M. Radwan, op. cit.

<sup>23</sup> *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* [The Geographical Dictionary of the Kingdom of Poland and Other Slavic Countries]. (1885); entry: Sworotwa.

<sup>24</sup> S.A. Sergaczew, op. cit.

<sup>25</sup> See the source documents in: *Dokumenty soborów powszechnych*, t. III (1414–1445). *Konstancja, Bazylea, Ferrara, Florencja, Rzym* [Documents of the General Councils, vol. 3 (1414–1445). *Constance, Basle, Ferrara, Florence, Rome*]. (Selection and commentaries by Fr. A. Baran, and Fr. H. Pietras SJ). Wydawnictwo WAM, Kraków 2004, pp. 459ff.

<sup>26</sup> Fr. Benedykt Huculak OFM, *Duch Ojca i Syna według rdzennej teologii greckiej* [The Spirit of Father and Son according to the Original Greek Theology]. Wydawnictwo Zakonu Pijarów, Kraków 1996, pp. 16ff.

<sup>27</sup> See: *Encyklopedia Katolicka* [The Catholic Encyclopaedia], vol. 5. KUL, Lublin 1989, entry: Filioque.

<sup>28</sup> See: Fr. P. Skarga, *O rządzie i jedności Kościoła Bożego pod jednym pastierzem* [On the Authority and the Unity of the Divine Church under One Shepherd]. Wilno [Vilna] 1577.

<sup>29</sup> Józef Żmigrodzki (P. Eng.), *Nowogródek i okolice* [Novogrodek and Its Environs]. 3rd ed. by Nowogrodzki Oddział Polsk[iego] Tow[arzystwa] Krajoznawczego, 1931, pp. 92–93, entry: Sworotwa Wielka.

<sup>30</sup> S.A. Sergaczew, op. cit.

<sup>31</sup> S. Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich* [The List of Polish Freemasonic Lodges], Kraków 1929, p. 149; BANL, sign. 516403, „Słowiański Oriel w Wilnie” [The Slavic Eagle in Vilnius], 5820. This information is from an Internet webpage by Mr. Zenowiusz Ponarski of Toronto, ON, Canada. <http://www.wlnp.pl/9-10,%20Ponarski.htm>.

<sup>32</sup> Data taken from the Internet webpage of Mr. Zenowiusz Ponarski (Szczecin).

<sup>33</sup> Cf. footnote no 12.

## SUMMARY

The subject of this article concerns two Uniate churches dedicated to the Holy Trinity in Greater Sworotwa near Baranovicz (Belarus), chronologically following each other, both established on an equilateral triangle plan. These churches belong to a group of five sacred buildings of such shape known to have existed in the territory of the former Grand Duchy of Lithuania. In this paper an attempt is made to interpret the basis for the emergence of such an architectural spatial concept against the backdrop of other designs and constructions in Europe between the 11th and the 20th centuries. The proposition of the paper is that a direct relation existed between the spatial shape of the church, its dedication and the cultural and political situation in the region. These churches inspire further studies of the use of the equilateral triangle plan in architecture, particularly for sacred buildings. In the future such studies should result in a more complete review and perhaps a full catalogue of buildings established on such a plan.

## STRESZCZENIE

Przedmiotem artykułu są założone na rzucie o kształcie trójkąta równobocznego, chronologicznie następujące po sobie, dwie cerkwie p. wezw. Trójcy Przenajświętszej w Sworotwie Wielkiej k. Baranowicz (dzisiejsza Białoruś). Świątynie te należą do grupy pięciu budowli sakralnych o tym kształcie, znanych na terenach Wielkiego Księstwa Litewskiego. W pracy podejmuje się próbę interpretacji podstaw powstania takiej koncepcji przestrzeni, na tle innych projektów i realizacji, które powstawały w Europie od XI po XX w. Tezą pracy jest istnienie ścisłej zależności między kształtem przestrzennym, wezwaniem świątyni, sytuacją kulturową i polityczną. Obiekty te inspirowane do dalszych studiów zastosowania rzutu w kształcie trójkąta równobocznego w architekturze, zwłaszcza sakralnej, co pozwoli na dokonanie w przyszłości pełniejszego przeglądu i być może stworzenie kompletnego zbioru takich budowli.

# The artificial sacrum of school

# Sztuczne sacrum szkoły

ALEKSANDER NALASKOWSKI  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

W sferze działań edukacyjnych szkoła traktuje ucznia jako swoistego depozytariusza odwiecznego zła. Owym złem jest/może być niewiedza, lenistwo czy brak dyscypliny. *De facto* szkoła podejmując swoje zadanie staje się szczególnym typem strażnika, którego profesjonalny zmysł i wrażliwość wykrywają w dziecku niebezpieczne predyspozycje. Stąd też niemal wszystko w najszerzej pojętym systemie edukacji jest lub ma stanowić pomoc tropiciela zła, ma czynić ucznia otwartą księgą, w której oko cenzora wyłowi niebezpieczeństwo, a sprawna ręka je usunie. Tutaj warto zaznaczyć, że w wielu edukacyjnych ideologiach dziecko (czyli uczeń) jest pojmowane jako depozytariusz nieświadomy, jako obiekt ludzki opętany (ale nie z własnej winy) przez złe moce, jako materiał na „mądrego człowieka”, z którego wystarczy usunąć chwast zła, aby społeczny sen o jego godności, pracowitości i prawości mógł się spełnić. Jest płaszczem rzuconym na rusztowanie, którego kręgosłupem nie jest przekonanie „ucz się, a będziesz lepszy”, lecz polecenie „ucz się, abyś był mniej zły”.



Ryc. 1  
Lepsza przestrzeń na wsi – szkoła w kształcie dworku szlacheckiego  
Fig. 1.  
Better space in the country – the country manor-shaped school

Realizacji tego zadania, zadania dokonania swoistych egzorcyzmów na dziecku, służy niemal wszystko, co związane z edukacją. Służy temu nade wszystko dydaktyka czyli nauka o manipulowaniu uczniowską uwagą. Służy teoria wychowania czyli nauka o skutecznej przemocy symbolicznej dla osiągnięcia celów uznanych za dobre i pożądane. Służą temu oceny szkolne, świadectwa, nauczyciele błyszczący przykładem osobistym. Niebagatelną rolę odgrywa też dyscyplina zamknięta w rzytu statutowych szkolnych, a w przeszłości kary cielesne, sadzanie „do kozy”, etc. Wszystko w szkole jest narzędziem nauczyciela-egzorcysty. Bo cel jest szczytny. Taką też rolę odgrywa architektura.

In the sphere of educational activities a student is treated by school as a particular depositary of the eternal evil, which might be ignorance, laziness, or the lack of discipline. As a matter of fact, by undertaking its tasks school becomes a kind of warden whose professional sense and sensitivity are able to detect any dangerous predispositions in a child. Hence almost everything in the system of education as a whole is or is to help the ones who detect the evil, is to make a pupil readable, enable a censor to spot the danger, and an apt hand to get rid of it. It is worth pointing at this place, that many educational ideologies perceive a child (a pupil) as an unconscious depositary, as a human object possessed (without its fault) by the evil forces, as potential material for "a wise man". It will be enough to dispose of the weeds of evil to make the social dream of his dignity, diligence, and integrity come true. Education is a cloak cast on the scaffolding. It is not based on the assumption that learning will improve you, but on the directive to learn in order to decrease the evil in you.

Almost everything that is associated with education serves this purpose; the purpose of carrying out an exorcism on a child. More than by anything the purpose is served by didactics, which is the science of manipulating student's attention. In addition, it is served by the theory of education, which is the science of effective symbolic violence, used to obtain right and desired objectives. Moreover, it is served by marks, certificates, and teachers who are the example to be followed. One should not forget about the importance of discipline- now curbed in school regulations, formerly represented in the form of corporal punishment. Everything school has is a tool of a teacher-exorcist, since the aims are laudable. This purpose is also served by architecture.



Ryc. 2  
Bastion wiedzy, wartości i stabilności – szkoła w formie zamku  
Fig. 2.  
The bastion of knowledge, values and stability – the castle-shaped school

## ARCHITEKTURA SZKOŁY JAKO METAFORA

Program użytkowy szkolnych gmachów nie nosi żadnych znamion oryginalności. To zdumiewające, ale budynek szkoły, jego istota oparte są na naśladownictwie, stanowią powielenie ducha programów zaczerpniętego ze struktur opartych na hierarchii czyli jednego z wcieleń przemocy. Budynek szkolny bywa więc projektowany na ideowych (ideologicznych) fundamentach koszar (ergo są w nim dowódcy, mięso armatnie, oficerowie i szeregowcy, frontowcy i kwatermistrzowie, sale szkoleń), może być osadzony na zrębach szpitala (lekarze, pielęgniarki, ordynator, pacjenci, gabinety zabiegowe, sale operacyjne), może lokować się na obrysie fabryki (główny technolog, brygadziści, plany i hale produkcyjne, bumelanci, przodownicy pracy). Może być szkoła wzorowana na biurze (referaty, działy, dyrektorzy, kierownicy działów, petenci) Natomiast esencja szkoły, czyli izba lekcyjna może być świątynią (prezbiterium, ławki wiernych, kapłani, grzesznicy, katedra-ambona), może być teatrem (aktorzy, gwiazdy, widzowie, reżyserzy, scenografia). Bryła gmachu szkolnego także jest naśladownictwem. Bywają szkoły mniej lub bardziej metaforycznie nawiązujące do kształtu pałaców, dworców, zamków, biurowców, fabryk, świątyń. Tak czy inaczej gmach szkolny nie ma własnej architektury. Szkoła jest bezdomna i zawsze „przykleja się” do pewnej, zastanej i wypróbowanej przestrzeni konstruującej niezbędną hierarchiczność i relacje „nad-pod” nigdy zaś „od-do”.

## LEPSZE I GORSZE MIEJSCA SZKOŁY

Wydaje się, że intencje architektów projektujących szkolne gmachy są najbliższe oczekiwaniu rodziców i nauczycieli, a niemal zupełnie rozmiągają się z odczytaniem intencji uczniów. Nie oznacza to jednocześnie, iż projektanci popełniają błędy. Po prostu – realizują oczekiwania zleceńodawców, a zatem ludzi dorosłych dzierżących władzę administracyjną, oświatową, finansową i polityczną. Tak też, wedle owego „dorosłego” rozumienia przestrzeni edukacji zostają wymyślone szkolne gmachy.

Są w nich różne miejsca, intencjonalnie lepsze i ważniejsze i te świadomie marginalizowane. Wśród miejsc lepszych, ważniejszych znajdują się te, którym można by przypisać wartość sacrum, miejsca otoczone oczekiwanym szacunkiem, zakładaną czią i roszczone sobie pretensje do miana szkolnego panteonu. Wszystkie one są rodzajem dowodu na skuteczną działalność szkoły jako miejsca egzorcyzmowania zła, mają



Ryc. 3  
Sztandar przechowywany jak relikwie i tablica ustawicznie przypominająca imię patrona  
Fig. 3.  
The standard kept as a relic and the plaque persistently reminding the patron's name

przekonywać, że nie ma tu ono żadnych szans, że moc szkoły zogniskowana w miejscach o najwyższych stężeniach sacrum jest niebotyczna i zawsze zwycięska.

Sacrum szkoły może mieć charakter zewnętrzny (zaimportowany) lub wewnętrzny (wytworzony przez szkołę). Sacrum „zewnętrzne” to takie, które jest uniwersalne i nie stanowi rysu indywidualnego placówki. To na przykład godno państwowe obecne w każdej klasie, w niemal każdym dydaktycznym pomieszczeniu szkoły. To także krzyż wiszący

## ARCHITECTURE OF SCHOOL AS METAPHOR

The programme of utility of school edifices is devoid of originality. Amazingly, the school building itself, its essence, is based on copying. Schools copy the idea of hierarchical structures, which are personifications of violence. School buildings are designed according to the ideological basis of barracks (one can find there commanders, cannon fodder, officers and privates, frontmen and quartermasters, training rooms). It can be based on the framework of hospital (doctors, nurses, heads of wards, patients, surgeries, operation theatres) or factory (the head technologist, foreman, plan and production halls, shirkers, labour champions). School can also be modeled on office (departments, directors, managers, petitioners). Whereas the essence of school, that is a classroom, may be a temple (presbytery, benches for the faithful, priests, sinners, teacher's desk as a pulpit) or theatre (actors, stars, audience, setting) The body of a school building is not original either. There are schools which look like palaces, mansions, castles, office buildings, factories, or temples. School is homeless. It is always attached to a certain, already existing and tested, space, which creates indispensable hierarchy and the relationships based rather on "over-under" than "from-to" pattern.

## THE BETTER AND THE WORSE AREAS OF SCHOOL

It seems that the intentions of architects designing school buildings meet the expectations of teachers and parents, at the same time ignoring the ones of students. It does not mean that the architects make mistakes. They simply realize the ideas of adults who hold administrative, as well as educational, financial, and political powers. Thus, the idea of school buildings is created according to the adult understanding of space.

There are various areas at schools. The ones that are intentionally considered to be better and of higher importance, and the ones that play a secondary role. Among the better, more important areas, are the ones that contain the idea of sacrum; the ones respected, worshiped, and claiming to be a school pantheon. They are to prove that school is efficient as the place where the evil is exorcised; to convince that it cannot exist there, that the power of school focused in the areas where the idea of sacrum is the strongest, is invincible.

The sacrum of school can be external (imported) or internal (created by school itself). The external one is universal and is not characteristic for a particular school. It may be represented by a national emblem or cross present in every classroom. Pictures adorning the walls of classrooms can also be counted as the examples of external sacrum. Once, these used to be photos of political leaders, now they are most often the ones of Polish Nobel Prize winners, and lately of John Paul II.



Ryc. 4  
Trofea sportowe – czytelny znak sukcesów wychowawczych szkoły  
Fig. 4.  
The sports trophies – the legible sign of the educational success of the school

w izbach lekcyjnych. Do sacrum z importu należy zaliczyć także wizerunki osób zdobiące ściany szkolnych klas. Kiedyś byli to przywódcy, a obecnie najczęściej polscy nobliści, a ostatnio również portrety Jana Pawła II. Sacrum „zewnątrzne” przypomina o umiejscowieniu placówki w szerszym kontekście symbolicznym, w sferze narodowego czy wyznaniowego supersacrum. To jakby nieme potwierdzenie, że szkoła działa w słusznej sprawie, że jest słuszna i jej metody też są słuszne, bo stoją za nimi najwyższe wartości, które każdy musi uznawać. Kto by ich bowiem nie uznawał ten „ma bielmo na oczach i jest głupi” – że przywołam słynny argument Dyla Sowizdrzała.

Jednakże przez stulecia swego funkcjonowania, szkoła przemieniła się z przestrzeni spełniania szczytnej misji do przestrzeni spełniania zawodowego obowiązku. Miejsce poczucia misji zastąpiło poczucie zawodowej konieczności. Tak naprawdę zaczęło chodzić o to, aby zatrudnieni w niej ludzie w miarę bezkolizyjnie wykonywali swoją pracę (i zarabiali pieniądze), a poddani ich działaniu uczniowie możliwie najmniej im w tym przeszkadzali. Spełnianie misji stało się zatem pozorne czy wręcz rytualne, a symbole mu towarzyszące stały się seryjne jak seryjne jest kształcenie nauczycieli, ich wiedza i etos. Seryjne, plastikowe wytłoczki wizerunku białego orła na czerwonym tle, seryjnie wykonywane przez stolarnię krzyże, drukowane masowo wizerunki noblistów, emitowane w tysiącach egzemplarzy portrety Piłsudskiego, Wałęsy czy Jana Pawła II. Wszystko jest jednakowe. Szkoła w Krakowie ma te same atrybuty sacrum, co szkoła w Olecku na Mazurach.

Nieco inaczej ma się sprawa z sacrum generowanym przez samą placówkę. Tutaj jest miejsce na rys indywidualny i symbolikę lokalną (miejsca). W niemal każdej szkole znajdują się więc gabloty ze sztandarami, ale w każdej ów sztandar ma inny wygląd i własną treść. W ścisłym związku ze sztandarami pozostają tablice, plansze, popiersia przypominające o patronie. To metafora świątyni. „Szkoła imienia Juliusza Słowackiego” to „cywilne” wcielenie znaku „Kościół pod wezwaniem Św. Damiana”. Osoba patrona w jednym i drugim przypadku ma sakralizo-



Ryc. 5  
Wystawka prac uczniowskich – potwierdzenie skuteczności egzorcyzmów szkolnych  
Fig. 5.  
The exhibition of the students' works – the confirmation of the effectiveness of the school

wać miejsce, mieć nad nim pieczę i zapewnić przekaz najważniejszych wartości, to mocodawca i strażnik szkolnych egzorcyzmów.

Inną odmianą sacrum w szkole są atrybuty zwycięstwa nad złem. To tablice przedstawiające najlepszych uczniów, olimpijczyków przedmiotowych, gabloty ze zdobytymi pucharami i medalami w dyscyplinach sportowych, wystawki prac plastycznych i uczniowskiego rękodzieła. Uświęcona działalność może bowiem przynieść tylko święte skutki. W ten sposób każdy uczestnik szkolnego życia dowiaduje się jak wygląda właściwa ścieżka postępowania i co jest pożądanym celem pobytu w szkole. Zarówno najlepsi uczniowie jak i najsprawniejsi majsterkowi-

This sacrum emphasizes the fact that school is a part of the broader symbolic context- national or religious supersacrum. It is the silent confirmation of the fact that whatever school does is right, and its methods are right too, since they are accepted and recognized by everybody but blind simpletons.

Yet, throughout the centuries of its existence, school shifted from the area of laudable mission, to the area of professional duty. The idea of mission was replaced with the sense of professional necessity, which meant that people working in school should do their job (and earn money) undisturbed, and pupils under their guidance should trouble them as little as possible. The act of fulfilling mission has become a sham or a ritual, and the symbols it is accompanied with as serial as teachers' training, or their knowledge or ethos. Everything is serial- plastic emblems of the eagle, wooden crosses, mass prints of Nobel Prize winners, thousands of pictures of Piłsudski, Wałęsa, or John Paul II - and homogenous. A school in south, in Kraków, has the same attributes of sacrum as the school in north, in Olecko.

On the other hand, the internal sacrum created by school itself varies and is characteristic for a particular area. Almost every school has display cabinets with banners, yet each banner is different. There are also boards and busts reminding of the patrons, that are associated with the banners. It is the metaphor of temple. "Juliusz Słowacki's School" is a "civilian" incarnation of a sign " St Damian's Church". In both cases a patron is to make a place sacred, guard it, and provide the transition of the most significant values. He is the mandatory and the guardian of school exorcisms.

Another variation of school sacrum are attributes of the victory over the evil. These are boards presenting the best students and winners of competitions, display cabinets with cups and medals won in sports events, displays of pupils' paintings, drawings, and handicraft. The sacred activity can bring only the sacred fruit. In this way each every participant of school life can learn what the right behaviour is, and what is the desirable objective of school. Both good students and talented craftsmen are the examples of teachers' successful exorcisms. They are free from the evil, purified of laziness, ignorance, and the lack of discipline, and thus close to the ideal of a patron who embodies the idea of sacrum. Hence, the school banner is a portable altar, "the patron's corner" is a chapel devoted to him, cups gathered in display cabinets are votive offerings, a board presenting the best students is a list of "god's servants", etc.



Ryc. 6  
Szlachetne oblicze patronów  
Fig. 6.  
The patrons' noble faces

cze są przykładem sukcesu egzorcystów (nauczycieli). Są już wolni od zła, oczyszczeni z lenistwa, nieuctwa, braku dyscypliny, a zatem poważnie zbliżyli się do postaci patrona będącej ucieleśnieniem sacrum. Sztańdar szkoły jest więc feretronem, „kącik patrona” jest ołtarzem mu poświęconym, zgromadzone w gablocie puchary to wota wdzięczności, plansza prezentująca najlepszych uczniów to lista „sług bożych”, etc.

Przedstawicielami i westalkami ognisk sacrum szkolnego są pedagodzy. Oni to są kapłanami, syndykami i przedstawicielami najważniejszych wartości. Są w szkole po to, aby wiedzieć wszystko, co jest potrzebne, aby szkoła była miejscem świętym. Podkreślenie ich ważności i wyjątkowości znajduje zatem miejsce w praktyce szkolnego gmachu. Zazwyczaj więc krzesło nauczyciela w klasie różni się od pozostałych, biurko ma charakter wyjątkowy i stanowi miejsce magiczne (bywa kojarzone z konfesjonalem albo szafotem). Drzwi do pokoju nauczycielskiego są otwierane zazwyczaj tylko od wewnątrz. Ktokolwiek więc chce tam wejść musi pukać i czekać na ich otwarcie. Natomiast dyrektor szkoły jest jak cadyk odizolowany od dźwięków, zapachów i dynamiki szkolnego życia. Sam gabinet bywa ulokowany w specjalnym zaułku, w którym oprócz dyrektora przebywają zastępcy, pedagog szkolny, księgowy. W owym zaułku nader często istnieje osobna toaleta dla wodza. Drzwi prowadzące do gabinetu są tapicerowane. Porządku pilnuje sekretarka. Wejście do całego zaułka jest skonstruowane z eleganckich paneli dźwiękochłonnych. To szkolne prezbiterium. Jego kształt i wygląd nie pozwalają zapomnieć, że właśnie tam mogą wejść tylko wybrańcy, że tam właśnie zapadają najważniejsze decyzje, że tam, za wszystkimi drzwiami odbywa się niebywała praca na rzecz uczniów.



Ryc. 7  
Szkoła i rycerstwo....  
Fig. 7.  
The school and the knighthood

Z dala od szkolnego miejsca „świętego świętych” czyli od gabinetu dyrektora najczęściej ulokowane są szatnie. Czyli miejsce skrajnego profanum, w którym na czas nauki zostają zaaresztowane pałta i buty uczniów. To przedmioty łączące ich ze światem gorszym, ze światem pozostającym poza wpływem egzorcyzmów odprawianych przez edukację. Szatnie są nieatrakcyjnym czyszcem przez który trzeba przejść przestępując próg szkolnego sacrum. Często wyglądem przypominają areszt. Tam, razem z płaszczem i workiem na kaptcie pozostawia się wszystkie słabości ze sfery profanum, aby już stosownie przygotowanym wejść do świątyni wiedzy i wychowania.

Teachers are representatives and priests guarding the sacred fires of sacrum at school. It is them who are the priests and representatives of the highest values. They are present at school to hold the knowledge necessary to make school a sacred place. Their importance and uniqueness are emphasized by the construction of the school building. That is why a teacher's chair is different from the others', his desk is distinguished, and is a magical place (it is associated either with a confessional or a scaffold). The teachers' room door is usually opened into the room, not out. Thus, whoever wants to enter it is obliged to knock at the door and wait patiently for it to be opened. On the other hand, the principal is like a wiseman, isolated from sounds, fragrances, and dynamics of school life. His office is usually situated in a special nook, where a deputy, a councilor, and an accountant work as well. More often than ever, there is a separate toilet for the leader, and the door leading to the office is upholstered. The secretary is in charge of preserving order. The entrance to this area is made of elegant soundabsorbing panels. It is the school presbytery. Its shape and appearance make one aware that only the chosen ones are allowed to enter it. In addition, it is the place where the most vital decisions are taken, and exceptional work for students' sake is done.



Ryc. 8  
Wysublimowana uroda zaułka dyrektorskiego i brzydota wejścia dla uczniów  
Fig. 8.  
The sophisticated beauty of the principal's office and the ugliness of the students' entrance

Far from this sacred place, the principal's office, there is a cloakroom. It is considered to be the place of extreme desecration, where students' coats and shoes are locked while they are studying. These objects are the link between pupils and the lesser world, the world beyond the influence of the exorcisms carried out by education. Cloakrooms are unattractive purgatory which one must pass to enter the sacrum. They often look like a goal, and there, along with a coat and a shoebag, one leaves his weaknesses belonging to the sphere of profanity, to enter the temple of knowledge and education prepared well.



Ryc. 9  
Podziemne szatnie – szkolny szel  
Fig. 9.  
The underground changing room – as school hell

## SACRUM – NIESACRUM

Podnoszona przez pedagogów niespójność szkoły daje o sobie znać w jej funkcjonowaniu przestrzennym. Tak jak nieautentyczny jest nabór na studia kształcące nauczycieli, jak nieautentyczna jest późniejsza selekcja do jego wykonywania, jak fasadowe są kryteria (i ich ocena) stanowiące podstawę tzw. awansu zawodowego, jak udawana jest identyfikacja uczniów i nauczycieli ze szkołą tak nieprawdziwe i pozorne i powierzchowne są szkolne miejsca sacrum i profanum. Jeśli szkoła jest świątynią to taką, którą wzniesiono dla nieistniejącego boga, jeśli jest szpitalem to udaje klinikę będąc lazaretem, jeśli jest teatrem to takim, w którym widzowie na koniec spektaklu obowiązkowo muszą wpadać w zachwyty.

Szkoła przez swą nieautentyczność jest brana w cudzysłów zarówno przez nauczycieli („Jaka misja? Robota i tyle!”), rodziców („Musi się uczyć, aby mieć papierek”) i uczniów („odpękać swoje i zapomnieć”). Wytwarzane przez nią symbole sacrum są tak samo pozorne jak uczniowski zachwyty nad dziełami Mickiewicza czy Miłosza. Stąd jest już bliżej do uznania jej za społeczny autoklaw wyjąłwiający edukację ze sfery sacrum niż za skutecznego jej konstruktora.

## LITERATURA – REFERENCES

- Bańka, A. (1996). *Psychology of sacrum in arts and architecture*. Poznań.  
Bańka, A. (1999). *Architektura psychologicznej przestrzeni życia. Behavioralne podstawy projektowania*. Poznań.  
Kwiatkowska, H. (2001). Czas, miejsce, przestrzeń – zaniedbane kategorie pedagogiczne. W: A. Nalaskowski, K. Rubacha (red.), *Pedagogika u progu trzeciego tysiąclecia*. Toruń.  
nalaskowski, A. (2001). *Przestrzeń i miejsca szkoły*. Kraków.

## SACRUM OR NON-SACRUM

The fact that school lacks cohesion, which is often mentioned by pedagogists, shows most profoundly in space functioning. The school sacred and profaned areas are as untrue, seeming, superficial, and unauthentic as is the recruitment for the teacher training studies, and the selection of people to teach. It is also as false as the criteria (and the evaluation) creating the foundations of so called professional promotion schemes, as well as both teachers' and students' identification with their school. If school is a temple, it is the one raised for a non existing god; if it is a hospital, it pretends to be a clinic, whereas in fact it is an infirmary; if it is a theatre, it is the one in which the audience are obliged to show their admiration when the show ends.

Because of its unauthenticity, school is placed into inverted commas by teachers, ("What kind of mission are you talking about? Simply a job to be done"), parents, ("He must learn to get a certificate.") as well as students, ("Do what they want you to do and then forget about it.") The symbols of sacrum created by it are as seeming as students' admiration of works by Mickiewicz or Miłosz. This makes school more like a social autoclave sterilizing education of the sacrum sphere rather than its effective creator.



# Architecture of the Polish Romany houses. Dialectic of ordinariness and extraordinariness

# Architektura willowa Romów polskich. Dialektyka zwykłości i niezwykłości

PIOTR MARCINIAK

Wydział Architektury, Politechnika Poznańska

W krajobrazie współczesnej Polski wyróżnia się grupa nowych domów cygańskich. Zaslugują na bliższe poznanie przez odrębność i osobliwość ich architektury. Jako problem badawczy do tej pory nie były one przedmiotem szczegółowej analizy. Praca niniejsza jest pierwszym opracowaniem poruszającym to interesujące zagadnienie<sup>1</sup>. Przedmiotem badań i obszarem zainteresowania niniejszej pracy są domy mieszkalne Cyganów polskich. Wśród wielu grup Romów<sup>2</sup> zamieszkujących teren kraju ograniczyłem się do tych, których budynki są najbardziej charakterystyczne i czytelne w krajobrazie kulturowym. Ze względu na znaczne rozproszenie i skomplikowaną strukturę społeczną, przedmiot badań ograniczony został do grupy Cyganów polskich (polska Roma). To właśnie oni są inwestorami i właścicielami większości nowych, oryginalnych domów.

