

Karolina Kardas

BODY TEMPLE

Ciało-świątynia. Związki ciała i architektury



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



mgr Karolina Kardas

Tytuł rozprawy doktorskiej:

BODY TEMPLE

Ciało-świątynia. Związki ciała i architektury

dziedzina sztuki, dyscyplina:
sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

promotor: prof. Maciej Świeszewski

Gdańsk 2023

SPIS TREŚCI

Wstęp // Introduction 9

Związki ciała i architektury sakralnej // The relationship the body and sacred architecture 13

Człowiek witruwiański // Vitruvian Man 27

Koło i kwadrat // Circle and square 33

Krzyż // Cross 41

Plan ciała // Body plan 45

Ciało w architekturze współczesnej // Body in contemporary architecture 53

Ciało jako miara w sztuce // Body as a measure in arts 67

Świątynia // Temple 73

Ciało jako świątynia // Body as a temple 83

Ciało-świątynia i jego cielesno-duchowa kondycja // Body-temple and its bodily-spiritual condition 87

Jedność psycho-fizyczna człowieka. Ciało jako podmiot // Psychophysical unity of Man. Body as a subject 99

Uświęcanie ciała // Sanctification of the body 111

Podsumowanie // Summary 127

Opis praktycznej części rozprawy doktorskiej *Body Temple* // Description of the practical part of the *Body Temple* doctoral thesis 137

Body Temple koncepcja dzieła artystycznego. Synteza ciała z architekturą jako metafora ciała uświęconego i jedności psychofizycznej człowieka // *Body Temple* artwork concept. Synthesis of the body with architecture as a metaphor for the sanctified body and the psychophysical unity of man 139

Dokumentacja praktycznej części rozprawy doktorskiej
// Documentation of the practical part of the doctoral
thesis 153

Bibliografia 177

References 179

Spis ilustracji // Figures 181

Abstrakt // Abstract 183

Każdy człowiek jest budowniczym świątyni – zwanej jego ciałem – ku czci wielbionego boga. Buduje ją w całkowicie własnym stylu, którego nie może zastąpić kuciem w marmurze. Wszyscy jesteśmy rzeźbiarzami i malarzami, a naszym tworzywem jest nasze własne ciało, krew i kości.

Henry D. Thoreau, *Walden czyli życie w lesie*, przeł. Halina Cieplińska

Najlepszym obrazem ludzkiej duszy jest ludzkie ciało.

Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz

Every man is the builder of a temple, called his body, to the god he worships, after a style peculiarly his own, nor can he get off by hammering marble instead. We are all sculptors and painters, and our material is our own flesh and blood and bones.

Henry D. Thoreau, *Walden, or Life in the Woods*

The human body is the best picture of the human soul.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, translated by G. E. M. Anscombe

Wstęp

Niniejsza rozprawa doktorska *Body Temple*, na którą składa się część teoretyczna oraz część artystyczna, jest nakreśleniem interesującego mnie sposobu postrzegania cielesności człowieka jako konstruktu somatyczno-duchowego obrazowanego w postaci formy cielesno-architektonicznej Ciała-Świątyni. W niniejszej pracy chcę wykazać związki ciała człowieka i architektury sakralnej, przedstawić symbolikę świątyni, przeprowadzić analizę kondycji cielesności człowieka oraz dokonać syntezy motywów ciała i świątyni poprzez wykonanie cyklu prac w technice własnej.

Pierwsze siedem rozdziałów poświęcone są związkom ciała i architektury od starożytności do współczesności. Analizie zostały poddane traktaty o architekturze, rysunki koncepcyjne, projekty budowlne i koncepcje projektowe. Opisuję tradycję witruwiańską, istotę użycia ciała jako miary dla architektury, znaczenia użycia koła i kwadratu wobec ludzkiej sylwetki. Odpowiadam na pytania dlaczego ciało człowieka stało się odnośnikiem proporcji w architekturze. Odnoszę się do antropomorfizacji architektury w traktatach Jacques-Francois Blondela i Johna Shute'a. Wskazuję projekty Francesco di Giorgio Martiniego i Villarda de Honnecourta, w których ciało, jego układ, jest początkiem procesu projektowego dla planu architektonicznego. Następnie odwołuję się do współczesnych koncepcji

Introduction

This doctoral thesis entitled *Body Temple*, consisting of a theoretical part and an artistic part, is an outline of a manner in which human corporeality is perceived as a somatic-spiritual construct depicted in the form of the corporeal-architectural manifestation – the Body Temple. In the thesis, I aim to demonstrate the relationship between the human body and sacred architecture, as well as discuss the symbolism of the temple, conduct an analysis of the condition of human corporeality, and synthesise the themes of the body and the temple by producing a series of works in the author's original technique.

The first seven sections are devoted to the relationship between the body and architecture, from antiquity to the present day. Treatises on architecture, conceptual drawings, building designs, and design concepts are analysed herein. I describe the Vitruvian tradition, along with the essence of using the body as a measuring reference for architecture, and the meanings behind the use of the circle and square in relation to the human figure. I answer such questions as why the human body became the referent of proportion in architecture. References are made to the anthropomorphisation of architecture in treatises by Jacques-Francois Blondel and John Shute. Works of Francesco di Giorgio Martini and Villard de Honnecourt are discussed, in which the body, its composition, serves as the beginning of the design process for

projektowania w oparciu o miarę ciała: modulora Le Corbusiera i ergonometrii. Innym związkiem ciała z architekturą jest jej cielesna percepcja według Juhaniego Pallasmy oraz mapowanie przestrzeni według Vittorio Gallese. W tym akapicie opisuję mierzenie i odbieranie architektury ciałem jako miarą wszystkich rzeczy. Następnie przedstawiam przykłady projektów z pogranicza sztuki i architektury, które używają antropometrycznych rozwiązań. Ósmy rozdział poświęcam symbolice świątyni i jej kosmologicznemu charakterowi, symbolicznej reprezentacji ciała w geometrii oraz symbolom ciała jako świątyni. W kolejnym rozdziale opisuję koncept ciała jako świątyni w teologii. Rozważam czy ciało może być formą architektoniczną lub miejscem. Rozdział „Ciało-świątynia i jego somatyczno-duchowa kondycja” jest niejako kontynuacją poprzedniego, natomiast koncept ciała jako świątyni przechodzi w wewnętrzną przestrzeń człowieka. W rozdziale tym dokonuję analizy koncepcji jedności cielesno-duchowej człowieka na podstawie tomistycznej koncepcji *commensuratio animae ad hoc corpus* – duszy jako formy ciała, a także *capax Dei* oraz idei duszy jako konstruktu architektonicznego lub świadomości według Edyty Stein i Teresy z Avili. Jedenasty rozdział jest przejściem od konceptu duszy tkającej i podmiotującej ciało – do ciała, które jest podmiotem, percypuje i posiada świadomość – wedle myśli francuskiego fenomenologa Maurice Merleau-Ponty’ego. Krytykę dualizmu duszy i umysłu opieram także na współczesnych badaniach neurobiologa Antonia Damasia. Rozdział „Uświęcenie ciała” poświęcony jest sposobom sakralizacji świata, rzeczy i przede

the architectural plan. Further, I refer to contemporary design concepts based on the measurement of the body: Le Corbusier’s Modulor and ergonometics. Another relationship between the body and architecture is its corporeal perception according to Juhani Pallasmaa, and space mapping according to Vittorio Gallese. This section is focused on measuring and perceiving architecture using the body as a measure of all things. What follows are examples of projects at the intersection of art and architecture involving anthropometrics. The eighth section is devoted to the symbolism of the temple and its cosmological character, the symbolic representation of the body in geometry and the symbols representing the body as a temple. In the following section, the concept of the body as a temple is presented in the theological context. I reflect on whether the body can be considered an architectural form or place. The section entitled “Body-temple and its bodily-spiritual condition” is in a way a continuation of the previous one, with the concept of the body as a temple shifting towards the inner space of the human being. In this section, I analyse the concept of human corporeal-spiritual unity on the basis of the Thomistic concept of *commensuratio animae ad hoc corpus* – the soul as a form of the body – as well as the *capax Dei* and the idea of the soul as an architectural construct or consciousness according to Edith Stein and Teresa of Ávila. The eleventh section is a shift from the concept of the soul – weaving and subjecting the body – to the body as a subject, perceiving and possessing consciousness, in line with the ideas of the French phenomenological philosopher Maurice Merleau-Ponty. I also derive my critique of

wszyskim ciała. Opisuję w jaki sposób dokonuje się sakralizacja ciała, jego przeistoczenie i nadanie sensu wedle koncepcji teologicznych religioznawcy Mircea Eliade czy filozofa Jeana Luca Nancy'ego.

Część wizualna doktoratu, na którą składa się seria ośmiu prac w technice własnej oraz ośmiu towarzyszących im projektów, stanowi rozwiązanie zadanego tematu poprzez stworzenie nowej syntezy ciała i architektury w sztuce, symbolu ciała uduchowionego, ciała-świętyni, symbolu jedności psychofizycznej człowieka oraz jest dialogowaniem z tradycją kulturową. Rysunki konstrukcyjne prac powstały w oparciu o własną metodę projektową wzorowaną na metodzie dawnych architektów. Punktem wyjścia dla rysunku było każdorazowo koło orientujące o rytualnym i sakralizującym znaczeniu. Na podstawie projektu przypominającego plan świątyni tworzyłam prace o charakterze haptycznym, aby wywołać somaestetyczny odbiór dzieła i substytutowy akt obrazowy. Zastosowane środki miały na celu wzbudzić odczucie własnej podmiotowości oraz świętości poprzez przeżycie *numinosum*. Dokładny opis wizualnej części rozprawy doktorskiej znajduje się w rozdziale temu poświęconym.

the dualism of the soul and mind from the contemporary research of neuroscientist Antonio Damasio. The section "Sanctification of the body" is devoted to the ways in which the world, things and, above all, the body are sacralised. I describe how the body is sacralised, transformed and endowed with meaning, according to the theological concepts of the religious scholar Mircea Eliade, and the philosopher Jean Luc Nancy.

The visual part of the doctoral thesis, which comprises a series of eight works produced in an original technique, together with eight accompanying projects, provides a solution to the stated topic by creating a new synthesis of the body and architecture in art, a symbol of the spiritualised body, the body-temple, a symbol of the psycho-physical unity of a human being, and constitutes a dialogue with cultural traditions. The structural drawings of the works were created on the basis of the original design method modelled on that of historical architects. In each case, the starting point for the drawing was a circle with a ritualistic and sacralising meaning. Based on a design reminiscent of a temple plan, I created works of a haptic nature in order to evoke a somaesthetic reception of the work and a substitutive pictorial act. The means used were intended to evoke a sense of one's own subjectivity and sacredness through the experience of *numinosum*. A detailed description of the visual part of the doctoral thesis can be found in the dedicated section.

Związki ciała i architektury sakralnej

Architektura nierozzerwalnie powiązana jest z człowiekiem. Potrzeba schronienia przed warunkami atmosferycznymi, zagrożeniem, posiadanie własnego miejsca, stałego punktu odniesienia, domu – bez wątpienia pchała człowieka do rozwoju budownictwa. Jednakże same domostwa rzadko i w sposób szczątkowy ostały się przez wieki. Trwalsze okazały się świątynie, miejsca kultu. To świątynie budowane były z trwałych materiałów, a technologie budowy niektórych z nich do dzisiaj pozostawiają wiele pytań i jednocześnie zachwycają. Wraz ze zdolnością do tworzenia trwałych budowli istniała w człowieku od zarania dziejów potrzeba wydzielenia przestrzeni sacrum i wznoszenia budowli sakralnych, a świadczą o tym pierwsze miejsca kultu, prehistoryczne konstrukcje megalityczne, menhiry czy pierwsze budowle jak np. neolityczne sanktuarium Göbekli Tepe. Erich Fromm twierdził, że kultura nie istnieje bez religii¹. Mircea Eliade wysunął tezę, że człowiek jest istotą religijną: *homo religiosus*. Religioznawca

¹ E. Fromm, *Szkice z psychologii religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa: Książka i Wiedza 1968, s. 134.

The relationship between the body and sacred architecture

Architecture is inextricably linked to the human being. The need for shelter from the weather, danger, the desire to have a place of one's own – a solid point of reference, a home – undoubtedly pushed people to develop buildings. However, individual houses have rarely and sparsely survived the centuries. What proved more durable were temples, places of worship. It was the temples that were built with durable materials, and the construction technologies of some of these structures still raise numerous questions, at the same time inspiring delight. Together with the ability to erect lasting buildings, people have always longed for sacred spaces and sacred buildings, as evidenced by the earliest places of worship, prehistoric megalithic constructions, menhirs or the first buildings such as the Neolithic sanctuary of Göbekli Tepe. Erich Fromm argued that culture does not exist without religion¹. Mircea Eliade proposed a thesis that man is a religious being: *homo religiosus*. This religious scholar asserted that religiousness is people's

¹ E. Fromm, *Szkice z psychologii religii*, trans. J. Prokopiuk, Warsaw: Książka i Wiedza 1968, p. 134.

konstatawał, że religijność jest jego immanentną strukturą, potrzebą, naturą i stanowi o jego człowieczeństwie, a jego świat posiada uniwersalną ponadczasową wyraźną strukturę. Świat nie jest jednorodny, dzieli się na strefę sacrum i profanum. Wyznaczanie przestrzeni świętych, sakralizacja była i jest koniecznością dla człowieka religijnego, porządkuje i kształtuje jego świat². Juhani Pallasmaa – wybitny fiński teoretyk architektury – twierdzi, że architektura pomaga nam uporządkować bezkształtny przepływ rzeczywistości, a w konsekwencji spowodować samopoznanie³. Ponadto architektura oswaja i udomawia przestrzeń i czas w „tkance świata dla potrzeb ludzkiego zamieszkania”⁴. Natomiast architekt Mario Botta dowodzi, że architektura sama w sobie jest już nośnikiem idei sacrum, „ponieważ przekształca stan natury w stan kultury, a zatem wkomponowuje ducha człowieka w naturę”⁵.

Zadaniem architektury jest utworzenie schronienia, miejsca integracji, miejsca sacrum, ale przede wszystkim, jak twierdzi Pallasmaa, architektura wyraża bycie człowieka w świecie⁶. Ten sposób bycia

immanent structure, need and nature determining humanity, and that human world is characterised by a universal, timeless, distinct structure. The world is not homogeneous – it is divided into the sacred and the profane. The designation of sacred spaces, or sacralisation, has been a necessity for religious people, ordering and shaping their world². Juhani Pallasmaa, the prominent Finnish architectural theorist, argues that architecture helps order the formless flow of reality and, consequently, provoke self-knowledge³. Furthermore, architecture tames and domesticates the space and time of the “flesh of the world for human habitation”⁴. The architect Mario Botta, on the other hand, claims that architecture itself is a vehicle for the idea of the sacred, “because it transforms a state of nature into a state of culture, and thus incorporates the human spirit into nature”⁵.

The task of architecture is to create a refuge, a place of integration, a place of the sacred, but above all, as Pallasmaa argues, architecture expresses people’s being-in-the-world⁶. This manner of being in the world,

2 M. Eliade, *Sacrum i Profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR 1999, s. 17–23.

3 J. Pallasmaa, *Oczy skóry – architektura i zmysły*, Kraków: Instytut Architektury 2012, s. 73.

4 J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Kraków: Instytut Architektury 2015, s. 141.

5 J. Turbasa, *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów*, Biblioteka Więzi, Warszawa 2019, s. 128, cytatał pochodzi z wykładu Maria Botty pt. *Architettura del sacro* z 2014, online: https://www.youtube.com/watch?v=Awsnwk-_emE [dostęp: 01.03.2022].

6 J. Pallasmaa, *Oczy...*, s. 23.

2 M. Eliade, *Sacrum i Profanum. O istocie religijności*, R. Reszke, Warsaw: KR 1999, p. 17–23.

3 J. Pallasmaa, *Oczy skóry – architektura i zmysły*, Kraków, Instytut Architektury 2012, p. 73.

4 J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Kraków: Instytut Architektury 2015, p. 141.

5 J. Turbasa, *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów*, Biblioteka Więzi, Warsaw, 2019, p. 128, the quote is from Maria Botta’s 2014 lecture *Architettura del sacro* z 2014, online: https://www.youtube.com/watch?v=Awsnwk-_emE [accessed on 01.03.2022].

6 J. Pallasmaa, *Oczy...*, p. 23.

w świecie jak się przekonamy jest silnie antropocentryczny i antropometryczny. Jednym jest kształtowanie przestrzeni dla potrzeb religijnych osoby, zaś drugim kształtowanie przestrzeni sakralnej mając za wzór samego człowieka – jego ciało. Według Juhaniego Pallasmy kluczowe umiejętności związane z utrzymaniem się ludzi w tradycyjnych kulturach zasadzają się na mądrości ciała zmagazynowanej w pamięci haptycznej, a architektoniczne znaczenie bierze się z archaicznych reakcji i odpowiedzi zapamiętanych przez ciało i zmysły⁷. Takie antropocentryczne podejście do projektowania świątyń znane jest w wielu kulturach, jednakże najmocniej ta idea jest kojarzona z europejskim dziedzictwem architektury. W świadomości kulturowej Europy obraz ciała ludzkiego jako miary dla architektury zapisał się w rysunku Leonarda da Vinci *Człowiek witruiwiański*. Rysunek ten stanowi ilustrację do traktatu *O architekturze ksiąg dziesięć* Witruiwiusza. Rzymski architekt, żyjący w I w p.n.e., opisał w traktacie kanon proporcji architektury i metody pracy architektów starożytnej Grecji.

Wiemy, że świątynie greckie projektowane były w ścisłych matematycznych proporcjach i w systemie modułowym. Prócz piękna idealnych matematycznych proporcji zauważono, że odpowiednią miarą dla architektury będzie ludzkie ciało. Jego członki stanowiły moduły. Wydawało się logicznym, że skoro człowiek ma poruszać się we wnętrzu świątyni, to obranie jego wymiarów ze względu na ergonomię i symbolikę będzie naturalną konsekwencją. Ciało

7 Ibidem, s.73.

as will be demonstrated, is strongly anthropocentric and anthropometric. The former reflects shaping the space to satisfy a person's religious needs, while the latter relates to shaping sacred spaces using the human being – the body – as a model. According to Juhani Pallasmaa, the key skills involved in people's subsistence in traditional cultures are founded on the wisdom of the body stored in haptic memory, while architectural meaning originates from archaic responses and reactions memorised by the body and the senses⁷. Although the anthropocentric approach to temple design is known in numerous cultures, this idea is most strongly associated with the European architectural heritage. In the European cultural consciousness, the image of the human body as a measure for architecture is captured in Leonardo da Vinci's drawing of the *Vitruvian Man*. It is an illustration for Vitruvius' treatise entitled *Ten Books on Architecture*. The Roman architect who lived in the first century BC described the canon of architectural proportions and the working methods of ancient Greek architects.