Punktem wyjścia pracy było zbadanie i skatalogowanie wybranej, reprezentatywnej grupy domów cygańskich o charakterze willowym, określenie ich podstawowych form oraz osadzenie w kontekście kulturowym i przestrzennym Polski. Zakres pracy obejmuje realizacje zlokalizowane na terenie Polski w powiązaniu z rejonami osadnictwa Romów. W obszarze zainteresowań pracy leżą budynki mieszkalne, jednorodzinne, wolnostojące, zamieszkiwane przez Cyganów z grupy polska Roma.

## Stan badań

Zainteresowanie kulturą cygańską datuje się dość późno. Dopiero wiek XVIII przyniósł początek zainteresowania tą mniejszością etniczną. Od tego czasu pojawiają się prace publicystyczno-przyczynkarskie, jednak w większości o charakterze etnograficznym, antropologicznym, kulturoznawczym i filologicznym, dając początek cyganologii. Zainteresowania bardziej systematyczne, przynosi XIX wiek. W 1888 roku powstało w Londynie towarzystwo naukowe badające folklor cygański "Gypsy Lore Society"<sup>3</sup>. Wzmianki w polskim piśmiennictwie pojawiają się w pierwszej połowie XIX wieku; prace Tadeusza Czackiego<sup>4</sup>, Ignacego Daniłowicza<sup>5</sup> oraz monografia Teodora Narbutta<sup>6</sup> są pierwszymi jakie znamy. Znana literatura cyganologiczna jest dość obszerna<sup>7</sup>, natomiast jej obszar poznawczy ogranicza się głównie do pozycji obejmujących problematykę etnograficzną, filologiczną oraz kulturową<sup>8</sup>. Znaczenie podstawowe mają fundamentalne prace Ficowskiego<sup>9</sup>, Mirgi<sup>10</sup> i Mroza<sup>11</sup>. Wiele do badań nad Cyganami wniósł także Bartosz, twórca jedynego w Polsce działu cyganologicznego w Muzeum Okręgowym w Tamowie, zajmujący się także działalnością pisarską<sup>12</sup>. Publikacji poświęconych formom mieszkań lub domów cygańskich nie odnotowuje się prawie wcale. Stąd szczególnej wartości nabiera praca Mroza<sup>13</sup> stanowiąca przyczynek do studiów nad sposobami zamieszkiwania przez ludność romską oraz studium Długoszewo o budownictwie Cyganów Wyżynnych<sup>14</sup>.

Zagadnienia domu cygańskiego opisywane w niniejszej pracy nie doczekały się jeszcze pełnego opracowania drukiem<sup>15</sup>. Niemniej zauważo-

na została ich odrębność (m.in. Ziemiński<sup>16</sup>, Jakimowicz<sup>17</sup>, Gaczek i Manikowska<sup>18</sup>).

Stan badań miał istotny wpływ na technikę pracy badawczej i dobór literatury. Przydatna jest ona głównie w odniesieniu do ogólnych wiadomości o Cyganach, ich genezie, strukturze wewnętrznej. W większości pomocna jest tu literatura polska, uzupełniająca się wzajemnie, wobec istotnych braków i sprzeczności dotyczących kwestii podstawowych. Szczególnie przydatne są tu prace o charakterze monograficznym<sup>19</sup>, które choć tylko marginalnie wspominają o sposobach i formach zamieszkiwania, to jednak stanowią rzetelne opracowania problemów ogólnych. Wartościowych pozycji dotyczących kultury materialnej Romów jest rzeczywiście niewiele, dotyczących sposobów mieszkania nie ma prawie w ogóle. O domach Romów pojawiają się jedynie wzmianki na marginesie opisywania innych zagadnień. Dlatego też dla celów niniejszej pracy konieczne było poznanie z autopsji obiektów, nawiązanie kontaktów ze środowiskiem cygańskim, wykonanie niezbędnych pomiarów oraz fotografii. Stały się one podstawą do stworzenia katalogu wybranych cygańskich domów. Stworzenie takiego opracowania jest niezwykle skomplikowane, nie przez sam fakt dotarcia do realizacji rozszaniach po całym terenie Polski, ile przez trudności związane z dostępem do nich, nawiązanie kontaktów z właścicielami, wykonanie niezbędnych zdjęć i pomiarów (co w praktyce było prawie niemożliwe) oraz zebraniem niezbędnych informacji.

Gruntowna analiza występujących form mieszkania, dotychczasowych i obecnych pozwoli znaleźć odpowiedź na pytanie o genezę i przyczyny zjawiska. Klasyfikacja, opis i analiza, odnalezienia symbolicznych znaczeń, jest próbą określenia ich przestrzennego kontekstu. Istotne jest także stwierdzenie czy są one działaniem samoistnym, czy też uwarunkowanym wcześniejszymi doświadczeniami. Stąd też ważnego znaczenia nabiera właściwe rozpoznanie przedmiotu badań i stworzenie materiału umożliwiającego szczegółowe jego opracowanie.

Innym zagadnieniem jest określenie ich języka architektonicznego, zbadanie znaczenia i kodów wizualnych, którymi się posługuje oraz określenie, na ile estetyka jest wartością pierwotną a na ile autonomicznym, wypracowanym metajęzykiem.

Główne tezy pracy:

- architektura Romów zawiera element wspólny, im tylko immanentny, wyrazisty na tle krajobrazu kulturowego, noszący znamię stylu;
- wille Romów polskich stanowią architektonicznie zjawisko autonomiczne i oryginalne, wyróżniające się w przestrzennym kontekście;
- jeśli architektura jest pewnym metajęzykiem tworzącym logiczny i spójny komunikat, to budowa przez cygańskie rodziny domów o odrębnych cechach jakościowych stanowi wyraz rodzącej się świadomości etnicznej grupy polska Roma;



Ryc.1. Mapa najwcześniejszych migracji grup cygańskich na ziemię polskie /wg.A. Mirgi i L.Mroza/  
*Cyganie.Odmienność i nietolerancja, W-wa 1992*

– wille Romów są przykładem sakralizacji przestrzeni mieszkalnej przez podwójne kodowanie znaczeń.

Objęcie zjawiska przestrzennego, jakim są wille Romów systematycznymi badaniami, ze względu na krótki dystans czasowy, oraz brak jak dotychczas, prób ich oceny, znaczne rozproszenie obiektów możliwych do przeanalizowania oraz wyjątkową hermetyczność mniejszości cygańskiej i wykazywaną przez nią nieufność wobec osób spoza własnej grupy etnicznej sprawia, że szczegółowa analiza stała się trudna i skomplikowana.

W tym kontekście ważne staje się poznanie genezy i pochodzenia opisywanej mniejszości etnicznej, określenie najważniejszych cech ich kultury, warunkujące należyte zrozumienie i odczytanie treści zawartej we wszelkich przejawach kultury materialnej, do których działalność architektoniczno-budowlana, bez wątpienia się zalicza.

Niezbędne dane wyjściowe i informacje służące opracowaniu zebrano na podstawie: terenowych wizji lokalnych, w trakcie których wykonywano szkice inwentaryzacyjne, fotografie i rysunki<sup>20</sup>, wywiadów prowadzonych wśród organizacji mniejszościowych m.in. Stowarzyszenia Romów w Polsce, kwerendy materiałów archiwalnych w Urzędach Rejonowych, danych archiwalnych w prasie branżowej i codziennej stanowiących podstawę dla określenia właściwych lokalizacji, spotkań i rozmów z twórcami i projektantami obiektów, wywiadów przeprowadzonych wśród mniejszości Romskiej, w tym właścicieli badanych obiektów.

Podjęte w 1997 roku badania prowadzone były z pełną świadomością konieczności posługiwania się materiałem niekompletnym. Dlatego autor posłużył się metodą znaną we współczesnej metodologii i statystyce jako metoda reprezentacji<sup>21</sup>. Wykorzystywanie niepełnego materiału nie umniejsza jego przydatności w poznaniu badanego zjawiska.

Uznaje się wręcz, że stosowanie powyższej metody jest dotąd nazbyt ograniczone. Wydaje się ona jedyną możliwą do zastosowania przy obecnym stanie stosunków romskopolskich. Sposób doboru materiału oparty jest na wyborze celowym. W przypadku zbioru tego typu budowl trudno o kryteria obiektywne, stąd też jednym z podstawowych /zdając sobie sprawę z jego subiektywności/ jest stopień ich oryginalności. Jest on równorzędny z wyborem losowym, stanowiącym jedną z form badania częściowego. Stosunkowo proste wydaje się ustalenie obszaru krytycznego. Przyjęto minimalizację błędów II rodzaju, czyli uznania hipotezy fałszywej przez opracowanie wystarczającej liczby przykładów jednostkowych. Ryzyko popełnienia błędu wpływa stąd, że wnioskowanie nasze o tym, iż badana część reprezentuje cały zbiór, ma charakter uprawdopodobniający. Stwarza to ramy i przesłanki do przyszłej, pełnej i dogłębnej penetracji materiałów wyjściowych i stosowania również innych metod badawczych, a w konsekwencji do konstruowania modelu ilościowego.

Podstawę badania i punkt wyjścia dla opisu wszelkich zjawisk związanych z architekturą Cyganów polskich stanowiło zebranie interesujących przykładów w oparciu o przygotowany przez autora katalog wili romskich. Bazą dla ich opracowania stał się przegląd wybranych realizacji. W wyniku wstępnej selekcji, weryfikowalnej dostępnością do badanych obiektów, autor uzyskał informację o liczbie ok.100 istniejących domów Romskich. Wstępna ich ocena pozwoliła ustalić liczbę 58 możliwych do przebadania. Z tego w pracy uwzględniono, przedstawiono w katalogu i przeanalizowano 40 najbardziej

reprezentatywnych przykładów, pozostałych 18 nie wnosilo niczego nowego do tematu pracy.

## GENEZA CYGANÓW<sup>22</sup>

### Charakterystyka i pochodzenie Romów

Kultura Cyganów jest stosunkowo słabo znana. Obiegowe schematy, kolorowe stroje i szlagierowe piosenki tego miejsca na pewno nie wypełnią. Dom romski i jego formy architektoniczne, silnie uwarunkowane odmiennością etniczną, każą zwrócić na nią szczególną uwagę. Czynnikiem łączącym wszystkich Romów jest z całą pewnością wspólnota ich indyjskiego pochodzenia. To ono stanowi podstawę wspólnego języka, podobieństwa zwyczajów i obyczajów, jest także źródłem wspólnych doświadczeń z przeszłości czy zakodowanych wręcz genetycznie nawyków, upodobań i wartości. Tworzą więc wspólnie zbiorowisko ludzkie zdecydowanie wyodrębnione i odmienne od reszty ludów.

Ogół ludności cygańskiej dzieli się na mniejsze grupy, należące oczywiście do wspólnej mniejszości etnicznej, jednak dalece się różniące, tworzące zamknięte szczepy posługujące się różnymi dialektami. Nie posiadają odrębności terytorialnej, składają się z szeregu niezwiązanych organizacyjnie grup. Problem podziałów grup cygańskich i uporządkowania wiedzy na ten temat stanowi jedno z trudniejszych i wieloznacznych zagadnień. W związku z tym żadna z przyjętych na obecnym etapie badań zasad porządkujących nie będzie wolna od nieścisłości. Architektura nie rodzi się w pustce i szuka własnych odniesień. Zrozumienie istoty i przyczyn warunkujących jej rozwój bez poznania historii grupy czy narodu jest niemożliwe. W sytuacji grupy przez wieki zupełnie wy-

izolowanej można przypuszczać, że związki te są szczególnie silne i wymagające poznania. Cyganie jako naród nie posiadają pisanej w swoim własnym języku historii. Po trosze dlatego, że przez długi czas ich język w postaci pisanej nie istniał, w dużej części w konsekwencji postawy wobec historii. Postawy przejawiającej się w niechęci do zatrzymywania czasu. Brak także u Romów jakichkolwiek tendencji państwowotwórczych; stanowili bowiem społeczeństwo koczownicze, naród nomadów (choć znane są przypadki prowadzenia osiadłego trybu życia).

### Cyganie w kręgu kultury europejskiej

Cyganie pojawili się w Europie jako przybysze z Azji, z północno-wschodniej części Indii. Wyjście Cyganów z Indii określa się na VIII – IX wiek. Znany jest dokument będący relacją arabskiego historyka Hamza al Ifsahani pochodzący z 950 roku, który wspomina o plemieniu Zut noszącym wiele cech kojarzonych później z Cyganami<sup>23</sup>. W wyniku ekspansji muzułmanów, po kilkusetletnim pobycie na tych terenach podjęli migrację ku Persji i Azji Przedniej, w tamtych czasach w znacznej części bizantyjskiej. Prawdopodobnie w okresie bezpośrednio poprzedzającym przybycie do Europy, z Persji udali się do Armenii, skąd pod naporem Seldżuków ok. połowy IX w. przenieśli się do Bizancjum<sup>24</sup>.

Pierwszą historycznie nazwą określającą Cyganów na terenie Cesarstwa Bizantyjskiego jest nazwa Adscianci stanowiąca przeniesienie nazwy nieistniejącej od IX w. w Bizancjum sekty religijnej na nowo przybyłą grupę etniczną. Późniejsze źródła mówią o pobycie w Bizancjum, na wyspie Korfu oraz na Węgrzech. Pierwsze wzmianki mówią o ich obecności na Bałkanach już w XIV wieku, brak jest danych z okresu wcześniejszego.

### Romowie w Polsce

Romowie pojawili się na ziemiach polskich najprawdopodobniej z początkiem wieku XV. Przybyli dwiema drogami: przez przełęcz karpackie, wprost z Węgier oraz od strony Mołdawii<sup>25</sup>, zewnętrzną stroną łuku karpackiego<sup>26</sup>. Aż do połowy wieku XVI nie ma jednak żadnych oficjalnych wzmianek na ich temat, można stąd przypuszczać, że byli grupą niezbyt widoczną i niebudzącą zainteresowania. Na skutek ustaw antycygańskich z lat 1496–1557<sup>27</sup>, Cyganie napływali do Polski z terytorium dzisiejszych Niemiec. Budzili niechęć nie tylko kradzieżami, agresją, gwałtami i zabobonami, ale i (szczególnie wśród chłopów) jako lud niezwykle mobilny i niezobowiązany do pańszczyźnianych świadczeń.

Stąd też zapewne pojawiły się pierwsze polskie antycygańskie ustawy i rozporządzenia, grożące represjami osobom tolerującym przebywanie na swych ziemiach Cyganom. Jak z tego widać, niezależnie od uciążliwości prowadzonego trybu życia, ich sytuacja na ziemiach polskich również nie należała do łatwych. Pojawiały się jednak protesty przeciwko ustawom antycygańskim, prawdopodobnie ze względu na profesje przez nich wykonywane, ponieważ byli cenieni jako rzemieślnicy, szczególnie kowale. Słowo „Cygan” stało się wówczas synonimem włóczęgi i wędrowca, choć także szalbierza i wędrownego złodziejaska.

### Wewnętrzna struktura etniczna

Wewnętrzna struktura jest jedną z podstawowych kwestii pozwalających określić grupy i wspólnoty cygańskie. Do tej pory etnologia nie uporała się z tym problemem. Nie jest możliwe przyjęcie jednoznacznych kryteriów, dzięki którym dałoby się opisać zróżnicowanie Cyganów żyjących na świecie i w Europie. Także język nie jest jednoznacznym wyznacznikiem. Często bowiem grupy Cyganów przejmowały język kraju do którego przybyły. Istnieją jednak wspólne cechy, które łączą społeczności z różnych obszarów: Azji, Bałkanów, oraz krajów europejskich. Zdaniem Mroza<sup>28</sup> problem pojawia się wówczas gdy chcemy znaleźć wspólny mianownik dla różnych grup.

Pisze się o Cyganach (Romach) ujmując w tym jednym słowie zarówno większe zbiorowości, grupy lokalne, osiadłe, koczujące, słabo lub mocno zintegrowane, szczepy lub rodziny. Świadomość znacznej części grup romskich pozostaje na poziomie wspólnoty lokalnej lub rodowej. Ostatnie lata przynoszą znaczny wzrost świadomości społecznej Romów, trudno jednak mówić w ich przypadku o narodzie. Brak trwałej wspólnoty opartej o historię, język i terytorium, rozproszenie, brak kon-

taktów i więzi pomiędzy grupami, niestnienie wspólnoty przekonani i powszechnie uznawanych wartości. Określenia takie jak plemię, szczep czy grupa etniczna z wielu względów nie opisują w adekwatny sposób rzeczywistości społecznej. Mimo wielu wspólnych korzeni i podobnej historii należy raczej mówić o różnych cygańskich zbiorowościach zamieszkujących Europę<sup>29</sup>. Wspólna nazwa Roma też nie jest akceptowana przez wszystkie z nich<sup>30</sup>. Wiele grup przybierało nazwy pochodzące od wykonywanych profesji np. Kelderasze (kotlarze) czy Lowarzy (muzycy), lub od krajów i regionów np. Polska Roma. Ograniczając się do terenów Polski, można z pewnością stwierdzić, że wśród cygańskich zbiorowości mamy do czynienia czterema głównymi grupami: Cyganie nizinni (polska Roma), Kelderane, Lowari i Cyganie wyżynni (bergitka Roma). W polu naszych zainteresowań pozostaje pierwsza z nich, najbogatsza, osiadła stosunkowo niedawno. Wytworzyła ona oryginalne formy budownictwa o willowym charakterze.

### Romowie w Polsce po II wojnie światowej

W latach 50. mniejszość cygańska mogła liczyć ok. 15 tys.<sup>31</sup>, z czego 75% prowadziło wędrowny tryb życia. Zdecydowaną większość z nich stanowiła grupa określana jako polska Roma.

Osiadłą część w większości stanowili cyganie wyżynni (bergitka Roma). Status ludności cygańskiej w Polsce powojennej nie był jasno określony. W opinii władz nie stanowili narodu czy narodowości, choć jednocześnie w oficjalnych dokumentach posługiwano się określeniami „mniejszości narodowe” czy „grupy narodowościowe”. Uznano więc Romów za grupę która zostanie w procesie „pogłębiania procesów asymilacyjnych” wchłonięta przez żywioł polski, prowadząc w gruncie rzeczy do całkowitej polonizacji. Romowie jednak, ze swoją czytelną odmiernością w wyraźny sposób umykali realizacji idei homogeniczności narodowej. Stąd też problem cygański zyskał szczególną rangę i zainteresowanie władz partyjnych i państwowych, którego efektem stała się uchwała Prezydium Rządu z dnia 24 maja 1952 roku.<sup>32</sup> Miała stworzyć warunki przejścia cyganów na osiadły tryb życia; z nomadów uczynić osadników.

W 1964 roku rozpoczęto akcję zatrzymywania i osiedlania taborów cygańskich. Od tego momentu władze karały koczujących Cyganów. Tak prowadzona restryktywna polityka zaczęła przynosić wymierne efekty. Wypracowany przez lata przymus osiedlania się stworzył na przełomie lat 70. i 80. początek stabilizacji i skupienia się rodzin cygańskich głównie w miastach. Obecnie jak podaje Bartosz<sup>33</sup> Romowie są pośród mniejszości grupą mało znaczącą i liczą ponad 20 tys. osób, co stanowi ok. 0,04% mieszkańców kraju. Według Stowarzyszenia Romów w Polsce mniejszość cygańska liczy 25–30 tysięcy osób.<sup>34</sup> Mapa dzisiejszego osadnictwa jest bezpośrednim skutkiem prowadzonej polityki osadniczej tamtych lat (Ryc. 2).

Jednocześnie towarzyszyła jej wzrastająca migracją poza granice Polski. „Romowie próbowali na różne sposoby emigrować z Polski; legalnie i na półlegalnie; przez Niemcy, jak i przez Jugosławię i Włochy. Trudno jest określić wielkość tej migracji, ale jest faktem, że znaczna część Romów opuściła Polskę, znajdując azyl w Niemczech, Szwecji, Holandii bądź udawała się jeszcze dalej – do USA i Kanady”<sup>35</sup>.

W efekcie pomiędzy zagranicą a społecznościami lokalnymi w kraju Romowie stworzyli witalną sieć powiązań, która była intensywnie wykorzystywana, zwłaszcza w okresie ostrego kryzysu ekonomicznego w Polsce. Szerzej również, niż w latach poprzednich, Cyganie włączyli się w handel obwoźny towarami z sąsiednich krajów socjalistycznych. Romowie docierali do Niemiec Wschodnich, Węgier, Czechosłowacji czy Jugosławii i dostarczali towary, których na rynku było brak lub były modne. Dzięki zaś swej dużej mobilności rozprawdzali je po całym kraju. Ta aktywność handlowa, niekiedy traktowana przez władze jako nielegalna lub półlegalna, jak i udział Romów w handlu używanymi samochodami krajów zachodnich, zwłaszcza Niemiec, tworzyły warunki szczególnej prosperity. W efekcie poziom życia i zamożności licznych rodzin Romów relatywnie wzrósł. Kulturową manifestacją tego wzrostu były wpierny okazałe nagrobki, później równie okazałe i niespotykane w stylu domy. Warto dodać, że w latach 90. znaczna część w dalszym ciągu lub po wtórnie przebywa na emigracji, utrzymując wysoki poziom dochodów. Wybudowane natomiast wcześniej siedziby czasowo stoją niezamieszkałe, zaś ich bezpośredni właściciele przebywają za granicą. Wielu z wła-

ścicieli owych domów pozostała jednak w Polsce prowadząc własne firmy i zajmując się głównie handlem. Obecnie, okazałe w większości domy, stały się zbyt drogie do utrzymania i część z nich wystawiona została na sprzedaż

## CECHY KULTURY CYGAŃSKIEJ

### Wizerunek Cyganów

Poczynając od pojawienia się Cyganów w Polsce w wieku XV i szerzej w Europie Środkowej, z obrazem Cygana kojarzy się wędrowanie. Opisy i przekazy oddają tę właśnie cechę cygańskiego życia. Już od wieku XVI ikonografia staje się nieocenionym źródłem informacji, przekazując ogólną wiedzę o ich wizerunku, elementach ubioru i całej postaci. Nomadyczny tryb życia w istotny sposób zaważył na postrzeganiu Cyganów, w nie mniejszym jednak stopniu zajęcia jakimi się zajmowali od czasu przybycia do Europy. Wśród dominujących były: wróżbiarstwo, praktyki magiczne i przepowiadanie przyszłości<sup>36</sup>. Zajęciom tym oddawały się głównie kobiety. Wczesne źródła wskazują na inną cechę charakterystyczną, a mianowicie na złodziejstwo. Taki stereotyp funkcjonuje do czasów dzisiejszych. Byłoby niesprawiedliwym ograniczanie się do tylko takich, pejoratywnych opisów i ocen. Innym z zajęć, w którym doszli do doskonałości jest handel końmi. Znaczna wiedza, którą posiadli na temat hodowli i sposobów leczenia zyskała powszechne uznanie dla profesji, którą skutecznie uprawiali.

Czasy dzisiejsze poszukujące ożywczych źródeł dla nowych tradycji, jednak ją akceptują. Wątek muzyczny pozwolił zbudować nieco odmienny, romantyczny wizerunek Cygana trwale wprowadzając go do kultury lokalnej, a także europejskiej. W Polsce tworzyły go m.in. osoba Michaja Burano, zespół taneczny prowadzony przez Edwarda Dębickiego, a także odwoływanie się do swoich korzeni przez gwiazdy muzyki pop. Wielka popularność muzyki granej przez zespół *Gipsy Kings* oraz muzyki filmowej do dzieł Emira Kusturicy („Czas Cyganów”, „Biały kot, czarny kot”), niezależnie od ich wartości muzycznej, potrafiły zmienić obraz grającego muzyka-Roma i wzbudzić zainteresowanie odmiennością swoich muzycznych korzeni.

Nad wymienionymi cechami góruje jednak obraz Cygana-pielgrzyma, wędrowcy nieprzywiązanego do miejsca, którego żywiołem stała się nieustająca wędrowka. Żyjącego poza społeczeństwem, nieakceptującego jego tradycyjnych wartości i umiłowania materialnych atrybutów kultury. Romowie to grupa znajdująca swój sens i radość w grupowym przebywaniu we własnych obozach poza granicami miast. Chociaż od lat 60. w Polsce, ze względu na przejście na osiadły tryb życia, obraz ten powoli się zmienia, to jednak, podsycany przez romantyczne wyobrażenia i ruchliwość grupową nie traci na znaczeniu.

W istocie Cyganie wyzninni od lat zamieszkują wsie na południu Polski, Kelderasze i Lowari nie zajmują się kowalstwem i kotlarstwem, a polska Roma budując okazałe siedziby potwierdziła swoje przywiązanie do miejsca. Pozostał jednak pierwiastek wielkiej ruchliwości, którego efektem jest dalsza wędrowka, już nie z taborami, a z paszportem i wizą, także za ocean w poszukiwaniu nowych miejsc zarobkowania.

### WIZUALNE WYZNACZNIKI KULTURY

Romowie nie wytworzyli żadnych specyficznych, charakterystycznych i właściwych tylko sobie form w zakresie kultury materialnej. Prawdą jest, że potrafili wielu jej atrybutom nadać piętno odrębności. Stworzyli specyficzne elementy estetyki w ubiorze, domostwach, zwyczajach, muzyce. Nie istnieją jednak wyznaczniki „cygańskości”, ukształtowane przez stałe wzorce kulturowe. Należy wyraźnie podkreślić, że grupy wędrujące nie rozwinęły własnego, odrębnego zestawu form tworzących elementy kultury materialnej. Bowiem tylko społeczności osiadłe mogły wytworzyć bardziej skomplikowane formy. Charakterystyczna jest natomiast łatwa adaptacja cudzych wzorów i nadawanie im, poprzez własne zabiegi upiększające, nowej wymowy estetycznej. To przyswojenie przez upiększanie oryginalnych wzorców jest rzeczywistym potwierdzeniem, braku własnych oryginalnych struktur kultury materialnej.

Rysem dominującym nie jest produkcja skończonych form, lecz zdolność adaptacji, twórczego ubogacania i ubierania w świat własnych wy-

obrażeń w formie możliwej do opanowania technicznego i intelektualnego, za pomocą ozdób, detali i ornamentu. Natomiast różnice w ich wyrazie, różnic będą właściwe zbiorowości cygańskie. Kultura materialna jest kulturą asymilowanych, miejscowych form i twórczego, immanentnego Cyganom przetwarzania ornamentu i ozdób. Stąd też tak trudno znaleźć wspólny dla wszystkich grup romskich pierwiastek.

Przyjmując model wytworów kultury materialnej składający się z: rodzaju przedmiotu (np. ubiór, dom), jego formy (spódnica, willa, pałac) i nakładających się na nią indywidualnych cech /ozdoby, ornamenty/ można uznać, że tylko pierwszy jest stały, pozostałe zaś stanowią zmienne. Przy czym formy stanowią struktury adaptowane z form lokalnych, natomiast cechy indywidualne są typowe dla grupy, która je wytworzyła. Dlatego też nie można mówić o jednym wspólnym modelu kultury, właściwym wszystkim Cyganom. Odmienne formy, różnic będą właściwe zbiorowości cygańskie. Kultura materialna jest kulturą asymilowanych, miejscowych doświadczeń.

Jakie są zatem zindywidualizowane cechy cygańskie? W przypadku ubioru będą to złoto i złote monety, złote hafty, duża ilość biżuterii, pierścionków i podobnych ozdób. Czy podobna prawidłowość ma miejsce wśród form mieszkania?

Wozy cygańskie stanowią jedną z form mieszkania. Wytwarzane były przez warsztaty lokalne i znane były innym kulturom oraz od nich przejęte. To czy ozdabianie ich można przypisać bezpośrednio Romom jest wtórne wobec faktu, że o charakterze ich przyozdabiania decydowali właśnie oni. Malowane na zewnętrznych ścianach wozów motywy roślinne i ornamenty, sufity pokrywane malowidłami przedstawiającymi niebo z Księżycem i gwiazdami, wyposażanie wnętrza w zdobne narzuty i poduszki to elementy odróżniające je od np. wozów pionierów amerykańskich.