We know that Greek temples were designed in accordance with strict mathematical proportions and in a modular system. In addition to the beauty of ideal mathematical proportions, it was noted that the appropriate measure for architecture would be the human body, its members serving as modules. It seemed logical that since the human being would move inside the temple, adopting human dimensions for ergonomic and symbolic reasons would be a natural consequence. The flawed, fragile and

7 Ibid., p.73.

ułamne i kruche, przemijalne, stało się wzorem dla trwałych budowli w kamieniu. Grecy lubowali się w złotym podziale i harmonii liczb, proporcji stosunków. Starożytna Grecja to czas kultu ciała i rozumu; połączenia estetyki z etyką: kalos kagathos. Ciało według greckiego kanonu wykazuje układ proporcji podobny złotemu podziałowi. Według starożytnych Greków proporcja ciała ludzkiego jest doskonała⁸, ponieważ stosunek poszczególnych części względem siebie i całości ciała jest harmonijny i łatwy do opisanego, a doskonałość według pitagorejczyków polegała na właściwej „proporcji i harmonijnym układzie części”⁹. Witruwiusz wskazuje podział ciała ludzkiego na dziesięć części: „Przyroda bowiem w ten sposób stworzyła ciało ludzkie, że czaszka od brody do górnej części czoła i do korzeni włosów wynosi jedną dziesiątą długości ciała; podobnie jedną dziesiątą stanowi odległość od przegubu dłoni do końca średniego palca [...]”¹⁰. Twarz człowieka stanowi moduł – jedną dziesiątą całej długości ciała. Chciałabym wspomnieć, że liczba dziesięć była dla Greków niezwykle istotna – dekada jest symboliczną liczbą Wszechświata, liczbą Czystą, Boską¹¹. Witruwiusz stwierdza w traktacie, że skoro natura stworzyła ciało ludzkie w sposób proporcjonalny, ponieważ członki są proporcjonalne do całej postaci, to należy w projektowaniu budowli również kierować

transient body became the model for permanent buildings made of stone. The Greeks were fond of the golden division, the harmony of numbers, and the proportion of relationships. Ancient Greece was a time of veneration of the body and reason; a combination of aesthetics and ethics: *kalos kagathos*. The body, according to the Greek canon, is characterised by proportions similar to the golden division. According to the ancient Greeks, the proportion of the human body is perfect⁸ because the relationship of the individual parts to one another and to the body as a whole is harmonious and easy to describe, and according to the Pythagoreans, perfection consisted in the correct “proportion and harmonious arrangement of the parts”⁹. Vitruvius points out the division of the human body into ten parts: “For the human body is so designed by nature that the face, from the chin to the top of the forehead and the lowest roots of the hair, is a tenth part of the whole height; the open hand from the wrist to the tip of the middle finger is just the same [...]”¹⁰. The human face constitutes a module – one tenth of the entire body length. It should be mentioned that the number ten was extremely important to the Greeks – the decade is the symbolic number of the Universe, the Pure and Divine number¹¹. In the treatise, Vitruvius states that since nature created the human body in a proportional manner,

8 W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Warszawa, PWN, 1976, s. 43

9 Ibidem, s. 42

10 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, z tekstu łac. przeł. K. Kumaniecki, Warszawa: Prószyński i S-ka 1999, s. 72.

11 M. C. Ghyka, *Złota liczba*, przeł. I. Kania, Kraków: Universitas 2016, str 35-36.

8 W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Warszawa, PWN, 1976, p. 43

9 Ibid., p. 42

10 Vitruvius, *O architekturze ksiąg dziesięć*, translated from Latin by Morris Hickey Morgan, Warsaw: Prószyński i S-ka 1999, p. 72.

11 M. C. Ghyka, *Złota liczba*, trans. I. Kania, Kraków: Universitas 2016, p. 35–36.

się stosunkiem poszczególnych części budowli do całości¹². „Podobnie człony świątyń powinny mieć jak najbardziej odpowiednie proporcje zarówno między swymi poszczególnymi częściami, jak i w stosunku do całej budowli”¹³. Stopa mężczyzny według starożytnych Greków stanowi jedną szóstą wysokości mężczyzny. Tę zależność Grecy zastosowali do stworzenia schematu proporcji kolumny doryckiej: wysokość kolumny równa była sześciokrotności średnicy podstawy trzonu kolumny¹⁴. Podobnie rzecz miała się w porządku jońskim i korynckim, ale odniesieniem do nich było ciało kobiety i dziewczęcia¹⁵.

Bezpośrednią interpretacją takiej koncepcji kolumny są ilustracje szesnastowiecznego angielskiego artysty i architekta Johna Shute'a. W swojej pracy *The First and Chief Groundes of Architecture* Shute antropomorfizuje porządki architektoniczne przedstawiając zestawienie kolumn z sylwetkami człowieka. Jest to analogia bardzo bezpośrednia i obrazowa. Witruwiusz pisał o inspiracji ludzką sylwetką względem danego porządku architektonicznego, natomiast w praktyce przekładało się to na stosunki proporcji poszczególnych części względem siebie, relacje arytmetyczne. Celem było przetransponowanie tego spostrzeżenia na moduł architektury. John Shute natomiast dosłownie narysował zestawienia sylwetek z kolumną danego porządku. Porządek dorycki przedstawiony jest jako muskularny mężczyzna w lwej skórze trzymający maczugę. Autor wskazuje,

the members being proportional to the entire figure, then the ratio of the individual building parts to the whole structure should also guide the design process¹². “Similarly, in the members of a temple there ought to be the greatest harmony in the symmetrical relations of the different parts to the general magnitude of the whole”¹³. A man's foot, according to the ancient Greeks, is one-sixth of a man's height. This relationship was used by the Greeks to develop the proportions of the Doric column: the height of the column was equal to six times the diameter of the base of the column shaft¹⁴. The rule was similar for the Ionic and Corinthian orders, but the reference was to the body of a woman and a girl, respectively¹⁵.

A direct interpretation of this concept of the column can be found in the illustrations of the sixteenth-century English artist and architect John Shute. In his work entitled *The First and Chief Groundes of Architecture*, Shute anthropomorphises architectural orders by depicting the juxtaposition of columns with human figures. This is a very direct and illustrative analogy. Vitruvius wrote about the inspiration drawn from the human figure in relation to a given architectural order, while in practice this translated into the proportional relations of the different parts in relation to one another, arithmetical relations. The aim was to transpose this insight into the module of architecture. John Shute, on the other hand, literally drew human figures juxtaposed with the column of

12 Witruwiusz, op. cit., s. 73.

13 Ibidem.

14 Ibidem, s. 98.

15 Ibidem.

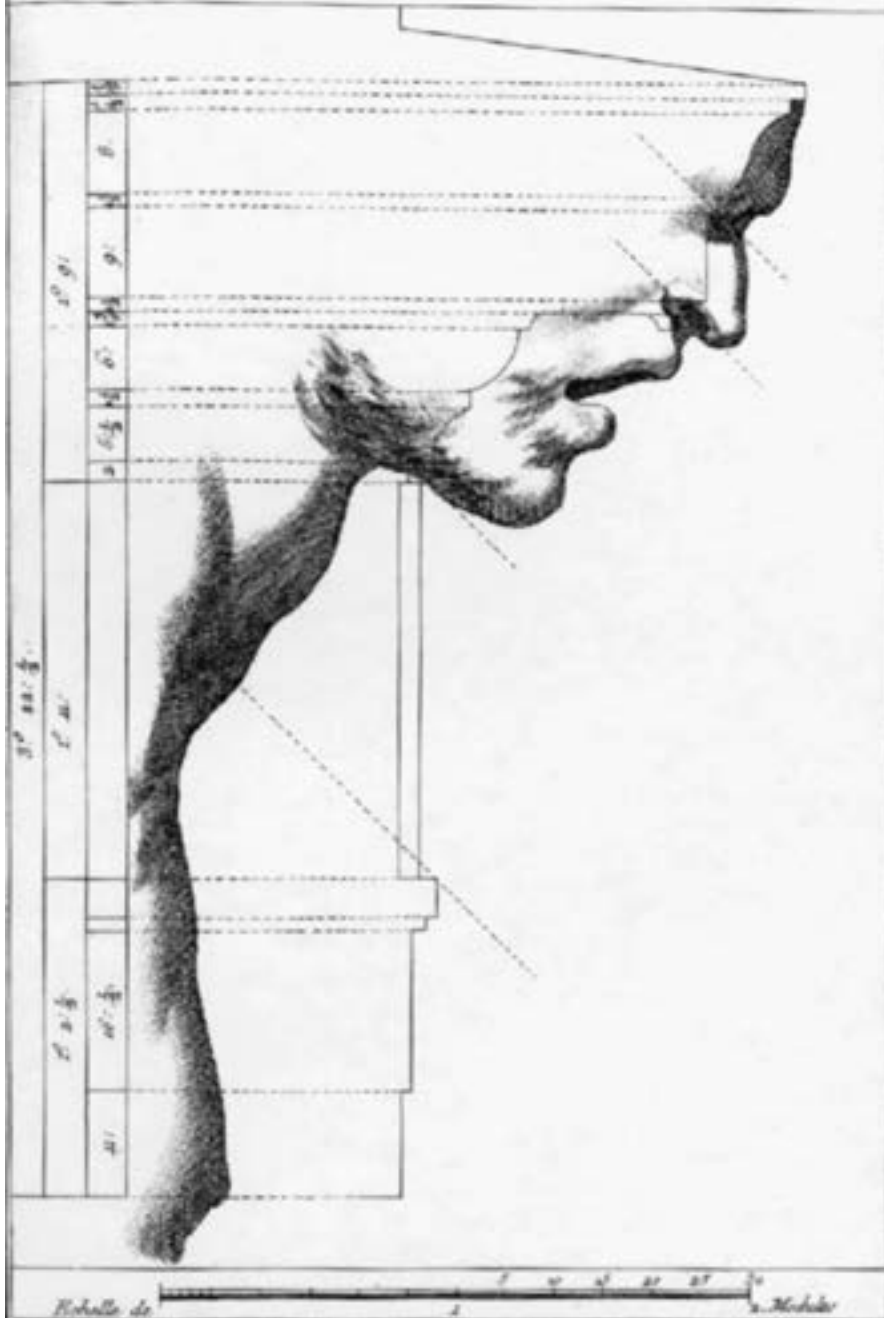
12 Vitruvius, op. cit., p. 73.

13 Ibid.

14 Ibid., p. 98.

15 Ibid.

ENTABLEMENT TOSCAN DE SCAMMOZY.



— 1.

Jacques-François Blondel, ilustracja porządku tokańskiego (według Vincenza Scamozziego *Cours d'architecture*, plansza XI, 1771)

Jacques-François Blondel, illustration of the Tuscan profile (after Vincenzo Scamozzi's *Cours d'architecture*, Plate XI, 1771)

że jest to Herkules. Jego muskularność i siła wskazują na surowość i ciężar porządku doryckiego¹⁶. Porządek joński przedstawiony jest jako dobrze zbudowana kobieta, bogini Diana, w płaszczu i elementach zbroi, z uwydatnionym brzuchem i mocnymi kończynami. Autor charakteryzuje styl joński jako oparty na symetrii i wzorze greckiej świątyni Diany¹⁷. Porządek koryncki reprezentuje smuklejsza postać kobieca Westy, a styl kompozytowy Pandora¹⁸. Zauważam, że twarz liczona od brody do nasady włosów, nie stanowi jednej dziesiątej całości postaci, tak jak sugerował Witruwiusz, a co doskonale zobrazował Leonardo da Vinci. Twarz mierzona od nasady włosów do brody u Johna Shute stanowi jedną dziesiątą długości całego ciała w porządku męskim, a nawet jedną jedenastą w porządku żeńskim. Można więc założyć, że jego interpretacja, choć dosłowna, pozostawała względem proporcji dość swobodna. Ważniejsza dla Shute'a była idea samej antropomorfizacji elementu architektury i nadania jej symbolicznego znaczenia, przypisania cech.

Podstawowy element architektury starożytnej – kolumna, w swojej łacińskiej etymologii *columna* związana jest z ludzkim ciałem właśnie. W medycynie dla kręgosłupa używa się łacińskiego określenia *columna vertebralis*. Kolumna dźwiga konstrukcję budowli podobnie jak kręgosłup ciało. O związkach

a given order. The Doric order is depicted as a muscular man in lion skin, holding a club. The author indicates that this is Hercules. His muscularity and strength indicate the severity and weight of the Doric order¹⁶. The Ionic order is depicted as a well-built woman, the goddess Diana, wearing a cloak and elements of armour, with a prominent abdomen and strong limbs. According to the author, the Ionic style is based on the symmetry and design of the Greek temple of Diana¹⁷. The Corinthian order is represented by the slenderer female figure of Vesta, whereas the composite style – by Pandora¹⁸. I note that the face, measured from the chin to the roots of the hair, does not represent one tenth of the whole figure, as suggested by Vitruvius and perfectly illustrated by Leonardo da Vinci. In John Shute's work, the face – from the roots of the hair to the chin – represents one ninth of the length of the whole body in the male order, and even one eleventh in the female order. It can therefore be assumed that his interpretation, although literal, remained quite liberal in relation to the proportions. What was more important for Shute was the idea of anthropomorphising the architectural element itself, and endowing it with a symbolic meaning, assigning characteristics.

The fundamental element of ancient architecture, namely the column, is associated with the human

16 J. Shute, *The First and Chief Groundes of Architecture*, 1563, Londyn: Country Life 1912, s. 49, online: <https://archive.org/details/firstchiefground00shut/page/n49/mode/2up?view=theater> [dostęp 10.01.2022].

17 Ibidem, s. 55.

18 Ibidem, s. 63-69.

16 J. Shute, *The First and Chief Groundes of Architecture*, 1563, London: Country Life 1912, p. 49, online: <https://archive.org/details/firstchiefground00shut/page/n49/mode/2up?view=theater> [accessed on 10.01.2022].

17 Ibid., p. 55.

18 Ibid., p. 63–69.

fizjonomii ludzkiej z architekturą, w tym związku kolumny z ciałem, pisał osiemnastowieczny francuski architekt i teoretyk architektury Jacques-François Blondel w *Cours d'architecture*. Autor wspomina, że proporcje kolumn, którymi będzie zdobiona architektura, będą regulowane zgodnie z proporcjami ludzkiego ciała¹⁹. Blondel podobnie jak Shute wskazuje, że porządek dorycki jest obrazem siły i piękna ciała człowieka²⁰. Dalej, pisząc o stylu jońskim dywaguje, że Grecy chcąc wznieść w Efezie świątynię Diany szukali nowej proporcji, mniej regularnej od doryckiej, ale oferującej delikatniejszy rodzaj piękna²¹. Pierwszy porządek był męski, natomiast drugi miał być wzorowany na ciele kobiecym, a średnica kolumny nowego porządku, która miała stanowić dziewiątą część wysokości kolumny, została nazwana *Ioni*. Dodane do kolumny wzdłuż jej wysokości kanelury miały reprezentować chusty i fałdy ubrań. Woluta w kapitelu symbolizowała nakrycie głowy greckich kobiet²². Sam źródłosłów łaciński kapitelu związany jest ze słowem *caput* – głowa, *capitulum* – główka, kapitel²³. Takie dosłowne przełożenie głowy na kapitel możemy odnaleźć chociażby w kolegiacie św. Cyriaka w Gernrode czy kapitelach hatoryckich zdobionych głową egipskiej bogini Hator.

19 F. J. Blondel, *Du cours d'architecture qui contient, les Lecons donnees en 1750*, t. I-VI, Paryż, 1771–1777, s. 195, online: <https://archive.org/details/coursdarchitectu01blon/page/n519/mode/2up> [dostęp 10.01.2022].

20 Ibidem, s. 195.

21 Ibidem, s. 196.

22 Ibidem.

23 K. Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa: PWN 1982, s. 76–77.

body in its Latin etymology – *columna*. In medicine, the Latin term for the spine is *columna vertebralis*. The column carries the structure of a building just as the spine supports the body. In *Cours d'architecture*, the eighteenth-century French architect and architectural theorist Jacques-François Blondel wrote about the relationship between human physiognomy and architecture, including the relationship between the column and the body. The author mentions that the proportions of the columns with which architecture is to be decorated should be governed by the proportions of the human body¹⁹. Blondel, like Shute, points out that the Doric order is an expression of the strength and beauty of the human body²⁰. Further, when writing about the Ionic style, he argues that the Greeks wishing to erect a temple of Diana at Ephesus sought a new proportion, less regular than the Doric style, but offering a finer kind of beauty²¹. The first order was masculine, while the second order was to be modelled on the female body, and the diameter of the column of the new order, which was to be a ninth of the height of the column, was called *Ioni*. The cannelures added to the column along its height were intended to represent scarves and folds of clothing. The volute in the capital symbolised the headgear of Greek women²². The Latin root of the capital itself is related to the word

19 F. J. Blondel, *Du cours d'architecture qui contient, les Lecons donnees en 1750*, vol. I-VI, Paris, 1771–1777, p. 195, online: <https://archive.org/details/coursdarchitectu01blon/page/n519/mode/2up> [accessed on 10.01.2022].

20 Ibid., p. 195.

21 Ibid., p. 196.

22 Ibid.

W kontekście związków ciała i architektury warto przywołać tutaj także analogię między gzymsem a twarzą, którą to analogię zilustrował Blondel. Autor *Cours d'architecture* wskazuje związek między wymiarami głowy ludzkiej widzianej z profilu, a przekrojem gzymsu tokańskiego. Gzyms składa się z trzech zasadniczych części, podobnie jak głowa ludzka składa się z trzech odpowiadających sobie proporcjonalnych modułów: czoła, nosa i podbródka²⁴. Blondel pisze o pięknie proporcji ludzkich członów. Twierdzi, że gdy proporcje są zachowane, odbiorca zawsze wybierze te doskonalsze. Dobre proporcje wprawiają odbiorcę w zadowolenie, natomiast zaburzone będą go degustowały jak chociażby wspomniana nieproporcjonalna głowa: zbyt niskie czoło, wydatny nos²⁵. Architekt powinien świadomie dobrać proporcje uwzględniając charakter budowli. Blondel dokonuje więc analizy porównawczej proporcji gzymsów w porządku tokańskim wykorzystanych w budynkach projektowanych przez sławnych komentatorów dzieła Witruwiusza – architektów: Palladia, Scamozziego i Vigniola – przyrównując je do twarzy o różnych proporcjach. Według Blondela nos profilu narysowanego na podstawie gzymsu Palladia zdaje się być nosem dziecka w wieku dwunastu lat, broda ma charakter starca, a czoło przynależne jest pięćdziesięcioletniemu mężczyźnie²⁶. Niespójność charakteru wynika z zaburzonych wzajemnych proporcji listew gzymsu, co ma swoje konsekwencje w jego

caput – head, *capitulum*²³. Such a literal translation of the head into a capital can be found, for example, in the collegiate church of Saint Cyriacus in Gernrode, or the Hatorite capitals decorated with the head of the Egyptian goddess Hator.

In the context of the relationship between the body and architecture, it is also worth recalling the analogy between the cornice and the face, as illustrated by Blondel. The author of *Cours d'architecture* shows the connection between the dimensions of the human head seen in profile and the cross-section of the Tuscan cornice. The cornice consists of three essential parts, just as the human head comprises three corresponding proportional modules: forehead, nose and chin²⁴. Blondel writes about the beauty of the proportions of the human body parts. He argues that when the proportions are maintained, the observer will always choose the more perfect ones. Good proportions leave the viewer pleased, whereas disturbed proportions will cause discomfort, for example in the case of disproportionate head mentioned before: the forehead being too low, the nose being too prominent²⁵. The architect should consciously choose proportions taking into account the character of the building. Blondel therefore undertakes a comparative analysis of the proportions of cornices in the Tuscan order, in buildings designed by famous commentators on Vitruvius' work – architects Palladio, Scamozzi and Vignola – making comparisons

²⁴ J.F. Blondel, op. cit., s. 258.

²⁵ Ibidem, s. 259.

²⁶ Ibidem, s. 260-61, zob. ilustracja: plansza X.

²³ K. Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski*, Warsaw: PWN 1982, p. 76–77.

²⁴ J.F. Blondel, op. cit., p. 258.

²⁵ Ibid., p. 259.

budowie np. okapnik jest za niski, całość nie pasuje do siebie nawzajem. Antropomorfizująca analiza gzymsu projektu Palladia wykazuje niespójność i dysharmonię proporcji, ponieważ wykonana na jego podstawie twarz jest zlepkiem niepasujących do siebie części ciała. Następny profil twarzy wykonany jest na podstawie przekroju gzymsu według Scamozziego. Dwie górne części są zdecydowanie krótsze od trzeciej dolnej odpowiadającej brodzie profilu męskiego, przez co dolna część głowy wygląda na cięższą, a nos i czoło wydają się być małe²⁷. Wreszcie trzeci profil wykonany według schematu Vignola: części gzymsu są równe, co nadaje również większą harmonię rysom twarzy. Trzy człony gzymsu Vignola tworzą odpowiednią relację między czołem, nosem i podbródkiem, sprawiając wrażenie jedności. Blondel zdecydowanie popiera rozwiązanie ostatniego z architektów, uznając je za najbardziej harmonijne²⁸. Trzy równe podziały gzymsu i twarz opisaną na podobnych podziałach można znaleźć także w ilustracji Francesco di Giorgio Martini.