Należy w tym miejscu wspomnieć także cygańskie grobowce rodzinne, które już dużo wcześniej stanowiły zapowiedź wybujałych form architektonicznych powstających domów.

Czy podobne zależności odnaleźć można w budowanych siedzibach?

### STUDIUM FORM PRZESTRZENNYCH

Cyganie nie wykształcili, pomimo niemal ośmiuset lat obecności na naszych ziemiach, jednolitej struktury osiedleńczej. Dopiero lata po II wojnie światowej zmieniły ten stan rzeczy. Bezpośrednią przyczyną przejścia na tryb osiadły na terenie Polski była konsekwentnie prowadzona polityka władz ówczesnego PRL-u zmierzająca do zaplanowanego, przymusowego osiedlenia żywiołu wędrownego, jaki stanowili Cyganie. Został wprowadzony w życie pakietem ustaw i rozporządzeń, z których najważniejszą stanowi Uchwała Nr 452/52 Prezydium Rządu z dnia 24 maja 1952r. w sprawie pomocy ludności cygańskiej przy przechodzeniu na osiadły tryb życia, która we wstępie i §1 zawiera m.in. zapis mówiący: „Prezydium rad narodowych wszystkich szczebli rozwiną na terenach, gdzie przebywają Cyganie, szeroką akcję wychowawczego oddziaływania na ludność cygańską w kierunku porzucenia przez nią koczowniczego trybu życia i przejścia na tory produktywnego życia osiadłego...”<sup>37</sup>. Dokument ten stał się podstawowym aktem prawnym który doprowadził do osiadłego życia Cyganów, uzupełniony oczywiście całym pakietem ustaw i rozporządzeń pomocniczych, mających na celu większe niż dotychczas zinstytucjonalizowanie i ograniczenie osiedlania grup Romów.<sup>38</sup> O powodzeniu takiego kroku, który istotnie mógł stać się przełomem zdecydowała niebywała konsekwencja i przymus państwa policyjnego. Tylko bowiem totalitarna próba ogarnięcia życia mieszkańców mogła dać skuteczny efekt. Zatem skuteczny ten krok, zapoczątkowany w latach 50. jest w konsekwencji elementem przełomowym w przyjęciu osiadłego trybu życia i w konsekwencji wykształceniu się nowych, oryginalnych budynków zamieszkiwanych przez rodziny cygańskie.

W istocie, w pozornie ewolucyjnej i logicznej drodze dojścia od stanu wędrowki do stanu trwania cezura czasowa wyznaczona uchwałą nr 451/51 stała się właściwie rewolucją w dotychczasowym sposobie zamieszkiwania i zapoczątkowała fazę osiadłą ludności cygańskiej mogącą w konsekwencji doprowadzić do powstania nowych fizycznie, ale i formalnie budynków.

## EWOLUCJA SPOSOBÓW ZAMIESZKIWANIA

Ewolucja sposobów i form mieszkania lokuje się w tradycji rromskiej jako element bynajmniej nie najistotniejszy i w dużej mierze zdeterminowany rozwojem cywilizacyjnym i formami prowadzonej egzystencji. Koczowniczy tryb życia nie pozwalał na wykształcenie się bardziej trwałych domostw. Przenośne formy domu od zawsze do wieku XX były trwałym elementem towarzyszącym cygańskiej wędrówce. Zarówno materiał jak i forma musiały umożliwiać nieskrępowane przemieszczanie się z miejsca na miejsce. Stąd też od początku, to jest od czasu pierwszych historycznych informacji na ten temat, są elementem na stałe związanym z cygańską kulturą materialną, jednak nietrwałym i adekwatnym do niezmiennego imperatywu wędrówki. Są stosunkowo słabo rozpoznane, lecz mają istotny wpływ na kształtowanie się domu współczesnego.

Najczęściej identyfikującymi Cyganów znakami zewnętrznej odrębności są:

- bogactwo kolorów,
- częste stosowanie ornamentu i detalu,
- rozdrobnienie form,
- brak ograniczeń w zestawianiu elementów o różnym pochodzeniu.

Mieszkania, które budowano, musiały odpowiadać prowadzonemu trybowi życia. Toteż stanowiły formy nietrwałe, łatwe do przeniesienia, szybkiego wykonania i montażu. Można przypuszczać, że żadne z domostw nie zostało przyniesione do Europy, lecz powstało dopiero na tym terenie, przejęte od ludów ją zamieszkujących.

Najbardziej czytelne grupy form koncentrują się wokół: ziemianki, szałas, namiotu, wozu, budynków o charakterze tymczasowym i budynków o charakterze stałym.

Typologia form (wg. Mroza<sup>39</sup>):

- Szałas – forma historycznie najwcześniej występująca, towarzysząca Cyganom w ich wędrówce z terenów Azji, wyparta dopiero na przełomie XIV i XV wieku przez namiot.
- Namiot – pierwsze wiadomości o używaniu namiotów przez cyganów europejskich pochodzą z XIV wieku, choć nie były jeszcze w powszechnym użyciu. Rozpowszechniły się w Europie dopiero w wieku XV. Namiot taki służył często wielu pokoleniom. Na terenie Środkowej Azji u Cyganów występowały dwa rodzaje namiotów: letni (*codiri gam*), będący właściwie tylko zasłoną od słońca i wiatru oraz zimowy (*codiri zimiston*), znacznie większy i solidniejszy; układano w nim kołdry i poduszki służące do spania, zaś w pobliżu wejścia rozpalano ogień.



Ryc. 3. Obóz Cyganów na Błoniach /mal. Juliusz Kossak, za A.Mirga i L.Mróż/.



Ryc. 2. Rozmieszczenie willi cygańskich na terenie Polski (rys. autora)



Ryc. 4. Namiot Cyganów /pocztówka z 1902r., za A.Mirga i L.Mróż /

Wyróżnia się trzy typy namiotów występujących wśród Cyganów:

- namiot wysoki stożkowaty;
- niski szeroki (który nazwać można klasycznym, przypominający namioty używane obecnie);
- półkulisty (kopulasty).

- Koliba – u Cyganów, którzy z różnych względów nie mogli prowadzić koczowniczego trybu życia była kolejnym etapem mieszkania. Stanowiła typową formę dla trybu półosiadłego; wzorowana na szałasach pasterskich.
- Ziemianki – należą do równie prymitywnych form mieszkania. Obecnie nie występują już w praktycznym użyciu, zaginęły na przełomie XIX i XX wieku. Były formą bytowania przejętą od ludów, wśród których Cyganie przebywali.



Rys. 5. Ziemianka z początku XX wieku /Cygan Marcin z rodziną w Krościenku, ok.1900r.,za A.Mirga i L.Mróż/



Rys. 6. Prymitywna chata cygańska /za A.Bartoszl.



Rys. 7. Wóz cygański z Muzeum w Tarnobrzegu /za A.Bartoszl.

Inną ciekawą formą „podziemnej” egzystencji są pieczary skalne zaadaptowane na mieszkania. Zamieszkują je Gitanowie na niektórych terenach Hiszpanii (w Grenadzie, Alemrii, Kordowie). Najbardziej znaną jest osada w Guadixie licząca 10 tys. podziemnych mieszkańców.

- Półziemianki – były formą doskonalszą i bardziej złożoną.
- Domki – występujące na terenach Besarabii (zwane były burdejami). Ściany tych prymitywnych pierwszych domów, wspierały się

na czterech narożnych słupach. Domy takie stanowią obozowiska zlokalizowane najczęściej na obrzeżach miast.

- Domy drewniane – to dalszy, wyższy rozwojowo etap budownictwa. Składały się z dwóch izb (potem z trzech), powstałych z dobudowania wąskiej sieni do większej izby. Wykonywane zwykle z drewna. Dachy dwuspadowe, kryte blachą lub deskami drewnianymi.

Podany podział typologiczny można uzupełnić o formy wynikające z ewolucji sposobów mieszkania Romów:

- Wozy – początkowo cygański dobytek (w tym i namioty) przenoszone były na plecach lub przewożone przy pomocy zwierząt. W czasach późniejszych wykorzystywane były odrębne środki transportu. Miały trzy formy rozwojowe:
  - wozy drewniane – z początku były niewielkie, drabiniaste, potem (u Cyganów niemieckich i polskich) miały płócienną budę (*vrden satrapa*) rozpiętą na kabłąkowatym stelażu. Z czasem stały się domem na kołach.
  - wozy cyrkowe – pojawiły się w Polsce w XX wieku. Używane przez Kalderaszów i Lowarów. Były ciężkie i duże, wykorzystywane były jako mieszkania całoroczne.
- Domki podmiejskie – powstające na obrzeżach miast, prymitywnie sklecone domki z łatwo dostępnych materiałów
- Przyczepy kempingowe – współczesna wersja mieszkania koczowniczego. Stanowią adaptację zdobyczy cywilizacyjnych do potrzeb współczesnych Cyganów. Przyczepa zastąpiła wóz, konia natomiast samochód. Używane m.in. przez niemieckich Sinti.
- Wynajmowane mieszkania – zasiedlane przez Romów w istniejących budynkach niezależnie od prowadzonego trybu życia od najdawniejszych czasów aż po obecnie, Cyganie korzystali z gościnny w domostwach należących do miejscowej społeczności.
- Jednorodzinne budynki mieszkalne – stały się naturalnym rozwinięciem formy mieszkania.

Współcześnie wyróżnić można:

- Chatę – wzorowaną na typowych budynkach chłopskich. Są wynikiem adaptacji do warunków lokalnych i przeniesienia oraz wykorzystania miejscowych wzorów. W Polsce typowe dla uboższych Cyganów wyżynnych (bergitka Roma).
- Willę romską – stanowi jednorodzinny budynek mieszkalny, wolnostojący. Lokalizowany w miastach z dala od ich centrów, najczęściej przy drodze. Budowane przez Cyganów z grupy polska Roma. Charakteryzują się zróżnicowaniem form, bogatym detalem i ornamentem.

## DEFINICJA, ARCHETYPY I ROZUMIENIE DOMU W KULTURZE ROMÓW

Nie istnieje żaden znany archetyp czy wzorzec cygańskiego domu. Być może jest to efekt naturalnej i wykształconej przez wieki umiejętności adaptowania do otaczających warunków, wtapienia się w tło. Jest na pewno skutkiem koczowniczych form egzystencji. Przez całe stulecia formy mieszkania dostosowywane były i wynikały z prowadzonego trybu życia. Stąd stosunkowo duże urozmaicenie mieszkań łatwych do szybkiego odtworzenia, nietrwałych, bardzo zróżnicowanych. Współczesny model to nakładanie się, na występujące wcześniej, znane z historii charakterystyczne formy zabudowy, kalki będącej projekcją własnych wyobrażeń i marzeń dotyczących domu jako miejsca stałego pobytu. Taka praktyczna metoda daje, jakże łatwo odczytywaną, odmienną estetyczną. Po przymusowym osiedleniu Romów rozpoczęli oni wykorzystywać model zabudowy rezydencjonalnej, zlokalizowanej na obrzeżach miast. Przyjął on postać willi miejskich.

### Willa cygańska

Dom cygański, czyli *kher*, budowany współcześnie jako wolnostojący budynek przyjęło się określać, ze względu na jego odmienną, mianem cygańskich pałaców czy też willi.

Obiekty te to budynki jednorodzinne, wolnostojące, wybudowane i zamieszkiwane przez Cyganów. Wyróżniają się cechami odmiennymi

od lokalnych typów architektonicznych dominujących na danym terenie. Są eklektycznym zbiorem niespójnych estetycznie form, uzupełnionych przeładowanym detałem, z rozbudowanym ornamentem. W ostentacyjny sposób eksponują zarówno poziom zamożności, jak i przywiązanie do krzykliwych zestawień formalnych. Nowobudowane, stałe domy stają się powoli coraz bardziej dostrzegalne i wyróżniające się przez swoją odrębność.

### Periodyzacja

Proces budowy trwałych siedzib można ująć w przybliżone ramy czasowe. Swój początek miał w latach 70. i jest kontynuowany aż do lat obecnych. Przy czym w różnym nasileniu i formach. Wyróżnić można trzy charakterystyczne „fale”:

- okres adaptacyjny – przypadający na lata 1975–1985. W tym czasie, krótko po przymusowym przejściu na tryb osiadły przez Romów w Polsce i odejściu przez polską Roma od wędrownego trybu życia, czynione były pierwsze próby przystosowania się do nowych warunków egzystencji i związanych z nim warunków mieszkania. W 1964 roku rozpoczęto akcję zatrzymywania i osiedlania taborów cygańskich. Od tego momentu władze karały wędrujących Romów.
- okres rozwoju – lata 1986–1994. Brak ograniczeń związanych z narzucaniem określonych form zabudowy spowodował rozpoczęcie budowy nowych domów, realizowanych według indywidualnych projektów. Ten czas, to prawdziwy boom budowlany i dla Cyganów okres prosperity.
- okres schyłkowy – od 1995 do dzisiaj. Pierwsze lata mieszkania w wymarzonych willach przyniosły smutne niestety refleksje, z których wynikało, że koszt utrzymania nowych siedzib przekracza możliwości finansowe jego mieszkańców. Formy willi z tego okresu cechują się bardziej oszczędną architekturą i posiadają mniejszą kubaturę od wcześniejszych.

### Twórcy i projekty

W większości omawianych przykładów twórcy projektów pozostali nieznanymi. Podstawową trudność stanowi niechęć właścicieli do ujawniania ich nazwisk. Ponadto, trudno tak naprawdę orzec, kto jest rzeczywistym autorem opisywanych obiektów architektury cygańskiej. W praktyce projektant staje się jedynie wykonawcą konkretnych wizji romskiego inwestora. On to właśnie podaje wzorzec formalny, który należy przyoblec we właściwe, możliwe do zrealizowania kształty i zapewnić odpowiednią wiedzę techniczno-budowlaną służącą realizacji konkretnej idei projektowej. Relacja inwestor-projektant, nie zapewnia równouprawnienia i autonomii obu stronom.

Wśród twórców dominują osoby bez wykształcenia architektonicznego, być może ze względu na większą uległość w realizowaniu konkretnych zamierzeń przestrzennych inspirowanych przez samych Cyganów. Spośród rozpoznanych twórców jednym z najbardziej reprezentatywnych jest Wojciech Górski z Cekowa k/Kalisza (autor ok. 80% realizacji w regionie kaliskim) oraz arch. Marek Skrzyński z Warszawy (budynek w Koninie).

### Elementy wpływające na kształtowanie się pojęcia domu

Wśród Cyganów pojęcie domu związane jest raczej ze świadomością miejsca, niż z określoną przestrzenią możliwą do fizycznego opanowania. Dom jako obiekt (budynek) nigdy nie pełnił roli miejsca ogniskującego rodzinę, stałego punktu czasoprzestrzennego, bliskiego naszemu rozumieniu.

Ewolucja sposobów i form mieszkania lokuje się w tradycji i kulturze romskiej jako element bynajmniej nie najistotniejszy i w dużej mierze zdeterminowany rozwojem cywilizacyjnym i formami prowadzonej egzystencji. Koczowniczy tryb życia nie pozwalał na wykształcenie się bardziej trwałych form mieszkania. Przenośne domy od początku pobytu w Europie do wieku XX są stałym elementem towarzyszącym cygańskiej wędrowności. Zarówno materiał jak i forma musiały umożliwiać nieskrępowane przemieszczanie się z miejsca na miejsce. Stąd też od po-

czątku, to jest od czasu pierwszych historycznych informacji na ten temat są elementem towarzyszącym cygańskiej kulturze materialnej, jednak nietrwałym i adekwatnym do niezmiennego imperatywu wędrowności.

Czynnikami determinujące ewolucję form zamieszkiwania:

- doświadczenie historyczne – stanowi jeden z najważniejszych elementów. W największym stopniu chyba określa formy budownictwa, jako że stanowi pewien zapis stanu społecznej i grupowej świadomości, a także sumy jej doświadczeń.
- geografia zamieszkiwania – dotyczy w większym stopniu tradycyjnych form budownictwa cygańskiego. Inny był rodzaj mieszkania w obszarach położonych na południu kontynentu, w których wyższe temperatury, nasłonecznienie, twardsze gleby dawały możliwość stawiania obiektów prowizorycznych, chroniących tylko w szczególnie trudnych sytuacjach. Wędrownka z południa na północ Europy spowodowała konieczność zmiany tradycyjnych form zamieszkiwania.
- środowisko społeczne – stało się bez wątpienia elementem wnoszącym różnicujący. Przebywanie w społeczeństwach rozwiniętych cywilizacyjnie zapewniało dostęp do innych postaw i oczekiwań wobec sposobu mieszkania. Ponadto dostarczał lepszych jakościowo materiałów. Odwrotnie w społecznościach o niższym statusie, formy egzystencji sprowadzały się do walki o jej przetrwanie.
- tradycje lokalne – Cyganie nie stanowili narodu. Brak bezpośredniej komunikacji pomiędzy wieloma grupami Romów nie pozwolił na wytworzenie się i ewolucję własnej tradycji i kultury materialnej. Z kolei, rozwinięte przez lata wędrowności adaptacyjne spowodowały korzystanie z dorobku społeczności miejscowych. To właśnie od nich przejmowano model mieszkania, oczywiście tylko w takim zakresie który współgrał z potrzebami Cyganów.
- upodobania estetyczne – zwyczajowe, osobnicze, bądź genetyczne umiłowanie i upodobanie form, kształtów i konwencji estetycznych. Istnieje, choć często nieświadomiony, kod estetyczny, który stanowi o czytelnej, również w sensie wizualnym odrębności etnicznej Cyganów.

### Geografia występowania

Domy cygańskie o możliwych do wyodrębnienia, charakterystycznych cechach, w większości zostały zlokalizowane w Polsce wzdłuż osi wschód-zachód. Przedstawiona mapa (Ryc. 2) obrazująca rozmieszczenie romskich domów pokazuje jedynie występowanie willi o indywidualnych, wyodrębnionych cechach estetycznych, nie zaś wszystkich domów cygańskich. Miejsca ich lokalizacji położone są na kilku obszarach, pokrywających się z głównymi skupiskami ludności cygańskiej grupy polska Roma.

Interesujące nas budowle występują na terenie Polski, jednak brak w nich systematycznej logiki występowania. Pomimo rozproszenia ludności cygańskiej na terenie niemal całego kraju, zamieszkuje go wiele grup i szczepów cygańskich. Interesujące nas domy, nazywanych przez niektórych „cygańskimi pałacami” budowane były i są głównie przez przedstawicieli jednej tylko grupy polska Roma, co tym samym zawęża geografie występowania głównie do Polski centralnej i zachodniej, zogniskowanej w kilku skupiskach. Są to następujące regiony:

- Region łódzki, w którym występuje największa chyba w kraju liczba realizacji, obejmujący terytorialnie takie miasta jak: Łódź, Pabianice i Zgierz. To także obszar, w którym po raz pierwszy pojawiły się realizowane przez Cyganów budowle budzące zainteresowanie swoją odmiennością od otaczającego pejzażu architektonicznego. Stan liczebny na rok 1999 roku szacuje na około 30 zrealizowanych budynków. Najczęściej występujące typy przestrzenne: pałacowy, orientalny, modernistyczny i europejski.
- Region poznański – obejmujący Poznań, Tarnowo Podgórne, Baranowo, Swarzędz oraz Wrześnię, skupiające łącznie ok. 20 lokalizacji. Główne typy willi: pałacowy, europejski oraz modernistyczny.

- Region koniński – obejmujący Konin i Kłodawę. Lokalizacja wielu obiektów w pobliżu międzynarodowej trasy A2 powoduje, że wyraźnie utrwalił się on w świadomości społecznej jako miejsce, które zamieszkują Cyganie. Obszar, na którym występują niemal wszystkie wyróżnione typy domów. Szacowana liczba obiektów ok. 20. Najczęściej występujące typy: pałacowy, dworcowy i zamkowy.
- Region kaliski – równie bogaty w ciekawe przykłady realizacji co pierwszy ze wspomnianych. Różny natomiast przez swój homogeniczny charakter, który daje się w racjonalny sposób wytłumaczyć. Większość zrealizowanych tu obiektów była projektowana przez jednego projektanta, który przynajmniej do autorstwa 80% domów wybudowanych w tym regionie. Pomimo świadomego różnicowania projektowanych form, nie da się uniknąć podobnego cech i wspólnych wątków w budynkach projektowanych jedną ręką. Region ten obejmuje Kalisz, Ostrów Wielkopolski, Rawicz oraz Pleszew. Na tym terenie zlokalizowanych jest około 30 obiektów.
- Region warszawski – obejmujący Warszawę, Mławę i Nowy Dwór Mazowiecki, liczba realizacji ok. 10. Najczęściej występujący typ: pałacowy.
- Region południowy – Oświęcim, Opole, Katowice.

Cyganie reprezentujący grupę polska Roma zamieszkują także inne obszary Polski. Mieszkają m.in. w Gorzowie Wielkopolskim, Tarnowie czy Lublinie. Jednak zasiedlone tam przez nich domy, w większości przypadków, nie różnią się stylistycznie i estetycznie od domów zamieszkiwanych przez ludność polską.

### Typologia willi Romów

Odrębność domów cygańskich wydaje się być ich nie kwestionowaną cechą, lecz nawet w bogactwie różnorodności można znaleźć pewne podobieństwa i cechy wspólne. Przedstawiony podział typologiczny dokonany został w oparciu o występujące wspólne cechy funkcjonalno-przestrzenne oraz o estetyczne przesłanki i wzorce, w oparciu o które rozdzieliły się koncepcje projektowe, niekoniecznie występujących w jednym tylko regionie. Można wyróżnić sześć typów:

#### Typ zamkowy

Budynki o masywnej sylwetce, z flankującymi je narożnymi wieżami. Układ przestrzenny zrealizowany na ogół na planie czworoboku. Dachy wież przekryte dachami stożkowymi lub zakończone blankami. Wyróżniającą go cechą jest zróżnicowanie przekryć stopniujących napięcia w każdym z miejsc budynku. Niezwykła jest jednak, powtarzająca się we wszystkich omawianych realizacjach, dowolność adaptacji oryginalnych elementów architektonicznych. Nie liczy się w ogóle z zasadą podporządkowania części budowli całościowemu zamysłowi estetycznemu. Wykorzy-



Rys. 8. Budynek w typie zamkowym [Kłodawa I]. Widoczne charakterystyczne narożniki w formie wież oraz attyka przypominająca blanki. Przyjęte oznaczenia budynków np. [Kłodawa I] przyjęte wg. katalogu willi Romów.



Rys. 9. Willa w typie zamkowym [Konin II] oparta o istniejący wzorzec zaczerpnięty z amerykańskiego Disneylandu. Czytelne są także polskie korzenie siedzib szlacheckich.

tuje niemal dosłowne cytaty łącząc je z fantazjami „na temat”. Stanowią one swobodną parafrazę części innych obiektów, leżących u podstaw działań projektowych, o pochodzeniu zatartym przez dowolne ich traktowanie. Występuje w kilku charakterystycznych formach, z których pierwsza stanowi wyjątkowo oryginalne i przypominające o swoich renesansowych wzorcach budynki, z czterema, ośmiobocznymi wieżami, podpiwniczony. Zwykle parterowe, jednak drugą, ślepią kondygnację tworzą ażurowe wieże. Plan o czytelnej strukturze opartej na regularnym czworoboku z flankującymi go ośmiobocznymi wieżami, pozbawiony dziedzińca.

Inny schemat oparty jest o prostopadłościan głównej bryły budynku, przekryte czterospadowym dachem, zamknięty jest tylko w dwóch narożnikach dwu i pół kondygnacyjnymi wieżami ze stożkowatymi hełmami. Niewielka, w porównaniu z innymi budynkami w tym typie ilość dekoracji powoduje, że staje się masywniejszy.

#### Typ pałacowy

Jednolity program przestrzenny dla typu pałacowego jest trudny do jasnego sprecyzowania. Budynki te są zwykle dwukondygnacyjne, podpiwniczone. Fasada kształtowana symetrycznie z wysuniętym portykiem, zwykle czterokolumnowym o porządkach nawiązujących do tradycji palladiańskiej.

Parter budynku w konwencji *piano nobile* wyniesiony ponad poziom terenu z prowadzącymi na jego poziom reprezentacyjnymi schodami.



Rys. 10. Willa w typie pałacowym [Poznań I]. Osiowa fasada, charakterystyczny portyk kolumnowy podkreślający rangę domu i prestiż jego właścicieli.





Ryc. 11. Znane są także założenia niesymetryczne akcentujące w sposób szczególny narożniki [Kalisz I].

Druga kondygnacja jest traktowana jak *mezzanino*, bądź też o wysokości równej kondygnacji parteru.

Symetria fasady poza umieszczonym na osi portykiem, bywa podkreślana narożnymi wykuszami przekrytymi hełmami. Portyk najczęściej w wielkim porządku. Znane są także warianty, w których odchodzi się od rozbudowanego, wysokiego portyku na rzecz jednokondygnacyjnego lub wysuniętego ryzalitu wejścia zakończonego trójkątnym naczółkiem. Dodatkowo w budynkach na każdej z elewacji dobudowane zostały balkony z tralkową, jednolalkową balustradą. Bryła budynku zakończona dachem czterospadowym, krytym blachą lub dachówką. Często powtarzającym się motywem jest wysunięta przed lico fasady linia balkonu realizowana na całej długości elewacji frontowej. Wnętrze zazwyczaj trzytraktowe z dominującą klatką schodową umiejscowioną na osi wejścia. Podział funkcjonalny na reprezentacyjną część parterową i wyższą mieszkalną.

Domy w typie pałacowym nawiązują do modelu barokowego i z okresu klasycyzmu, stanowiąc ich stylową mieszaninę. Częściowo nawiązują do budynków opartych na wzorcach włoskich i francuskich. W pałacach takich reprezentacyjna sala rozdzielała na przestrzał trakty



Rys. 14. Symetria elewacji frontowej powiązana zakcentowaniem narożników budynku [Ostrów Wlkp.I].

jednakowych, czteroizbowych apartamentów. Redukcja do sali na przestrzał ujętej w dwie pary pomieszczeń stała się później dominująca. Do tego monumentalna klatka schodowa nadająca reprezentacyjnego charakteru wnętrzom. Na narożach tych pałaców (i także zamków) stały

często wieloboczne wieże lub wykusze, które funkcjonowały jako gabinety przyległych apartamentów.

### Typ orientalny

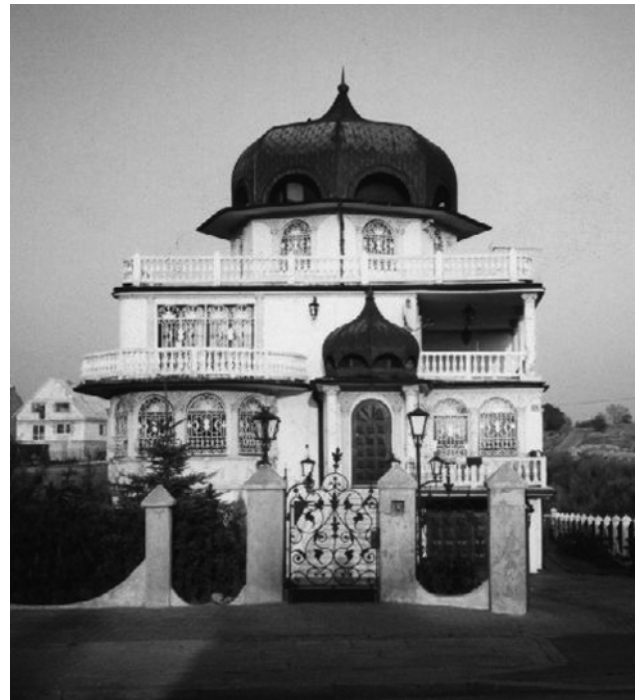
Budynki willowe w typie orientalnym rozwiązane są według dwóch podstawowych schematów.

– pierwszy z nich stanowi spójna prostokątna bryła z dominującymi baniastymi kopułami pojawiającymi się w centralnym miejscu, zazwyczaj na osi głównego wejścia do budynku. Występują układy bardziej skomplikowane, w których znajduje się kopuła żebrowa, wsparta na tamburze z oknami doświetlającymi wnętrze zamknięta od góry latarnią. Ponadto tuż przed nią, czasami lokalizowane są dwie dodatkowe, mniejsze kopuły akcentujące narożniki. Schemat funkcjonalny stanowi adaptację centralnego układu z charakterystyczną kopułą jako dominantą. Wyposażona jest w rozbudowaną elewację frontową stanowiącą przybudówkę do zasadniczego budynku, z akcentowanym wejściem, czasami zamkniętym portykiem.

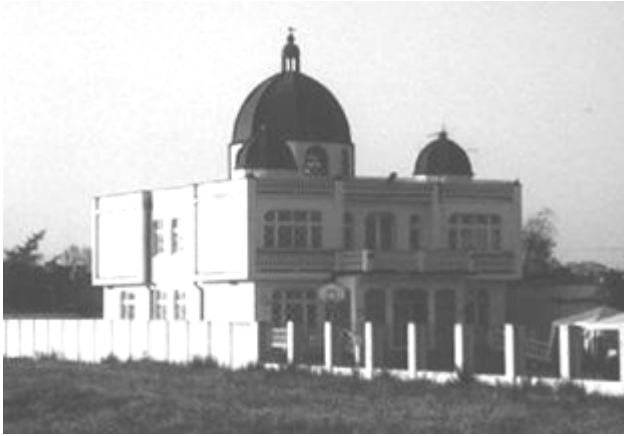
– drugi ze schematów to budynek o bardziej rozczłonkowanym rzucie, z narożami na planie koła. Właśnie te narożne, walcowe bryły w kształcie wież nakryte są baniastymi nakryciami dachów w kształcie kopuły. W obu przypadkach we wnętrzu dominującą rolę pełni otwarta klatka schodowa ze schodami cesarskimi. Układ bryły i wnętrza jest mieszaniną wielu znanych rozwiązań, jednak dominującą cechą są baniaste kopuły. Można je odnaleźć także w innych typach, lecz tworzą tam zazwyczaj tylko akcenty nad ich narożnikami.

Pomimo skojarzeń z architekturą Wschodu, opisane obiekty stanowią oryginalne rozwinięcie adaptowanych elementów architektonicznych o różnym pochodzeniu. Wiele zależy w tym wypadku od twórcy projektu i jego umiejętności warsztatowych.

Splaszczone kopuły przywodzą na myśl powinowactwa z architekturą Bizancjum. Jednak znaczne oddalenie w czasie wędrówki Cyganów przez kraje dawnego Bizancjum i Cesarstwa Otomańskiego do Polski, oraz zupełna odmiennosc stosowanych rozwiązań architektoniczno-przeznaczonych każą odrzucić tę tezę. Analiza tradycyjnej architektury arabskiej i tureckiej, w której stosowano kopuły jako immanentną część wnętrza, wskazuje że źródeł należy szukać gdzie indziej. W ogóle wpływy orientalne, jeśli przez Orient rozumiemy Bliski Wschód, na architekturę



Rys. 13. Willa w typie orientalnym. Dominuje umieszczona centralnie kopuła [Zgierz I].



Ryc. 14. Zakończenie dachów kopułami żebrowymi wspartymi na tamburach [Łódź II].

i sztukę codzienną Romów nie wydaje się istotny. Choć intuicyjnie takie właśnie wpływy można odczytać. Nie jest to przypadek odosobniony. Można zauważyć analizując pałac w Osieku, przywołując bliskie skojarzenia z domami Cyganów, trudną do uzasadnienia obecność motywów orientalnych w polskiej architekturze rezydencjonalnej. W rzeczywistości była to kwestia aktualnej mody przenoszonej przez wystawy światowe na grunt europejski, w tym także do Polski.



Ryc. 15. Kopuła pełni rolę wyłącznie dekoracyjną. Naroże smukłe wieże nawiązują do wschodniej tradycji [Kłodawa VIII].

Znacznie bardziej logiczne wydają się związki z architekturą cerkiewną Rosji, Litwy i Białorusi. Jak wskazują niektóre przykłady, wzorem dla właściciela owego domu było zdjęcie nieznannej bliżej cerkwi, która stała się bezpośrednio ikonograficzną inspiracją do określenia formy budynku. Co więcej, sami przodkowie właściciela budynku wywodzą się z grupy chaładytka Roma, czyli Cyganów przybyłych do Polski z za wschodniej granicy.

W willach położonych w okolicach Łodzi znaczny wpływ mogły mieć budynki cerkiewne położone w mieście oraz w Warszawie.

#### Typ dworowy

Cechą wyróżniającą dla typu dworowego jest kilka elementów struktury architektonicznej. Nie stanowią same w sobie, wyznaczników omawianego typu, lecz w zestawieniu kilku przedstawionych cech stanowią jego model. Nie można mówić tutaj o zasadzie, myśli przewodniej tworzącej „cygański styl dworowy”, lecz raczej o reminiscencjach



Ryc. 16. Willa w typie dworowym. Na osi budynku, w linii wejścia umieszczono portyk kolumnowy zakończony przyczółkiem [Kalisz II].



Ryc. 17. Trzy portyki kolumnowe w układzie osiowym nawiązują do wzorów palladiańskich [Kłodawa III].



Ryc. 18. Podwójnie łamany dach i ryzalitowi wysunięte wejście [Kłodawa VII]

kojarzących „dwór polski” z siedzibami Romów oraz o inspiracjach leżących u źródeł powstawania projektu. Struktura budynku oparta została o jeden z zapisanych w świadomości zbiorowej modeli dworu: najczęściej jednokondygnacyjny, na planie czworokąta, z ukośnym dachem, użytkowym poddaszem i portykiem kolumnowym w części frontowej. Portyk jest częścią charakterystyczną i niejednokrotnie powielaną. Znaną są realizacje, w których trzy portyki (w zamierzeniach projektowych cztery) nawiązują wyraźnie do wzorców palladiańskich. Inną odmianą

jest budynek, w którym występuje łamany dach polski nawiązujący do przekryć typowych dla drewnianego budownictwa XVIII i XIX wieku. Odwoływanie się do tradycji dworu polskiego nie znaczy jednak dystansowania się od innych źródeł i odniesień. Na kształtowanie się formy domów w Kłodawie, bez wątpienia miały wpływ wzorce palladiańskie. Do opartej na kwadracie bryły budynku dodano cztery kolumnowe portyki w zamierzeniach zaprojektowane na czterech elewacjach, podobnie jak w Villa Rotonda. Ze względów oszczędnościowych zrezygnowano z tego pomysłu, ograniczając się tylko do trzech, pozostawiając płaską elewację ogrodową.

### Typ modernistyczny

Budynek stanowi zazwyczaj prostopadłościan lub kilka prostopadłościanów o płaskich dachach, tworzących jedną przestrzenną bryłę. Proporcje całości, jak i poszczególnych części są bardzo różne i raczej przypadkowe. Są to zwykle budynki dwukondygnacyjne, najczęściej podpiwniczone. Wejście rozwiązywane jest także w sposób różnorodny: jako boczne, do którego prowadzą schody lub jako frontowe, dostępne z poziomu terenu. Okna zazwyczaj prostokątne, o dużej powierzchni przeszkleń. Drzwi masywne, drewniane.

W przypadku formy składającej się z kilku prostopadłościanów, dachy niższych wykorzystywane są jako tarasy. W każdym ze znanych



Ryc. 19. Kubiczna bryła budynku z nałożonym sztafarszem ornamentu tralkowego [Kalisz IV].

przypadków występują balkony, stanowiące przejście od przestrzeni wewnętrznej do świata zewnętrznego.

Oryginalność form i detale wyróżniające je wśród innych budynków mieszkalnych o podobnym charakterze przejawiają się zwykle w rozwiązaniach attyki i balustrad balkonowych, a także klatek schodowych. Attyki przybierają najczęściej formę balustrady z tralek jednolalkowych, tworząc grzebieniową strukturę opasującą cały dach budynku. Występują także ściany attykowe o formach regularnych, zakończonych prostą, nieregularnie, ukośnie oraz faliście.

Poza wspomnianymi, występują elementy ozdobne i detale w formie prefabrykowanych rzeźb i ornamentów stiukowych.

Wnętrza zaaranżowane jako otwarte, z wielką wspólną przestrzenią stanowiącą skrzyżowanie detalu, wobec jego ilości i różnorodności w architekturze cygańskiej, ma niezwykle istotne znaczenie. Jest w zasadzie wyróżnikiem odrębności i daje wrażenie nasycenia ornamentalnego oglądanych budynków.

Detal jako jeden z najbardziej zrozumiałych elementów rzeczywistości architektonicznej jest adresowany bezpośrednio do odbiorcy i tworzy czytelny zestaw znaków. On to określa granicę między przestrzenią i bryłą, określa materiał i konstrukcję, zakreśla relację formy do skali



Ryc. 20. Willa w typie modernistycznym. Prosta bryła budynku z falistą attyką [Kłodawa X].



Ryc. 21. Grzebieniowa balustrada z tralek jednolalkowych oraz reprezentacyjne schody wejściowe stają się elementami dominującymi [Września I].



Ryc. 22. Proste, dwuspadowe dachy i uspokojona bryła nawiązująca do europejskich korzeni domu jednorodzinnego [Pabianice VIII].



Ryc. 23. Niewyróżniająca się od innych budynków bryła domu w [Pabianicach VI].



Ryc. 24, 25, 26, 27.

Czerpanie z historycznych doświadczeń i tradycji miejscowej stało się podstawową metodą na podniesienie rangi budynku i jego sakralizację. Motywy roślinne w ogrodzeniach, elementy zaczerpnięte z tradycji antycznej i figury w eksedrze wykusza ilustrują mnogość motywów będących źródłem inspiracji i świadczą jednocześnie o braku zahamowań w ich wykorzystywaniu.

odbiorcy, czy wreszcie stanowi bezpośredni komunikat. Charakterystyczne dla budowli cygańskich jest posługiwanie się szerokim katalogiem form i symboli. Są one z jednej strony znane i często eksploatowane, choć ich zestawianie realizowane jest w bliżej nierozpoznanej zasadzie i porządku. Wrażenie oryginalności form może zostać poważnie zachwiane wobec niezwykle silnych podobieństw z elementami budowli wykorzystywanymi w epokach wcześniejszych. Detal który znajdujemy w cygańskich domach budzi wyraźne skojarzenia, wywołuje reminiscencje, odnosi się do znaków już zapamiętanych. Zdziwiała powszechność jego użycia, wielość form i zakres zestawień. Najczęściej detale są wykorzystywane jako kompilacja wzorów podpatrzonych w już istniejących realizacjach w sposób mniej lub bardziej dosłowny. Często przypomina znane wzorce, jest jednak od nich w znacznym stopniu odległy.

## Wnętrza mieszkalne

We wnętrzach budynków ujawnia się najlepiej ich odmienność. To właśnie one są spełnionym snem o potrzebie przebywania w przestrzeni sakralizowanej. Układ architektoniczny, podkreślona tektonika, czasami pompatyczność, monumentalizm i reprezentacyjność przywodzą na myśl skojarzenia ze stylistyką epok wcześniejszych. Podobne skojarzenia budzi również zestaw użytych materiałów do budowy i dekoracji wnętrza. Gipsowe stiuki, prefabrykowane kolumny, zewnętrzne okładziny kolumn z kawałków porcelitu, wszystko to przywodzi na myśl architekturę baroku, w której efekty architektoniczne, malarskie i rzeźbiarskie spięte były wspólną zasadą dekoracyjności i oształamiania przestrzeni. Nie miała już znaczenia jakość użytych materiałów, byle tylko zamierzony efekt został osiągnięty. Gorszej jakości materiały, mogą być substytutem cenniejszych, pod warunkiem uzyskania ostatecznego efektu zgodnego z pierwotnym zamierzeniem. Ściany wnętrz najczęściej pozostawia się w bieli, dodatkowo stosując porządki oparte na wzorach vigniolowskich i palladiańskich, co cechowało architekturę polską opartą na inspiracjach włoskich i francuskich. Ważną, jeśli niedominującą rolę we wnętrzu pełni klatka schodowa. Staje się głównym elementem organizującym architekturę wnętrza mieszkalnego; będąc niejednokrotnie centralnym elementem domu powoduje, że część przestrzeni, którą znamy jako pokój dzienny w ogóle nie występuje. Podobną funkcję pełni większa część parteru, która przypomina bardziej gigantyczny hall lub westybul, niż zamknięty pokój przeznaczony dla codziennego przebywania.

W wielu domach, szczególnie w typie pałacowym, układ wnętrz zorganizowany jest podobnie. Trzytraktowy układ, z którego trakt środkowy przeznaczony jest dla klatki schodowej, pozostałe pełnią funkcje użytkowe. Klatka usytuowana centralnie, na osi domu na wprost wejścia. Schody łamane, powrotne (cesarskie) zwykle trzybiegowe. Wejście na schody symetrycznie usytuowanym biegiem, podkreślającym jeszcze bardziej teatralny nastrój wnętrza. W traktach bocznych pojawia się z jednej strony kuchnia z jadalnią (niewydzielone ścianami), z drugiej zaś salonik, sypialnia itp. Dominuje typowa dla Romów niechęć do zamykania przestrzeni i ograniczania jej za pomocą stałych przegród.

Pojawiają się jednak we wnętrzu domu cygańskiego elementy jakby przeniesione z rokokowego buduaru. Inny niż barokowy sposób wykończenia powierzchni sufitów i ścian. Sufity płaskie ze stiukiem plafonowym, ściany o zdobione również stiukową dekoracją (ornament geometryczny, roślinny i zoomorficzny), dodatkowo występują czasami *panneau*. Na ich styku ozdobne fasety.

Wszystkie meble mają opływowe kształty, wygięte nogi. Wiele figurek, o dekoracyjnych kształtach stanowi dodatkowy atrybut wnętrza. Ozdabiano wszystko, co tylko się do tego nadawało. Od dawna Romowie dekorowali przedmioty codziennego użytku i wnętrza tymczasowych domostw. Zatem nie należy dziwić się tej naturalnej tendencji / typowej zresztą dla ludów koczowniczych/ przenoszenia zdobnictwa do stałych siedzib.

## ANALIZA ZNAKU PRZESTRZENNEGO

### Struktura znaku przestrzennego

W celu analizy zjawiska przestrzennego, jakim są domy polskich Cyganów warto poddać analizie ich funkcje znaczeniowe. Analiza przyjętych kodów jest w istocie próbą stworzenia ikonologicznego słownika opisującego przyjęte schematy wizualne. Logika struktury budynku tworzoną jest m.in. poprzez kod syntaktyczny<sup>40</sup> oparty na elementach budowli nieuwzględniających funkcji i nieopisujących również charakteru przestrzeni oraz przez kody semantyczne opisujące sposoby kodowania znaczeń, przypisywanych tymże strukturalnym elementom.

### Struktura syntaktyczna

Do podjęcia szczegółowej analizy kodów semantycznych w występujących elementach architektonicznych, dokonać należy najpierw podstawowego rozróżnienia elementów tworzących strukturę syntaktyczną. Podobnie jak w innych budynkach mieszkalnych znajdujemy tu podobne elementy, nabierające jednak odmiennych treści.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech architektury Romów jest wzajemne nakładanie, używanie elementów odmiennych typów i form denotujących, używanych w dowolnych, niezwiązanych ze sobą zestawieniach. Można użyć tu porównania do malarskiej metody, dla której oryginalny wzorec stanowi tylko pretekst formalny, zaś osiągnięty efekt stanowi „impresję” na zadany temat. Innymi słowy, budowane skojarzenia stanowią tylko luźny związek ze swymi pierwowzorami. Na pierwotne wzorce nakładają się bowiem kolejne elementy „otuliny” estetycznej – rozbudowana dekoracja i ornament. Dlatego można zaproponować następującą strukturę symboliczną domu:

Wychodząc od istoty domu (kheru) na jego kształtowanie mają wpływ: z jednej strony rzeczywiste, racjonalne doświadczenia, którymi są wzorce kulturowe i wywodząca się z nich tradycja lokalna, realizowana przez świadomego swojej roli twórcę (architekta), z drugiej nieracjonalne, imaginacyjne i często nieracjonalne predylekcje estetyczne budowane przez inwencję i fantazję inwestora. Zawsze gdzieś na styku tych różnych sił pojawia się willa-dom, będące odbiciem głównej idei.

### Struktura semantyczna

Podstawowy podział elementów architektonicznych ze względu na kodowanie znaczeń w budynkach obejmuje kody semantyczne zawierające w sobie elementy architektoniczne oraz gatunki typologiczne tworzące struktury odniesień.

### Elementy denotujące funkcje prymarne

To poszczególne elementy budowli oddające ich pierwotne, funkcjonalne znaczenia. Odpowiadają pierwotnym, oryginalnym miejscom znaczeniowym w funkcjonalno-przestrzennej strukturze budynku. Stanowią swoisty, ikonologiczny słownik denotujący podstawowe użytkowe funkcje poszczególnych części i detali architektonicznych. Z punktu widzenia komunikacji przedmiot użytkowy jest oznacznikiem znaczenia, którym jest jego funkcja. Dach, wieża, wykusz, okno, drzwi, balkon, attyka, kolumna, gzyms i inne fragmenty budowli noszą znamię jego pierwotnych, podstawowych denotowanych funkcji. Nie jest to jednak ich jedyne znaczenie, opisują bowiem pewne, charakterystyczne dla nich funkcje symboliczne.

### Elementy denotujące funkcje sekundarne

Każdy element struktury zawiera w sobie funkcje „symboliczne”, im tylko przypisywane<sup>41</sup>. Są to te fragmenty struktury, które faktycznie dopi-



Ryc. 28, 29. Wnętrza willi dają wyobrażenie o wielkiej wyobraźni ich twórców i swobodzie w doborze elementów stylistycznych je kształtujących. Jednym z głównych motywów strukturalnych stały się klatki schodowe dominujące w przestrzeni domu [Pabianice V], [Ostrów. Wlkp. I].

sują inne, w tym przypadku konotowane znaczenia, budujące komunikat czytelny na zewnątrz.

Próba interpretacji i odszukiwania kodowanych znaczeń ma raczej związek, po pierwsze, z metodą rewiwalizacji bezpośredniej jako akomodacji wielokulturowości oraz po drugie, z od zawsze skrywaną metafizyczno-magiczną stroną cygańskiej kultury, nie odkrytą w pełni jak można sądzić, do dnia dzisiejszego. Jak słusznie się zauważa<sup>42</sup> w każdej tradycyjnej kulturze istnieje stan równowagi, współfunkcjonowania i powiązania elementów tejże kultury w jeden system. Nie ma w nim przypadkowych i nic nieznaczących elementów. Jeśli nie znajdują swojego wyjaśnienia, to raczej na skutek mało wnikliwej analizy zjawiska niż na skutek braku znaczeń. Już choćby to stwierdzenie każe podjąć próbę rzetelnej rekonstrukcji treści, jakie za sobą noszą. Uniwersalne, wielokulturowe i powtarzające się od czasów starożytnych motywy architektoniczne stoją u podstaw stosowania określonych znaków, w tym wypadku czytelnych w warstwie estetyczno-przestrzennej. Próba odwrotnego odczytywania znaczeń opiera się o:

- elementy denotujące symbolikę o charakterze magicznych, wyznawczych, odnoszących się do rzymskiej tradycji i sposobu myślenia. Wyodrębniony i czytelny znak przestrzenny, denotujący baldachim firmamentu niebieskiego. Koncepcja nieba jako dachu świata nie jest zresztą niczym nowym; staje się u starożytnych dowodem na symboliczne znaczenie dachu świątyni. Podobne, semantyczne przeniesienie ujawnia się w symbolicznym rozumieniu dachu przez Cyganów.

Firmament nieba kojarzony jest z *Romano Wurden* (Cygańskim Wozem), którym jest konstelacja Wielkiej Niedźwiedzicy lub Nowego Księżyca, witanego dla pozyskania pomyślności w wędrowności<sup>43</sup>. Traktowanie dachu jako symbolicznego nieboskłonu znajduje potwierdzenie w sposobie malowania wnętrz sufitów cygańskich wozów. Zawierały złoczone gwiazdy i księżyc na niebieskim tle nieba. W willach wyraża się przez malowanie wewnętrznej powierzchni kopuły.

- grupę znaków odnoszących się do symboliki obcej, związanej ze światem zarobkowym, od niego zapożyczoną, świadcząca o potrzebie manifestacji własnej zamożności i odróżnienia od pospólstwa. Formą, w której się przejawia, jest barwność i bogactwo ozdób, odróżniająca fasady cygańskich domów od elewacji budynków ludności wcześniej osiadłej. Koczownicze życie nie sprzyjało gromadzeniu dóbr, toteż gromadzono tylko takie, które były trwałe<sup>44</sup>. Złote monety, kolczyki, naszyjniki, pierścienie. Zakładanie ich najdobitniej wyrażało zasobność i świadczyło

o bogactwie. Obecnie rozszerzyło się na budynki o charakterze stałym (wille). Ma tu miejsce przeniesienie znaczeń. Mobilne, łatwe do przeniesienia i przechowywania symbole i znamiona zamożności, zastępowane były przez elementy architektoniczne, które zdaniami Cyganów ekspozycywały i manifestowały poziom bogactwa mieszkańców miast czy arystokratycznych latyfundiów. One także wskazują na przywiązanie do nowej, przejętej tradycji i kultury, przyswajając sobie od niej symbole, których znaczenie nie jest do końca dla nich czytelne i zrozumiałe.

### Elementy denotujące „cechy dystrybucyjne”

Trudno dokonać precyzyjnego rozróżnienia takich elementów ze względu na wewnętrzny podział domu. Nie są one tak jasno czytelne przez fakt otwartego charakteru wnętrza. Daje się w nim rozpoznać, inaczej niż w klasycznym modelu wyróżniającym podział na część wejściową, komunikację, pokój dzienny, kuchnię, jadalnię, sypialnię itp., dwie strefy: dzienną i nocną oraz otoczenie mające specjalne, socjalne znaczenie.

Podział typologiczny jest o tyle istotny, że pełni rolę porządkującą w opisie rzeczywistości. Jednak nie same już istniejące elementy użyte w zestawach denotują wzorce całości założeń. One ją czynią pełniejszą, uzupełniając funkcje „typologiczne” identyfikujące wzorce i archetypy domu. Przy czym wzorce rozumiane bardziej jako przesłanka i pretekst do stworzenia przekazu ikonograficznego, niż wiernego trzymania się spójnej struktury oryginałów.

Opisana poprzednio typologia romskich willi jest próbą opisania stanu faktycznego, obecnie istniejącego, nie jest natomiast próbą klasyfikacji archetypów i wzorców, z których się wywodzą. Przez nie właśnie nakładana jest dodatkowa kaska stopniowanych wrażeń przez elementy architektoniczne przenoszone na budynek jako warstwa ornamentu i detalu.

Pierwotne wzorce mają za bezpośrednie inspiracje:

- willę podmiejską wykształconą w czasach palladiańskich,
- polski dwór szlachecki,
- pałac barokowy i klasycystyczny oraz XIX wieczny,
- zamek średniowieczny,
- miejski dom warowny (wieżę mieszkalną),
- XX wieczną kostkę-pudełko o modernistycznej pochodzeniu,
- architekturę cerkiewną.

Przedstawione rozróżnienie zawiera zestaw wzorców-odniesień, wśród których należy dopatrywać się inspiracji dla ich obecnych form przestrzennych. Te swoiste archetypy przestrzenne są czymś odmiennym od skojarzeń i podziału typologicznego, stanowiącego klasyfikację *a priori*.

Jest faktem, że architektura Cyganów polska Roma nigdy nie nawiązywała do form ludycznych, tradycyjnego budownictwa regionalnego, ani domów proletariackich. Zawsze sięga do wzorców wyższych, realizowanych przez grupy zamożniejsze, o większym prestiżu i znaczeniu w społeczeństwie. Szuka odniesień w kulturze wysokiej opartej o najlepsze europejskie wzorce.

## WILLA ROMÓW W KONTEKŚCIE SPOŁECZNYM

### Kontekst kulturowy a forma

Istnieją w cygańskim domu elementy dominujące i determinujące jego ogólny zewnątrz. Cennym przyczynkiem do poznania kodów tworzących romską estetykę jest komentarz do słów Greimasa otwierających tekst O niedoskonałości: „Wszystko, co jawi się, jest niedoskonałe: przesłania bycie, zapoczątkowuje kształtowanie się woli-bycia i powinności bycia, co jest już zejściem z drogi sensu. Samo jawienie się jako pewnego być może – czy może-bycia – jest ledwie do utrzymania.<sup>45</sup>”

Stwierdzenie to otwiera myślenie o egzystencji przez sztukę. Podpowiada, że estetyki należy szukać w życiu, a nie w dziełach sztuki i wytworach ludzkiej egzystencji. Być estetycznym znaczy także zachować ludzką autentyczność i postawę bycia prawdziwym. Ta filozofia nieoczekiwane, skutecznie może zburzyć neostrukturalistyczne podejście, konstruujące spójność semantyczną jako osiągnięcie poznawczo-zyciowe. Pojęcie spójności estetycznej stosuje się do wizji estetycznej, w której niedoskonałe jawienie się, przekształca się w swoistą doskonałość

sensowną. W tym znaczeniu desymetria jako zasada powoduje, że powstają piękności w skonwencjonalizowanych wizjach świata, otwierając zasłonę życia na doświadczenia bardziej fundamentalne i autentyczne.

Wydaje się, że w tym wypadku pojęcie wizji estetycznej, oprócz innych konotacji doskonale tłumaczy opisywane zjawisko, zawierając w sobie sam dyskurs estetyczny, jak i narrację dyskursów kulturowych.

Istotnie, samo zjawisko nowych willi, obojętnie czy traktowane w kategoriach architektury czy kultury, prowokuje pytania o autentyczność zdarzenia estetycznego, a jednocześnie jest punktem, który przesuwa nas od beznaczeniowości do świata doskonałości sensownej. Jest stanem emocjonalno-poznawczym, w którym każdy indywidualny podmiot poznaje i doświadcza świata na swój własny sposób.

Świadomość tego indywidualnego przeżycia jest w willach Romów niezwykle czytelna i wnosi do nich znamień odrębności, co więcej, wytworzyła się jako swoiste miejsce święte czy miejsce przeżywane, wbudowane w powstającą rzeczywistość przestrzenną. Doświadczenie przestrzeni uświęconej, o charakterze sacrum nie jest dane tylko człowiekowi religijnemu<sup>46</sup>. W każdej strukturze osobowości istnieją takie elementy, które wzbudzają tęsknotę za tym, co nadprzyrodzone, transcendentne. Siega po nie i je stosuje, każdy człowiek, niezależnie od stopnia jego religijności, po to, aby środowisko przestrzenne (architektoniczne) dało mu poczucie zadowolenia, zaspokajało osobnicze lub grupowe potrzeby estetyczne, spełniało potrzebę harmonii.

### Wartościowanie działań przestrzennych

Podjęcie interpretacji zjawiska, jakim stała się w polskiej rzeczywistości architektura Romów, nie może odbyć się w oderwaniu od prób jej oceny. Jedną z bardziej kategoriowych jest określenie jej jako kiczu. Stwierdzenie, że są to dzieła o małej wartości artystycznej, stanowiące naśladownictwo sztuki, czy też zjawisko ponadstylowe ukształtowane z przerostu użytych środków i niedowładu artystycznego nie oddaje jego istoty i staje się niewystarczające.

Sposób oceny zależy oczywiście od rodzaju przyjętych kryteriów. Antropologowie wskazują, że stanowi go pewien sposób ujmowania i wyrażania jakichś treści w sposób naiwny, przesłodzony i schematyczny, wykazując przy tym złą manierę i rzecz wykonaną raczej kiepsko. Charakteryzując kicz, odnosi go do rzeczy podstawowych. Cechują go wtórność i stereotypowość, określa się go jako przesadny i historyczny, nierzetelny, niosący element zafalszowania, wynikający z powodu odbiorcy, nie zaś wewnętrznej potrzeby artysty. Mówi się o nim, że wypełnia teraźniejszość, łącząc jednak marzenia o przyszłości z przeszłością<sup>47</sup>.