Blondel w swojej pracy porusza jeszcze jeden interesujący mnie wątek odnoszący się do tekstu Witruwiusza, a mianowicie wykorzystania całej sylwetki ludzkiej w charakterze kolumny. Jak pisze starożytny autor, Grecy chcieli, aby ich zwycięstwa przemówiły do opinii publicznej. W tym celu przekształcili kolumny, które zdobiły ich budynki, w ludzkie postacie upokorzone przez ogromny ciężar, który dźwigały. Sylwetki ludzkie były umieszczane na zewnętrznej

to faces characterised by different proportions. According to Blondel, the nose drawn on the basis of Palladio's cornice appears to be that of a child aged twelve, the chin exhibits traits of an elderly man, and the forehead belongs to a fifty-year-old man²⁶. The inconsistent character stems from the disturbed mutual proportions of the cornice mouldings, which has consequences in its construction, e.g. the eaves are too low, and the individual elements of the whole do not match one another. An anthropomorphising analysis of the cornice designed by Palladio reveals inconsistency and disharmony of proportions, as the face developed on its basis is an assemblage of mismatched body parts. Another profile of the face follows the cross-section of the cornice according to Scamozzi's design. The two upper parts are definitely shorter than the third lower element corresponding to the chin of a male profile, making the lower part of the head look heavier, and the nose and forehead appear small²⁷. Finally, the third profile follows Vignola's model: the parts of the cornice are even, which lends more harmony to the facial features. The three parts of Vignola's cornice create an appropriate relationship between the forehead, nose and chin, creating the impression of unity. Blondel strongly supports the latter architect's solution, considering it the most harmonious²⁸. Three even divisions of the cornice, and a face on the basis of similar divisions, were also illustrated by Francesco di Giorgio Martini.

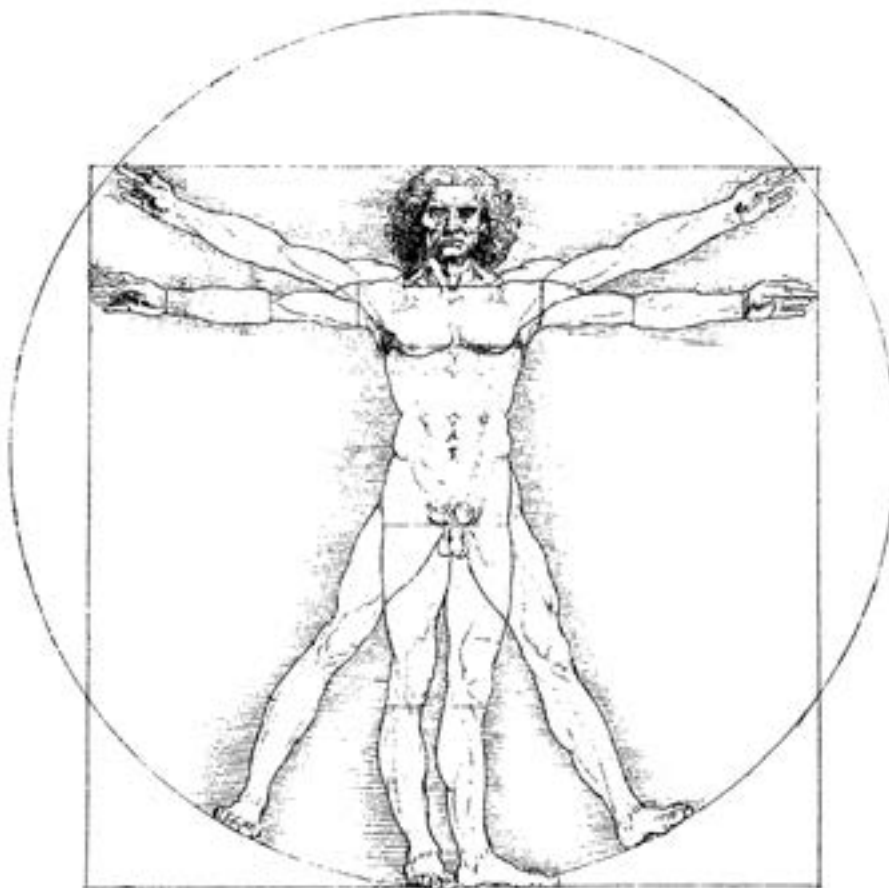
²⁷ Ibidem, s. 261, zob. ilustracja: plansza XI.

²⁸ Ibidem, zob. ilustracja: plansza XII.

²⁶ Ibid., p. 260–61, see illustration: sheet X.

²⁷ Ibid., p. 261, see illustration: sheet XI.

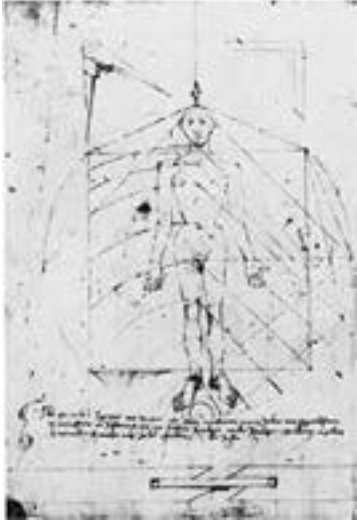
²⁸ Ibid., see illustration: sheet XII.



— 2.

Leonardo da Vinci, *Człowiek witruwiański*, rysunek tuszem na papierze, 34,6 × 25,5 cm, 1490, Gallerie dell'Accademia

Leonardo da Vinci, *The Vitruvian Man*, ink drawing on paper, 34.6 × 25.5 cm, 1490, Gallerie dell'Accademia



— 3.

Mariano di Jacopo (Taccola), *Człowiek witruwiański*, rysunek, XV wiek, Instytut i Muzeum Historii Nauki, Florencja

Mariano di Jacopo (Taccola), *The Vitruvian Man*, drawing, 15th century, Institute and Museum of the History of Science, Florence

In his work, Blondel raises another interesting theme related to Vitruvius' text, namely the use of the entire human figure as a column. As the ancient author writes, the Greeks wanted their victories to appeal to the public. For this purpose, they transformed the columns that adorned their buildings into human figures humbled by the enormous load. Human figures were placed on decorated city gates to communicate the fate defeated enemies would face²⁹. The figures of female columns symbolise slaves. The caryatids – columns, sculpted female-figure pillars – have their origins in war history, as noted by Vitruvius: “Carya, a Peloponnesian city, conspired against Greece with the Persian enemy. Later, the Greeks, who had been gloriously freed through victory in war, declared war in common cause against the Caryans. Having conquered the city, they killed its men and led its women off as slaves, and did not allow them to remove either the long robes or other matronly ornaments, not only to lead them off in triumph, but also to show that – eternally humiliated – they would remain a grave symbol of captivity, bearing the punishment for the faults of their city. For this reason, architects of the time devised images of the women for public buildings and put them in place with a burden to bear, so that the punishment for the Caryans' crime would be passed in memory and known to posterity”³⁰. In this case the man carrying the building is not elevated and honoured but serves as a symbol of oppression and enslavement. At this

²⁹ Vitruvius, op. cit., p. 25.

³⁰ Ibid.

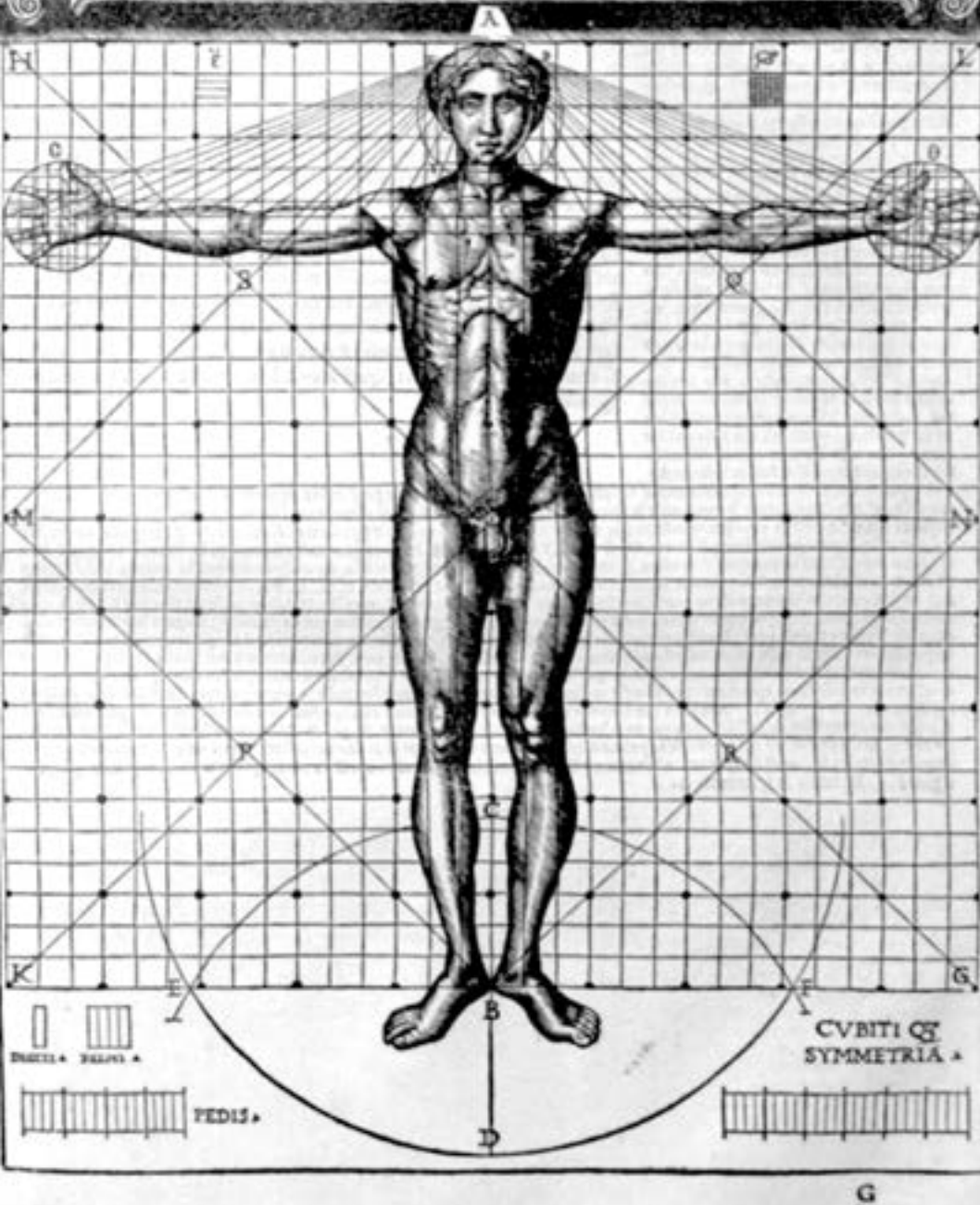
dekoracji bram miast w celu oznajmienia nieprzyjacielowi jego losu, gdy zostanie pokonany²⁹. Postaci kobiet-kolumn symbolizują niewolnice. Kariatydy – kolumny, podpory w kształcie postaci kobiecej mają swoje źródło właśnie w historii wojennej – o czym wspomina Witruwiusz: „Karia, miasto peloponeskie, sprzymierzyła się przeciw Grecji z wrogami jej, Persami; potem Grecy, po chlubnym zwycięstwie uwolnieni od wojny, porozumieli się i wypowiedzieli wojnę Kariatom. Zdobywszy miasto wymordowali mężczyzn, a kobiety uprowadzili w niewolę i nie pozwolili zdjąć ani długich szat, ani ozdób kobiecych nie tylko dlatego, aby je przeprowadzić w triumfie, ale też aby – na wieki poniżone – zdawały się być groźnym symbolem niewoli, ponosząc karę za winy swego miasta. Dlatego ówczesni architekci umieścili ich posągi obarczone ciężarem budowli, ażeby potomnym przekazać pamięć kary, jaka spadła na Kariatów”³⁰. Człowiek dźwigający budowlę w tym przypadku nie jest uwznioślony, wyróżniony, ale stanowi symbol ucisku i zniewolenia. Choć muszę w tym miejscu wyrazić osobiste odczucie, że kiedy obserwowałam kariatydy Erechtejonu nie miałam takiego wrażenia. Jest w tym projekcie tyle harmonii i spokoju. Kobiecość zdaje się triumfować w swojej gracji i mocy, bez odczucia ciężaru dźwiganej budowli. Co innego atlanci, którzy zawsze zdają się być pełni wysiłku, zgarbieni pod naporem brzemienia budynku.

point I must express a personal feeling that I did not have this impression when I observed the caryatids of the Erechtheion. There is so much harmony and serenity in this design. Femininity seems to triumph in its grace and power, without any sense of the load of the edifice being carried. Quite different from atlantes who always seem to be full of effort, bent under the weight of the building.

²⁹ Witruwiusz, op. cit., s. 25.

³⁰ Ibidem.

HVMANI CORPORIS NENSURA ET AD EO OMNES SYMMETRIAS EVRYTHMIATAS & PROPORTIONATAS GEOMETRICO SCHEMATE INVENIRE VTI ADEST FIGVRA.



— 4.

Cesare Cesariano, *Człowiek witruiński*, ilustracja do wydania traktatu Witruiusza *O architekturze ksiąg dziesięć*, 1521

Cesare Cesariano, *The Vitruvian Man*, illustration for the edition of Vitruvius's treatise *De Architectura*, 1521

Człowiek witruwiański

Figura ciała ludzkiego była wykorzystana w architekturze nie tylko ze względu na fizyczne lub symboliczne odniesienie, harmonię jego proporcji i analogie między poszczególnymi częściami ciała. Witruwiusz pisze, że ciało ludzkie można wpisać w koło i kwadrat, co udowadnia „idealność” ciała ludzkiego jako wzoru, ponieważ są to podstawowe figury geometryczne³¹. Koło i kwadrat dla Greków i świata chrześcijańskiego miały ważne znaczenie symboliczne, są one bowiem symbolami pierwotnymi. Wzorem sylwetki ludzkiej opisanej na planie koła i kwadratu jest schemat przekazany przez Witruwiusza.

Człowiek wpisany jest w koło poprzez wyznaczenie środka okręgu w miejscu pępka – centralnego punktu ciała według Witruwiusza. Bok kwadratu tworzą wyciągnięte ramiona, a jego wysokość jest równa wysokości człowieka. Wysokość kwadratu jest równa jego bokowi. Zatem przykładowo mężczyzna, którego ramiona po rozłożeniu w kształcie litery T względem osi sylwetki będą mierzyły sto osiemdziesiąt centymetrów, powinien mierzyć sto osiemdziesiąt centymetrów wysokości od stóp do czubka głowy. Jak pisze Witruwiusz: „Centralnym punktem ciała ludzkiego jest z natury rzeczy

31 Ibidem, s. 73.

Vitruvian Man

The figure of the human body has been used in architecture not only for its physical or symbolic reference, the harmony of proportions, and the analogies between the individual body parts. Vitruvius writes that the human body can be inscribed in a circle and a square, demonstrating the ‘perfection’ of the human body as a model, since these are basic geometrical figures³¹. The circle and the square had an important symbolic meaning for the Greeks and the Christian world, as they are primary symbols. The model of the human figure inscribed in the circle and square is provided in Vitruvius’ diagram.

The man is inscribed in the circle with the centre of the circle marked in the navel – the central point of the body, according to Vitruvius. The sides of the square are defined by the outstretched arms, while the height is equal to the height of the man. The height of the square is equal to its side. Thus, a man whose arms measure one hundred and eighty centimetres when extended in a T-shape, relative to the axis of the figure, should measure one hundred and eighty centimetres in height from his feet to the top of his head. As Vitruvius notes: “In the human body, the central point is naturally the navel. For if a man be placed flat on his

31 Ibid., p. 73.

pępek. Jeśli bowiem położy się człowieka na wznak z wyciągniętymi rękami i nogami i ustawwszy jedno ramię cyrkla w miejscu, gdzie jest pępek, zakreśli się koło, to obwód tego koła dotknie końca palców u rąk i nóg. I tak jak ciało ludzkie da się ująć w figurę koła, podobnie da się ono ująć w kwadrat. Jeśli się bowiem odmierzy odległość od stóp do czubka głowy i potem tę miarę przeniesie na rozłożone ręce, to otrzyma się szerokość równą długości, podobnie jak to jest w kwadracie odmierzonym za pomocą węgielnicy³². Niestety nie zachował się żaden rysunkowy komentarz samego Witruwiusza. Jednakże najlepszą ilustracją do powyższego cytatu jest wspomniany wcześniej *Człowiek Witruwiański* Leonarda da Vinci z 1490 roku. Jego stopy i ręka dotykają okręgu, pępek stanowi środek okręgu, a wysokość kwadratu jest równa wysokości sylwetki człowieka, szerokość boku kwadratu równa jest wysokości mężczyzny i jego rozłożonym ramionom. Twarz u Leonarda da Vinci stanowi jedną dziesiątą długości całego ciała, a dłoń do przedramienia wyraźnie zachowuje stosunek złotej proporcji. Pępek – chociaż Witruwiusz pisze, że jest centralnym punktem człowieka – u Leonarda nie stanowi połowy wysokości człowieka, lecz jest odcinkiem złotego prostokąta. Do pępka jako centralnego punktu ciała jeszcze wrócę w dalszej części, natomiast teraz chciałabym omówić inne przykłady ilustracji do traktatu Witruwiusza.

Mariano di Jacopo zwany Taccola – sieneński inżynier i artysta żyjący w latach 1382–1453 jako jeden z pierwszych zilustrował ideę człowieka

32 Ibidem.

back, with his hands and feet extended, and a pair of compasses centred at his navel, the fingers and toes of his two hands and feet will touch the circumference of a circle described therefrom. And just as the human body yields a circular outline, so too a square figure may be found from it. For if we measure the distance from the soles of the feet to the top of the head, and then apply that measure to the outstretched arms, the breadth will be found to be the same as the height, as in the case of plane surfaces which are perfectly square³². Unfortunately, no illustrative commentary by Vitruvius himself has survived to this day. However, the best illustration for the above quote is Leonardo da Vinci's aforementioned *Vitruvian Man* dating back to 1490. His feet and hand touch the circle, his navel marks the centre of the circle and the height of the square is equal to the height of the figure, the width of the side of the square is equal to the height of the man and his outspread arms. In Leonardo da Vinci's work, the face constitutes one tenth of the entire body length, and the hand to forearm ratio clearly follows the golden ratio. The navel – although regarded as the central point of the human being by Vitruvius – is not aligned with half of the height of the figure in Leonardo's drawing but is a section of the golden rectangle. Later in the thesis, I will return to the navel as the central point of the body, but at this point I would like to discuss other examples of illustrations for Vitruvius' treatise.

Mariano di Jacopo called Taccola, the Sieneese engineer and artist living between 1382 and 1453, was

32 Ibid.

witruwiańskiego. Na rysunku Taccoli widzimy wspomniane przez Witruwiusza narzędzia potrzebne do wykonania geometrycznego rysunku człowieka: cyrkiel i węgelnice. Jednakże postać człowieka nie jest wpisana ani dokładnie w kwadrat, ani w koło. Stopy postaci nie opierają się na podstawie kwadratu lub okręgu. Ramiona wyciągnięte są wzdłuż sylwetki i tym samym nie sprawdzają założeń Witruwiusza, jakoby wyciągnięte prostopadle do tułowia miały równać się wysokości człowieka. Ramiona nie sięgają także okręgu, jak to ma miejsce u Leonarda. Ogólne proporcje twarzy ujmowanej jako jedna dziesiąta całości sylwetki są umiarkowanie zachowane, natomiast odbiór tych proporcji zaburza nieznanostwo anatomii i brak zastosowania proporcji w pozostałych członkach ciała. Połowa ciała i środek okręgu wypada w kroku sylwetki człowieka. Widzimy niejasne podziały wynikające z osadzenia kwadratów na kole. Prawdopodobnie pierwszy jest wywiedziony węgelnicą z czubka głowy do okręgu, a następnie kolejne okręgi wyznaczone są wzdłuż osi pionowej sylwetki człowieka. W rysunku Taccoli czuć brak znajomości geometrii w szczególności zasad złotego podziału. Ilustracja jest intuicyjną i naiwną interpretacją idei Witruwiusza.

Przykładem rysunku budowanego z anatomiczną świadomością jest człowiek witruwiański według Fra Giovanniego Giocondo z 1511 roku, który prawdopodobnie jako pierwszy wydał i zilustrował traktat *O architekturze ksiąg dziesięć*. Sylwetka ludzka cała opiera się na okręgu i jest w nim zamknięta, natomiast dopiero na okręgu opisany jest kwadrat, odwrotnie niż miało to miejsce w poprzednich interpretacjach.

one of the first to illustrate the idea of the Vitruvian man. In Taccola's work, we can see the tools that Vitruvius listed as necessary to produce a geometric drawing of a human being: a compass and a square ruler. However, the figure of the man is neither exactly inscribed in a square nor in a circle. The figure's feet do not rest on the base of the square or the circle. The arms are extended along the figure and thus do not test Vitruvius' assumption that, when outstretched perpendicular to the torso, they should be equal to the body height. Nor do the arms reach out in to the circle, as in Leonardo's drawing. The general proportions of the face, depicted as one-tenth of the figure, are moderately preserved, and the perception of these proportions is disturbed by the unfamiliarity with anatomy and the fact that proportions are not applied to the other members of the body. Half of the body and the centre of the circle coincides with the crotch of the human figure. We can see vague divisions resulting from the squares being inscribed in the circle. Presumably, the first one is traced with a square ruler from the top of the head to the circle, and then the subsequent circles are delineated along the vertical axis of the human figure. In Taccola's drawing one can sense a lack of knowledge of geometry, particularly regarding the principles of the golden ratio. The illustration is an intuitive and naive interpretation of Vitruvius' ideas.

An example of a drawing developed with anatomical awareness is the 1511 Vitruvian Man according to Fra Giovanni Giocondo, who was probably the first to publish and illustrate the *Ten Books on Architecture*. The human figure is entirely based on and enclosed

Z kolei ilustracja człowieka witruwiańskiego z 1521 roku autorstwa Cesare Cesariano, przedstawia postać ludzką w sposób kojarzący się z przedstawieniem ukrzyżowania, stojącą sztywno, z nogami blisko siebie, z wyciągniętymi ramionami. Dłonie i stopy są ukazane dokładnie tak, jakby były przytwierdzone do krzyża, a nad głową postaci znajduje się zwój przypominający napis INRI z krucyfiksu. Postać wpisana jest w kwadrat o boku złożonym z trzydziestu modułów. Inny rysunek Cesare Cesariano przedstawia człowieka wpisanego w kwadrat, następnie na tym kwadracie opisane jest koło i kolejny kwadrat o boku złożonym z trzydziestu modułów. Ta ilustracja Cesarino jest bardzo dynamiczna, wręcz dramatyczna. Ramiona i nogi rozłożone są w maksymalnym rozciągnięciu w kształcie litery X lub nawiązując do tradycji chrześcijańskiej – krzyża świętego Andrzeja. Skojarzenie z krzyżem świętego Andrzeja być może nie jest przypadkowe. Neil Leach – współczesny brytyjski architekt i teoretyk w swoim tekście *Vitruvius Crucifixus: Architecture, Mimesis, and the Death Instinct* porusza wątek analogii między człowiekiem witruwiańskim a przedstawieniem ukrzyżowania Chrystusa. Wskazuje paralełę dotyczącą człowieka rozpostartego na okręgu, a człowiekiem ukrzyżowanym. Odwołuje się do oryginalnego tekstu Witruwiusza, w którym czytamy, że mężczyzna jest „dźgnięty” w brzuch przez jedno ramię cyrkla, podczas gdy drugie ramię służy do obwiedzenia figury, „uderzając” w dłonie i stopy³³. Człowiek witruwiański

within the circle, whereas the circle is inscribed in the square, contrary to previous interpretations.

On the other hand, the 1521 illustration of the Vitruvian Man by Cesare Cesariano depicts the human figure in a manner associated with representations of the crucifixion – standing rigidly, with his legs close together and his arms outstretched. The hands and feet are presented exactly as if pinned to a cross, and above the figure’s head there is a scroll resembling the INRI inscription from the crucifix. The figure is inscribed in a square with a side composed of thirty modules. Another drawing by Cesare Cesariano shows a man inscribed in a square, with a circle circumscribed on that square, and yet another square with a side consisting of thirty modules. This illustration by Cesariano is very dynamic, almost dramatic. The arms and legs are spread out in maximum extension in the shape of the letter X or, referring to the Christian tradition, Saint Andrew’s cross. The association with that cross may not be coincidental. In his text entitled *Vitruvius Crucifixus: Architecture, Mimesis, and the Death Instinct* Neil Leach, the contemporary British architect and theorist, touches on the analogy between the Vitruvian Man and the representation of Christ’s crucifixion. He points to the parallel concerning a man spread out on a circle and a crucified man. He refers to the original text by Vitruvius, which reads that the man is ‘stabbed’ in the abdomen by one arm of the compass, whereas the other arm is used to encircle the figure, ‘striking’ the hands and feet³³.

33 N. Leach, *Vitruvius Crucifixus: Architecture, Mimesis, and the Death Instinct*, red. G. Dodds, R. Tavernor, *Body and Building. Essays*

33 N. Leach, *Vitruvius Crucifixus: Architecture, Mimesis, and*

jest w ten sposób „zraniony” w tych samych miejscach ciała, co Chrystus. Istniejące manuskrypty dwójako określają sposób trzymania rąk w figurze człowieka witruwiańskiego. Znajdujemy bardziej rozpowszechnioną formę „manus pansas” i rzadziej występujący jej wariant „manus spansas”³⁴. Czasownik „pandere” oznacza „otwierać się” lub „wyciągać”, a więc ręce są „wyciągnięte”. Czasownik w wariacie „manus spansas” oznacza „wyciągnięte do modlitwy”, co wyznacza religijny moment w reprezentacji interesującej mnie postaci. Od witruwiańskiego człowieka z „wyciągniętymi rękami” przechodzimy do witruwiańskiego człowieka z rękami „wyciągniętymi do modlitwy”. W tym przejściu od „manus pansas” do „manus spansas” od rąk „wyciągniętych” do rąk „wyciągniętych do modlitwy”, człowiek witruwiański staje się w efekcie schryścianizowany. W tej zmianie dostrzegamy nie tylko „witruiwianizację” świata chrześcijańskiego, ale także jej następstwo, chrystianizację świata witruwiańskiego. W efekcie człowiek witruwiański przyjmuje postawę Chrystusa na krzyżu. Człowiek witruwiański staje się ukrzyżowany: *Vitruvius crucifixus*. Tym samym człowiek witruwiański staje się martwy. Jego poza jest zastygnięta, nie wykazuje dążenia do ruchu i zmian ułożenia członków. Dało to możliwość utworzenia statycznego źródła miar, natomiast wykluczyło tworzenie projektów

The Vitruvian man is thus ‘wounded’ in the same points of the body as Christ. Existing manuscripts specify two ways in which the hands are held in the figure of the Vitruvian Man, the more common form being *manus pansas* and the less common variant being *manus spansas*³⁴. The verb *pandere* means ‘to open’, ‘to spread out’ or ‘to extend’, so the hands are ‘extended’. The verb variant in *manus spansas* means ‘stretched out in prayer’, which marks a religious moment in the representation of the figure of interest. Thus we shift from the Vitruvian Man with ‘outstretched arms’ to the Vitruvian man with his hands ‘stretched out in prayer’. In this transition from *manus pansas* to *manus spansas*, from hands ‘outstretched’ to hands ‘stretched out in prayer’, the Vitruvian man becomes, in effect, Christianised. In this change, we can notice not only the ‘Vitruvianisation’ of the Christian world, but also its implication, namely the Christianisation of the Vitruvian world. In effect, the Vitruvian Man assumes the attitude of Christ on the cross. The Vitruvian Man becomes crucified: *Vitruvius crucifixus*. Consequently, the Vitruvian Man becomes dead. His posture is frozen, showing no aspiration to move or change the position of his body parts. This provided an opportunity to create a static source of measure but excluded the development of designs based on other poses. And

on the *Changing Relation of Body and Architecture*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2002, s. 212, online: https://www.researchgate.net/publication/30527208_Body_and_Building_Essays_on_the_Changing_Relation_of_Body_and_Architecture, [dostęp 01.02.2022].

34 Ibidem.

the Death Instinct, eds. G. Dodds, R. Tavernor, *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2002, p. 212, online: https://www.researchgate.net/publication/30527208_Body_and_Building_Essays_on_the_Changing_Relation_of_Body_and_Architecture, [accessed on 01.02.2022].

34 Ibid.

w oparciu o inne pozy. A przecież ciało nierozłącznie związane jest z ruchem. Niektóre ilustracje człowieka witruwiańskiego będą więc przywoływały na myśl wizerunek krucyfiksu, a związki między Chrystusem a człowiekiem idealnym opisanym przez Witruwiusza będą nieustannie dostrzegane przez wielu badaczy. Co więcej, uwagi Witruwiusza na temat idealnych proporcji postaci ludzkiej, które powinny być obecne także w rozplanowaniu świątyń, wywarły duży wpływ na projektowanie kościołów chrześcijańskich w okresie renesansu. Nie tylko proporcje wyidealizowanych postaci ludzkich wpisane są w różne plany budowli chrześcijańskich, ale także przedstawienia samego Chrystusa przybierają proporcje człowieka witruwiańskiego. Jak już zauważono, drewniany krucyfix Brunelleschiego w kościele św. Kościół Santa Maria Novella we Florencji ukazuje Chrystusa o proporcjach *homo quadratum*, którego odległość między wyciągniętymi rękami odpowiada jego wzrostowi od stóp do głów. Dzięki krucyfixsowi Brunelleschiego Chrystus stał się "witruwiański". Neil Leach twierdzi, że renesans był jednak w równym stopniu chrystianizacją tradycji witruwiańskiej, jak i nałożeniem witruwiańskiej tradycji na chrześcijańską³⁵. Stąd też w ilustracjach Cesare Cesariano znajdujemy wyraźną aluzję do ukrzyżowanego Chrystusa.

yet, the body is inseparable from movement. Some illustrations of Vitruvian Man will therefore bring to mind the image of the crucifix, and the links between Christ and the ideal man described by Vitruvius will be continually recognised by scholars. Moreover, Vitruvius' comments on the ideal proportions of the human figure, which should also be present in temple layouts, had a major influence on the design of Christian churches during the Renaissance. Not only are the proportions of idealised human figures inscribed in the various plans of Christian buildings, but also representations of Christ himself take on the proportions of a Vitruvian Man. As has already been noted, Brunelleschi's wooden crucifix at the church of Santa Maria Novella in Florence shows Christ with the proportions of a *homo quadratum*, the span of his arms corresponding to his height from head to toe. Thanks to Brunelleschi's crucifix, Christ turned 'Vitruvian'. However, Neil Leach argues that the Renaissance was as much a Christianisation of the Vitruvian tradition as it was an imposition of the Vitruvian tradition on the Christian tradition³⁵. Hence, in Cesare Cesariano's illustrations we can find a clear allusion to the crucified Christ.

Koło i kwadrat

Chryścianizacja człowieka witruwiańskiego włącza i transponuje symbolikę koła i kwadratu. Stosunki koła do kwadratu lub sześcianu do kuli stanowią fundament architektury sakralnej. Według francuskiego filozofa i pisarza Jeana Hani związek pomiędzy porządkiem kosmicznym, a porządkiem architektury wyraża się w kosmologicznej symbolice elementarnych figur i brył geometrycznych, do jakich sprowadza się struktura świątyni. W symbolice chrześcijańskiej na poziomie metafizycznym koło i kwadrat wyrażają Boską Doskonałość. A na niższym poziomie w porządku kosmologicznym koło i kwadrat reprezentują stworzoną naturę³⁶. Koło symbolizuje niebo, aktywność nieba, instrument boskiego działania regulującego życie na ziemi. „Gdy według dokładnego prawa kołem otaczał głębinę” (Prz 8, 27- Wlg). Kwadrat przypisany jest Ziemi, ponieważ w perspektywie ludzkiej ziemia jest nieruchoma pasywna i wydana na działanie Nieba³⁷. Ponadto kula i i kształt okrągły przez wieki uznawany był za doskonały, poczynszy od Arystotelesa, przez średniowiecznych myślicieli, a skończywszy na renesansowych architektach i teoretykach architektury³⁸.

³⁶ J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków: Znak 1994, s. 28.

³⁷ Ibidem.

³⁸ W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Warszawa, PWN, 1976, s. 14–45

Circle and square

The Christianisation of the Vitruvian man incorporates and transposes the symbolism of the circle and the square. The relationship of the circle to the square or the cube to the sphere is the foundation of sacred architecture. According to the French philosopher and writer Jean Hani, the relationship between the cosmic order and the order of architecture is expressed in the cosmological symbolism of the elementary geometric figures and solids to which the structure of the temple is reduced. In Christian symbolism, at the metaphysical level, the circle and square express the Divine Perfection. At a lower level, in the cosmological order, the circle and square represent created nature³⁶. The circle symbolises heaven, the activity of heaven, the instrument of divine action regulating life on Earth. “When he drew a circle on the face of the deep” (Proverbs 8:27). The square is ascribed to the Earth, because from the human perspective the land is motionless, passive and exposed to the activity of Heaven³⁷. Moreover, the sphere and circular shape has been recognised as perfect for centuries – from Aristotle, through medieval thinkers, to Renaissance architects and architectural theorists³⁸.

³⁶ J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków: Znak 1994, p. 28.

³⁷ Ibid.

³⁸ W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Warsaw, PWN, 1976, p. 14–45

Podstawowy schemat sześcianu nakrytego półkulą to według Jeana Hani wizerunek świata, gdzie ponad strefą ziemską wznosi się sklepienie niebieskie wyrażane środkami architektonicznymi przez kopułę w skrzyżowaniu naw kościoła. Oś pionowa łącząca kulę i sześcian to miara rozpiętości kosmosu i czasu³⁹. Dlatego też kopuły często pokryte były freskami przedstawiającymi niebo lub były malowane na niebiesko i zdobione gwiazdami. Zawarte tam były między innymi sceny wstępowania do lub zstępowania z nieba. Często w kopułach przedstawiano także sceny Paruzji – ponownego przyjścia Zbawiciela, zstępującego z kolistego nieba lub Chrystusa jako sędziego tronującego na tle rozgwieżdżonego nieba. Także stojąc w nawie, kierując wzrok od posadzki ku górze do kopuły przechodzimy od sześcianu do kuli, ze stanu ziemskiego do niebiańskiego⁴⁰. Sfery te mieszają się także w półkolu absydy. We wrocławskiej kaplicy pod wezwaniem błogosławionego Czesława kopułę pokrywa w całości fresk przedstawiający wejście błogosławionego Czesława do grona Świętych Kościoła. Jest to scena niebiańska, obserwujemy sylwetki wyraźnie z dołu. W miejscu przecięcia półkuli kopuły i sześcianu kaplicy widzimy już postaci z perspektywy ziemskiej, stojące na ziemi, z pejzażem, podlegające prawu grawitacji. Mircea Eliade zauważa, że w kulturze indyjskiej otwór w kopule jest otworem, ku wyższej płaszczyźnie i oznacza przejścia od ludzkiego stanu bycia do

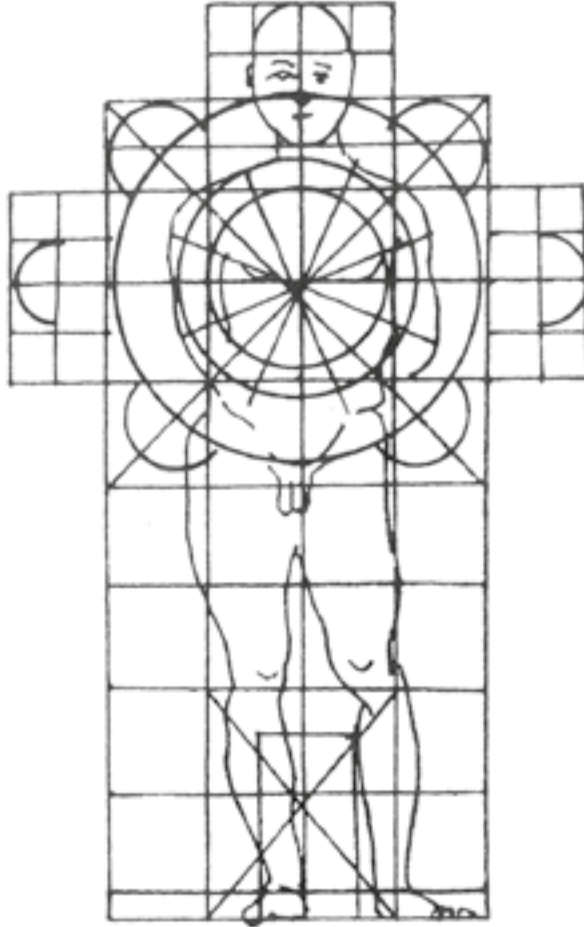
³⁹ J. Hani, op. cit., s. 29.

⁴⁰ Ibidem, s. 31.

According to Jean Hani, the basic model of a cube covered by a hemisphere is an image of the world where the celestial vault rises above the earthly zone, expressed by architectural means in the form of a dome above the crossing of the church nave and transept. The vertical axis connecting the sphere and the cube is a measure of the span of the cosmos and of time³⁹. For this reason, domes were often covered with frescoes depicting the sky or were painted blue and decorated with stars. They represented scenes of ascending to or descending from heaven. In addition, domes frequently depicted scenes of the Parousia – the second coming of the Saviour descending from a spherical sky, or Christ as a judge on a throne set against a starry sky. Standing in the nave, directing the gaze from the floor upwards to the dome, one passes from the cube to the sphere – from the earthly to the heavenly state⁴⁰. These realms also intertwine in the semicircle of the apse. In the Chapel of Blessed Czesław in Wrocław, the dome is entirely covered by a fresco depicting Blessed Czesław joining the Saints of the Church. It is a heavenly scene, viewed clearly from below. At the intersection of the hemisphere of the dome and the cube of the chapel, the figures are viewed from an earthly perspective, standing on the ground, with a landscape in the background, subject to the law of gravity. Mircea Eliade notes that in Indian culture the opening in the dome leads towards a higher plane and signifies transitions from a human to a superhuman state of

³⁹ J. Hani, op. cit., p. 29.

⁴⁰ Ibid., p. 31.



— 5.

Francesco di Giorgio Martini, ilustracja do *Trattato di Architettura*,
rysunek, 1470, Royal Library of Turin

Francesco di Giorgio Martini, illustration for *Trattato di Architettura*,
drawing, 1470, Royal Library of Turin

nadludzkiego⁴¹. Hani pisząc o ruchu zstępującym z nieba i wyższości koła nad kwadratem odnosi się także do Jerozolimy Niebieskiej opisanej w wizji Apokalipsy przez świętego Jana Apostoła: „Ukazał mi Miasto Święte – Jeruzalem, zstępujące z nieba od Boga” (Ap 21,10). Obraz Jeruzalem zstępującego z nieba wskazuje „koliste” czyli niebiańskie pochodzenie kwadratowego miasta⁴². To, że niebiańskie Jeruzalem ustanowione było na planie kwadratu wskazuje fragment *Nowego Testamentu*: „Miasto układa się w czworobok i długość jego tak wielka jest, jak i szerokość. I zmierzył Miasto trzciną poprzez dwanaście tysięcy stadiów: długość, szerokość i wysokość jego są równe. I zmierzył jego mur – sto czterdzieści cztery łokcie: miara, którą ma anioł, jest miarą człowieka” (Ap 21,17). Święte miasto ma zatem kształt sześciannu. Sześciannu i czworobok symbolizują doskonałość. Apokalipsa wskazuje także na ziemski, człowieczy charakter struktury budowy miasta. Co więcej, modułem do wykonania takiego miasta jest ciało człowieka – jego ręka. Łokieć bowiem był miarą brana z długości odcinka od stawu łokciowego do końca palca środkowego.