Pomimo częstego akcentowania zainteresowania przeszłością, jego „historyzowanie” jest, jak się zauważa, całkowicie ahistoryczne. Kładzie się także nacisk na źródło jego powstania, dla którego kluczem staje się nie tyle przeszłość, ile obfitość, co daje asumpt do jego powstania w czasach kultury masowej. Rozpowszechnienie lub popularyzacja dzieł sztuki wysokiej prowadzi do zatarcia ich sensu i rozbitcia ich jedności. Poszczególne fragmenty stają się składnikami innych układów przyjmując znaczenia dowolne, w których pierwotne funkcje nie mogą być odtworzone. Lub je po prostu tracą. Proces opisywany polega na przechodzeniu tego, co artystyczne w to, co kulturowe.

Przyjmując za punkt wyjścia powyższe rozważania, można na przykładzie architektury Romów udowodnić tezę, że architektury nie należy rozumieć jedynie jako sztuki kształtowania przestrzeni, lecz także jako kulturę jej kształtowania; z całym bagażem jej cywilizacyjnych doświadczeń. Ważność tego spostrzeżenia nie sposób przecenić. Błędem bowiem popelnianym od samego początku jest próba oceny architektury romskiej traktowanej w kategorii sztuki. Architektury z natury rzeczy powstałej jako działanie użyteczne, pragmatyczne, wobec której stosowanie pojęcia kiczu staje się działaniem zupełnie nie na miejscu.

Takie rozdzielenie sztuki od kultury jeszcze bardziej dobitnie potwierdza inną, przedstawioną wcześniej tezę, że architektura Romów jest emanacją kultury, z której wyrastała. Zatem traktowanie jej w kategoriach kiczu jest zupełnie nie uzasadnione. Wartości architektury romskiej należy doszukiwać się przede wszystkim w tych właśnie kategoriach. Właściwszym dla niej, jako wytworu kultury materialnej, będzie określenie „ludzyczny” niż „artystyczny”.

## Związki ze środowiskiem architektury postmodernistycznej

Warto zauważyć, że mnogość detalu i wyrazistość neostylowa, przejawiająca się stosowaniem elementów detalu i wystroju znanym z epok wcześniejszych (choćby korynckie kolumny, czy rokokowe stiuki i stalatura) od strony metody niewiele różni się od współczesnych wytworów architektonicznych Ameryki czy Europy.

Nie jest to jednak wynalazek dzisiejszych czasów, szczególnie wiek XIX przynosi przykłady od języka klasycznego do języka eklektyzmu (swoistym pasem transmisyjnym przenikania się tych idei były Wystawy Światowe). Najlepiej widać taką postawę u Johna Nasha. Szczególnie Royal Pavilion w Brighton (1815–1818.) Stanowi zadziwiająco zbitkę form zaczerpniętych z gotyku, motywów chińskich, przeplecionych nowymi materiałami (żeliwo), dominującą domieszką kopuł w hinduskim stylu. Jak komentuje to Jencks, był to „początek współczesnego ersatzu, pierwszy wspinały kicz w angielskim budownictwie<sup>49</sup>”, w którym zły gust stanowił siłę napędową twórczości.

Opisując ideę rewiwalizmu bezpośredniego oraz poddając analizie elementy języka architektonicznego, wskazuje grupę semiotyczną znaną wśród współczesnych realizacji, odzwierciedlającą mieszczańskie marzenia filmowych gwiazd Ameryki. Rezydencje, które zamieszkują, utrzymane są najczęściej w jednym ze stylów, które stanowią: dwór z południa, kolonialny z Nowej Anglii, staroangielski, wiejski dwór francuski czy współczesna kolonialna hybryda<sup>50</sup>. Co najciekawsze, w większość z nich przeważa swoista namiastka. Żaden z nich nie jest szczerzy, większości z nich nie cechuje ani historyczna dokładność, ani nawet poważnie potraktowany eklektyzm. Style są tylko pojęciowe, mają nadać znaki statusu i korzeni historycznych.

Jedno co rzeczywiście różni opisywane przykłady od przedmiotu naszych zainteresowań, to istotna rola twórcy lub raczej zamiana ich ról. Podczas gdy w postmodernistycznych projektach i realizacjach można mówić o świadomym działaniu autorów projektów, swoistym manifestie i reakcji na postawę modernistów, to w realizacjach cygańskich willi ich bezpośredni twórcy stają się tylko narzędziem umożliwiającym projekcję własnych wyobrażeń inwestorów.

Podczas gdy w architekturze Romów karykatura i parodia stają się bezpośrednią bronią – dewaluując już od samego początku jej wartość, tak w opisywanych przykładach tworzywo historycznego detalu traktowane jest z całą powagą stanowiąc intuicyjnie postrzegany kod przestrzennych znaczeń. W romskich realizacjach podobne zabiegi stają się pełnym powagi akcentowaniem własnego statusu w formach adekwatnych do wyobrażeń o ich estetycznych wyznacznikach, realizowanych za pomocą instrumentalnie traktowanego autora projektu. Jedną z kategorii czy raczej wyróżników architektury postmodernistycznej staje się różnorodność i wieloznaczność.

Trudno szukać bezpośrednich analogii pomiędzy architekturą amerykańską a willami tworzonymi przez Romów. Sztuka, ornament, detal i symbole zawsze architekturze towarzyszyły. Są dla niej niezbędne uzupełniając ją i tłumacząc oraz nadając jej znacznie większy rezonans. Wszystkie kultury doceniały znaczenie tego faktu, trudno więc dziwić się temu, że grupa o charakterze nomadycznym, nawet jeśli w sposób nieuświadomiony, to chociaż intuicyjnie wraca do tych podstawowych prawd.

I co istotne, jeśli w postawie twórczej odrzuca się elementy charakterystyczne dla postawy modernistów, to inspirację do „nowego” znaleźć można w programowości obiektu lub co bardziej jeszcze ciekawe, w konkretnej społeczności dla której podejmuje się działanie projektowe. Warto zwrócić uwagę na to, że zracjonalizowana postawa teoretyków postmodernizmu architektonicznego, staje się zadziwiająco podobna do działań twórców budynków mniejszości etnicznej budujących pierwsze stałe siedziby.

## Kreowanie znaku jako efekt uzyskiwania grupowej tożsamości etnicznej

W przypadku cygańskiego budownictwa willowego, odmiennosc estetyczna staje się wyraźnym elementem gry znaczeniowej. Warto przedstawić w tym miejscu charakterystyczne postawy dominujące i rysujące obraz nowopowstających domów. Niezależnie od stopnia asymilacji, przy-

wiązania do lokalnej tradycji, czy świadomości sposobu inwestowania jeden element pozostaje niezmienny: akcentowanie odrębności i poziomu bogactwa elementami naskórkowymi, swoistym sztafżem architektonicznym, będącym emanacją genetycznej odmienności. Jej postępująca świadomość jest wyrazem budzącej się odrębności etnicznej znajdującej swoje ujście w sposób najbardziej czytelny w warstwie semantycznej, nie zmieniając (i nie dotykając) w większym stopniu istoty domu, przejętego od innych nacji, wywodzącego się z europejskich źródeł, akcentując elementy nastawione na wspólnotowość zamieszkiwania.

## Perspektywy

Większość z opisywanych w niniejszej pracy obiektów powstała w latach 1975–1997. Ruch budowlany, niezwykle intensywny na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych obecnie w zauważalny sposób zamiera. Powstające obecnie budynki mieszkalne, w swej zewnętrznej postaci, nie różnią się już prawie od domów realizowanych przez większość polską. Obecnie dominującą tendencją jest odchodzenie od rozbudowanych formalnie obiektów, wyróżniających się architektonicznie i nawiązujących do historycznych doświadczeń i wzorów. Na pewno jednak wnętrza cygańskich domów, schowane przed okiem ciekawskich zachowały swój odrębny stylistycznie charakter.

Możliwość obserwowania rodowych siedzib rodzin romskich, to rzadki moment w historii, kiedy jedno pokolenie staje się obserwatorem powstania i zaniku zjawiska. Pomimo krótkiego dystansu czasowego ich odmiennosc uzasadnia szczegółową analizę. Tym bardziej, że ze względu na obecne problemy eksploatacyjne, niektóre z nich zmieniają właścicieli. Kupcami stają się często zamieszkujący w Polsce wzbogaceni Rosjanie.

## PODSUMOWANIE I WNIOSKI

### Wyniki badań nad sposobami i formami zamieszkania

Przeprowadzona analiza budynków zrealizowanych przez Cyganów z grupy polska Roma pozwala na dokonanie szerszych uogólnień.

Rozmieszczenie nowych willi Romów, jest nierównomierne i bezpośrednio związane z zamieszkiwaniem danego obszaru przez wcześniejszą grupę. Występują głównie w centralnej i zachodniej Polsce. Stanowią zupełnie nowe zjawisko w historii kultury materialnej Romów, są pierwszymi budynkami o charakterze trwałym, powstałymi po zaniechaniu koczowniczego trybu życia. Nie istnieją żadne historyczne odniesienia nowych form budownictwa mające związki z wędrówką Cyganów do Europy i Polski.

Przyczyną ich powstania był rosnący poziom zamożności grupy polska Roma i chęć posiadania reprezentacyjnych domów podnoszących prestiż, stanowiących manifest bogactwa, ale także realizację własnych wyobrażeń o domu.

Zlokalizowane najczęściej na obrzeżach miast, budowane przy drogach. Zwykle powstawały w oparciu o dwa schematy kompozycji zabudowy działki: z budynkiem mieszkalnym zlokalizowanym z przodu i w głębi działki.

Zrealizowane obiekty tworzone były w oparciu o doświadczenia architektoniczne epok wcześniejszych i wyraźnie nawiązują do istniejących typów zabudowy rezydencjonalnej.

Wśród większości z willi romskich można wyróżnić sześć typów przestrzennych: zamkowy, pałacowy, orientalny, dworkowy, modernistyczny, europejski.

Wzorce odnoszące się do ich architektonicznego charakteru można odnaleźć wśród historycznych polskich realizacji od średniowiecza po czasy współczesne, a także wśród architektury Wschodu.

Jako ruch budowlany stanowią zjawisko nowe, samoistne, jednak przyjęta konwencja stylistyczna jest eklektycznym zbiorem form poznanych w trakcie wędrówek prowadzonych na terenie całego kraju.

Cechą wyróżniającą willi Romów wśród wielu innych realizacji, jest niezwykła dbałość o detal. Nie jest on jednak stosowany w sposób jednorodny i czysty stylistycznie, lecz stanowi zbiór dowolnie opracowanych i przetworzonych, znanych elementów architektonicznych.

## Język form architektonicznych

Język form architektonicznych użyty do realizacji opisywanych obiektów, w okresie ich powstawania nawiązywał, zresztą nieświadomie, do nowych na polskim gruncie lat 80., idei postmodernizmu w architekturze.

Każdemu z użytych elementów można przypisać podwójne znaczenie. Pierwszym z nich jest pełnienie im właściwych funkcji użytkowych. Drugim, komunikat przestrzenny oznaczający zaakceptowanie obcej, w tym przypadku polskiej, kultury jako własnej oraz ostentacyjne manifestowanie poziomu własnej zamożności. Stanowią przykład sakralizacji domu mieszkalnego nadającej mu odświętne znaczenie.

Takie ukierunkowanie znaczeń można także odczytać z przyjętych archetypów historyczno-przestrzennych, mających za wzór istniejące realizacje.

Podwójne kodowanie staje się kluczem do zrozumienia logiki ich powstania. Pozwala właściwie odczytać nadane im znaczenia.

## Wnioski ogólne

Przedstawione wyniki zaprzeczają pierwszej z przedstawionych na początku tezę, dowodząc, że architektura Romów pomimo własnej odrębności estetycznej nie tworzy odmiennego stylu architektonicznego. Nie zawiera bowiem zespołu wyróżniających jej, jednorodnych cech estetycznych. Stanowi zjawisko zróżnicowane formalnie. Istnieją w nim pewne odrębne elementy wspólne, takie jak:

- bogactwo użytego detalu i ornamentu, wykorzystywanych niejednokrotnie w nadmiarze,
- korzystanie z wielu odniesień stylistycznych w jednym obiekcie,
- estetyzacja prostych form architektonicznych,
- otwarty układ wnętrza.

Domy Romów są autonomicznym i samoistnym zjawiskiem przestrzennym realizowanym przez tę grupę etniczną. Metodę budowy formy, można zakwalifikować jako rewiwalizm bezpośredni, stanowiący jedną

z cech nurtu architektury postmodernistycznej. Jednak ze względu na nieświadome wykorzystywanie stylistyki i elementów strukturalnych obcego pochodzenia, niepowiązanych ze sobą, budownictwo romskie jest wytworem kultury, nie zaś architektury jako sztuki kształtowania przestrzeni.

Język użyty do kreowania przestrzeni i nadawania jej cech indywidualnych, nie tworzy spójnego i jednorodnego komunikatu. Budowany jest bez szczególnych związków z doświadczeniami własnej kultury. Stanowi raczej wyraz indywidualnych marzeń i wizji domu opartego o historyczne wzorce. Przystawianie tych wzorców nie było skutkiem precyzyjnej analizy zjawisk, lecz swobodną grą wyobraźni, bez świadomości ich pierwotnego znaczenia. Jest zjawiskiem o zamierającej dynamice, gubiącym własną odrębność, ewoluującym w stronę wzorców typowych dla polskiej klasy średniej. Jest na pewno sposobem manifestowania własnej odrębności, jednak tylko w niewielkim stopniu wyrazem rodzącej się świadomości etnicznej Cyganów. Świadomość ta, na pewno postępuje, jednak nie zawsze wyraża się przez architekturę mieszkaniową.

Przyjęty zestaw form i powszechnie stosowana dekoracyjność stały się sposobem służącym podkreśleniu wartości przestrzeni poddawanej takim zabiegom. Taki model chociaż występujący na mniejszą skalę w przeszłości, kiedy dekorowano i ozdabiano cygańskie wozy, świadczy o zachowaniu w tym zakresie ciągłości kulturowej. Stosowanie podwójnych znaczeń i czytelnych tylko dla grupy znaków, sakralizuje przestrzeń mieszkania.

Pomimo odrębności domów romskich należy stwierdzić, że wpływ na krajobraz kulturowy Polski nie jest znaczący. Obiekty te są wyraźnie zauważalne, jednak nie zawsze akceptowane przez mieszkańców i środowiska fachowe.

Poprzez przejawskrawienie zestawień ocierają się także o granicę kiczu. Pozostanie to jednak problemem nie do końca rozstrzygniętym, wymagającym dłuższego dystansu czasowego dla oceny przedstawionego zjawiska.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Tekst jest skrótoowym zarysowaniem tematu przedstawionego w mojej pracy doktorskiej obronionej w 1999 roku pod kierunkiem prof. Teresy Jakimowicz na Politechnice Poznańskiej.
- <sup>2</sup> Po roku 1971, w którym odbył się I Światowy Kongres Romów w Londynie, rozpoczęto wprowadzanie terminu Rrom na określenie Cyganów, uważając, że w wielu językach określenie Cygan jest jednoznacznie pejoratywne; [patrz: Bartosz, A., (1994). *Nie bój się Cygana* (s. 65). Sejny.]. W tekście niniejszym używam obu określeń wymiennie, przyjmując, że Cygan jest nazwą historyczną, wyłączając negatywne konotacje z nią związane.
- <sup>3</sup> <http://www.gypsylorociety.org>
- <sup>4</sup> Czacki, T. (1835). *O Cyganach*. Poznań.
- <sup>5</sup> Daniłowicz, I. (1839). *O Cyganach wiadomość historyczna*. Lwów.
- <sup>6</sup> Narbutt, T. (1830). *Rys historyczny ludu cygańskiego*. Warszawa.
- <sup>7</sup> Pawłowski, A. (1973). *Cyganie – studia nad przestępczością* (s. 11). Zielenka Góra.
- <sup>8</sup> Chociaż literatura jest szeroka, to bibliografia w omawianym zakresie jest uboga. W Polsce jedyne zestawienie bibliograficzne z lat 1980–1994 przygotowała Wąsowicz [Wąsowicz, M. (1994). *Cyganie w Polsce* (zestawienie bibliograficzne). Opole], jednak o szczupłości opracowań poświęconych Cyganom świadczy jego zawartość obejmująca ledwie: 6 książek (!) i 82 artykuły.
- <sup>9</sup> Ficowski, J. (1985). *Cyganie na polskich drogach*. Kraków; Ficowski, J. (1989). *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*. Warszawa.
- <sup>10</sup> Mirga, A., Mróz, L. (1994). *Cyganie. Odrębność i nietolerancja*. Warszawa.
- <sup>11</sup> Mróz, L. (1992). *Geneza Cyganów i ich kultury*. Warszawa; Mróz, L. (2001). *Dzieje Cyganów-Romów w Rzeczypospolitej XV–XVIII*. Warszawa.
- <sup>12</sup> Bartosz, A. (1994). *Nie bój się Cygana*. Sejny.
- <sup>13</sup> Oczywiście każda pozycja szerzej analizująca kulturę Romów wspomina i o tym elemencie ich życia, jednak naprawdę istotnych pozycji jest

- niewiele. Za jedną z najbardziej wartościowych i pionierskich uznać należy artykuł Lecha Mroza (Mróz, L. (1970). *Cygańskie mieszkania. Próba typologii, Etnografia Polska, t. XIV, z. 1*).
- <sup>14</sup> Długoszowi, E. i M. (1981). *Budownictwo cygańskie w Sądeckim Parku Etnograficznym*. W: *Acta Scansenologica*, (Tom 2, s. 187–199). Sanok.
- <sup>15</sup> Do tej pory zagadnienia tu opisywane były przede mną jedynie sygnalizowane; patrz: Marciniak, P. (2000). *Architektura mniejszości romskiej jako element ochrony krajobrazu kulturowego. Dziedzictwo Kulturowe Fundamentem Rozwoju Cywilizacji* (s. 423–424). Kraków, oraz Marciniak, P. (2001). *Architektura polskich Cyganów. Czas Kultury 5/6*, s. 35–44.
- <sup>16</sup> Ziemiński, J. (1996). *Kosmologiczne aspekty architektury rezydencjonalnej*. W: *Materiały Państwowego Muzeum Zamkowego w Pszczynie* (T. IX, s. 279). Pszczyna.
- <sup>17</sup> Jakimowicz, T. (1996). *Pałac i zamek w sytuacji lat 1945–1989*. W: *Materiały Państwowego Muzeum Zamkowego w Pszczynie* (T. IX, s. 171). Pszczyna.
- <sup>18</sup> Gaczek, W.M., Manikowska, B. (1997). *Krajobraz społeczno-gospodarczy współczesnego Poznania*. W: *Kronika Miasta Poznania, Nr 3*, s. 327.
- <sup>19</sup> m.in. Czacki, T. (1835). *O Cyganach*. Poznań; Daniłowicz, I. (1839). *O Cyganach wiadomość historyczna*. Lwów; Ficowski, J. (1985). *Cyganie na polskich drogach*. Kraków; Ficowski, J. (1989). *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*. Warszawa; Mróz, L. (1992). *Geneza Cyganów i ich kultury*. Warszawa; Mirga, A., Mróz, L. (1994). *Cyganie; odrębność i nietolerancja*. Warszawa; Bartosz, A. (1994). *Nie bój się Cygana*. Sejny; Fraser, A. (2001). *Dzieje Cyganów*. Warszawa.
- <sup>20</sup> Autor podjął także próbę oceny stopnia oryginalności oraz określenia związków z architekturą Cyganów zamieszkujących południe Europy odbywając podróże do Serbii, Grecji i Rumunii.
- <sup>21</sup> Topolski, J. (1984). *Metodologia historii* (s. 418–423). Warszawa.
- <sup>22</sup> Specyfika genezy Cyganów ma dla pracy istotne znaczenie. Nieznane początki i pochodzenie Romów czynią z niego jeden z najbardziej ta-



- jemnicznych ludów. Jak rzadko która grupa etniczna prowadzili, aż do końca XX wieku koczowniczy tryb życia, co nie pozostało bez wpływu na ich kulturę, a tym samym formy mieszkania.
- 23 Mróz, L. (1992). *Geneza Cyganów i ich kultury* (s. 58-69). Warszawa.
- 24 Mróz, L., *op. cit.*
- 25 Bartosz, A. (1994). *Nie bój się Cygana*. Sejny, s.18.
- 26 Pierwszą informacją a jednocześnie przetrwałym śladem obecności Cyganów w Polsce jest wzmianka z roku 1419 wymieniająca imię i nazwisko osadnika: Petrus Cygan. [Ficowski, J. (1985). *Cyganie na polskich drogach*. Kraków, s.16–17]. W 1428 roku pojawia się informacja o polskim chłopie nazwiskiem Cygan zatem ich przybycie musiało być nieco wcześniejsze. Pierwsze grupy Cyganów pojawiły się w południowej części kraju za czasów Władysława Jagiełły. Czacki odnalazł wzmiankę z 1501 roku, o Polgarze wodzu Cyganów w Koronie: „Dopiero w r. 1501 jest wzmianka o ich wodzu Polgarze, co znaczyło u nich, podobnie jak w Indyi, wodza matey kupy ludu.” Od przybycia Cyganów w XV wieku do Polski.
- 27 Ficowski J., *op. cit.*, s. 21.
- 28 Mirga, A., Mróz, L. (1994). *Cyganie; odmiennosc i nietolerancja* (s.102). Warszawa.
- 29 Mróz, L. (1992). *Geneza Cyganów i ich kultury* (s. 205). Warszawa,
- 30 Na kongresie Cyganów w Getyndze w 1981r. doszło do nieporozumień na tym tle, czego efektem oficjalna nazwa kongresu brzmiała: „Kongres Roma i Sinti”.
- 31 Mirga, A. (1997). Romowie w historii najnowszej Polski. W: Z. Kurcz (red.), *Mniejszości narodowe w Polsce* (s. 160). Wrocław.
- 32 „Uchwała Nr 452/52 Prezydium Rządu z dnia 24 maja 1952r w sprawie pomocy ludności cygańskiej przy przechodzeniu na osiadły tryb życia”
- 33 Bartosz, A. (1993). O sytuacji politycznej i społecznej Romów. *Przegląd Powszechny*, 11, s. 284.
- 34 Podaje za: Weigl, B. i Maliszewicz, B. (red.). (1998). *Inni to także my. Mniejszości narodowe w Polsce: Białorusini, Cyganie, Litwini, Niemcy, Ukraińcy, Żydzi* (s. 41). Gdańsk.
- 35 Mirga, A. (1997). Romowie w historii najnowszej Polski. W: Z. Kurcz (red.), *Mniejszości narodowe w Polsce* (s. 171). Wrocław.
- 36 Mróz, L. (1992). *Geneza Cyganów i ich kultury* (s. 129). Warszawa.
- 37 Porównaj: Bartosz, A. (1994). *Nie bój się Cygana* (s. 183). Sejny.
- 38 Z ważniejszych należy wymienić: Ustawę z dnia 29 marca 1962r. o zgromadzeniach (Dz.U. z dn.6.04.1962, Nr 20, poz.89), Ustawa z dn. *op.cit.*, s. 185–188.
- 39 Przedstawiony podział oparty jest na typologii form mieszkania zarysowanych przez Mroza [Mróz, L. (1970). *Cygańskie mieszkania. Próba typologii. Etnografia Polska*, t. XIV, z. 1.] uzupełnionych o kolejne, występujące wśród Romów formy.
- 40 Analiza semiotyczna zawarta w tej części oparta jest na analizie dzieła architektonicznego opracowanej przez Umberto Eco [patrz: Eco, U. (1996). *Nieobecna struktura*. Warszawa].
- 41 Eco, U., *op. cit.*, s. 229.
- 42 Mirga, A., Mróz, L. (1994). *Cyganie. Odmiennosc i nietolerancja* (s. 211). Warszawa.
- 43 Wujowski, T. (1995). *Symbolika architektury greckiej* s. 222). Poznań. (
- 44 Mirga i Mróz doszukując się archaicznego genezy takiego zwyczaju zwraca jedynie uwagę na fakt, iż koczownicze życie nie sprzyjało gromadzeniu dóbr; patrz: Mirga, A., Mróz, L., *op. cit.*, s. 210.
- 45 Komentarz Grzegorzczak do słów Greimasa otwierających tekst O niedoskonałości; patrz: Grzegorzczak, A. (1993). *Estetyka niedoskonałości. W: Poznańskie studia z filozofii nauki, Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce* (s. 148–166). Warszawa-Poznań.
- 46 Ciekawie tłumaczy powyższe zjawisko Moskal; patrz: Moskal, M.K. (1992). *Uwarunkowania psychologiczne symbolicznego manifestowania sacrum w świeckiej rzeczywistości architektonicznej* (s. 34). Poznań [nie opublikowana praca magisterska przygotowana w Instytucie Psychologii UAM pod kierunkiem prof. dr hab. A. Bańki, maszynopis].
- 47 Kicz staje się z pewnością oderwaniem od obowiązujących w społeczeństwie norm i wywieranej społecznie poprawności; jest działaniem radosnym. Tak zresztą przyjmuje się jego definicję, która na początku lat 70. sformułował francuski badacz Abraham Moles – określił on kicz jako „sztukę szczęścia”; patrz: Moles, A. (1978). *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Warszawa.
- 48 Jenkcs, Ch. (1987). *Architektura postmodernistyczna* (s. 73). Warszawa.
- 49 Jenkcs, Ch., *op. cit.*, s. 54–58.

# Feng Shui, behind magic and superstition

# Feng Shui, poza magią i zabobonem

MAŁGORZATA GAŁKOWSKA-BŁĄDEK  
Dyplomowany konsultant Feng-Shui, Poznań

Już od najdawniejszych momentów swojej historii istnienia, człowiek interesował się otoczeniem i próbował je badać. Od znajomości praw przyrody zależało bowiem jego przeżycie. To pierwotne poznawanie środowiska sprowadzało się, przynajmniej na początku, do prostej obserwacji przyczynowo-skutkowej; spożycie określonych roślin powodowało konkretne efekty, uderzenie kamieniem o kamień dawało iskrę itd. Ważna była także trafna ocena terenu, na którym grupa ludzka zamierzała się osiedlić. Bo przecież w pobliżu powinna być woda, obfitość zwierzyny i zasobne w zioła i owoce lasy. Człowiek pierwotny starał się dostosowywać do otoczenia i traktował je z nabożną czcią. To prawda, że nie miał w tamtych czasach zbyt wielkich możliwości oddziaływania na środowisko; używał prostych narzędzi, a jego wiedza techniczna była na poziomie współczesnego małego dziecka.

Ale już w starożytnych Indiach i Chinach zaczęła rozwijać się imponująco rozległa wiedza o Ziemi i Kosmosie. W roku 1988 odsłonięto neolityczne groby w wioskach ludu Yangshao (Chiny, prowincja Henan) pochodzące z około 6000 lat pne., przedstawiające doskonałą znajomość astronomii. Mamy tu układ zgodny z chińskim wyobrażeniem kosmosu; niebo symbolizowane przez koło i ziemię przedstawianą jako kwadrat. Obok szczątków ludzkich, z jednej strony (na wschodzie) znajduje się ułożony z muszli kształt przedstawiający smoka, a z drugiej strony (na zachodzie) – tygrysa. W centrum grobu znajduje się wizerunek Bei Dou – Wielkiej Niedźwiedzicy. Ponieważ Smok i Tygrys są konstelacjami na chińskim niebie, staje się jasne, że ludzie z Yangshao orientowali swoje groby zgodnie z rocznym obrotem Wielkiej Niedźwiedzicy dookoła Gwiazdy Północnej.