Kołem i kwadratem jako figurami i symbolami doskonałości posługiwano się zarówno w projektowaniu świątyń jak i ich orientowaniu. Użycie tych figur miało ogromne znaczenie w rytuałach fundacyjnych świątyni. Świątynia bowiem jest obrazem strukturalnym Wszechświata. Orientując położenie budowli, budownicy tym samym ustalali porządek

41 M. Eliade, op. cit., s. 146.

42 J. Hani, op. cit., s. 29.

being⁴¹. Writing about movement descending from heaven and the superiority of the circle over the square, Hani also refers to the Jerusalem of Heaven described in the vision of the Apocalypse by St John the Apostle: “And he showed me that great city, the Holy Jerusalem, descending out of Heaven from God” (Revelation 21,10). The image of Jerusalem descending from heaven indicates the ‘circular’ or heavenly origin of the square city⁴². The fact that the heavenly Jerusalem was established on a square plan is indicated by the following *New Testament* passage: “The city is laid out as a square; its length is as great as its breadth. And he measured the city with the reed: twelve thousand furlongs. Its length, breadth, and height are equal. Then he measured its wall: one hundred and forty-four cubits, according to the measure of a man, that is, of an angel” (Rev 21:17). The holy city is therefore shaped like a cube. The cube and the quadrilateral symbolise perfection. The Book of Revelation also points to the earthly, human nature of the structure of the city. Moreover, the module for the erection of such a city is the human body – the cubit, which was a unit of length based on the distance from the elbow to the tip of the middle finger.

The circle and the square were used as figures and symbols of perfection in both the design of temples and their orientation. The application of these figures was extremely important in temple foundation rituals, for the temple represents a structural image

41 M. Eliade, op. cit., p. 146.

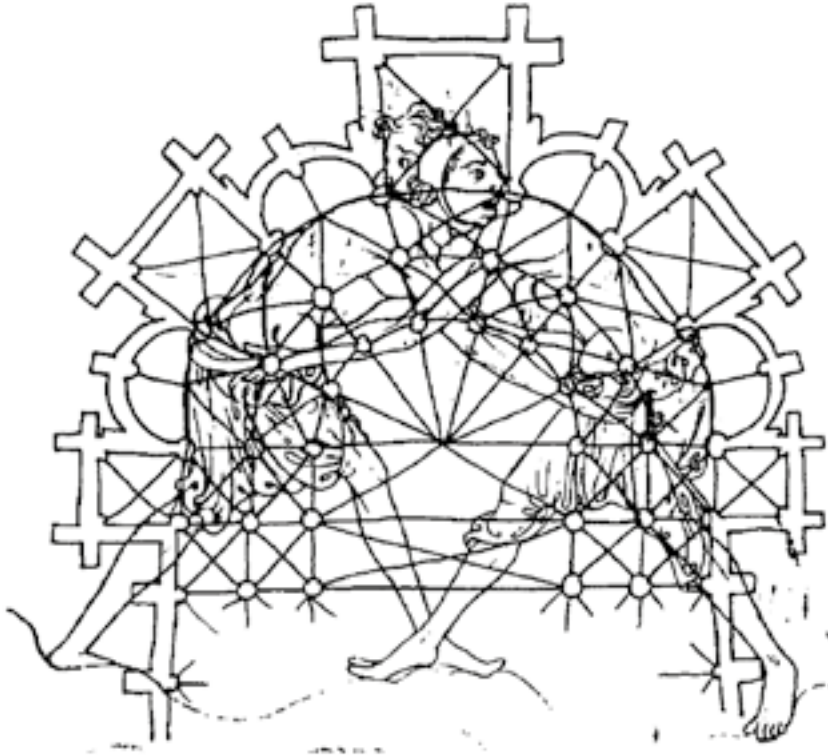
42 J. Hani, op. cit. p. 29.



— 6.

Pietro Cataneo, *Człowiek witruwiański*, ilustracja do *L'Architettura*, 1554

Pietro Cataneo, *The Vitruvian Man*, illustration for *L'Architettura*, 1554



— 7.

Villard de Honnecourt – ilustracja autorstwa Rebekki Price *Villard de Honnecourt's Use of Templates in his Drawings*, „AVISTA Forum Journal” 1989, No. 3, s. 15–16 (źródło: Paul Binski, *Villard de Honnecourt and Invention*, „Nottingham Medieval Studies” 2012, No. 1, dostęp: luty 2022)

Villard de Honnecourt – illustration by Rebecca Price *Villard de Honnecourt's Use of Templates in his Drawings*, in: *AVISTA Forum Journal*, 3 (1989), 15–16 (after: Paul Binski, *Villard de Honnecourt and Invention*, in: *Nottingham Medieval Studies*, 1 (2012))

między kosmiczną a ziemską strukturą świata, inaczej mówiąc między boskim i ludzkim światem. Najczęstszą orientacją budowli sakralnej w kulturze chrześcijańskiej jest kierunek wschód – zachód. Łacińskie *oriens* oznacza wschód, czyli stronę, z której ma nadejść Chrystus podczas swojego drugiego przyjścia (Mt 24, 27). Od orientacji rozpoczynano budowę całego założenia. Rzuty poziome kościołów w głównej mierze są prostokątne, natomiast początek swój miały w kole i wpisanym lub opisanym na nim kwadracie lub wielokątach foremnych. Podział koła na 4, 8 lub 16 równych części sugerowały następujące kombinacje kwadratów i prostokątów, tworząc zarys planu architektonicznego⁴³. Profesor Moessel użył sformułowania „koło orientujące” dla określenia pierwszego koła z utworzonymi podziałami sugerującymi dalsze rozwiązania⁴⁴.

of the Universe. By orienting the position of the building, the builders established the order between the cosmic and the earthly structure of the world, or in other words – between the divine and the human world. The most common orientation of a sacred building in Christian culture is along the East–West axis. The Latin *oriens* means East, which is the direction from which Christ is expected to come during his second coming (Matthew 24, 27). The construction of the entire temple complex would always begin with the orientation. The horizontal plans of churches are predominantly rectangular, but their origin was in the circle and the inscribed or circumscribed square or regular polygons. The division of the circle into 4, 8 or 16 equal parts suggested subsequent combinations of squares and rectangles, forming the outline of the architectural plan⁴³. Professor Moessel referred to a ‘circle of orientation’ to describe the first circle with the divisions suggesting further solutions⁴⁴.

⁴³ M. C. Ghyka, op. cit., s. 94.

⁴⁴ Ibidem, s. 91.

⁴³ M. C. Ghyka, op. cit., p. 94.

⁴⁴ Ibid., p. 91.

Krzyż

Z koła i kwadratu wywodzi się krzyż i niejako stanowi syntezę figur doskonałych. Krzyż symbolizuje połączenie nieba i ziemi, przybytek Boga wśród ludzi. Jean Hani pisze, że człowiek wiąże, syntetyzuje i stanowi centrum między niebem a ziemią, a związek ten jest symbolizowany przez znak krzyża⁴⁵. Plan krzyża utworzony z doskonałych figur koła i kwadratu, sugeruje swym kształtem wpisanie weń sylwetki ludzkiej.

Większość kościołów jest zbudowanych na planie prostokąta, do którego dołączone są po bokach kwadraty ramion transeptu oraz trzeci kwadrat tworzący absydę. Dla osoby znajdującej się w kościele, skrzyżowanie transeptu z nawą główną nie jest oczywistym, widocznym krzyżem. Skrzyżowanie zaznacza jednak pewien punkt, miejsce zatrzymania w drodze do ołtarza⁴⁶. Według Marka Augé – francuskiego etnologa i antropologa kultury, miejsca antropologiczne są zawsze geometryczne, a tworzą je przecięcia, skrzyżowania⁴⁷. Przecięcie nawy głównej z poprzeczną jest niejako sercem – miejscem potwierdzenia tożsamości przed podejściem do ołtarza, obszarem spotkania człowieka z Bogiem.

⁴⁵ J. Hani, op. cit., s. 29.

⁴⁶ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, Oficyna, 2016, s. 99.

⁴⁷ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa: PWN 2011, s. 37.

Cross

The cross is derived from the circle and the square, constituting the synthesis of the perfect figures. The cross symbolises the union of heaven and earth, the tabernacle of God among men. Jean Hani states that man binds, synthesises and constitutes the centre between heaven and earth, and this union is symbolised by the sign of the cross⁴⁵. The plan of the cross, formed from the perfect figures of the circle and the square, suggests the inscription of the human figure within it.

Most churches are built on a rectangular plan, with the squares of the transept arms attached on the sides and a third square forming the apse. To a person inside the church, the intersection of the transept and the nave is not an obvious, visible cross. The crossing does, however, mark a significant point, a stopping place on the way to the altar⁴⁶. According to Marc Augé, the French ethnologist and cultural anthropologist, anthropological sites are always geometric, and they are formed by intersections and crossings⁴⁷. The intersection between the nave and the transept is, in a way, the heart – the place where identity is affirmed before approaching the altar, the area where man meets God.

⁴⁵ J. Hani, op. cit. p. 29.

⁴⁶ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, Oficyna, 2016, p. 99.

⁴⁷ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, trans. R. Chymkowski, Warsaw: PWN 2011, p. 37.

Symbolika skrzyżowania naw jako serca uwidacznia się w ilustracji Francesco di Giorgio Martiniego z *Trattato di Architettura civile e militare* z 1482 roku. Zmienia się dynamika środka ciała. Już nie pępek jest centralnym punktem człowieka i punktem wyjściowym do rysunku koła i kwadratu, ale serce. Centrum na ilustracji Francesco di Giorgio Martiniego znajduje się w klatce piersiowej, w miejscu gdzie znajduje się ludzkie serce. Od tego punktu rozrysowane jest koło i oparte na nim kwadraty. Widzimy wiele przekątnych, które rozchodzą się promieniście z centrum klatki piersiowej podkreślając kierunek i środek. Być może symbolika serca jako centrum człowieka wskazuje na jego wiarę, na religijność przeżywaną głównie sercem. Rysunek planu budowli Francesco di Giorgio Martiniego wyraźnie oparty jest na sylwecie ciała ludzkiego. Absyda prezbiterium znajduje się w miejscu głowy, symbolizując intelekt, umysł. To tu znajduje się ołtarz. Narysowana postać jest neutralna, to akt męski w kontrapoście. Rysunek poniekąd dialoguje z człowiekiem witruwiańskim, jednak jest bardzo daleki od jego pierwotnego założenia. Postać nie jest wpisywana w koło i kwadrat. Nacisk i waga rysunku położona jest na ukazanie idei, że kościół, jego plan, wywodzi się z budowy ciała człowieka, mimo że postać nie ma atrybutów Chrystusa. Jednakże w tradycji budowli chrześcijańskich układ kościoła jest traktowany jako układ ciała Chrystusa, a jest to zasugerowane dzięki formie krzyża w planie architektonicznym świątyni.

Plan krzyża świątyni chrześcijańskiej podkreśla związek z ciałem Chrystusa. Całość planu była

The symbolism of the nave crossing as the heart is evident in Francesco di Giorgio Martini's illustration from the 1482 *Trattato di Architettura civile e militare*. The dynamic of the centre of the body changes. It is no longer the navel that is regarded as the centre of the human being and the starting point for the drawing of the circle and square, but the heart. In Francesco di Giorgio Martini's illustration, the centre is in the chest – the area where the human heart is located. From this point, a circle is drawn along with squares based on it. We can see numerous diagonals radiating out from the centre of the chest, emphasising direction and centre. Perhaps the symbolism of the heart as the centre of the human being indicates faith and religiousness, which is experienced primarily with the heart. Francesco di Giorgio Martini's drawing of the building plan is clearly based on the silhouette of the human body. The apse of the chancel is in the place of the head, symbolising the intellect, the mind. This is where the altar is situated. The figure drawn is neutral, a male nude in *contrapposto*. In a way, the drawing enters into dialogue with the Vitruvian Man, but it is very distant from his original concept. The figure is not inscribed in a circle and square. The emphasis and weight of the drawing is placed on demonstrating the idea that the church, its plan, is derived from the structure of the human body, although the figure does not have the attributes of Christ. Nevertheless, in the tradition of Christian buildings, the layout of the church is regarded as a reference to the composition of Christ's body, which is suggested through the form of the cross in the architectural plan of the temple.

podporządkowana określonej symbolice i funkcjom. Według *Zwierciadła świata* Honoriusza d'Autun prezbiterium symbolizuje głowę Chrystusa, nawa główna korpus, transept – ramiona, a ołtarz-serce. Z kolei Durand de Mende pisze, że układ kościoła przedstawia ciało ludzkie, przestrzeń ogrodzoną. Miejsce gdzie usytuowany jest ołtarz odpowiada głowie, transept ramionom zaś pozostała część – reszcie ciała⁴⁸. Aby zobrazować powyższe przywołam ponownie twórczość Francesco di Giorgio Martiniego. Ten włoski architekt doby renesansu na stronicach swojego traktatu o architekturze narysował plany kościołów z sugestią kierowania się ciałem ludzkim jako punktem wyjścia do wykonania tegoż planu. Na jednej ze stron wyraźnie widać projekty apsyd oparte na układzie proporcji głowy. Części twarzy takie jak nos, czoło, broda sugerują miejsce dokonania podziału danej przestrzeni budowli. Na tej samej stronie sienneński architekt i artysta wykonał ilustrację, na której widzimy sylwetkę człowieka wprost przypominającą w swym układzie ukrzyżowanego Chrystusa ze względu na wyciągnięte ramiona i opisany na nich transept. Ideę tę zobrazował także między innymi Pietro Cataneo i Vinzenz Statz. Statz rysując katedrę kolońską wyraźnie wpisał w jej plan postać Chrystusa Ukrzyżowanego, bez zaznaczeń koła i opisanego na nim kwadratu, przez co rysunku nie odczytujemy już pod kątem dialogu z człowiekiem witruviańskim, ale jako ideę planu krzyżowego mającego na celu ukazanie, że świątynia chrześcijańska jest ucieleśnieniem Chrystusa na krzyżu, co

The cross-plan of the Christian temple emphasises the connection with the body of Christ. The entire layout is subordinated to a specific symbolism and function. According to Honorius of Autun's *Imago Mundi*, the chancel symbolises the head of Christ, the nave represents the torso, the transept – the arms, and the altar – the heart. Durand de Mende, on the other hand, writes that the layout of the church represents the human body, an enclosed space. The place where the altar is situated corresponds to the head, the transept to the shoulders, and the remaining part to the rest of the body⁴⁸. To illustrate the above, the works of Francesco di Giorgio Martini will be referred to once again. In his treatise on architecture, this Italian architect of the Renaissance drew church plans with the suggestion of the human body as the starting point for the execution of each plan. One of the pages clearly shows designs for the apse based on the proportions of the head. Parts of the face such as the nose, forehead and chin suggest where the division of a given building space should be made. On the same page, the Siennese architect and artist illustrated a human figure resembling the crucified Christ, considering the outstretched arms and the transept circumscribed on them. This idea was also illustrated by Pietro Cataneo and Vinzenz Statz, among others. While drawing the Cologne Cathedral, Statz explicitly incorporated the figure of the crucified Christ into its plan, without marking the circle and the square circumscribed on it, so that the drawing is no longer interpreted as a dialogue with the Vitruvian Man, but

48 J. Hani, op. cit., s. 56.

48 J. Hani, op. cit., p. 56.

zresztą wprost głosi opis kościoła pod wezwaniem świętego Augustyna w Kilburn⁴⁹.

as an idea of a cross-plan intended to show that the Christian temple is the embodiment of Christ on the cross, in accordance with the explicit description of the church of St Augustine in Kilburn⁴⁹.

⁴⁹ W. Batus, *Goty bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2011, s.158, Cyt. za: Hermann Muthesius, *Die neuere kirchliche Baukunst in England. Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staats- kirche und der Secten*, Berlin 1901, s. 23.

⁴⁹ W. Batus, *Goty bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń: Nicolaus Copernicus University Press 2011, p.158, cit. per: Hermann Muthesius, *Die neuere kirchliche Baukunst in England. Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staats- kirche und der Secten*, Berlin 1901, p. 23.

Plan ciała

Budowanie rysunku, planu architektury na podstawie układu ciała wprowadził także Villard de Honnecourt – rysownik, domniemany architekt żyjący w XIII wieku, autor szkicownika datowanego na XIII wiek. Czas aktywności Villarda de Honnecourta to okres rozkwitu budownictwa sakralnego w północno-zachodniej Europie, którego efektem był rozwój i powstanie architektury romańskiej i późnogotyckiej. W jego szkicach ciało będące bazą dla planu architektonicznego nie jest przedstawione już tylko na wprost, z rozpiętymi ramionami na podobieństwo Chrystusa na krzyżu. Układ ciała staje się swobodniejszy i w tej nowej formule układa się plan świątyni. Na karcie czternastej szkicownika Honnecourta widzimy trzy projekty: dwóch mężczyzn siłujących się, ściskających przeciwnika w pasie, ze skrzyżowanymi nogami oraz obok dwa plany kościołów: prawdopodobnie wschodni koniec katedry w Cambrai oraz kościół cystersów o kwadratowym zakończeniu, oparty na kwadratowych modułach, narysowany bardziej schematycznie. Rysunki nie są podpisane i można je czytać razem, obracając kartkę z rynną u góry. Na sąsiadującej stronie znajdują się dwa kolejne plany, jeden nad drugim, z których ten u góry strony jest hipotetycznym projektem katedry gotyckiej z podwójnym ambitem i naprzemiennymi kwadratowymi i półkolistymi kaplicami promienistymi. W dole rysunku umieszczono napis

Body plan

Drawings and architectural plans structured around the composition of the body were also introduced by Villard de Honnecourt, a draughtsman and allegedly an architect living in the 13th century, author of a sketchbook dating to the 13th century. The period of his activity was a blooming period for sacred architecture in north-western Europe, resulting in the development and emergence of Romanesque and late Gothic styles. In his sketches, the body, which is the foundation for the architectural plan, is no longer simply depicted straight ahead, with arms outstretched in the likeness of Christ on the cross. The body arrangement becomes freer and the plan of the temple develops in this new formula. On page fourteen of Honnecourt's sketchbook, we can see three designs: two men wrestling, clutching their opponent at the waist, with their legs crossed, and next to them two church plans: probably the eastern end of the cathedral of Cambrai, and a Cistercian church with a square end, based on square modules, drawn more schematically. The drawings are not signed and can be read together by turning the sheet with the gutter at the top. On the adjacent page there are two further layouts, one above the other, of which the upper one is a hypothetical design for a Gothic cathedral with a double ambit and alternating square and semicircular radial chapels. At the bottom of the drawing, there is an inscription in

brązowym atramentem: „*istud bresbiterium invenerunt ulardus de hunecort et petrus de corbeia inter se disputando*”, co tłumaczymy: Villard de Honnecourt i Pierre de Corbeil utworzyli to prezbiterium, dyskutując między sobą. Profesor Paul Biński twierdzi, że Villard jest daleki od angażowania się w kolejne ćwiczenie z kompozycji i celowo używa metafory somatycznej, aby zdynamizować pojęcie inwencji ukrytej w projektach kościołów „wyabstrahowanych” w planie⁵⁰. Binski postrzega siłujących się mężczyzn jako wyobrażenie, że debata akademicka jest formą walki intelektualnej – zapasy, zmagania – oddają w przenośni ideę logicznej lub poetyckiej „walki”⁵¹. Związek zapaśników z planami kościoła wykazała ponad dwadzieścia lat temu Rebecca Price. Zwłaszcza plan podwójnego ambitu nie jest przypadkowy, ponieważ ten sam szablon został użyty do obrysowania układu apsydy z ambitem i profilu pleców zapaśników. Price nałożyła oba rysunki na siebie, dowodząc że te pokrywają się i łączą w bardzo harmonijny sposób. Po nałożeniu na siebie głowy zapaśników pasują do „głowy” apsydy kościoła. Price doszła do wniosku, że do stworzenia obu rysunków użyto wspólnego przyrządu pomiarowego lub szablonu. To przynajmniej łączy oba projekty ściśle. Forma ludzka jest jednocześnie figurą kościoła. Interpretacja Price jest dla mojej pracy szczególnie

brownish ink: “*istud bresbiterium invenerunt ulardus de hunecort et petrus de corbeia inter se disputando*”, which translates as: “Villard de Honnecourt and Pierre de Corbeil designed this presbytery while debating with each other”. Professor Paul Binski argues that Villard is far from engaging in another exercise in composition, and deliberately uses the somatic metaphor to dynamise the notion of invention implicit in the designs of churches ‘abstracted’ in the plan⁵⁰. Binski perceives the wrestling men as participants of an academic debate, which is a form of intellectual struggle – wrestling figuratively captures the idea of logical or poetic ‘battle’⁵¹. The link between wrestlers and church plans was demonstrated over twenty years ago by Rebecca Price. In particular, the layout of the double ambit is not coincidental, as the same template was used to outline the layout of the apse with the ambit and the profile of the wrestlers’ backs. Price superimposed the two drawings on each other, proving that they overlap and combine in a very harmonious manner. When superimposed, the heads of the wrestlers match the “head” of the church apse. Price concluded that the same measuring instrument or template was used to create both drawings. This creates a close link between the two designs. The human form is also a figure of the church. Price’s interpretation is especially relevant to my work, as it

⁵⁰ P. Binski, *Villard de Honnecourt and Invention*, Nottingham: Medieval Studies 2012, s. 70, online: https://www.researchgate.net/publication/288082105_Villard_de_Honnecourt_and_Inventionhttps://www.researchgate.net/publication/288082105_Villard_de_Honnecourt_and_Invention [dostęp 02.2022].

⁵¹ Ibidem.

⁵⁰ P. Binski, *Villard de Honnecourt and Invention*, Nottingham: Medieval Studies 2012, p. 70, online: https://www.researchgate.net/publication/288082105_Villard_de_Honnecourt_and_Inventionhttps://www.researchgate.net/publication/288082105_Villard_de_Honnecourt_and_Invention [accessed 02.2022].

⁵¹ Ibid.

istotna, ponieważ dowodzi ona swobodniejszego traktowania układu ludzkiego ciała jako wzoru do tworzenia rysunku planu architektury sakralnej. Tą metodą posługują się w swoich projektach prac o czym piszę w rozdziale *Opis części praktycznej rozprawy doktorskiej*.

Innym przykładem analogii między układem ciała człowieka a planem świątyni jest ilustracja przedstawiająca plan kościoła Notre-Dame w Vaucelles, a pod nią enigmatyczny rysunek leżącego mężczyzny z wyciągniętymi rękami i głową odwróconą tak, by ukazać ozdobnie narysowaną koronę z włosów. Nad postacią znajduje się napis, którego tłumaczenie brzmi „Jest to jest obraz Boga [Chrystusa?], jak upadł” (*‘Ce est un imaie dein [?] si cume il est cheus’*)⁵². Część planu kościoła została wymazana, aby zrobić miejsce dla leżącej pod nim postaci ludzkiej. Postać jest nieoczywista do interpretacji, ponieważ napis wskazuje na Chrystusa, ale brak jej aureoli z krzyżem. Głowa i tułów ułożone są jak u jednego ze śpiących Apostołów na dwunastowiecznej mozaice *Agonia w Ogrójcu* w Monreale, dlatego często ta ilustracja tytułowana jest jako *Śpiący Apostoł*. Jednak coś skłoniło późniejszego skrybę do zidentyfikowania tego przedstawienia jako „upadającego”, a nie śpiącego Chrystusa. Paul Biński twierdzi, że ilustrację można interpretować jako wizerunek Chrystusa upadającego na twarz podczas modlitwy w Ogrójcu⁵³. Zestawienie postaci z planem kościoła dla badacza znów nie jest przypadkowe, ale celowe. Układ siatki rysunku ma

demonstrates a freer treatment of the human body composition as a template for creating a drawing of sacred architecture plans. I use this method in my work designs, which is discussed in the section *Description of the practical part of the Body Temple doctoral thesis*.

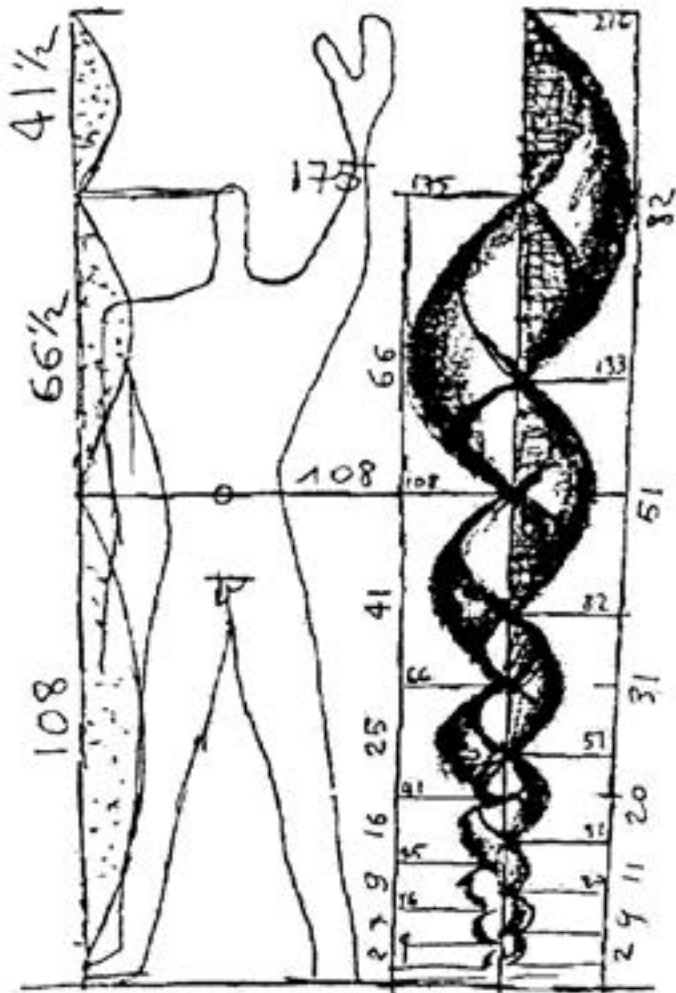
Another example of the analogy between the composition of the human body and a temple plan is an illustration showing the plan of the Notre-Dame church in Vaucelles, with an enigmatic drawing below it, depicting a man lying with his arms outstretched and his head turned to show a decoratively drawn crown of hair. Above the figure, there is an inscription, which reads in translation: “This is the image of God [Christ?] as he fell” (*‘Ce est un imaie dein [?] si cume il est cheus’*)⁵². Part of the church plan had been erased to make room for the human figure lying beneath it. The figure is not obvious in terms of interpretation, because the inscription suggests Christ but lacks the halo and the cross. The head and torso are arranged like those of a sleeping Apostle on the 12th-century mosaic of the *Agony in the Garden* in Monreale, which is why this illustration is often referred to as the *Sleeping Apostle*. However, something urged a later transcriber to identify this depiction as a “falling” rather than sleeping Christ. Paul Binski argues that the illustration can be interpreted as an image of Christ falling on his face during the prayer in the Garden of Gethsemane⁵³. Again, for the researcher, the juxtaposition of the

52 Ibidem, s. 74.

53 Ibidem

52 Ibid., p. 74.

53 Ibid.



— 8.

Le Corbusier, *Modulor*, 1957

Le Corbusier, *Modulor*, 1957

nawiązywać do ciała śpiącej lub modlącej się postaci. Architektura była więc projektowana w oparciu o jej związku z ciałem ludzkim – jego układem. Związek symboliczny – projekt architektury powstał w oparciu o podobieństwo, reprezentację symboliczną ciała lub jego części, które również mają warstwę symboliczną. W projekcie rysownik dokonuje geometryzacji oraz używa modułu wynikającego z budowy ciała człowieka.

Mamy zatem ciało ludzkie jako punkt odniesienia dla architektury, ciało które wpisuje się w figury doskonałe takie jak koło i kwadrat, krzyż i złotą proporcję, co unacznią rysunek Leonarda da Vinci lub Cesare Cesariano, a sugeruje między innymi traktat Witruwiusza. W tym miejscu, myśląc o człowieku, jego ciele i związku ciała z geometrią, koniecznym jest wspomnienie o pięciokącie i jego odniesieniom do ciała ludzkiego i architektury. Pentada według tradycji greckiej jest liczbą harmonii i piękna w szczególności dotyczy to ciała ludzkiego. Timajos proponuje transpozycję na dziedzinę form geometrycznych koncepcji odpowiedniości między makrokosmosem (wszechświat) i mikrokosmosem (człowiek)⁵⁴. Przekłada się to także na projekt świątyni względem Wszechświata. Ludzkie ciało nie zawsze jest reprezentowane wprost, jak miało to miejsce u Honnecourta czy Francesco di Giorgio Martiniego, ale także poprzez symbolikę liczb i geometrii. Pentagram lub pięciokąt dla pitagorejczyków stanowiły symbol mikrokosmosu jako człowieka fizycznego, astralnego. Pięciokąt gwiazdzisty jako symbol człowieka ma konotacje nie

figure with the plan of the church is not coincidental, but intentional. The layout of the drawing grid is meant to allude to the body of a sleeping or praying person. The architecture was thus designed on the basis of its relationship to the human body – its composition. Symbolic relationship – the architectural design was derived from a similarity, a symbolic representation of the body or its parts, which also have a symbolic layer. In the design, the illustrator relies on geometrisation and uses a module derived from the structure of the human body.

Thus, we have the human body as a point of reference for architecture, a body that fits into perfect shapes such as the circle and the square, the cross and the golden ratio, as illustrated in a drawing by Leonardo da Vinci or Cesare Cesariano, and suggested by Vitruvi s' treatise, among others. At this point, when thinking about a human being, the body and the relationship between the body and geometry, it is necessary to mention the pentad and its references to the human body and architecture. According to Greek tradition, the pentad is the number of harmony and beauty, in particular as it relates to the human body. Timaeus proposes a transposition of the concept of appropriateness between the macrocosm (the Universe) and the microcosm (man) into the realm of geometrical forms⁵⁴. This also translates into the design of the temple in relation to the Universe. The human body is not always represented directly, as was the case with Honnecourt or Francesco di Giorgio Martini, but also

54 M. C. Ghyka, op. cit., s. 56.

54 M. C. Ghyka, op. cit., p. 56.

tylko pitagorejskie, ale także okultystyczne. Znaną ilustracją człowieka-mikrokosmosu jest wizerunek stworzony przez Agryppę von Nettershein w jego dziele *De occulta Philosophia* przedstawiający człowieka z nogami i ramionami rozstawionymi w taki sposób, aby wraz z głową tworzyć pięć wierzchołków pentagramu. W podobnej pozycji, ale bez sugestii pentagramu, narysowana jest postać we wspomina-nej już ilustracji Fra Giovanniego Giocondo. Także Villard Honnecourt rysując schematy głów i liści uwidaczniał linie konstrukcyjne pentagramu jako modelu wyjściowego do wykonania tychże. Norweski archeolog F.M. Lund odnalazł na siatkach gotyckich katedr plany promieniujące, których biegunem asymetrycznym jest środek pięciokąta lub pentagramu. Te podziały pokrywają się najczęściej ze środkiem ołtarza głównego oraz w rozetę główną w fasadzie⁵⁵. Zastosowanie pięciokąta promienistego dawało symetrię niewymierną określaną przez Lunda jako symfonię niewymierną. Pentagram stanowił dominantę geometryczną i symbolizował wzrost, który jest asymetryczny, co łączy się ze spostrzeżeniem, że byty organiczne podporządkowane są symetrii pięciobocznej⁵⁶. Pentada dla starożytnych Greków była liczbą zdrowia, witalności i piękna urzeczywistnionego w ludzkim ciele, ciałem, które jest projekcją duszy w sferze materialnej⁵⁷. Dla pitagorejczyków była też liczbą weselną rozumianą jako połączenie pierwszej liczby parzystej, żeńskiej z

through the symbolism of numbers and geometry. For the Pythagoreans, the pentagram or pentagon was a symbol of the microcosm as the physical, astral man. The starry pentagon as a symbol of man has not only Pythagorean but also occult connotations. A well-known illustration of the human-microcosm is the image created by Agrippa von Nettershein in his work *De occulta Philosophia* depicting a man with his legs and arms spread so that, together with his head, they form the five vertices of a pentagram. Similarly positioned, but without the suggestion of a pentagram, there is the figure in the already mentioned illustration by Fra Giovanni Giocondo. Also Villard Honnecourt, when drawing diagrams of heads and leaves, made the construction lines of the pentagram visible as a starting model for further work. The Norwegian archaeologist F.M. Lund found radiating plans on the grids of Gothic cathedrals, the asymmetrical pole of which is the centre of the pentagon or pentagram. These divisions usually coincide with the centre of the main altar and in the main rosette in the façade⁵⁵. The use of the radial pentagram created a non-dimensional symmetry described by Lund as a non-dimensional symphony. The pentagram served as a geometric dominant and symbolised growth, which is asymmetrical, leading to the observation that organic entities are subordinated to pentagonal symmetry⁵⁶. For the ancient Greeks, the pentad was the number of health, vitality and beauty materialised in the human body – the

⁵⁵ Ibidem, s. 87.

⁵⁶ Ibidem, s. 13.

⁵⁷ Ibidem, s. 37.

⁵⁵ Ibid., p. 87.

⁵⁶ Ibid., p. 13.

i męskiej nieparzystej 3. Pentagram jest symbolem miłości stwarzającej, wyrazem harmonijnego rytmu, którym Bóg obdarzył wszystko co żyje⁵⁸. Służył do określania harmonii pomiędzy innymi wielokątami gwiazdzistymi i dawał rytm opaty na złotej proporcji.

Wspomniany wcześniej profesor Moessel pisał o podziale koła orientującego, które podzielone na dziesięć lub pięć części, lub cztery, osiem i szesnaście części wyznacza dalsze podziały planu architektury⁵⁹. Podział na pięć części wywodzący się z pięciokąta promienistego dynamizuje kompozycję. Podział ten często stosowany jest w miejscu ołtarza. Przykładem takiego rozwiązania jest katedra w Troyes. Pięciokąt jako symbol człowieka jest wykorzystywany także w planach miast czy ich projektach jak chociażby rysunek miasta-pięcioboku autorstwa Pietro Cantano czy miasto Zamość zaprojektowane przez włoskiego architekta Bernardo Morando. Widoczny pięciokąt wywodzi się z założenia budowy miasta na „planie człowieka” oraz przypisaniu poszczególnym częściom ciała konkretnych funkcji budynków. Tak więc pałac Zamoyskich stanowił głowę, a rynek kręgosłup/tułów. W miejscu serca natomiast znajduje się ratusz, a kręte uliczki przywodzą na myśl wnętrzności. Zamość to przykład projektu tak zwanego miasta idealnego. Użycie ciała ludzkiego jako odnośnika wskazuje na silne powiązanie z idealizmem witruwiańskim i na antropocentryczność projektu oraz gloryfikację symboliki i fizjonomii ciała ludzkiego, które stanowi wzór dla architektury i budownictwa. Dodatkowo tak

body being a projection of the soul in the material realm⁵⁷. For the Pythagoreans, it was also a wedding number understood as the combination of the first even number, the feminine 2 and the masculine odd 3. The pentagram is a symbol of creative love, an expression of the harmonious rhythm with which God has endowed all life⁵⁸. It was used to define harmony between other star polygons and gave a rhythm based on the golden ratio.

The aforementioned Professor Moessel wrote about the division of the orientation circle, which – divided into ten or five parts, or four, eight and sixteen parts – determines the further divisions of the architectural plan⁵⁹. The division into five parts derived from the radial pentagon makes the composition more dynamic. This division is frequently applied in the altarpiece, the Troyes Cathedral being an example of this solution. The pentagon, as a symbol of a human being, is also used in city plans and designs, such as the drawing of a pentagon city by Pietro Cantano or the city of Zamość designed by the Italian architect Bernardo Morando. The visible pentagon derives from the assumption of building a city on the ‘human plan’ and assigning specific functions of buildings to particular parts of the body. Thus, the Zamoyski palace was the head and the market square – the spine / torso. The townhall is situated in place of the heart, while the winding streets bring to mind the viscera. The urban plan

58 J. Hani, op. cit., s. 37.

59 M. C. Ghyka, op. cit., s. 94.

57 Ibid., p. 37.

58 J. Hani, op. cit. p. 37.

59 M. C. Ghyka, op. cit., p. 94.

zaprojektowane miasto stanowi *imago mundi* tworząc „pępek świata” czyli centralny punkt universum⁶⁰.

Podsumowując – geometria jest symboliczna i poprzez swoje przypisane znaczenia jest silnie powiązana z ciałem ludzkim. Wprowadzenie jej do architektury niejako ucieleśnia architekturę, antropomorfizuje ją, natomiast architektoniczne budowle „humanizują” świat nadając mu ludzką miarę oraz „kulturowe i ludzkie znaczenia”⁶¹.

of Zamość is an example of a so-called ideal city. The use of the human body as a reference indicates a strong connection with Vitruvian idealism, anthropocentricity of the design and glorification of the symbolism and physiognomy of the human body as a model for architecture and construction. In addition, the city designed in this way constitutes the *imago mundi* creating the ‘navel of the world’ or the focal point of the universe⁶⁰.

To summarise – geometry is symbolic and, through its ascribed meanings, is strongly linked to the human body. In a way, introducing it into architecture embodies the architecture, anthropomorphises it, whereas buildings ‘humanise’ the world by giving it a human measure and “cultural and human meanings”⁶¹.

⁶⁰ M. Eliade, op. cit., s. 33.

⁶¹ J. Pallasmaa, *Mysłqca...*, s. 141.

⁶⁰ M. Eliade, op. cit., p. 33.

⁶¹ J. Pallasmaa, *Mysłqca...*, p. 141.

Ciało w architekturze współczesnej

Kierowanie się ciałem jako modulem dla architektury miało swój renesans w XX wieku za sprawą pracy Le Corbusiera. Architekt stworzył swój autorski system proporcji zwany modulem. Zależności liczby ϕ czyli złotej liczby były bezpośrednio zastosowane do wymiarowania ludzkiego ciała. Le Corbusier stworzył wymiary człowieka i jego członów zbliżone we wzajemnych stosunkach złotej proporcji i jej wielokrotności oraz przedstawił je w centymetrach, aby móc swobodnie stosować zaproponowane wymiary i moduły w budownictwie. Moduły składa się z dwóch rodzajów wymiarów – niebieskiego i czerwonego tworząc niejako gamę dla architekta⁶². Niebieska seria wymiarów odpowiada za stojącą postać człowieka z podniesioną ręką, czerwona za wymiar człowieka stojącego w pozycji swobodnej. Le Corbusier posługuje się pewnym kanonem ciała, podobnie jak starożytni Grecy. Należy jednak zwrócić uwagę na zakładaną idealizację ciała w stylizowanym rysunku Le Corbusiera, który wyraźnie przedstawia ciało nieistniejące. W podziałach sylwetki występuje złoty podział, a wybór wielkości podziałów może być traktowany dowolnie. Ostatecznie moduły stają się

62 R. Mazur, *Proporcje. Jedność przeciwieństw w architekturze*, Czuły Barbarzyńca Press 2019, s. 104.

Body in contemporary architecture

Employing the body as a module for architecture had its renaissance in the 20th century in the works of Le Corbusier. The architect developed his original system of proportions called the Modulor. The relationships of ϕ , or golden number, were directly applied to the dimensioning of the human body. Le Corbusier designed the dimensions of the human body and its components approximated in the relationships of the golden ratio and its multiples and presented them in centimetres in order to foster convenient application of the proposed dimensions and moduli in the construction sector. The Modulor consists of two types of dimensions – blue and red – creating as if a working range for the architect⁶². The blue series of dimensions corresponds to the standing figure of a man with his hand raised, while the red series corresponds to the dimension of a man standing in a relaxed position. Le Corbusier uses a certain canon of the body, as did the ancient Greeks. However, the assumed idealization of the body in Le Corbusier's stylized drawing should be noted – it clearly depicts a non-existent body. There is a golden division in the divisions of the figure, and the choice of the division

62 R. Mazur, *Proporcje. Jedność przeciwieństw w architekturze*, Czuły Barbarzyńca Press 2019, p. 104.

stosunkami miar i proporcji. Jednakże sam projekt podkreśla znaczenie ciała człowieka w projektowaniu architektury. Współcześnie także Aulis Blomstedt zrealizował studium systemu proporcji architektonicznych oparty na pitagorejskim podziale miary podstawowej równej 180 centymetrów⁶³.