Nie sposób wyliczyć wszystkich późniejszych wynalazków chińskich, wspomnę może tylko papier, druk, proch strzelniczy, kompas, sejsmograf i planetarium. Jednak pomimo silnego rozwoju całego wachlarza nauk oraz techniki, w sprawach dotyczących stosunku do środowiska i otoczenia, wydawałoby się, że Chińczycy jak gdyby zatrzymali się na etapie ludów pierwotnych. Dla nas, ludzi Zachodu, wydaje się śmieszny ten cały „obrzęd” wyszukiwania miejsca właściwego do budowy domu, bojaźń przed wycinaniem drzew, ciągle dostosowywanie się do praw natury, badanie, jak dana okolica może na nas oddziaływać. Przecież jesteśmy ponad prawami przyrody (a przynajmniej tak nam się wydaje), dysponujemy wspaniałą i niezawodną (?) techniką, możemy wycinać lasy, aby budować nasze miasta, zmieniamy koryta rzek, aby dostosować je do naszego „widzimi się”, wtrącamy się do genetyki roślin i zwierząt (zawsze w dobrej wierze, oczywiście!), próbujemy wpływać na klimat i wmawiamy sobie, że to wszystko ułatwia i ulepsza nasze życie.

Tak, ale dlaczego zatem współczesne społeczeństwo czuje się zagubione, dlaczego trapią nas „choroby cywilizacyjne”, na naszych oczach rozpada się tradycyjna struktura związków rodzinnych, nikt już nie ma szacunku dla ludzi starszych i ich doświadczenia, niepełnosprawni są tylko utrapieniem, a kozetki w gabinetach psychoanalityków nie są w stanie wytrzymać naporu tej ilości sfrustrowanych i cierpiących na depresję pacjentów.

From the first moments of mankind's existence, human beings have been interested in the natural environment and have been trying to explore it. Perfect knowledge about the laws of nature and acquired experience were vital and concerned simple survival. This primary exploration boiled down to, in the beginning at least, simple observation of cause and effect; eating certain plants caused specific results, striking a stone upon another stone produced a spark and so on. Also a good assessment of a where to live was important. There should be an abundance of water, the forests rich in herbs, fruits and animal life. Primitive man tried to adapt to the environment and worshipped it. During this period man's impact upon the environment was limited; he used simple tools and possessed technical knowledge on the level of a present-day child.

In ancient India and China, Man began to accumulate our present store of knowledge about the Earth and the Universe. Neolithic graves were unearthed in the village of Yangshao (China, Henan province) in 1988. They date from about 6,000 BC and show impressive knowledge of astronomy. The arrangement of the finds mirrors the Chinese image of the cosmos, wherein a circle symbolizes Heaven and the Earth is represented by a square. The remains of the body were accompanied by two figures outlined in shells, a dragon to the east and a tiger to the west. In the center of the grave was a representation of Bei Dou, the Northern Ladle (or Dipper). Since the dragon and tiger are also constellations in the Chinese sky, it is clear that the Yangshao people were already orienting their tombs in accordance with the annual revolution of the Big Dipper around the North Star.

It would be impossible to enumerate all Chinese inventions; but paper, the printing press, gunpowder, compasses, seismographs and the planetarium come to mind. However, despite the strong development of various sciences and technology, it seems that in matters concerning their relation to the environment, the Chinese remain as primitive as ever.

It is quite funny for us, Western people, this "ritual" of seeking a good place for the building of a house, a fear of cutting down trees, the perpetual adjustment to the laws of nature, the examination of how our surroundings are influencing us. We have triumphed over the laws of nature after all (it seems so to us at least), we have superb and unfailing (?) technology at our disposal, we can cut down the forests to build our cities, we change the course of rivers if we want, we interfere in the plant's and animal's genetics (always for good reasons of course!), we try to influence the climate and we believe that this all makes our life easier and better.

Well, why then does modern society feels like it has gone astray, why we are plagued by diseases connected with civilization, we have witnessed the destruction of the traditional family structure. Nobody respects elderly people and their life experience anymore. Disabled people are only trouble. The psychoanalysts' consulting rooms are full of the frustrated and depressed...

Śmiesz nas, gdy konsultant Feng Shui odradza budowę domu w zakolu małej, górskiej rzeczki (przecież w planie zagospodarowania jest tam przewidziane osiedle), albo przestrzega przed budową domu na naszej przepięknej i malowniczej skarpie, albo też z zupełnie już niewytłumaczalnych przyczyn, upiera się, aby dom był zwrócony w odpowiednim kierunku.

Tak, tak, mówimy. Po czym budujemy tak jak nam się podoba, bo przecież ładnie, elegancko, bo przecież architekt wszystko cudownie zaplanował a specjalista od konstrukcji obliczył najmniejsze detale. I zdarza się, że mieszkamy sobie nawet wiele lat, w spokoju, nie nękanymi żadnymi przysłowiowymi nieszczęściami, podśmiewając się w duchu z tego zabawnego „człowieka z kompasem”. Ale pewnego lata mała rzeczka staje się gigantycznym rozlewiskiem i już tylko z daleka patrzymy, jak zapada się nasza wspaniale zaprojektowana willa. Pewnej jesieni również i nasza skarpa się osuwa i pęknięcia na murach zmuszają nas do pośpiesznego opuszczenia wymarzonego domu. Zdarza się, że tuż po wprowadzeniu się do nowego budynku (zbudowanego z najzdrowszych materiałów, a jakże!) zaczynamy chorować, opuszcza nas żona (mąż), tracimy pracę. Przydarzają nam się dziwne, niewytłumaczalne zdarzenia, rujnujące nasz spokój i dotychczasowe życie. I wtedy kielkuje w nas przez lata odtrącana myśl, że może jednak ... można to było przewidzieć? To prawda, że „człowiek z kompasem” mówił coś o wielkiej wodzie, ale przecież tu nie było powodzi od przeszło stu lat!

Skarpa przed budową była dokładnie zbadana przez geologów, ale jakoś nikt nie zwrócił uwagi, że nad skarpą rósł kiedyś las zatrzymujący wodę z opadów, a teraz drzewa ktoś wyciął. A przed wprowadzeniem się do „chorego” domu byliśmy okazami zdrowia i mieliśmy bardzo dobre kontakty z rodziną, nie mówiąc już o posiadanym stanowisku, które było przedmiotem zazdrości znajomych... Dlaczego sąsiadowi układa się wspaniale, choć ma dom o identycznym układzie? Czy naprawdę identycznym? A może ma więcej okien na zachodniej ścianie? A może sypialnię ma tam, gdzie ja łazienkę?

To tylko kilka aspektów, związanych z oceną środowiska. Nawet nie zdajemy sobie sprawy jak bardzo jesteśmy uzależnieni od natury. Choć wydaje nam się, że możemy bezkarnie ingerować w jej prawa, prędzej czy później ponosimy klęskę. Czyż nie lepiej popłynąć z nurtem rzeki, niż stracić najpiękniejsze lata życia na walkę z wiatrem i falami? Czyż nie lepiej w zdrowiu, harmonii i dobrobycie dożyć spokojnych lat starości? Takie przynajmniej jest życiowe motto „człowieka z kompasem”, którego będziemy od teraz nazywać konsultantem Feng Shui, bo właśnie o tej starożytnej wiedzy, przepełnionej poszukiwaniem harmonii, będziemy tu mówić.

## CO TO JEST FENG SHUI ?

W wolnym tłumaczeniu znaczy to „wiatr i woda”. Jest to tradycyjna chińska sztuka projektowania i budowania domów w taki sposób, aby korzystać z pozytywnej energii, a unikać energii niekorzystnej. Oczywiście chodzi tu nie tylko o domy mieszkalne, ale i budynki komercyjne, szpitale, a nawet grobowce. Przedmiotem ekspertyz mogą być również całe miasta, regiony i kraje. W najszerszym znaczeniu, jest to umiejętność organizacji przestrzeni oraz wiedza o obiegu energii *qi* w świecie materialnym. Inną nazwą jest geomancja lub qimancja, czyli jak to określa profesor Stephen L. Field I – dywinacja w zgodności z *qi*. Terminem *qi* określa się w chińskiej metafizyce właśnie tę tajemniczą energię, która oddziałuje na nas i nasze życie. W naszym kręgu kulturowym próbujemy jej nadać inne nazwy, jak bioplazma, bioenergia, uniwersalna energia życia. Dotychczas nie udało się jednak odkryć ani natury tej siły, ani mechanizmów jej działania. Chociaż ostatnie prace fizyków coraz wyraźniej wskazują, że być może *qi* ma coś wspólnego z energią tachionową<sup>2</sup>. Spotyka się też określenie, że Feng Shui jest tym dla otoczenia, czym dla organizmu ludzkiego może być akupunktura. Samo słowo Feng Shui pojawia się po raz pierwszy w wyjątkach z Księgi Pochówków<sup>3</sup>, która datuje się na IV wiek naszej ery.

Wielu z nas zetknęło się z tą wiedzą w postaci dzwoneczków wietrznych, chińskich fletów, czerwonych wstążeczek, rozmaitych lusterek, figurek, kolorowych poduszek i wszelkiego rodzaju innych „gadżetów”. I nic dziwnego, że gdy słyszymy o konsultancie Feng Shui, uśmiechamy

It makes us laugh when a Feng Shui consultant advises against building a house in the vicinity of a little mountain stream (the house may be built there according to the town planning board after all), or he warns against building a house on a beautiful and picturesque slope. Or he insists (for absolutely incomprehensible reasons) that the house be oriented in a certain direction. We say 'ok fine' but we build the house as we like, because it is nice and elegant. Because the architect has designed this all so wonderfully and the construction engineer has calculated the smallest details. It happens that we may live many years there, quietly, not harassed by any particular misfortune, sneering at that "funny guy with a compass". But there comes one summer when that little river becomes a raging juggernaut and we can only look helplessly from a distance as our greatly designed villa collapses. There comes one autumn when that uphill slope, loosened by rain, slides into our home and the cracks in the walls force us to flee our dream-house. It happens that immediately after moving into a new home (built of the healthiest materials of course!) we start to suffer from disease, we divorce, lose our job. We experience strange, incomprehensible events, bringing our peaceful life into ruin. Then the long forsaken idea comes into our heads that maybe...it would have been possible to predict what happened? Well, the "guy with a compass" told us something about high water, but no flood had occurred for more than a hundred years! The slope was thoroughly examined by geologists before construction but nobody paid attention to the fact that the forest once absorbed the rain water; but has since been timbered. We were very healthy and had good family relationships before we moved into the new – "ill" – house, we had good jobs, the envy of our circle... Why then, we may ask our selves, is my neighbor doing so well, although he has an identical floor plan?

Well, is it indeed identical? Maybe it has more windows on the west-side? Maybe the other home has the master bedroom in the place where I have the bathroom?

These are only some of the important aspects in an environment assessment. We often aren't even aware of the impact of the environment upon our lives. Although it seems to us, that we can interfere with its laws with impunity, sooner or later we will meet defeat. Wouldn't be better to go with the flow than to lose the best time in life in a fight with wind and waves?

Wouldn't it be better to end one's days in health, harmony and prosperity? Well, it is at least the motto of the "guy with a compass", who we will call the Feng Shui consultant from now on, and Feng Shui – seeking harmony – is the ancient knowledge we will now explore.

## WHAT IS FENG SHUI?

In Chinese, Feng Shui means "wind and water". It is the traditional Chinese art of designing our surroundings and houses in a special manner to enable us to benefit from positive energy and to avoid bad – "ill" – energy. Feng Shui deals not only with apartments or private homes, but also with commercial buildings, hospitals, gravesites and even whole cities, regions and countries. In the broadest sense, it is the ability to design space and knowledge of *qi* circulation in the physical world. Another name is geomancy or qimancy – what professor Stephen L. Field I calls – divination according to *qi*. In Chinese metaphysics the term *qi* means mysterious energy, which impacts us and our lives. In our culture we may refer to it by other names, such as bioplasm or bioenergy, the universal energy of life. But we have failed so far in our effort to discover the nature of that energy and the way it works. The latest physicists' theories point toward *qi* having something to do with tachion energy<sup>2</sup>. It could be said that Feng Shui is for the environment, as acupuncture is for the human body. The word "Feng Shui" appears for the first time in excerpts from The Book of Burial<sup>3</sup>, which dates to IV CE.

Many of us know Feng Shui as a collection of wind chimes, bamboo flutes, red ribbons, mirrors, statuettes, colored cushions and other superstitious "gadgets". So it's small wonder that we smile indulgently when someone suggests a Feng Shui consultant. We imagine somebody who would change our home into a New Age museum. After all, Feng Shui has come to be associated with the New Age movement, a set of ideas difficult to rationally explain. This form of Feng Shui, which came to us

się pobliżliwie i oczami duszy widzimy kogoś, kto w krótkim czasie zamieni nasz dom w muzeum New Age. Bo ten właśnie ruch stał się dobrym gruntem dla rozkwitu wszystkiego tego, co nie da się racjonalnie wyjaśnić. Ta postać Feng Shui, która do nas dotarła na fali New Age, tak naprawdę mało ma wspólnego ze starożytną geomancją. W 1986 roku profesor Thomas Lin Yun<sup>4</sup>, chcąc przenieść chińską metafizykę na grunt zachodni, i to w jak najprostszej postaci, przedstawił swoją ideę 8 Sytuacji Życiowych. Cała teoria wywodzi się z Tantrycznej Sekty Czarnych Czapek (*Black Hat*) i propaguje intuicyjne podejście do analizy otoczenia, nie biorąc pod uwagę czynnika czasu ani rzeczywistych kierunków geograficznych. Znaczy to, że jeżeli nasz dom odwiedzi dziesięciu konsultantów, każdy z nich zaproponuje inne rozwiązanie. Do tego zawieszą nam na belkach i na suficie przeróżne dziwne przedmioty, umieszczą parę luster, odprawią jeszcze kilka rytuałów, może nawet posypią solą próg domu, po czym każąc nam powtarzać niezrozumiałe mantry – wyjdą inkasując spore pieniądze i pozostawiając nas w osłupieniu. Mimo wszystko, idea profesora Lin Yuna, ma ogromną rzeszę entuzjastów. To przecież takie proste; postawię figurkę i kwiatek w określonym narożniku pokoju i stanę się bogaty! A gdy w innym narożniku umieszczę rzeźbę przedstawiającą dwa delfiny, to znajdę partnerkę (partnera) na całe życie! My – ludzie Zachodu kochamy proste rozwiązania. Postawić figurkę, przemalować pokój, o tak! Szybkie rozwiązanie to jest to, czego nam trzeba! Gdy boli nas głowa, nie zastanawiamy się dlaczego. Nie rozpatrujemy, czy mamy za słabe oświetlenie przy biurku, czy za dużo pracujemy, czy też w końcu źle się odżywiamy. Po co? Przecież jest pigułka na ból głowy. Jest też pigułka na depresję, na agresję, na wzmocnienie, na ... Taką pigułką na nasze kłopoty okazała się właśnie teoria sekty Black Hat.

Tymczasem prawdziwe Feng Shui niewiele ma wspólnego z dzwoniakami wietrznymi, fletami, lusterkami czy innymi „gadżetami”. Jest to ogromna dziedzina wiedzy, zawierająca astronomię, fizykę, geofizykę, fizykę Słońca, badanie form terenu – to w odniesieniu do budynku – ale i – w aspekcie ludzkim – fizjologię, psychologię, dietetykę, medycynę. Można jeszcze wylizać dalej. Bo według starożytnych chińskich mędrców, Człowiek jest łącznikiem między Niebem a Ziemią. Zarówno nasza planeta, jak i energie kosmiczne wywierają wpływ na istotę ludzką. Ale i nie wystarczy wybudować dom zgodny z wszelkimi zasadami geomancji. Chińczycy mówią, że są trzy rodzaje szczęścia:

- Szczęście Niebiańskie (przeznaczenie – ale nie w naszym rozumieniu, powrócimy jeszcze do tego, oraz odpowiedni czas)
- Szczęście Ziemi (spełnione zasady Feng Shui w domu i otoczeniu)
- Szczęście Ludzkie (sposób postępowania, dieta, ćwiczenia, samoświadomość, medytacja)

Dopiero te trzy czynniki stanowią o tym, czy człowiek znajdzie harmonię w swoim życiu i czy będzie mógł osiągnąć swoje plany. Tak więc okazuje się to być bardziej skomplikowane niż wydawało się na początku. Tu już nie wystarczy figurka, będziemy musieli popracować nad otoczeniem domu (Lin Yun skupia się głównie na wystroju wnętrza), może też zastanowimy się nad naszymi celami, zatrzymamy się na chwilę w tym szaleńczym biegu, a może nawet zmienimy dietę!

Jeżeli chodzi o przeznaczenie w rozumieniu metafizyki chińskiej, jest to jedno z podstawowych nieporozumień. To nie ma nic wspólnego z wróżbami na temat tego, co się wydarzy i kiedy. Doświadczony konsultant Feng Shui sięga często do tzw. Czterech Filarów Przeznaczenia. Jest to rozbudowana dziedzina astrologiczna, zajmująca się określaniem profilu charakteru człowieka według daty urodzenia. Według tej astrologii, każdy z nas rodzi się z określonymi cechami charakteru, zdolnościami, a nawet skłonnościami do pewnych schorzeń. Data urodzenia wyznacza nam niejako ograniczony obszar działania. Mamy pewien zasób atutów. I tylko od nas zależy czy i jak je wykorzystamy. Jeżeli zamieszkamy w domu wybudowanym według wszelkich zasad Feng Shui, będziemy mogli rozwinąć skrzydła i będzie nam łatwiej osiągać nasze cele. Jeżeli zamieszkamy we wrogim, nieharmonijnym środowisku – nie będziemy mieli siły i okazji zaprezentować naszych możliwości. Nasza kondycja fizyczna i psychiczna zależy również od przyjmowanego pożywienia (znany jest wpływ pokarmów na zachowanie człowieka), postępowania (wybory życiowe), ćwiczeń, samoświadomości i medytacji. Je-

on the crest of the New Age wave, has hardly anything to do with the ancient geomancy. It was 1986, when professor Thomas Lin Yun<sup>4</sup>, presented his idea of 8 Life Aspects, to share with the West Chinese metaphysics in its most simplified form. This theory originates from the Tantric Buddhist Black Hat Sect and it promotes the intuitive approach to surroundings' assessment. It doesn't take into consideration time aspects or geographical directions. It also means that if ten consultants visit our home, each one of them will offer a different set of solutions. Additionally they would hang various strange things on beams and ceilings, place some mirrors, do some rituals, maybe they would even sprinkle our threshold with salt. After ordering us to repeat various incomprehensible mantras – they typically depart, taking a bundle and leaving us completely consternated. Nevertheless, Lin Yun's theory has a large number of adherents. The theory is simple; one can place a statuette and some flowers in the proper corner and he/she will become rich! When we place the statuette with two dolphins in the other corner, we will find a partner for the rest of our lives! We – Westerners – love simple solutions. To place a statuette, repaint a room, that's it! A quick solution is what we need! When we have a headache, we don't reflect as to the cause. We don't consider if we have good or bad lighting at our desk, or if we maybe work too much, or eat incorrectly. Why should we think about it when there are simpler solutions on offer?

There is a pill against a headache after all. There is also a pill against depression, aggression, a pill for strengthening, for.... The Black Hat sect's theory puts forth just such a pill for our troubles.

However the genuine Traditional Feng Shui has hardly anything to do with wind chimes, flutes, mirrors or any other "gadgets". It is a vast and serious body of knowledge, containing astronomy, physics, geophysics, sun physics and studying the forms of terrain – concerning a building – but also humanity's physiology, psychology, diet, medicine and so on. That is because, in accordance with the ancient Chinese sages, Man is a link between Heaven and Earth. Both our planet and the cosmic energies impact on human beings. But it is not enough to build a house in accordance with all the rules of geomancy. The Chinese say that there are three kinds of luck:

- Heavenly Luck (destiny – but not as we in the West understand it; we will discuss it later, and the aspect of time)
- Earthly Luck (fulfilled rules of Feng Shui in a building and the surroundings)
- Man Luck (behavior, diet, exercises, self-reflection and meditation)

These three factors taken together decide if a man will find harmony in his life and if he will be able to realize his plans. So it seems to be more complicated than it at first appears. The statuette is not enough anymore, we are forced to work with the house's surroundings (Lin Yun focuses mainly on interior design), maybe we should consider our goals, step off the treadmill, maybe we will even....change our diet!

Destiny in the Chinese metaphysical meaning, it is often fundamentally misunderstood. It has nothing to do with telling what will happen and when. An experienced Feng Shui consultant often uses the so called Four Pillars of Destiny. It is a sophisticated astrology domain, dealing with the defining character profiles, depending on date of birth. According to this astrological system, every one of us is born having specific character traits, abilities and even the tendency to develop some diseases. The date of birth marks out a limited field of action for us. We do have, however, a small supply of trump cards. It's up to us to take advantage of them and how we choose to go about doing that. If we live in a house built in accordance with all the principles of Feng Shui, we will be able to extend our wings and it will be easier for us to reach our goals. If we choose to live in a hostile, not-harmonious environment – we will not have enough power and opportunities to perform. Also our physical and psychological condition depends on food intake (it is known that food impacts our behavior), our conduct (our choices), exercise, self-reflection and meditation. If we eat properly, and we are fit, it is possible to reach our goals. Which is to say, according to Chinese metaphysics – we choose much of our luck and destiny. It is perfectly presented and proved in Master of Feng Shui – Roel Hill's (Heluo)<sup>5</sup> lectures.

zeli się dobrze odżywiamy, mamy dobrą kondycję, która umożliwia osiągnięcie celów. Tak więc w uproszczeniu, sami decydujemy o naszym szczęściu i przeznaczeniu w rozumieniu chińskiej metafizyki. Wspaniale to przedstawia i udowadnia na swoich wykładach Mistrz Feng Shui – Roel Hill (Heluo)<sup>5</sup>.

Jedną z najbardziej podstawowych i solidnych obserwacji w chińskiej kosmologii jest to, że wszystko w obrębie naszego Wszechświata – a także sam Wszechświat – porusza się ruchem spiralnym. Wszystko we Wszechświecie jest przejawem jednej i tej samej Qi, ale w różnych fazach wzrostu i zaniku. Te stwierdzenia pojawiły się na długo przed wynalezieniem pisma. Wiedza ta była więc kodowana w postaci kropek, węzłków na linii, czy też linii prostych i przerywanych – jak w trygramach i heksagramach.

W ten sposób powstały więc diagramy Wcześniejszego Nieba, Późniejszego Nieba i Luo Shu. Dwóch pierwszych, choć stanowią podstawowe narzędzia pracy konsultanta Feng Shui, nie będę tu omawiać, natomiast krótko przybliżę ideę diagramu Luo Shu, jako że we wszystkich popularnych pozycjach książkowych jest on przytaczany. (Autorem zamieszczonych grafik jest Roel Hill).

Po lewej stronie widzimy znany nam już z wielu książek znak Jin-Jang, który jest zapisem całej dynamiki Wszechświata i wszystkich jego praw. Po prawej stronie jest inna postać tego wyobrażenia.

W diagramie kołowym przedstawiony jest binarny model stworzenia a więc podział na *jin* (pierwiastek żeński, zaznaczony czarnym kolorem) i *jang* (pierwiastek męski, zaznaczony białym kolorem). Jedna siła nie może istnieć bez drugiej, w każdej z nich jest jakiś procent tej przeciwnej siły. Przy czym według chińskiego – cyklicznego – pojęcia czasu, oba pierwiastki w nieskończoność przemieniają się jeden w drugi. Jest to również zapis obserwacji ruchu Ziemi na jej orbicie dookoła Słońca, do czego jeszcze wrócimy. Ale także może to być przedstawienie naturalnych cykli tu, na Ziemi, na przykład pór roku, gdzie na dole mamy zimą, a u góry lato. W środku zimy zaczyna przybywać ciepła i światła (aspektów siły *jang*), a w środku lata pojawiają się już pierwsze oznaki zaniku *jang* (coraz krótsze dni, coraz chłodniej) – co oznacza wzrost siły *jin* (ciemność, chłód).

Można tu też zauważyć odniesienie do przebiegu ziemskiej doby. W diagramie Luo Shu (po prawej stronie), widzimy numery, które są kodami różnych faz tej samej energii. Musimy przy tym pamiętać, że Chińczycy umieszczali południe zawsze u góry. Aby scharakteryzować te fazy energii, starożytni uczeni użyli analogii, np. numer 3 leżący na wschodzie skojarzyli z drzewem i przypisali mu kolor zielony, numer 1 powiązali z wodą (kolor niebieski i czarny) itd. Co ciekawe, numery 8, 5 i 2 związane są z ziemią, a ich układ w przybliżeniu odwzorowuje nachylenie osi ziemskiej. To nie wszystko, bo jak dodamy cyfry w dowolnym rzędzie, czy wierszu, a nawet na ukos; zawsze otrzymamy ten sam wynik: 15.

Numery nieparzyste, symbolizujące siłę *jang* (1, 3, 9, 7), rosną zgodnie z kierunkiem ruchu wskazówek zegara (oprócz cyfry 7, która razem z cyfrą 6 stanowi połączenie między dwoma cyklami: *jang* i *jin*). Numery parzyste – *jin* – (2, 4, 8, 6) rosną przeciwnie do ruchu wskazówek zegara. Numery parzyste na Luo Shu tworzą kwadrat, będący symbolicznym przedstawieniem Ziemi, a więc pierwiastka *jin*.

Numery nieparzyste natomiast, stanowią sekwencję Nieba (*jang*) i można je odczytać jako zapis obserwacji ruchu Ziemi na orbicie dookoła Słońca. Cykl *jang* zaczyna się więc na północy (w dolnej części Luo Shu – numer 1) i ten moment jest wyznaczony przez przesilenie grudniowe (ok. 21 grudnia). Zbiega się to w czasie z innym zjawiskiem astronomicznym, *Perihelium*, które oznacza maksymalne zbliżenie Ziemi do Słońca (3–6 stycznia). Starożytni skojarzyli ten moment z krótkim wycofaniem i określili to jako fazę Wody. Po tym punkcie Ziemia będzie postępować na swojej orbicie, ale będzie coraz bardziej oddalać się od Słońca, aby w końcu osiągnąć maksymalny dystans, który w astronomii nosi nazwę *Aphelium* (3–6 lipca) i zbiega się z przesileniem czerwcowym (ok. 21 czerwca). Starożytni powiązali to z fazą Ognia. Na naszym Luo Shu będą to więc numery 1 (przesilenie grudniowe, *Perihelium*) i 9 (przesilenie czerwcowe, *Aphelium*). Pomiędzy tymi dwoma punktami znajdują się równonocę, oznaczone numerami 3 (marcowa) i 7 (wrześniowa). Po *Perihelium*, Ziemia stopniowo oddala się od Słońca, co powiązano z ekspansją i fazą Drzewa. Po minięciu punktu *Aphe-*

One of the most fundamental and consistent observations in Chinese cosmology is, that all within our Universe – and the Universe itself – moves in a spiral movement. All in the Universe is a manifestation of Qi, but in various stages of waxing and waning. These statements appeared long before the invention of writing. So this knowledge was codified as dots, rope knots, or lines – interrupted or not – as in trigrams and hexagrams.

The diagrams of the Former Heaven Sequence, Later Heaven Sequence and the Luo Shu were created in this way. The two former diagrams I will not discuss here, although they are a basic tool in a Feng Shui consultant's work, instead I will explain the idea behind the Luo Shu diagram, because it is present in all the popular books on the subject. (The author of the pictured graphics is Roel Hill).

On the left we see Yin-Yang symbol, which we know from many books. It is a symbol of the Universe's dynamics and all its laws. On the right we see another representation of this idea.

In the circular diagram the binary model of creation is shown, so there is a division between Yin (the female element, black) and Yang (the male element, white). One force can not exist without the other, in each is present part of the opposite force. According to the Chinese – cyclical – notion of time, both forces continually change, blending into each other. This diagram is also the recorded observation of the earth's movement in its orbit around the sun. However it could also be a representation of the natural cycles here on our planet, for example the seasons, winter on the bottom and summer on the top. The light and the warmth increase in the middle of winter (Yang aspects) and first signs of waning of Yang come in the middle of summer (shorter days, colder) – the Yin force then increases (darkness, cold).

We can also observe here a representation of day and night on our planet.