Obecnie w architekturze przeważają poglądy, że opieranie architektury o wymiary ludzkiego ciała jest nierealną utopią. Tak uważał Peter Eisenman, dla którego projektowana w ten sposób architektura jest wyrazem niewłaściwego, antropocentrycznego spojrzenia na świat. Ten czołowy przedstawiciel dekonstruktywizmu w amerykańskiej architekturze świadomie tworzy projekty nieprzyjazne i niefunkcjonalne, nieergonomiczne. Innym przykładem odejścia od klasycznego sposobu projektowania jest działalność Grega Lynna i jego embrionalne (embriologiczne) domy. Architekt w swoich projektach inspirował się wzrostem i naturą. Domy miały wzrastać względem potrzeb mieszkańca, niejako rosnąć razem z nim i dostosowywać się do potrzeb mieszkańca i przestrzeni wokół człowieka. Lynn odchodzi od modernistycznej idei formy opartej na modułach na rzecz formy opartej na potencjalnie nieograniczonej liczbie możliwości niejako przypadkowych, entropicznych⁶⁴. Z jednej strony architektura ta zaprojektowana jest wbrew witruwiańskiej tradycji, ale jednak biologicznie wzrasta wokół ludzkiej egzystencji, a więc i ludzkiej sylwetki.

⁶³ J. Pallasmaa, *Oczy...*, s. 46.

⁶⁴ L. Klein, *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*, Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca 2014, s. 75.

scale can be treated freely. Ultimately, the modules become relationships of measures and proportions. However, the design itself highlights the importance of the human body in architectural design. Another contemporary proposal is Aulis Blomstedt's study of a system of architectural proportions based on the Pythagorean division of the basic measure of 180 centimetres⁶³.

Nowadays, the prevailing view in architecture is that basing architecture on the dimensions of the human body is an unrealistic utopia. This is the opinion of Peter Eisenman for whom architecture designed in this manner is an expression of an inappropriate anthropocentric approach to the world. This leading representative of deconstructivism in American architecture consciously creates unfriendly and non-functional, non-ergonomic designs. Another example of a departure from the classical design mindset is the oeuvre of Greg Lynn and his embryological houses. In his designs, the architect draws inspiration from growth and nature. The houses are designed to grow in accordance with the needs of the occupant, to grow with the person, so to speak, and to adapt to the needs of the residents and the space around them. Lynn departs from the modernist idea of form based on modules in favour of form based on a potentially unlimited number of random, entropic possibilities⁶⁴. On the one hand, this architecture is designed against the

⁶³ J. Pallasmaa, *Oczy...*, p. 46.

⁶⁴ L. Klein, *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*, Warsaw: Fundacja Kultura Miejsca 2014, p. 75.

Współczesną dziedziną, która bada i podąża za miarami ludzkiego ciała jest ergonomia. Jedną z pierwszych prac opisujących pomiary ludzkiego ciała, jego zakres ruchu względem otaczającej człowieka przestrzeni był podręcznik projektowania *Bauentwurfslehre* Ernsta Neuferta z 1936 roku. Innym przykładem pracy, która traktuje o wymiarach człowieka i projektowaniu mebli, stanowisk pracy według skali ludzkiego ciała była książka *Anatomy for Interior Designers* autorstwa Francis de Schroedera. Rozdział tej książki *Man is the Measure of all Things* sugeruje projektowanie według skali ludzkiego ciała. Zilustrowane postaci w swej stylistyce nawiązują do modulatora. Z kolei Henry Dreyfuss przeprowadził szerokie pomiary antropometryczne, na podstawie których stworzył graficzny model przeciętnego Amerykanina i Amerykanki⁶⁵. Badał każdy kąt nachylenia ciała, optymalne zgięcie kolana, długość dłoni, zakres ruchu ręki itd. Swoje spostrzeżenia unaoczniał w *The measure of the man and woman*. W publikacji widzimy także sylwetki zróżnicowane wiekowo oraz charakterem. Według Dreyfusa ilustracje są obrazem dziewięćdziesięciu pięciu procent amerykańskiego społeczeństwa. Całość została wykreowana na podstawie danych statystycznych. Powstałe sylwetki mogły stanowić wzór do projektowania stanowisk pracy, konsol, wózków inwalidzkich, samochodów itp.

⁶⁵ H. Dreyfus, *The Measure of Man and Woman – Human Factors in Design*, New York 1992, online: <https://arc104201516.files.wordpress.com/2016/02/the-measure-of-man-and-woman-human-factors-in-design-alvin-r-tilley-henry-dreyfuss.pdf>, [dostęp: 04.04.2022]

Vitruvian tradition, but nevertheless it biologically grows around human existence, and therefore the human figure.

A contemporary realm that explores and follows the measurements of the human body is ergonomics. One of the earliest works describing the measurements of the human body, its range of motion in relation to the surrounding human space, was Ernst Neufert's 1936 design manual *Bauentwurfslehre*. Another example of a work on human body dimensions and the design of furniture, workstations according to the scale of the human body was the *Anatomy for Interior Designers* by Francis de Schroeder. A chapter of this book, *Man is the Measure of all Things*, promotes designing in accordance with the scale of the human body. The illustrated figures are stylistically reminiscent of the Modulator. In addition, Henry Dreyfuss conducted extensive anthropometric measurements, based on which he created a graphic model of an average American man and woman⁶⁵. He studied every angle of the body, the optimal bend of the knee, the length of the hand, the range of arm motion, etc. His findings are visualised in *The measure of the man and woman*. The publication depicts figures varying in age and character. According to Dreyfuss, the illustrations reflect a picture of ninety-five percent of the American society. The entire work was based on statistical data. The resulting figures

⁶⁵ H. Dreyfus, *The Measure of Man and Woman – Human Factors in Design*, New York 1992, online: <https://arc104201516.files.wordpress.com/2016/02/the-measure-of-man-and-woman-human-factors-in-design-alvin-r-tilley-henry-dreyfuss.pdf>, [access: 04.04.2022]



— 9.

Yousef Al-Mehdari, *The Monotheistic Shrine*, druk 3D, poliamid

Yousef Al-Mehdari, *The Monotheistic Shrine*, 3D print, polyamide

Ergonomia jest dziedziną miar i statystyk. Nieistotne jest w niej empatyczne odczuwanie przestrzeni i charakteru. Przeciwnie przestrzeń między człowiekiem, a architekturą postrzega architekt Juhani Pallasmaa. Dla niego relacje przestrzenne i materiał wykonania przestrzeni ergonomicznej są haptyczne, odczuwane we wrażliwy, osobisty sposób. Dla fińskiego architekta ciało jest miejscem wszystkich „odniesień, pamięci, wyobraźni i interpretacji”⁶⁶. Architektura inspirowana była ciałem, ale jest ona także tym ciałem odczuwana. Mimo rezygnacji z witruwiańskiej tradycji ciało nadal jest obecne w architekturze poprzez cielesne doświadczania tejże. Poznanie wzrokowe jest tylko jednym wymiarem poznania. Poznać budowlę można wielozmysłowo, całym ciałem. Czuć sobą, mierzyć własną miarą. Jak twierdzi Pallasmaa, mamy skłonność do interpretowania budynków przez analogię z naszym ciałem i odwrotnie⁶⁷. Natomiast rozumienie skali architektonicznej zakłada nieświadome mierzenie przedmiotu lub budynku za pomocą własnego ciała oraz projektowanie swojego ciała na doświadczaną przestrzeń⁶⁸. Dzieje się tak poprzez mimetyczne zdolności ciała aktywujące się w trakcie doświadczania budowli. „Nieświadomie naśladujemy jej strukturę naszymi kośćmi i mięśniami: [...] kompozycja abstrakcyjnego obrazu jest odczuwana jako napięcie w mięśniach, struktura budynku zaś jest nieświadomie naśladowana i ujmowana przez

⁶⁶ J. Pallasmaa, *Oczy...*, s. 15.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 46.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 78.

could serve as a model for designing workstations, consoles, wheelchairs, cars, etc.

Ergonomics is a field of measures and statistics, where empathetic perception of space and character is irrelevant. The opposite view on the space between a human being and architecture is taken by architect Juhani Pallasmaa. In his approach, the spatial relationships and the material building the ergonomic space are haptic, experienced in a sensitive, personal way. For the Finnish architect, the body is the place of all “references, memory, imagination and interpretation”⁶⁶. Architecture was inspired by the body, but it is also felt with the body. Despite the abandonment of the Vitruvian tradition, the body is still present in architecture through the bodily experience of it. Visual cognition is only one dimension of cognition. Perception of a building can be multi-sensory, involving the entire body. Feel with the whole self, measuring with one’s own measure. As Pallasmaa claims, “we tend to interpret a building as an analogue to our body, and vice versa”⁶⁷. Understanding architectural scale involves unconsciously measuring an object or building with one’s own body and projecting one’s body onto the space being experienced⁶⁸. This takes place through the body’s mimetic abilities activated when a structure is experienced. “We unconsciously mimic its configuration with our bones and muscles: [...] the composition of an abstract painting

⁶⁶ J. Pallasmaa, *Oczy...*, p. 15.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 78.

układ kostno-szkieletowy. Nie zdając sobie z tego sprawy, spełniamy za pomocą naszego ciała zadanie przypisane kolumnie lub sklepieniu”⁶⁹. Według myśli fińskiego architekta ciało zatem naturalnie dąży do zjednoczenia z architekturą, chce być jej częścią, stać się kręgosłupem-kolumną dla odczuwanego budynku, tak samo jak „cegła chce stać się sklepieniem”.

Współcześnie wykształciła się nowa dziedzina badań zależności i wpływu przestrzeni na chemię mózgu oraz emocje, myśli i zachowania. Jest nią neuroarchitektura, która bada w jaki sposób mózg analizuje i odbudowuje otaczającą go przestrzeń i czerpie z tradycji teorii umysłu ucieleśnionego, neuronauk i psychologii. Włoski badacz neuronów lustrzanych, neurobiolog Vittorio Gallese zajmujący się percepcją ciała, używa pojęć takich jak: „schemat” i „obraz ciała”, „mapa ciała”. Jak pisze Gallese: „Schemat ciała jest zatem nieświadomą mapą ciała, która umożliwi nam programowanie i monitorowanie ruchu różnych części ciała. Pojęciem kontrastującym z terminem „schematu ciała” jest pojęcie „obrazu ciała”, oznaczające świadomą percepcję naszego ciała”⁷⁰. Umysł jest zależny od ciała. Człowiek doświadcza przestrzeni nie tylko wzrokiem, ale swoją motoryką, całym ciałem. Gallese uważa, że każda symulowana potencjalna czynność tworzy przestrzeń motoryczną. Percepcja przestrzeni

is experienced as tension in the muscular system, and the structures of a building are unconsciously imitated and comprehended through the skeletal system. Unknowingly, we perform the task of the column or of the vault with our body”⁶⁹. According to the Finnish architect, the body naturally strives to unite with architecture, wants to be a part of it, to become the spine-column for the experienced building, just as “a brick wants to become a vault”.

Contemporarily, a new field of study has emerged which explores the relationships and impact of space on the brain chemistry as well as emotions, thoughts and behaviours. This is neuroarchitecture which studies the way in which the brain analyses and reconstructs the space surrounding it and which draws on the tradition of embodied mind theory, neuroscience and psychology. The Italian neurobiologist and researcher of mirror neurons, Vittorio Gallese, who addresses body perception, uses concepts such as: “schema”, “body image” and “body map”. As Gallese writes: “The body schema is therefore an unconscious body map, which makes it possible for us to program and monitor the movement of various parts of the body. A concept contrasting with the term “body scheme” is the notion of a “body image”, signifying the conscious perception of our body”⁷⁰. The mind is dependent on the body. People experience space

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ V. Gallese, „Ucieleśniona symulacja: od neuronów po doświadczenie fenomenologiczne”, tłum. M. Trzcińska, w: *Formy aktywności umysłu. Ujęcia kognitywistyczne*, t. 2: *Ewolucja i złożone struktury poznawcze*, red. A. Klawiter, Warszawa: PWN 2009, s. 173–174.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ V. Gallese, „Ucieleśniona symulacja: od neuronów po doświadczenie fenomenologiczne”, trans. M. Trzcińska, in: *Formy aktywności umysłu. Ujęcia kognitywistyczne*, vol. 2: *Ewolucja i złożone struktury poznawcze*, ed. A. Klawiter, Warsaw: PWN 2009, p. 173–174.

jest zatem powiązana z ruchem ciała⁷¹. Zmysłem pozwalającym na precyzyjne określenie położenia części ciała w przestrzeni jest propriocepcja odpowiadająca za “czucie głębokie”, czyli zmysł kinestetyczny. Za zmysł orientacji ułożenia części własnego ciała opowiadają receptory w mięśniach. Nasze ciało mapuje dzięki receptorom przestrzeń, obiekty oraz swoje własne położenie.

O myśleniu ucieleśnionym pisze w swojej książce wspomniany wcześniej Juhani Pallasmaa. Według Pallasmy ludzka świadomość ma charakter ucieleśniony, a ciało jest bytem posiadającym wiedzę i pamięć⁷². Przestrzeń wokół też jest wchłaniania przez ciało, ciało odbiera otoczenie i się z nim utożsamia. Świat jest skoncentrowany wokół „cielesnego ośrodka”. Odbiór zmysłowy odbywa się nie tylko przy pomocy intelektu, wzroku, logicznej analizy. Wszystkie zmysły „myślą” i nadają strukturę naszemu związkowi ze światem⁷³. Pallasmaa wielokrotnie podkreśla jak wielką rolę pełnią pozostałe zmysły, w tym zmysł dotyku, który jest silnie połączony z ciałem. Ciało mocniej łączy się z emocjami, jest bliżej podmiotowości człowieka niż zdystansowane, logiczne oko. Fiński architekt krytykuje hegemonię poznania wzrokowego. Wyraża także zdanie, że architekt projektując przestrzeń, staje się nią poprzez przeżycie i ucieleśnienie.

Percypowanie ciałem jako jeden z pierwszych opisał Johann Gottfried Herder. Utworzył on podwaliny

not only through sight, but also through their motor activity, the entire body. Gallese believes that each potential simulated activity creates a motor space. The perception of space is therefore connected to the movement of the body⁷¹. The sense that allows the precise determination of the position of body parts in space is proprioception, which is responsible for “bathyaesthesia”, i.e. the kinaesthetic sense. The receptors in the muscles are responsible for the sense of orientation of the position of our own body parts. Thanks to the receptors, the body can map space, objects and its own position.

Juhani Pallasmaa, already mentioned above, writes about the embodied thinking in his book. According to Pallasmaa, the human consciousness has an embodied character, and the body is an entity having knowledge and memory⁷². The space around is absorbed by the body, the body receives the surroundings and identifies with it. The world is concentrated around the “corporeal centre”. Sensory perception takes place not only by means of intellect, sight, or logical analysis. All senses “think” and give structure to our relationship with the world⁷³. Pallasmaa frequently emphasises the great role that other senses play, including the sense of touch, which is strongly connected to the body. The body more strongly connects with emotions and remains closer to the subjectivity of the human being than the detached, logical eye. The Finish architect criticises

71 Ibidem, s. 176.

72 J. Pallasmaa, *Myśląca...*, s. 20.

73 Ibidem, s. 25.

71 Ibid., p. 176.

72 J. Pallasmaa, *Myśląca...*, p. 20.

73 Ibid., p. 25.



— 10.

Jarosław Kozakiewicz, rysunek koncepcyjny do rzeźby *Salto*, 2012

Jarosław Kozakiewicz, concept drawing for the sculpture *Somersault*, 2012

pod pojęcie haptyczności w sztuce. Zajmował się estetyką ucieleśnienia czyli odbierania dzieł sztuki przez czujące i widzące ciało. Postulował, że dotyk imaginacyjny jest modalnością wzroku. Podobnie jak Pallasmaa twierdził, że myślenie jest konsekwencją doświadczeń cielesno-zmysłowych. Człowiek postrzega dzięki pamięci myślącej dłoni. Herder uważa, że odczucie rzeźby, przestrzeni, doznaje się własnym ciałem, poprzez aktywację rejestrów cielesnych i cielesne poczucie siebie: *körperliches Selbstgefühl*⁷⁴. Człowiek odczuwa własnym ciałem przestrzeń, mapując ją i utwierdza lub ustanawia swoją podmiotowość i cielesność poprzez doświadczenie granic własnego ciała. Marta Smolińska – polska historyczka i krytyczka sztuki, interpretuje to jako powrót do toposu Pigmaliona. Twierdzi, że odbiorca odkrywa w rzeźbie sam siebie, wczuwa się w nią, jakby sam nią się stawał. Dla wzmocnienia tego efektu, rzeźba powinna być bliska rozmiarom ludzkiego ciała⁷⁵. Rzeźba według Herdera zostaje ucieleśniona przez swojego odbiorcę. Dzieje się to dzięki zdolności empatyzowania, wczuwania się także cielesnego (*körperliche Einfühlung*)⁷⁶. Także Richard Shusterman – twórca teorii somaestetycznych, nobilituje ciało jako medium percepcji i myślenia. „somaestetyka jest bliska poglądom Pallasmy i Herdera, ponieważ

74 M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków: Universitas 2020, s. 58, cyt. za: B.Schweitzer, J.G. Herders, „Plastik” und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Eine Einführung und Würdigung, Leipzig 1948, s. 77.

75 Ibidem.

76 Ibidem, s. 169.

the hegemony of visual cognition. He also expresses the opinion that an architect, when designing space, becomes it through experience and embodiment.

Johann Gottfried Herder was one of the first to describe the bodily perception. He laid the foundations for the concept of haptic experience in art. He explored the aesthetics of embodiment, i.e. the perception of art by the sensing and seeing body. He argued that an imaginative touch is a modality of sight. Similarly to Pallasmaa, he claimed that thinking is the consequence of corporeal-sensory experiences. The human being can perceive thanks to the memory of the thinking hand. Herder believes that that the sensation of sculpture, of space, is experienced with one's own body, through the activation of bodily registers and the corporeal sense of self: *körperliches Selbstgefühl*⁷⁴. The human being senses the space with their own body, mapping it and affirming or establishing their subjectivity and corporeality by experiencing the limits of their own body. Marta Smolińska, a Polish art historian and critic, interprets this as the return to the topos of Pygmalion. She claims that observers discover themselves in the sculpture, sense themselves in it, as if they were becoming the sculpture themselves. For a greater effect, the sculpture should closely resemble the dimensions of the human body⁷⁵. According to

74 M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków: Universitas 2020, p. 58, cit. per.: B.Schweitzer, J.G. Herders, „Plastik” und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Eine Einführung und Würdigung, Leipzig 1948, p. 77.