In the Luo Shu diagram (on the right), we see numbers, which are the codes of different phases of the same energy. We must remember here that the Chinese have always placed south at the top of maps and diagrams. To characterize these energy phases, the ancient scholars used analogies, for example number 3 in the east, they connected to wood and ascribed the color green to it, number 1 is connected to water (blue and black color) and so on. It is interesting that the numbers 8, 5 and 2 are connected to the earth and that the sequence of these numbers roughly relates to the earth's tilt on its axis. That's not all, because if we add together the numbers in any line or even slope; we always get the same result: 15.

Odd numbers, symbolizing the Yang force (1, 3, 9, 7) grow clockwise (excluding number 7, which – together with 6 – are the link between the two cycles: Yang and Yin). Even numbers are Yin (2, 4, 8, 6) and grow anticlockwise. Even numbers in the Luo Shu form a square, the symbolic representation of the earth (so Yin element), whereas odd numbers form the Heaven sequence (Yang, circle) and we can read it as the record of the earth's movement in its orbit around the sun. The Yang cycle starts in the north (at the bottom of Luo Shu – number 1) and that moment occurs on the December Solstice (about the 21<sup>st</sup> of December). This date coincides with another astronomical event, the Perihelion, which is Earth's closest approach to the sun (between the 3<sup>rd</sup> and the 6<sup>th</sup> of January). The ancients associated this moment with an extremal withdrawal and defined it as the Water phase. After this event, the Earth will proceed in its orbit, moving away from the sun and finally reaching the maximal distance, astronomically known as the Aphelion (between the 3<sup>rd</sup> and the 6<sup>th</sup> of July). It coincides with the June Solstice (about the 21<sup>st</sup> of June). The ancients associated it with the Fire phase. In our Luo Shu these will be number 1 (December Solstice, Perihelion) and 9 (June Solstice, Aphelion). Between these two points are two Equinoxes, number 3 (March) and 7 (September). After the Perihelion, the Earth will gradually move away from the sun, a phenomenon connected to expansion and the Wood phase. After the Aphelion, the Earth again returns closer to the sun and the ancients connected this phenomenon to contraction or the Metal phase.

The Chinese sages knew that which happens to the sun and the Universe tremendously impact life on Earth. They were convinced that the macrocosmos had its representation in our planet's microcosmos,

lium, Ziemia znów wraca w pobliże Słońca, co starożytni nazywali kontrakcją lub fazą Metalu.

Chińscy mędrcy zdawali sobie sprawę, że wszystko co dzieje się na Słońcu i w kosmosie, ma ogromny wpływ na życie na Ziemi. Byli przekonani, że makrokosmos ma swoje odzworowanie w mikrokosmosie naszej planety, we wnętrzu wybudowanego domu, a nawet ludzkiego ciała (nasze serce powtarza nachylenie znane nam z naszej planety).

Trzeba tu zaznaczyć, że chińska metafizyka i sposoby poznawania świata, mają swoje korzenie w daoizmie – systemie filozoficznym głoszącym, że najlepszą drogą dojścia do Prawdy, jest obcowanie z naturą, obserwacja zjawisk, oraz medytacja. Starożytni chińscy uczeni – astronomowie i geomanci, przemierzali więc w swoich wędrówkach góry i doliny, miejsca pustynne i ludzkie osiedla, mając wciąż w umyśle zasadę „co na górze to i na dole”, a więc szukając w otoczeniu odzwierciedlenia praw rządzących Wszechświatem. Śledzili przebieg rzek i kształty wzgórz, badali glebę (kolor, zwartość i wilgotność), roślinność i mnóstwo innych jeszcze czynników. Z czasem zauważali pewne prawidłowości, które skrzętnie notowali i w postaci zakodowanej w rymach, przekazywali swoim uczniom. Po wielu setkach lat powstał więc imponujący zbiór obserwacji dotyczących wyboru najlepszego miejsca do budowy domu, grobowca, osady, miasta czy nawet państwa. Przykładem może tu być wspomniana wcześniej Księga Pochówków, przypisywana Guo Pu (276–324 AD), leżąca wbrew swojej nazwie u podstaw nie tylko budowy grobowców. Jest to istna skarbnica wiedzy dla konsultanta Feng Shui.

Również i chińska medycyna, rozwijająca się w podobnym duchu, opierała się na diagnozie z pulsu chorego, wyglądu tęczówki oka, zmian na skórze, rytmu oddechu. Choroby były wynikiem nieharmonijnego układu jang i jin, czyli przewagi jednej z sił w określonej części ciała. I większość tych wspaniałych legendarnych chińskich medyków, nigdy w swoim życiu nie widziała wnętrza ciała człowieka (chyba że przypadkowo, podczas opatrywania ran), nie stosowano wtedy bowiem sekcji jako metody badawczej.

Wracając do Feng Shui, najstarszą formą praktykowania tej wiedzy była więc Szkoła Form (Xing Fa), do której nieco później (720–480 AD) dołączyła Szkoła Wzorców Qi (Liqi Pai, lub Szkoła Kompasów). Szkoła ta opierała się na założeniu, że każdy z ośmiu głównych kierunków geograficznych świata, reprezentuje inny rodzaj qi, mającego związek z polem magnetycznym Ziemi. Ale to nie wszystko, bowiem każdy z tych rodzajów qi wykazywał odmienne właściwości, zależnie od czynnika Czasu. Wybudowanie domu w określonym przedziale czasowym i skierowanie jego frontu w pewnym kierunku geograficznym, wyciska energetyczne piętno na tej strukturze, „chwytając” i zamyka pewną konkretną jakość qi. Tak więc w uproszczeniu można by rzec, że konsultant Feng Shui „przelicza przestrzeń na czas”, bada swoiste „tu i teraz” jakiegoś miejsca. Na tym nie koniec, bo sporządzivszy specjalny wykres energetyczny, konsultant jest w stanie przewidzieć, jakiego typu energie przeżywały w budynku w przeszłości (w przypadku analiz starych domów), albo jakie energie zawitają tam w przyszłości. Na tej podstawie można zdiagnozować, czy dany budynek będzie oddziaływał harmonijnie na mieszkańców, czy też nie. Bystry i doświadczony konsultant jest w stanie powiedzieć nawet, jakiego typu choroby, czy problemy mogą ich trapić. Ale jego rolą jest również, a może przede wszystkim, zapobieganie złym wpływom qi środowiska oraz wspieranie dobrych wpływów.

I niestety, ani zielona poduszka, ani najładniejsza nawet figurka czy chiński flet, nie są w stanie zmienić czegokolwiek w układzie energetycznym działającym z mocą ziemskiego pola magnetycznego. Na szczęście Tradycyjne Chińskie Feng Shui dysponuje pewnym arsenałem „leków” na niepomysłne sytuacje.

W dzisiejszych czasach, łatwo nam jest pojąć astronomiczne i geofizyczne odniesienia Feng Shui. Każdy współczesny nastolatek już niezłe orientuje się we wspomnianych dziedzinach.

Jednak w czasach starożytnych, jeżeli wiedza geomantyczna miała być użyteczna dla zwyczajnych ludzi i prostych rolników, musiała być im podana w jakiś „lżejszy” sposób. Oczywiście mówimy o czasach, gdy było to już dozwolone, ponieważ przez pewien okres, wszystkie działy kosmologii i metafizyki, zastrzeżone były dla wyłącznego użytku cesarskiego dworu, a za „wyniesienie” wiedzy na zewnątrz, śmierć groziła nie tylko niefortunnemu uczonemu, ale i całej jego rodzinie.

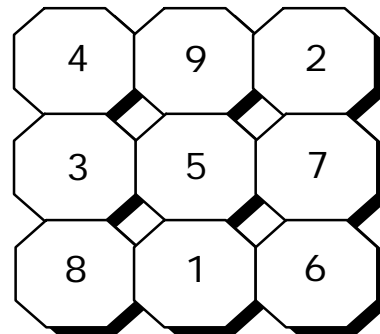
inside each building and even in the human body (our heart repeats the tilt of our planet).

Chinese metaphysics and the Chinese exploration of their world are rooted in Daoism – a philosophical system claiming, that the best way to reach the Truth is communing with nature, observation of phenomena and meditation. Ancient Chinese scholars – astronomers and geomancers, wandered through the mountains and valleys, deserts and settlements, keeping in mind that "what is above, is also beneath", so that they looked for the Universe's laws to be mirrored in nature. They traced water and the shapes of the hills, examining soil (color, density and humidity), plant life and many other factors. In time, the scholars observed certain regularities, which they diligently noted and which, after codifying in rhymes, they conveyed to disciples. After hundreds of years, this body of knowledge became an impressive collection of observations concerning the selection of the best place for the building of a house, a grave, a settlement, a city or even a country. The aforementioned Book of Burials, ascribed to Guo Pu (276–324 AD), describes much besides the building of graves. Is indeed a treasury of knowledge for a Feng Shui consultant.

Meanwhile Chinese medicine, developed in a similar spirit, diagnosis of illness was based upon a patient's pulse, the iris of one's eyes, skin, the very rhythm of breath. Diseases were considered an effect of a non-harmonious Yang-Yin condition, that one force was predominant over the other in a specific part of the body. The majority of these magnificent, legendary Chinese healers had never seen the interior of a human body (unless by some accident, when dressing a wound...). At the time the autopsy was not applied as a research method.

The oldest form of practicing Feng Shui was The Form School (Xing Fa). Later (720–480 AD) the School of Qi Patterns (Liqi Pai or Compass School) was introduced. This school was based on the assumption, that each of eight geographical directions represented a different kind of qi, where qi was connected to the Earth's magnetic field. Each type of qi, had different properties depending on its Time aspect. Building a house in a certain time period and orientating its front in a certain geographical direction, leaves an energetic imprint on that structure, it "catches" certain specific qi qualities. So how does a Feng Shui consultant convert space into time? He studies the specific "here and now" of some chosen space. After plotting a special energetic chart, a consultant is able to tell, what kind of energy has been prevailing in a building or what kind of the energy will develop in the future. On that basis it can be diagnosed whether that building will harmoniously impact its occupants or not. A clever and experienced consultant is even able to tell, what kind of diseases or problems may harass the occupants. But the role of a Feng Shui consultant is primarily to avoid the negative influences of environmental qi and to promote good qi. Unfortunately, neither a green cushion nor the most beautiful statuette or Chinese flute can change an energy pattern fueled by the power of the Earth's magnetic field. Luckily, Traditional Chinese Feng Shui has at its disposal an arsenal of "cures" for unfavorable situations.

It is no problem for modern people to grasp the astronomical and geophysical references of Feng Shui. Every modern teenager is quite



Aby umożliwić zwykłym, niewykształconym ludziom korzystanie z dobrodziejstw geomancji, starożytni uczeni użyli analogii. Stworzyli barwną wersję pełną smoków, tygrysów oraz kolorów powiązanych z porami roku i kierunkami geograficznymi. Rodzaje ziemskiej energii nazywali za pomocą słynnego chińskiego zodiakalnego zwierzyńca (Wąż, Tygrys, Koń itd.). Dawało to bowiem możliwość prostego skojarzenia pewnych faktów i użycia tej wiedzy w rolnictwie czy budownictwie.

I niestety właśnie ta uproszczona, pełna analogii wersja rozpowszechniła się tak bardzo, że właściwie niewiele pozostało z pierwotnych założeń. W ciągu wieków, dodatkowo narosło wokół Feng Shui mnóstwo typowo chińskich, ludowych mitów i zabobonów. Część przekazów zabarwiona została rytuałami różnych sekt, dodano tam wiele elementów magicznych, pochodzących z szamanizmu. Reszty dokonano słynne palenie księgozbiorów, gdzie na zawsze odeszły w zapomnienie klasyczne teksty i zapiski starożytnych uczonych, istniejące niekiedy w jednym tylko egzemplarzu.

Jest jeszcze jeden aspekt, często pomijany, a mianowicie: pewna część, a nawet całe działy Feng Shui, zostały celowo zafalszowane. Niektóre wręcz specjalnie wymyślono dla zmylenia ludzi wywodzących się z innych, sąsiadujących z Chinami narodów, a to w celu zdobycia kontroli i władzy nad tymi narodami.

Wszystkie przytoczone wyżej fakty, połączone z zaszyfrowaniem tej prawdziwej wiedzy w postaci tajemniczych i wieloznacznych rymowanek, powodują, że to, co zostało z Feng Shui dziś, dla nas, mogłoby się wydawać całkowicie bezużyteczne. Bo ktoś dzisiaj potrafiłby poruszać się po omacku w gąszczu stwierdzeń, z których tylko część jest prawdą, a wszystkie mają wiele znaczeń?

A jednak stało się inaczej. Kilku Mistrzów Feng Shui, a wśród nich Yap Cheng Hai, Joseph Yu, Raymond Lo, Howard Choy i Roel Hill (Heluo), podjęło trud oczyszczenia Feng Shui z wszystkich zabobonów i niepotrzebnych dodatków. Wszystko to w celu, aby powrócić do źródeł i przybliżyć nam wszystkim prawdziwą, rzetelną wiedzę.

To zaiste pionierskie i niezwykle trudne zadanie, zważywszy jak bardzo zdążyły się już rozpowszechnić zniekształcone wersje starych przekazów. Niezbędna jest tu dogłębna znajomość wszystkich aspektów chińskiej kultury, filozofii i specyficznego wschodniego podejścia do sposobów badania i postrzegania świata. Poza tym, jeżeli w piśmiennictwie chińskojęzycznym już niewiele pozostało wartościowych dokumentów, to w zachodnich wydaniach nie ma ich prawie wcale. Nie każdy tłumacz jest bowiem w stanie odszyfrować ukryte znaczenia starochińskich znaków. Są jednak wspaniali i oddani sprawie naukowcy, którzy poświęcają swój czas, a nieraz nawet całe swoje życie idei rehabilitacji Feng Shui. Zdają sobie oni sprawę, jak wiele ta wiedza może dać dziś nam – ludziom XXI wieku. Jednym z tych niezwykłych pionierów jest profesor sinologii i doktor filozofii – Stephen L. Field z Uniwersytetu Trinity w Kalifornii. Nie dość, że tłumaczy on starochińskie, bezcenne pisma, to opatruje je dodatkowo swoim komentarzem, tworząc pomost zrozumienia pomiędzy tak odległymi zarówno w czasie jak i w sposobach percepcji świata, kulturami. To właśnie dzięki jego uprzejmej zgodzie, mogłam skorzystać z jego tłumaczenia Księgi Pochówków, przetłumaczyć tekst z języka agielskiego na polski i umieścić słynną Księgę na mojej stronie internetowej dla korzyści polskojęzycznych czytelników.

## CÓŻ FENG SHUI MOŻE NAM OFIAROWAĆ?

Takie pytanie nieodłącznie towarzyszy wszelkim dyskusjom na temat starożytnej geomancji. Kultura Zachodu nauczyła nas rozróżniającego sposobu myślenia, opierającego się na logice i rozumowaniu. Od starożytności (Pitagoras i Arystoteles), gdzie znajdujemy początki myślenia dedukcyjnego i indukcyjnego, poprzez Isaaca Newtona z jego fizyką klasyczną (wstęp do rozdziału między nauką i religią, fizyką i metafizyką) i Immanuela Kanta, ujmującego zjawiska przyrodnicze jako schematy mechaniczne, aż po epokę darwinowską, gdzie ostatecznie oddzielono frakcję naukową od religijnej, budowaliśmy ufortyfikowane warownie nauki, religii, umysłu i ciała. Całe to wyodrębnianie, szufladkowanie i dzielenie informacji jest więc naszą spuścizną po takiej a nie innej drodze rozwoju nauki Zachodu. Jednak odkrycia fizyków XX wieku wstrząsnęły światem naukowym, wskazując na wszechświat jako sieć wzajemnie po-

well acquainted with the aforementioned fields and concepts. But it was a huge problem for peasants and common people in ancient times. They needed that theory but it was only dispersed in simplified, easy to chew nuggets. We are talking about a time when the sharing of information and science was sometimes limited. There were eras when knowledge of cosmology and metaphysics were reserved for the use of the emperor's court only. Then, spreading knowledge, was punishable by death, not only the unfortunate scholar but by the death of the scholar's whole family.

That is why the ancient masters of Feng Shui used analogies. They created picturesque stories full of dragons, tigers and colors connected with seasons and geographical directions. Thus types of earthly energies got names after famous Chinese zodiac animals (the Snake, Tiger, Horse etc.). It allowed the simple associations of certain facts and the use of Feng Shui knowledge in agriculture or building.

Unfortunately, it is mostly this simplified version, full of analogies, which has spread over much of the world. Many of the original concepts are lost. During the passage of time, much folklore, and religious and cultural elements have grown up around the original knowledge. The burning of books has done the rest, as classical texts and ancient scholars' notes often existed in only one copy, and are now gone forever.

Once more, whole branches of Feng Shui were purposely falsified. Some of them were even especially created for people from adjacent countries; it was done to take control of these nations.

Taken together, these facts, including the codification of true knowledge into mysterious and ambiguous rhymed verses, could seem useless. Who among us is able to grope among this dark jungle, where only a part is true and all has many meanings?

Some have dared.

Masters of Feng Shui such as Yap Cheng Hai, Joseph Yu, Raymond Lo, Howard Choy and Roel Hill – Heluo, have taken great pains to purge from the vast and extraordinary knowledge all unnecessary additions. All this for the purpose of returning to original sources and to present us with genuine and reliable knowledge.

It is a pioneering effort and an extraordinary task indeed, taking into consideration how deformed versions of the ancient relays have managed to spread. Necessary to the task is a thorough knowledge of all aspects of Chinese culture, philosophy and the specific oriental approach to exploration and perception of the world. Besides that, in Chinese literature there are not too many valuable documents and in the western publications they are almost non-existent. The point being that not every translator is able to decipher the hidden meanings of ancient Chinese pictograms. Dedicated scientists devote their lives to the rehabilitation of Feng Shui. They realize how much this knowledge can be of benefit to people of the 21st century. One of these extraordinary pioneers is Stephen L. Field, Ph.D., and a Professor of Chinese at Trinity University in San Antonio, Texas, USA. He not only translates invaluable, ancient Chinese texts, but also adds his commentaries, which are especially precious for us – people of the 21st century – for understanding a culture far removed in time and space. I am grateful for his kind permission in allowing me the use of his translation of the Book of Burials, to translate it from English to Polish and upload the book on my website for the benefit of Polish readers.

## WHAT CAN FENG SHUI OFFER US?

This question invariably accompanies all discussions on the subject of ancient geomancy. Western culture has taught us a different kind of thinking, which is based upon logic and reasoning. Since antiquity (Pythagoras and Aristotle), where we find the beginnings of deductive and inductive thinking, through Isaac Newton with his classical physics (introduction to the separation between science and religion, physics and metaphysics) and Immanuel Kant's treatment of natural phenomena as mechanical schemes, to Darwin and science's final schism with religion – we have been building the fortresses of science, religion, mind and spirit. This tendency to separate and categorize is our heritage and is the basis of all of Western scientific development. The discoveries made

wiązanych zdarzeń. Już Albert Einstein twierdzi, że masa jest po prostu innym przejawem energii, a przestrzeń i czas są ze sobą powiązane i tworzą czterowymiarową czasoprzestrzeń.

Także prace Nielsa Bohra (1885–1962), Maxa Plancka (1858–1947) i Wernera Heisenberga (1901–1976), dotyczące teorii kwantowej, udowadniają jedność wszystkich rzeczy oraz to, że wyodrębnianie nie może być metodą zdobywania wiedzy o całości.

Na tym gruncie powstały całkiem już współczesne teorie holistyczne przedstawiane przez takich naukowców jak David Bohm (1917–1992), Rupert Sheldrake (współczesny biolog) i Andrew Newberg (1967–). Według tych teorii, wszechświat jest jak hologram, gdzie każda część obrazu zawiera cały obraz, a rozwojem wydarzeń kieruje holistyczna siła, zwana polem morficznym.

Czyżbyśmy więc w końcu doszli do takich samych wniosków, jakie Chińczycy wyciągnęli parę tysięcy lat temu?

Co więc może nam ofiarować Feng Shui? Odpowiadając jednym zdaniem: ta starożytna wiedza może nam umożliwić całościowe spojrzenie na człowieka i wszystkie przejawy natury, które go otaczają.

Jesteśmy dumni – my ludzie Zachodu – z wiedzy i poziomu nauki, jaki osiągnęliśmy, a jednocześnie walczymy o „humanizację” medycyny czy architektury. Do niedawna lekarz leczył wyłącznie nasze ciało. To, gdzie mieszkamy, co czujemy, czym się odżywiamy, było daleko poza zainteresowaniami tradycyjnego lekarza. Współczesny medyk, lecząc latami tego samego pacjenta i nie uzyskując zadowalającej poprawy, po prostu uważa, że to już taki beznadziejny „przypadek”. I tak też wielu ludzi, każdego ranka łyka garść tabletek, oczywiście dwie na wątrobę, trzy na serce a pięć – przeciź na wzmocnienie. Któż by miał czas i ochotę sprawdzić czy środowisko, w którym mieszka taki „beznadziejny” pacjent, wpływa na niego pozytywnie czy też ujemnie. Pacjenci czasem instynktownie czują, że coś w ich domu jest nie tak, że jak przebywają poza nim – czują się jakby lepiej. Ale tkwią w osamotnieniu, razem z tą swoją świadomością, bo do kogoś mieliby się z tym problemem udać? W dzisiejszym świecie, każdy uważający się za wykształconego, człowiek – traktuje wszystko to, czego nie da się naukowo wyjaśnić, trochę z pogardą, a trochę ze współczuciem dla „ciemnoty”.

Jeżeli chodzi o architekturę, bardzo trafnie określa to Marek Gajdziński w swojej książce pt. *Feng Shui – Tao dobrego domu* [4]:

„Współczesna architektura jest w dużej części owocem buntu. Buntu, który można symbolicznie określić jako sprzeciw dziecka wobec rodziców.(...) Rodzice to dom i cała związana z domem tradycja. Tak więc dziecko, czyli współczesny człowiek, buntuje się przeciwko swojemu domowi i przeciw tradycji – w tym także tradycji budowlanej, czyli wykształconemu na przestrzeni wieków sposobom wznoszenia ludzkich siedzib. Dlatego właśnie projektowane dziś budynki są tak nieprzyjemne, niewygodne i niezdrowe. Postawione w złym miejscu i w niewłaściwy sposób. Przytłaczające mieszkańców swoją brzydotą i ciasnotą koszmarnie blokowską. Monumentalne mrówkowce, w których człowiek czuje się intruzem ...”

A więc agresja i bunt zamiast upragnionego spokoju. Jeżeli ktoś w swoim własnym domu nie czuje się bezpiecznie i wygodnie, jeśli cała okolica przedstawia jeden wielki brak harmonii, to jak może ten człowiek normalnie funkcjonować w społeczeństwie? Skąd ma czerpać motywację i może przede wszystkim siły do działania, do nowych przedsięwzięć?

I tu właśnie otwiera się możliwość uzupełnienia naszego spojrzenia na świat, dodania nowej jakości, nowej nadziei na odnalezienie równowagi. Tym uzupełnieniem może być starożytna geomancja – Feng Shui.

To właśnie konsultant Feng Shui jest tą osobą, do której można się zwrócić o pomoc w odnalezieniu harmonii w życiu. Konsultacja czy ekspertyza Feng Shui jest to nic innego jak właśnie całościowe spojrzenie na człowieka i jego otoczenie. Od wyboru odpowiedniego miejsca na budowę domu (ocena środowiska), poprzez stworzenie harmonijnej przestrzeni w już istniejącym budynku, aż do poradnictwa charakterologicznego, zawodowego, dietetycznego i dotyczącego spraw zdrowia. A ponieważ coraz częściej współczesna medycyna nieśmiało przyznaje, że psychika człowieka ma jednak jakieś znaczenie w procesie powstawania choroby, zdrowie i harmonijnie zaprojektowane środowisko sprzyjać będzie zachowaniu ogólnie pojętego zdrowia w naszym społeczeństwie.

by 20th century physicists, were shocking to the scientific world, because they showed the Universe as a system of mutually connected events. Already Albert Einstein had claimed that mass is simply a different manifestation of energy and also space and time are connected one to another and together they form four-dimensional space-time. Also the works of Niels Bohr (1885–1962), Max Planck (1858–1947) and Werner Heisenberg (1901–1976), concerning quantum theory, prove the unity of all things and that the separation can not be the only method used to seek comprehensive knowledge.

From this framework originated modern holistic theories, developed by such scientists as David Bohm (1917–1992), Rupert Sheldrake (a contemporary biologist) and Andrew Newberg (1967–). According to these theories, the Universe is like a hologram, where every part of the picture contains the whole picture and the evolution of events is managed by the holistic force, what is referred to as morphic resonance.

So have we taken a different road to reach the same conclusions as the Chinese did several thousands years ago?

What does Feng Shui offer to us? Condensed to one sentence: this ancient knowledge can make possible a holistic view of man and all manifestations of nature that surround him.

We are proud – we people of the West – of the knowledge and level of science we have achieved while simultaneously striving for humanization of medicine and architecture. Until recently a doctor sought to cure the body only. The matter of where we live, how we are feeling and what we eat, was far from a normal physician's interest. A modern doctor, treating the same patient for years while not obtaining satisfactory improvement, simply claims that the case is hopeless, beyond treatment. So many, swallow a handful of pills every morning, two pills for the liver, three for the heart and five pills just for strengthening. Who has the time and the motivation to review the environment and its impact upon such hopeless cases? Sometimes people instinctively feel that something at home is not in order; if they are out they somehow feel better. But with whom could they share that observation? Who would be receptive to addressing that problem? In the modern world, everyone considers himself or herself educated – and treats all things which are not explicable scientifically, with a little bit of contempt but also with compassion for other's "ignorance".

If it concerns an architecture, Marek Gajdziński says very accurately in his book "Feng Shui – Tao dobrego domu" (Feng Shui – Tao of a good house) [4]:

"Modern architecture is in large part the fruit of rebellion. A rebellion which could be symbolically defined as a child's against his or her parents.(...) Parents symbolize home and all the tradition connected to it. So a child, or modern man, rebels against his home and tradition – and also traditional building, which have developed over centuries. That is why buildings designed nowadays are so unfriendly, uncomfortable and unhealthy. Being built in bad places and in an unsuitable manner, these buildings are a gathering of awful blocks, overpowering their occupants with ugliness and lack of space. Monumental skyscrapers where a man feels like an intruder..."

This means aggression and protest instead of desired peace and quiet. If someone in his/her own home doesn't feel safe and comfortable, if the surroundings show a decided lack of harmony, how can that man function normally in society? Where is he to draw motivation from and most importantly draw his power to act, to engage in new enterprises?

Here Feng Shui complements our view to the world, adding a new quality, a new hope for finding harmony. A Feng Shui consultant using the ancient geomancy, is one to whom we can turn to for help in finding harmony in our lives. A consultation or a Feng Shui audit is a holistic look at man and his surroundings. From selection of the best place for the building a house (an assessment of the environment), through creation of a harmonious space in an existing house, to characterological, vocational, dietary and health guidance. Modern medicine more and more is willing to admit that that the human psyche is a cause and a factor in the progression of disease. A healthy and harmoniously designed environment will favor health in our society, not only physical health but also mental balance.



Zdrowia nie tylko fizycznego, ale i równowagi psychicznej. Ale, jak już wspomniałam, Feng Shui to nie tylko organizacją przestrzeni. Wiedza ta ma o wiele głębszy sens, niż mogłoby się wydawać. Umożliwia nam coś, co dawno już utraciliśmy w naszym szaleńczym cywilizacyjnym biegu, coś, czego tak bardzo nam brakuje w dzisiejszym świecie – więź z otaczającą nas naturą. Człowiek jest przecież częścią tej natury, a jednocześnie tak bardzo chce się od niej uwolnić, uniezależnić, odrzucić. Nawet zniszczyć nie przejmując się skutkami. Tak, jesteśmy częścią przyrody. Oddychamy tlenem wyprodukowanym przez rośliny, pijemy wodę z górskich źródeł, spożywamy zboża, warzywa i owoce pełne energii pochodzącej ze słonecznego światła i minerałów Ziemi. I ten tlen, woda, energia i minerały – to wszystko jest wbudowane w nasze komórki i tkanki. Organizm ludzki jest dostosowany do właśnie takiego a nie innego korzystania z dóbr natury. Niszcząc więc naturę, niszczymy samych siebie. Podcinamy gałąź, na której siedzimy. Sami, krok po kroku, budujemy barierę między nami a przyrodą. Całe dni potrafimy spędzać w zamkniętych pomieszczeniach, czasem pozbawionych okien, sztucznie oświetlanych i klimatyzowanych. Otaczamy się komputerami i światem wirtualnym. Pławimy się w smogu elektromagnetycznym, serwujemy sobie posiłki z „fastfoodu”, które dla naszych organizmów nie posiadają żadnej wartości, ale o tym się przekonamy dopiero za parę lat, gdy nasz oderwany od naturalnego środowiska organizm odmówi nam posłuszeństwa. Nie dość, że zerwaliśmy kontakt z naturą; coraz trudniej przychodzi nam też kontaktować się między sobą. Ludzie już prawie nie rozmawiają, jest już znane nawet nowe zjawisko w psychologii – strach przed bezpośrednim kontaktem wzrokowym. Pojawia się nowy rodzaj pacjentów w poradniach psychologów; ludzie uzależnieni od kontaktów wirtualnych poprzez internet. Nieszczęśliwcy, zamknięci w stworzonym przez siebie świecie, tylko tam czujący się bezpiecznie. Strachem napawa ich już samo wyjście na ulicę. Tym ludziom tak naprawdę brak wewnętrznej harmonii, zatracili również akceptację samych siebie, co zaowocowało strachem przed bliższymi kontaktami z drugim człowiekiem. I w tym miejscu moglibyśmy zaobserwować różnice w podejściu do przykładowego problemu, ekspertów Wschodu i Zachodu. Psycholog zbada pacjenta, oczywiście bardzo dokładnie. Podejdzie do sprawy biorąc pod uwagę indywidualny charakter przypadku, może nawet sięgnie do przeszłości chorego i będzie usiłował znaleźć przyczynę obecnego stanu. Ale sprawa tak czy inaczej zakończy się w czterech ścianach gabinetu.

A jeżeli przyczyna kryje się w mieszkaniu pacjenta?

Oczywiście żaden konsultant Feng Shui nie będzie miał ambicji zastępować psychologa czy też lekarza jakiegokolwiek innej specjalności. Natomiast może zwrócić uwagę na pewne czynniki pozornie nic nie znaczące, jak na przykład miejsce i kierunek ustawienia łóżka w pokoju, widok z okna, siedzenie przy biurku tyłem do drzwi wejściowych, kolor ścian (zieleni nie zawsze i nie na każdego wpływa kojąco...), układ mieszkania względem kierunków geograficznych, a wreszcie pożywienie zbyt jin czy zbyt jang. Czasem ważne okazuje się miejsce zaparkowania samochodu, czy niedawno wybudowany w ogrodzie basen.

Nie zdajemy sobie bowiem sprawy, jak wielki wpływ wywiera na nas otoczenie. Nie poznaliśmy jeszcze większości mechanizmów, które przekształcają odbierane przez nas bodźce na konkretne skutki w postaci reakcji naszego ciała i psychiki. Zaskakujące dla nas było odkrycie, że małe ilości gruczołu szyszynki potrafi z wielką dokładnością dostosować działanie naszego organizmu do ilości światła w otoczeniu. Tymczasem jesteśmy świetnymi „antenami” również dla innych przejawów natury, między innymi dla magnetyzmu ziemskiego, czy stref geopatycznych. Dlaczego po przestawieniu łóżka śpi nam się lepiej?

Właśnie takimi sprawami zajmuje się Feng Shui, które opiera się o obserwacje czynione przez parę tysięcy lat i przekazywane z pokolenia na pokolenie. Dlatego też, z takim багаżem doświadczeń, wiedza ta potrafi dać odpowiedź na wiele pytań nurtujących współczesnych naukowców. Od tysięcy lat z powodzeniem stosuje ona praktyki mające na celu regulację wpływu środowiska na nas i nasze losy; niweluje negatywne działanie i wspiera to dobroczynne. Przy czym zwraca jeszcze uwagę, że każdy z nas reaguje odmiennie, każdy dom i każdy mieszkaniec jest jak mikrokosmos; jest częścią całości, ale stanowi jednak pewną autonomię. Na przykład według starożytnej geomancji, spanie na osi

However, Feng Shui is not only about space design. This knowledge goes deeper, than it may at first appear. It facilitates something that we have lost during our mad run toward civilization, something much missed – a bond with the nature surrounding us. A man is part of that nature after all, but simultaneously wants to free himself from it, to reject it and even to destroy it not bothered by the consequences. Yes, we are a part of nature. We breathe oxygen produced by plants, we drink water from mountain springs, we eat grains, vegetables and fruits full of the earth's minerals and the energy coming from our sun. Then this oxygen, water, energy and minerals become our very cells and tissues. A human organism is adapted to the use of all things natural. In destroying nature we destroy ourselves. We undercut the branch we are sitting upon. We, step by step, build a barrier between nature and us. We are able to spend whole days in closed air-conditioned rooms, sometimes without any windows, illuminated artificially.

We surround ourselves with computers and a virtual world. We roll in electromagnetic smog and eat fast food meals bereft of all nutritional value, but we will see in time – that our organism, separated from its natural environment, will fail us. It is not only that we have broken off contact with nature; it has become difficult for us to even make contact with other people. Some people have problems with talking to other people. It is a known phenomenon in psychology – a fear of direct visual contact. There emerges a new sort of patient in psychologists' consulting rooms; people addicted to virtual contacts via the Internet. Poor human beings, locked in a world of their own creation, only able to feel safe in that context. Going out, if only for a walk, arouses fear. They are simply missing a sense of inner harmony, they have lost their self-acceptance and that is the cause of their fear of close contact with other people. Here we can observe the different approaches of Western and Eastern experts to the problem. A psychologist will examine a patient, very thoroughly of course. He will approach the matter, taking under consideration the individual character of the case, maybe he will even go back to the patient's past and will try to find the reason for the patient's present state. Anyway, the problem will be solved within the psychologist's office.

What if the cause is hidden in a patient's dwelling?

Of course no Feng Shui consultant seeks to replace a psychologist or a doctor. But he can pay attention to certain factors, which are seemingly without meaning to others, for example where is the bed in the room, what is the view from the window, does a patient sit at his desk with his back to door or is he facing the door, what is the color of walls (green is not always and not for all people calming...), the floor plan in relation to geographic directions, and finally the food – too Yang or too Yin. Sometimes even where we park the car is important as well as the location of the new outdoor swimming pool.

We are not aware of how much our surroundings impact us. We haven't yet mastered the majority of mechanisms, which transform the stimuli received by us into specific reactions of our body and psyche. It was a shocking discovery for us, that the tiny pineal gland is able, with great precision, to adapt our organism's functioning to the changeable amount of light in our surroundings. Meanwhile we are also perfect "antenna" for other manifestations of nature, such as the Earth's magnetic field or geopathic zones. Why do we sometimes sleep better after changing our bed position?

Feng Shui deals with these matters based upon observations made over hundreds of years passed down from generation to generations. That knowledge can give us answers to many questions preying on modern scientists' minds. For thousands of years Feng Shui has applied its concepts with success in the regulations of our environment and its effects upon us; it nullifies negative influences and promotes beneficial ones. It also takes into account that each human beings reacts differently, each house and its occupant is like a microcosmos; part of the entirety, but displays autonomous features as well. For example, according to ancient geomancy, sleeping on a North-South axis, in the South sector of a dwelling, for one it can mean health and harmony, for the other it is detrimental. Magic and superstition? No, it is only the influence of the surroundings, about which not enough is yet known.

północ – południe, w południowym sektorze mieszkania, dla jednych może oznaczać zdrowie i harmonię, dla innych bywa zabójcze. Magia i przesąd? Nie, to po prostu wpływ środowiska, które jest przez nas jeszcze nie do końca poznane.

Człowiek potrzebuje kontaktu z harmonijnym środowiskiem również ze względu na potrzeby psychiczne. Mnóstwo ludzi, uwięzionych w klatkach współczesnych blokowisk, codziennie patrzy na ten sam widok za oknem – szary beton sąsiedniego bloku. Jakże inaczej czułby się każdy z mieszkańców takiego domu, mając widok z okna na przepiękną perspektywę zieleni lasu z małą wesołą rzeczką w tle. To brzmi jak uroczą bajką, ale czasem staje się faktem. Coraz częściej biura architektoniczne korzystają z konsultacji specjalistów Feng Shui, aby projektować domy i osiedla w zgodzie ze sztuką geomancji, a więc tym samym w zgodzie z naturą. Pojawiają się też pionierskie prace dyplomowe na temat konkretnych realizacji, jak np. *Centrum świadomego kształtowania przestrzeni Feng Shui w Zielonej Górze* M. Kuberki [7], czy *Koncepcja zespołu zabudowy mieszkaniowej w otwartym krajobrazie wiejskim w rejonie Środy Wielkopolskiej*, gdzie autor Sławomir Pawłowski powołuje się na zasady geomancji, które mogą być z powodzeniem stosowane we współczesnej architekturze [10].

Także architekci Saniewski i Mojsiuszko, na swojej stronie internetowej zamieszczają wiele porad dotyczących organizacji przestrzeni w zgodności z Feng Shui. Czytamy tam też m.in.: „Zaden konsultant Feng Shui nie zastąpi architekta, ale może go skutecznie wspomóc dla osiągnięcia pożądanego efektu. Nieprzypadkowo wielu zdolnych twórców projektuje zgodnie z Feng Shui, nawet o tym nie wiedząc (najlepszym przykładem jest architektura mieszkaniowa Franka Lloyd Wrighta).”

Jednak najbardziej spektakularnym zastosowaniem Feng Shui przez zachodniego architekta, jest niewątpliwie Hongkong and Shanghai Bank – dzieło światowej sławy twórcy, Normana Fostera. Konsultował on swój projekt na wielu etapach powstawania, z ekspertem Feng Shui – Koo Pak Ling’iem. Konsultacje te nie miały bynajmniej na celu nadania budowli chińskiego wyglądu. Koo Pak Ling miał zbadać, czy nie zostały naruszone zasady geomancji, a osadzenie, konstrukcja i wygląd budynku pozostają w jak największej harmonii z otoczeniem. On także miał decydujący głos przy rozmieszczeniu, doborze kolorystycznym i zastosowaniu umeblowania oraz pozostałych detali, jak na przykład słynnych rzeźb przedstawiających lwy strzegące wejścia [1].

## PSYCHOLOGIA ŚRODOWISKA

Ciekawym i niezwykle wartościowym nurtem w architekturze i urbanistyce, stała się „psychologia środowiskowa”. W latach 60. XX wieku, zaczęto prowadzić interdyscyplinarne badania mające na celu wypracowanie nowego systemu wiedzy użytecznej w architektonicznym i urbanistycznym projektowaniu środowiska. Okazało się bowiem, że bardzo mało wiemy na temat funkcjonowania człowieka w środowisku mieszkalnym. Zwłaszcza w takim, które dostarcza nam najwięcej bodźców, stanowi naszą codzienność – we własnym domu. Lata 80. przyniosły opracowanie metody POE (*Post Occupancy Evaluation*), która oznacza proces dokładnej i systematycznej oceny budynków zamieszkałych lub użytkowanych już od jakiegoś czasu (Ocena jakości w architekturze i urbanistyce – [9]). Badania skupiają się na mieszkańcach lub pracownikach i ich odczuciach, co daje obraz doświadczeń wyniesionych z pewnych decyzji projektowych. Na tej podstawie można opracować bazę dla tworzenia lepszych budynków w przyszłości. Podkreśla się tu ważność trzech podstawowych zagadnień: jakość techniczna, funkcjonalna i behawioralna. Jakość behawioralna obejmuje właśnie ogół wartości istotnych w życiu społeczności, jak prywatność, terytorialność, odszukiwanie drogi do celu, poczucie bezpieczeństwa, zdrowie psychiczne i fizyczne, podświadomy odbiór przestrzeni (estetyka czy tzw. przyjazna przestrzeń), oraz wiele innych. W Polsce zagadnieniami behawioralnymi w architekturze zajmują się: psycholog prof. Augustyn Bańka, socjologowie prof. Bohdan Jałowicki i prof. Aleksander Wallis.

Tak więc i my – przedstawiciele kultury Zachodu – dochodzimy do podobnych wniosków, jak starożytni uczeni Orientu i zaczynamy patrzeć na człowieka bardziej całościowo. Zaczynamy dostrzegać złożoność ludzkiej natury, bierzemy pod uwagę już nie tylko fizjologię i psychologię; w tym równaniu pojawia się również podświadomość i intuicja.

People need a contact with a harmonious environment because of their psychic requirements. Many people, imprisoned in the cages of modern block housing, have the same view everyday – the gray concrete of the adjacent block. How differently would they feel if from their window they could see a beautiful forest and a little river nearby? It sounds like a charming fairy tale, but it may be reality. More and more often the architects make use of Feng Shui consultation specialists, to design houses and settlements in accordance with the art of geomancy, and thus in accordance with nature. There also appear some pioneer diploma projects on the subject of concrete implementation, for example "Centrum świadomego kształtowania przestrzeni Feng Shui w Zielonej Górze" M. Kuberka ("The center of conscious forming of Feng Shui space in Zielona Gora") [7], or "Koncepcja zespołu zabudowy mieszkaniowej w otwartym krajobrazie wiejskim w rejonie Środy Wielkopolskiej" (The idea of a house in the open rural landscape in the region of Środa Wielkopolska), where the author: Sławomir Pawłowski refers to the principles of geomancy, which can be successfully applied in modern architecture. [10].

Also on their website, architects Saniewski and Mojsiuszko give advice concerning space organization in accordance with Feng Shui.

"No Feng Shui consultant can replace an architect, but he can effectively help an architect in accomplishing a desired effect. It is not by accident that many talented creators design in accordance with Feng Shui, often not even being aware of it (the best example is the housing architecture of Frank Lloyd Wright)."

One of the most spectacular applications of Feng Shui by a Western architect is the Hong Kong and Shanghai Bank – a work of the world-famous designer, Norman Foster. He consulted Koo Pak Ling, a Feng Shui expert, at many stages of his project. The aim of these consultations was not to give a Chinese look to the building. Koo Pak Ling was to examine if the rules of geomancy had been compromised and if the site, structure and appearance of the building were in maximum harmony with the surroundings. The Feng Shui expert had also a decisive voice in the matter of arranging, colors selection, furnishing and other details, for example the famous sculptures of lions guarding the entrance [1].

## THE PSYCHOLOGY OF ENVIRONMENT

The psychology of one's environment has become a very interesting and valuable contributor in architecture and town planning. In the 1960s, interdisciplinary research began with the purpose of working on a new system of knowledge useful in the architectural planning of environmental and town planning. Through this effort the fact emerged that we know little about man's functioning in residential space. Especially that space which provides us with the most stimuli of all, our own home. During the 1980s the POE method was developed further (Post Occupancy Evaluation), which means a process of thorough and systematic evaluation of occupied buildings (Ocena jakości w architekturze i urbanistyce – [9]). The researches focused on occupants or employees and their feelings, what experiences resulted from certain designing decisions. On that basis it is possible to create a foundation of knowledge to build better buildings in future. Three elementary matters are stressed: technical quality, functional quality and behavioural quality. The behavioral quality covers general values important in the life of society, like intimacy, territoriality, seeking the way to a target, feelings of safety, mental and physical health, subconscious reception of space (esthetics or so called friendly space), and many others.

In Poland, good resources in dealing with behavioral matters in architecture are: psychology prof. Augustyn Banka, sociology prof. Bohdan Jałowicki and prof. Aleksander Wallis.

We – Western culture's representatives – have reached similar conclusions as the ancient oriental scholars and we have begun to perceive human beings in a more holistic manner. We have begun to notice the complexity of human nature, we now take under consideration not only physiology and psychology, added to that equation we have added an examination of the subconscious and intuition.

## KONKLUZJA

Jakkolwiek rozwój nauki i wiedzy Wschodu i Zachodu podążał innymi drogami, to jednak w końcu te drogi się w jakimś sensie spotykają. Jak siły jin i jang, jak dwa bieguny magnesu, jak w końcu dwa przeciwieństwa nie mogą pozostać wobec siebie obojętne, tak i my możemy i powinniśmy skorzystać z bogactwa wiedzy Wschodu, zwłaszcza, że jest to wiedza starsza niż cała nasza Zachodnia kultura. Feng Shui może się stać wspaniałym uzupełnieniem naszych badań nad oddziaływaniem środowiska na człowieka, może dać odpowiedzi na wiele pytań i rozwiązać niektóre problemy, z jakimi nie radzi sobie na obecnym etapie rozwoju Zachodnia nauka. Starożytna geomancja może pomóc w każdym indywidualnym przypadku, nie tylko diagnozując problem (osoba źle sypia), znajdując jego przyczynę (osoba zajmuje pokój całkowicie nieharmonijny pod względem energetycznym) ale i proponując szereg możliwych rozwiązań i porad.

Wspomnę tutaj interesujący wynik badań Van der Ryn'a i Silversteina (Uniwersytet Berkeley, Kalifornia, 1967 rok), którzy zaobserwowali pewną prawidłowość polegającą na tym, że poczucie apatii i zobojętnienia jest mniej więcej proporcjonalne do liczby kondygnacji domu studentckiego [2]. Otóż konsultant Feng Shui nie tylko potrafiłby podać powód takiej prawidłowości, ale mógłby zasugerować kilka możliwych rozwiązań istniejącej sytuacji.

Jak już wspomniałam wcześniej, prawdziwa, rozległa wiedza Feng Shui, opiera się na obserwacji zmian w naszym środowisku (a tym samym w zachowaniu człowieka), wywołanych przez siły magnetyzmu ziemskiego oraz cały zespół oddziaływań pomiędzy Ziemią a Słońcem i innymi ciałami niebieskimi. Jesteśmy częścią tej skomplikowanej całości zwanej Wszechświatem i nie pozostaje nam nic innego jak tylko pogodzić się z faktem, że podlegamy jednak pewnym ograniczeniom. Rytm przyrody (pory roku), fazy Księżyca, kierunki geograficzne oraz formy terenu mają nad nami większą władzę niż byśmy się spodziewali. Cóż z tego, że palma pierwszeństwa w odkryciu tych prawidłowości należy do starożytnych Chin. Mamy niezwykłą okazję skorzystania z tych wszystkich odkryć, zweryfikowania wielu naszych sądów a przede wszystkim wzbogacenia naszej wiedzy o otaczającym nas świecie. Możemy spojrzeć na wybrane problemy czy dziedziny w inny, nowy sposób. Nie lepszy, czy doskonalszy (choć czasem jednak dokładniejszy), ale właśnie inny. To może być wspaniałe doświadczenie dla współczesnego człowieka, zagubionego w stworzonym przez samego siebie sztucznym świecie. Feng Shui i Metafizyka Orientalna mogą nam ofiarować wszystko to, co w nich najlepsze, sprawdzone przez dziesiątki pokoleń, a co wciąż jest aktualne i użyteczne.

Nie trzeba przy tym wcale negować naszej własnej kultury, nikt nie będzie zmuszony do kupowania chińskich gadżetów, projektowania domu na chińską modłę czy zapisania się na kurs Tai Chi. Zasady Feng Shui są bardzo uniwersalne, dające się zastosować w każdej kulturze, w dowolnym miejscu na naszej planecie. Dlaczego by więc z nich nie skorzystać?

## SŁOWO NA ZAKOŃCZENIE

Chciałabym podziękować Mistrzowi Feng Shui – Roelowi Hill (Heluo), który otworzył mi oczy na tę wspaniałą, starożytną wiedzę i obalił fałszywe mity narosłe wokół niej. To właśnie z Heluo prowadzimy dwujęzyczną listę dyskusyjną, mającą na celu edukację polskich czytelników w zakresie Tradycyjnego Feng Shui. Ten artykuł niech będzie formą okazania wdzięczności mojemu Mistrzowi.

## CONCLUSION

Although the evolution of science and knowledge leded different ways, though these ways finally meet in certain sense. Like Yin and Yang forces, like two magnetic poles, at last like two oppositions cannot stay inactive towards one another, so also we can and we should take advantage of the Eastern knowledge abundance. Especially because that knowledge is older than whole our Western culture. Feng Shui may become the wonderful complement to our researches on an environmental influence on human being, it can offer us the answers to many questions and to solve some problems, which the Western science cannot manage on that stage of its development. Ancient geomancy can help in each individual case, not only making diagnosis of a problem (a person sleeps badly) and finding a cause (a person live in completely energetically unharmonious room) but also offering a series of possible solutions and advices.

I will mention here an interesting outcome of Van der Ryn's and Silverstein's researches (Berkeley University, California, 1967), who have observed certain regularity that the feeling of apathy and indifference is more or less proportional to number of student house's floors [2]. Well, a Feng Shui consultant would be able not only tell why it is like that, but also he could sugest several possible solutions of that situation.

As I mentioned before, the genuine, vast Feng Shui knowledge is based on observation of changes in our environment (the same in human behaviour), caused by earthly magnetic forces and all complex of actions between the Earth and the sun and also the other heavenly bodies. We are a part of that sophisticated entirety called the Universe and nothing remains but only accept the fact, that we are subject to some limitation. The rhythm of nature (seasons), Moon phases, geographical directions and landforms exercise major power on us than we could expect. What does the fact that the priority in these discoveries belongs to ancient China mean. We have an unusual opportunity to take advantage of all these discoveries, to verify many of our convictions and first of all – to advance in our knowledge of surrounding us world. We can look at some problems or matters in other, new manner. Not better or more perfect (although sometimes more precise though), but just another. It may be great experience for modern man, lost in created by him himself virtual world. Feng Shui and oriental metaphysics may offer us all that is the best in them, proven by tens generations, and what is still up to date and useful. By the way we needn't negate our own culture, nobody is beeing forced to buy Chinese gadgets, to design Chinese looking house or enroll to Tai Chi course. The Feng Shui principles are very universal and applicable to each culture, in any place on our planet. So why not to take advantage of it?

## INTERNET

Stephen L. Field, *Qimancy – Chinese Divination by Qi, The Book of Burial* <http://www.fengshuigate.com>  
Saniewski & Mojsiuszko, *Architektura i Wnętrza* <http://www.wnetrza.cad.pl>  
Małgorzata Gałkowska-Błądek – *Feng Shui bez magii i zabobonów* [http://www.republika.pl/xuankong\\_fengshui](http://www.republika.pl/xuankong_fengshui)  
Roel Hill (Heluo) <http://www.geocities.com/heluoarticles>  
Pierwsza angielsko-polska lista dyskusyjna na temat Tradycyjnego Feng Shui <http://www.groups.yahoo.com/group/Heluo-Polski-Forum>

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Stephen L. Field – doktor filozofii Uniwersytetu Teksaskiego w Austin (USA), profesor sinologii i dziekan Wydziału Języków Nowożytnych i Literatury na Uniwersytecie Trinity w San Antonio, Teksas, USA. Autor wielu tłumaczeń klasycznych chińskich tekstów i ich opracowań. Członek Association for Asian Studies oraz Society for the Study of Early China.

<sup>2</sup> Tachiony – hipotetyczne cząstki, których istnienie dopuszcza teoria Einsteina. Poruszają się one z prędkością większą niż światło (*tachy* – znaczy po grecku „szybki”). W Polsce, badania nad m.in. neutronami i tachionami, prowadzi prof. J. Rembieliński z Uniwersytetu Łódzkiego.

<sup>3</sup> *Księga Pochówków* – klasyczny tekst chiński, przypisywany Guo Pu (276–324 AD), zawierający opisy różnych form terenu i oceniający jakość qi występującej w danym miejscu.

<sup>4</sup> Thomas Lin Yun – ekspert Feng Shui intuicyjnego i nauczyciel chińskiej kultury i filozofii – głównie szkoły Black Hat (Tybetańska Tantryczna Sekta Czarnych Czapek). Stworzył on w roku 1986 własną koncepcję Feng Shui, opartą na religii i filozofii daoizmu i konfucjanizmu, zawierającą elementy ludowe i zwyczaje chińskie.

<sup>5</sup> Roel Hill (Heluo) – Mistrz Feng Shui, mieszkający w Holandii. Przedstawiciel Tradycyjnego Chińskiego Feng Shui; wykłada i prowadzi szkolenia i seminaria w wielu krajach świata. Przekazuje on rzetelną wiedzę, pozbawioną elementów ludowych, rytualnych i magicznych. Teorie i metody zawarte w jego nauczaniu, poparte są szeroką wiedzą z zakresu astronomii, geofizyki i fizyki Słońca.

## LITERATURA

- [1] Baker, H. (1989). *Feng Shui. Applied Ecology Chinese Style*. W: *Norman Foster Associates Building and Projects*. Hong Kong: Waterman,
- [2] Bańka, A. (1983). *Behawioralne podstawy projektowania architektonicznego*. Skrypt dla studentów. Poznań: Wyd. Politechniki Poznańskiej.
- [3] Birdsall, G. (1998). *Feng Shui. Jak korzystać z energii środowiska*. Wrocław: Poligraf.
- [4] Gajdziński, M. (1999). *Feng Shui. Tao dobrego domu*. Białystok: Studio Astropsychologii.
- [5] Gajdziński, M. (1999). *Feng Shui. Zdrowy i szczęśliwy dom*. Warszawa: Cymes.
- [6] Hill, R. (2003). *Practitioners program Destiny Consultant Xuan Kong Feng Shui*. Feng Shui Network Netherlands/Helu.
- [7] Kuberka, M. (2001). *Centrum świadomego kształtowania przestrzeni Feng Shui w Zielonej Górze*. Nie opublikowana praca dyplomowa

## FOOTNOTES

<sup>1</sup> Stephen L. Field – received his Ph.D. from the University of Texas at Austin in 1985, and is Professor Chinese language. He is a member of the Association for Asian Studies and the Society for the Study of Early China.

<sup>2</sup> Tachions – hypothetical particles travelling at speeds greater than that of light (*tachy* – means 'fast' in Greek). In Poland, researches concerning neutrino and tachions are conducted by Prof. J. Rembielinski from the University of Lodz.

<sup>3</sup> *The Book of Burial* – the classical Chinese text, ascribed to Guo Pu (276-324 AD), with descriptions of the forms of terrain and an assessment of local qi quality.

<sup>4</sup> Thomas Lin Yun – the Intuitive Feng Shui expert and teacher of Chinese culture and philosophy – mainly Black Hat School (Tibetan Tantric Black Hat Sect). In 1986 he developed his own Feng Shui conception, based on religion and philosophy of Daoism and Confucianism, including folkloristic elements and superstitions.

<sup>5</sup> Roel Hill (Heluo) – Master of Feng Shui, living in Holland. He is a teacher of the Traditional Chinese Feng Shui and he conducts seminars in many countries. His teaching is profound, free from folkloristic, ritual and magical elements. Heluo's theories and teaching are based on his great knowledge in the fields of astronomy, geophysics and sun physics.

- wa na Wydz. Arch. Politechniki Poznańskiej. Promotor: prof. dr hab. inż. arch. T. Bardzińska-Bonenberg.
- [8] Moran, E., Yu J., Biktashev, V. (2002). *Feng Shui dla Żółtodziobów*. Poznań: Rebis.
- [9] Niezabitowska, E., Niezabitowski, A. (1995). *Ocena jakości w architekturze i urbanistyce. Architektura i Krajobraz, nr 1*, Katowice.
- [10] Pawłowski, S. (2002). *Koncepcja zespołu zabudowy mieszkaniowej w otwartym krajobrazie wiejskim w rejonie Środy Wielkopolskiej*. Nie opublikowana praca dyplomowa na Wydz. Arch. Politechniki Poznańskiej, promotor: dr inż. arch. E. Raszeja.
- [11] *Post-Occupancy Evaluation* (1998). Materiały z kongresu. N. York: Van Nostrand Reinhold.
- [12] Zaihong, S. (2002). *Wszystko o Feng Shui*. Warszawa: Bertelsmann Media.