75 Ibid.

pełni podwójną funkcję – percypującą i konstytuującą. Ciało podlega estetycznemu wykorzystaniu w stylizacji własnego „ja” jak i ocenie estetycznej innych jaźni i rzeczy⁷⁷. Amerykański filozof stawia tezę, że ciało konstytuuje podstawowy i zasadniczy wymiar naszej tożsamości oraz kształtuje pierwotną perspektywę i sposób zaangażowania w świat, determinując wybór naszych celów i środków⁷⁸. Shusterman zauważa, że ciało jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem. Ciało wyraża dwuznaczność osoby ludzkiej, będącej subiektywną wrażliwością doświadczającą świata, a zarazem ciałem postrzeganym w tym świecie. Projektuje ono siebie w innych ciałach w trakcie percypowania. Człowiek percypuje dzięki wcielonej świadomości, a poczucie ucieleśnienia wpływa na naszą wiedzę somatyczną i niesomatyczną.

Współcześni badacze do opisanego zjawiska haptyczności i cielesnej percepcji używają określenia ucieleśniony paradygmat kognitywny (embodied cognition paradigm). Jest to model inteligencji, który bazuje na systemach sensorycznych i ruchowych całego ciała. Teoria ucieleśnienia uznaje, że poznanie jest kształtowane przez udział całego organizmu. Aspekty cielesne poznania ucieleśnionego dotyczą układu motorycznego, układu percepcyjnego, cielesnych interakcji ze środowiskiem oraz założeń o świecie wbudowanych w funkcjonalną strukturę organizmu. Teza o ucieleśnionym umyśle

Herder, a sculpture becomes embodied by its viewer. This happens through the ability to empathize, to feel into the matter, also corporeally (*körperliche Einfühlung*)⁷⁶. Also, Richard Shusterman, the originator of somaesthetical theories, ennobles the body as a medium of perception and thought. Somaesthetics is close to the views of Pallasmaa and Herder, as it plays a dual function – perceptive and constitutive. The body is aesthetically used in the stylisation of “self”, as well as in the aesthetical assessment of other beings and things⁷⁷. The American philosopher argues that the body constitutes the basic and fundamental dimension of our identity and shapes our initial perspective and the manner of involvement in the world, determining our choice of goals and measures⁷⁸. Shusterman notes that the body is simultaneously a subject and an object. The body expresses the duality of a human being who is a subjective sensitivity experiencing the world, and at the same time, a body being perceived in that world. It projects itself in other bodies during perception. The man perceives thanks to the embodied consciousness, and the sense of embodiment affects our somatic and non-somatic knowledge.

Contemporary researchers use the term ‘embodied cognitive paradigm’ to describe the phenomenon of haptics and bodily perception. This is a model of intelligence based on sensory and motor systems of the entire body. The embodiment theory acknowledges

⁷⁷ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Kraków: Universitas 2016, s. 20.

⁷⁸ Ibidem, s. 21.

⁷⁶ Ibid., p. 169.

⁷⁷ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Kraków: Universitas 2016, p. 20.

⁷⁸ Ibid., p. 21.

kwestionuje inne teorie, takie jak kognitywizm, komputacjonizm i dualizm kartezjański.

Ciało człowieka narzuca swój sposób widzenia świata zarówno w teoriach estetycznych jak i naukowych. Jest miarą wszystkiego co wewnętrzne i zewnętrzne.

Jak już wspominałam, wykorzystanie ludzkich proporcji czy sylwetek nie jest chętnie stosowane we współczesnej architekturze, natomiast powstają ciekawe projekty stanowiące dialog architektury z cielesnością ludzką. Projekty architektury z dosłownym wykorzystaniem fragmentów ciała ludzkiego tworzy współczesny architekt Yousef Al-Mehdari. W fasady jego budynków wtapiane są ludzkie sylwetki, a klasyczna architektura przechodzi w organiczne formy, by w detalu wyeksponować niezliczone części ciała ludzkiego. W projekcie *The Monotheistic Shrine* z 2009 roku widzimy połączenie quasi-gotyckich sklepień z wtopionymi w zarówno weń sylwetki ludzkie o dynamicznych pozach. Tkanka zaokrągleń bryły budynku miesza się z niezliczoną ilością wtopionych i plecionych ze sobą ciał. Projekt poświęcony jest tematyce religijnej, zakłada funkcję sakralną obiektu. Wrażenie organiczności i wnętrzości podkreśla dodanie prostej modernistycznej fasady budynku. Cieleśna część fasady niejako rozpycha gładką ścianę dając wrażenie wtargnięcia i szczeliny. Z kolei architekt Yaojen Chuang eksploruje efemeryczne i polisensoryczne doświadczenia ciała, bazując na książce *Opium* Jeana Cocteau z 1952 roku. Badając cyfrowe algorytmy i symulacje stworzył serię przestrzennych kolaży, aby uchwycić ulotne zjawiska, takie jak rozpad granic pomiędzy ciałem a jego otoczeniem oraz poczucie duchowej nieważkości

that cognition is shaped through the involvement of the entire organism. Corporeal aspects of the embodied cognition concern the motor system, perceptive system, bodily interactions with the environment and the assumptions about the world built into the functional structure of the organism. The thesis about the embodied mind challenges other theories such as cognitivism, computationalism and Cartesian dualism.

The human body imposes its perception of the world both in aesthetic as well as scientific theories. It is the measure of all that is internal and external.

As I have already mentioned, references to human proportions or figures are not common in contemporary architecture. However, interesting designs are created as a dialogue of architecture with the human corporeality. Architectural designs with the literal use of fragments of the human body are developed by a contemporary architect Yousef Al-Mehdari. Human figures are blended into the façades of his buildings, and classic architecture transforms into organic forms to display innumerable parts of the human body in detail. In the 2009 design, *Monesthetic Shrine*, we can see a combination of quasi-Gothic vaults with human silhouettes in dynamic poses blended into them. The tissue of the building's rounded masses is mixed with a myriad of bodies blended and interwoven together. The design follows a religious theme, assuming a sacred function of the building. The impression of an organic and inward nature is emphasised by the simple modernistic façade of the building. The corporeal part of the façade as if bulges on the smooth wall, giving



— 11.

Nancy Brooks Brody, *Merce*
Drawing, tusz na papierze
gazetowym, 22 × 30 cm, 2011

Nancy Brooks Brody, *Merce*
Drawing, ink on newsprint,
22 × 30 cm, 2011

w przestrzeni. Projekt wywodzi się z serii studiów, które interpretują koncepcję „architektury nastrojów”. Architekt eksploruje w swoich projektach doświadczenie sakralności, elastyczność przestrzeni. Yaojen Chuannng odwołuje się do wszystkich zmysłów, a podstawowym celem projektów jego budynków jest promowanie spójności pomiędzy fizycznym i psychicznym dobrostaniem mieszkańców.

Przykładem projektu budynku odczuwanego wieloma zmysłami jest multisensoryczny *Pawilon Wody* Larsa Spuybroeka w Neeltje Jans. Ciało odbiorcy wpływa na pomieszczenia pawilonu i odwrotnie. Budynek zachowuje się niczym wody z *Solaris* Stanisława Lema, reagując na bodźce dostarczane przez zwiedzających, tworząc tym samym swoisty dialog, komunikację ze zwiedzającym. Jest to przykład architektury angażującej cały aparat sensoryczny człowieka. Ciało nie jest ograniczone do swych miar, skali oraz dominującego zmysłu wzroku, ale otwiera się na emocje, zmysły, komunikację. Brak okien pozbawia naturalnych odniesień takich jak horyzont, przez co odbiorca bardziej zanurza się w odczucia związane z przestrzenią wnętrza budowli⁷⁹. Ciało nie jest tu miarą, zamkniętym modułem, ale jest zmienne i otwarte poprzez dopuszczenie innych jego predyspozycji do głosu. Deleuze i Guattari w *Logice sensu* z 1969 roku postulują koncepcję „ciała bez organów”. Ciała uwolnionego, bardziej wirtualnego. „Ciało bez organów jest przenikane przez nieuformowane, niestabilne materię, przez przepływy biegnące w różnych kierunkach, przez wolne

the impression of an intrusion and a gap. Another architect, Yaojen Chuang, explores the ephemeral and polysensory experience of the body, referring to Jean Cocteau's 1952 book, *Opium*. Examining digital algorithms and simulations, he created a series of spatial collages to capture the evanescent phenomena, such as the disintegration of boundaries between the body and its surroundings and the sense of spiritual weightlessness in space. The design derives from a series of studies interpreting the concept of “mood architecture”. In his designs, the architect explores the experience of sacredness, the flexibility of space. Yaojen Chuang appeals to all the senses, and the primary aim of his building designs is to promote coherence between the physical and psychological well-being of its inhabitants.

An example of a building design experienced with different senses is Lars Spuybroek's multisensory *Water Pavilion* in Neeltje Jans. The body of the recipient affects the interiors of the pavilion and vice versa. The building behaves like the waters from *Solaris* by Stanisław Lem, responding to the stimuli provided by the visitors, thus establishing a unique dialogue, communication with the visitor. This is an example of architecture that engages the entire human sensory apparatus. The body is not limited to its measures, scale and the dominant sense of sight, but it becomes open to emotions, senses, and communication. The lack of windows removes the natural reference points such as the horizon, making the viewer more immersed in the sensations related

79 L. Klein, op. cit., s.160.

intensywności [...]”⁸⁰. Zmieniając koncepcję ciała, zmienia się także sama architektura. Jest to bardzo interesująca idea, jednakże w koncepcji mojej pracy dominuje model antropomorficzny w witruwiańskim duchu myślenia o architekturze.

to the interior space of the building⁷⁹. Here, body is the measure, a closed module, but it is changeable and open by allowing other predispositions to speak. In the 1969 book *The Logic of Sense*, Deleuze and Guattari postulate the concept of “body without organs”. A freed, more virtual body. “The body without organs is permeated by unformed, unstable matter, by flows running in different directions, by slow intensities [...]”⁸⁰. When the concept of the body is changed, the architecture itself is also changed. This is a very interesting idea, but the concept discussed in my dissertation is dominated by the anthropomorphic model in the Vitruvian spirit of thinking about architecture.

⁸⁰ Ibidem, cyt. za: G. Deleuze i F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, s. 40.

⁷⁹ L. Klein, op. cit., p.160.

⁸⁰ Ibid., cit.per.: G. Deleuze and F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, p. 40.

Ciało jako miara w sztuce

Przykładem prac z pogranicza sztuki i architektury odwołujących się do antropometrycznych i witruwiańskich idei są prace Jarosława Kozakiewicza. W swojej pracy *Ennagram* odnosi się do rysunku *Człowieka witruwiańskiego* Leonarda da Vinci. Artysta dialogując z tym przedstawieniem przenosi środek ciała w zależności od rozstawu nóg. U Kozakiewicza widzimy postać w pozycji przypominającej układ ciała bóstwa hinduistycznego. Twórca dąży do odkrycia nowej geometrii i połączeń między poszczególnymi częściami ciała. Uważa te połączenia i powstałą z nich geometrię za kosmiczne i uniwersalne. Obserwuje mechanikę ciała oraz jego relacje z otoczeniem. Ruch ciała stara się wizualizować geometryczną siatką tworzącą figury geometryczne czy zbiór form przestrzennych. Następnie na wytworzonej siatce geometrycznej opiera dalsze dzieła – czy to instalacje, czy obiekty architektury lub architekturę krajobrazu. Przykładem mogą być prace *Zstępująca głowa*, *Mały most*⁸¹ i *Salto*⁸². Innym bardzo interesującym projektem polegającym na budowie obiektu wzorowanym na ruchu ciała ludzkiego

⁸¹ Jarosław Kozakiewicz. *Subiektywne mikrokosmologie*, red. David Crowley, Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 2017, s. 191.

⁸² Ibidem, s. 84.

Body as a measure in arts

Examples of works at the intersection of art and architecture that refer to anthropometric and Vitruvian ideas include the works of Jarosław Kozakiewicz. In his *Ennagram*, the artist refers to Leonardo da Vinci's drawing of the *Vitruvian Man*. By engaging in a dialogue with this depiction, he shifts the centre of gravity depending on the spread of legs. In the works by Kozakiewicz, we see a figure in a position resembling the body arrangement of a Hindu deity. The artist strives to discover new geometry and connections between the individual parts of the body. He deems such connection, and the geometry created in that way, cosmic and universal. He observes the mechanics of the body and its relations with the environment. He tries to visualise the body movement with a geometric grid creating geometric shapes or a set of spatial forms. Afterwards, he establishes further works – whether installations, architectural objects or landscape structures – on the geometric grid produced. Examples of such works include *Descending Head*, *Small Bridge*⁸¹ and *Somersault*⁸². Another very interesting design involving the construction of an

⁸¹ Jarosław Kozakiewicz. *Subjective microcosmologies*, ed. David Crowley, Warsaw: Zachęta – National Gallery of Art, Academy of Fine Arts in Warsaw 2017, p. 191.

⁸² Ibid., p. 84.

jest *Geometria wnętrza* z 2005 roku (2 filmy animowane, rzeźba z kompozytu). Praca jest projektem hipotetycznego kina, które miałyby znajdować się w Warszawie. Bryła obiektu zaprojektowana jest na podstawie rejestracji ośmiogodzinnego ruchu śpiącej kobiety. Ruch ten był rejestrowany przez komputer i tworzył obraz splecionych linii, atraktora⁸³. Zarejestrowano zjawisko zmiennych ruchów oraz obszar przyciągania punktów. Punktami odniesienia były stosowane w innych pracach Kozakiewicza otwory ciała. Nieregularna siatka stworzyła nieregularną, morficzną bryłę kina. W ten oto sposób Kozakiewicz wprowadza geometryczny zapis ruchu ciała jako wzór dla architektury. Dynamizuje ciało oraz samą bryłę architektoniczną.

Kozakiewicz w swoich pracach próbuje zdekomponować człowieka witruwiańskiego. Według artysty ciało ma być otwarte i współodczuwające. Pepek, dotychczasowy środek, przestaje mieć znaczenie centralne. Geometrię wyznaczają także pozostałe otwory związane z funkcjami widzenia, oddychania, słyszenia, rozmnażania i wydalania. Łącznie otworów jest dziewięć. Otwory stanowią metaforę przejścia pomiędzy terytorium ja (ciałem człowieka), a światem zewnętrznym (otoczeniem). Pewien tekst hathajogi określa ciało mianem „domu z kolumną i dziewięcioma drzwiami”⁸⁴. Fragment ten jest przykładem myślenia o kolumnie ciała – kręgosłupie jako osi kosmicznej z otworami, które według Mircea Eliade zapewniają człowiekowi kontakt

object modelled on the movement of the human body is the 2005 *Geometry of the Inside* (2 animated films, a composite sculpture). The work is a design of a hypothetical cinema to be located in Warsaw. The enveloped of the building is designed on the basis of the movements of a sleeping woman, recorded across an eight-hour period. The movements, captured by a computer, created an image of entangled lines, an attractor⁸³. The phenomenon of variable movements and the area of attraction of points were recorded. The reference points were the body orifices used in other works of Kozakiewicz. The irregular grid created an irregular, morphic structure of the cinema. This way, Kozakiewicz introduces a geometric notation of the body movement as a model for architecture. He dynamizes the body and the architectural structure itself.

In his works, Kozakiewicz attempts to deconstruct the Vitruvian Man. According to the artist, the body must be open and compassionate. The navel, formerly regarded as the centre, is no longer of key importance. Geometry is also determined by the remaining orifices associated with the functions of vision, breathing, hearing, reproduction and excretion. There are nine orifices in total. They constitute a metaphor for the transition between the territory of the self (the human body) and the outside world (the environment). A certain passage from the Hatha Yoga text describes the body as “a house with a column and nine doors”⁸⁴. This passage is an example of the

⁸³ Ibidem, s. 151.

⁸⁴ M. Eliade, op. cit., s. 142.

⁸³ Ibid., p. 151.

⁸⁴ M. Eliade, op. cit., p. 142.

z bogami, są źródłem rzeczywistości absolutnej⁸⁵. Prace Kozakiewicza to wykresy połączonych otworów. Każdy człowiek ma swój kontur, swoją topografię zewnętrzną i wewnętrzną, a dziewięć otworów ciała, według Kozakiewicza, to bramy prowadzące w labirynty wnętrzości i do świata przeżyć. Ciało dzięki nim wykracza do drugiego człowieka, jest w drodze ku komuś, od kogoś, grawituje ku innym ciałom. To szczeliny istnienia. Kozakiewicz w swoich pracach wprowadza ludzkie ciało w przestrzeń wszechświata tworząc własne kosmogonie. Otwory ciała dla artysty są jak gwiazdy, ciała jak konstelacje gwiazd, wszechświat jest ciałem, ciało wszechświatem. Otwory stanowią miejsca newralgiczne, przez które makrokosmos penetruje mikrokosmos. Kozakiewicz stworzył autorską teorię kosmogoniczną HMUS – Humanistyczny Model Układu Słonecznego. Miejsca prowadzące do wnętrza organizmu artysta przyporządkował planetom, dzięki czemu stworzył schemat ciała możliwy do przetwarzania w formach graficznych jak również przestrzennych: rzeźbach i architekturze. Kozakiewicz dokonuje kosmizacji ciała jako mikrokosmosu, które poprzez otwory pozostaje w łączności z makrokosmosem.

Geometryzacja ciała, dialog z tradycją witrażiarską mimo upływu czasu zdają się być nadal obecne w sztuce i architekturze. Artysta fotograf Lin Yung Cheng tworzy fotografie ukazujące piękno geometrii w ciele. Rysunek linii tworzących podstawowe figury geometryczne wykonywany na ciele modelki ma na celu podkreślić jego geometrię. Często w fotografii

column of the body – the spine – being thought of as a cosmic axis with orifices that, according to Mircea Eliade, allow people to come in contact with the gods, being the source of absolute reality⁸⁵. Kozakiewicz's works are charts depicting the interconnected orifices. Each human has their own contour, their own external and internal topography, and the nine orifices of the body; according to Kozakiewicz, they are the gates leading into the labyrinths of viscera and into the world of experiences. Thanks to them, the body makes a step towards another human being, is on its way to somebody, from somebody, it gravitates towards other bodies. These are the crevices of existence. In his works, Kozakiewicz introduces the human body into the space of the universe, creating original cosmogonies. For the artist, the body orifices are like stars, bodies resemble constellations of stars, the universe is the body, and the body is the universe. The orifices are the pivotal areas, through which the macrocosm penetrates the microcosm. Kozakiewicz created a proprietary cosmogenic theory known as HMUS – Humanistic Model of the Solar System. The artist attributed the areas leading inside the organism to planets, and thus created a diagram of the body that can be processed in graphic as well as spatial forms: sculptures and architecture. Kozakiewicz cosmifies the body as a microcosm which remains in contact with the macrocosm through the orifices.

The geometrization of the body, the dialogue with the Vitruvian tradition, still appears to be present in art and architecture despite the passage of time. Art

⁸⁵ Ibidem, s. 53.

⁸⁵ Ibid., p. 53.

artysty wykorzystywany jest okrąg w postaci lustra lub odręcznego rysunku na ciele. Artysta eksploruje temat geometrii ciała, jego abstrakcyjnego wymiaru oraz abjektualności. Na jednej z fotografii widzimy siedzącą sylwetkę wpisana w prostokąt bliski kwadratowi. Łopatka, miednica, udo i ramię zgięte w łokciu zamykają ciało w geometrii prostokąta, a odręczny rysunek podkreśla tę zależność.

Łączenie geometrii i ciała widoczne jest także w pracy *3 Points 3* (fotografia 30,5 × 61 cm, 1973) stworzonej przez katalońską artystkę konceptualną Àngels Ribé. Ciało artystki stanowi wysokość trójkąta utworzonego ze sznura. Seria prac *3 Points 3* ukazuje różne wariacje na temat trójkąta, najprostszej figury łączącej trzy punkty i jednej z podstawowych miar świata służącej do badania geometrycznych uwarunkowań przestrzeni. Pod koniec lat sześćdziesiątych Àngels Ribé porzuciła formalną rzeźbę na rzecz akcji z wykorzystaniem ciała, które miały być doświadczeniem obejmującym naturę i percepcję. Poprzez swoje działania artystka włącza ciało ludzkie do geometrii.

Podobną koncepcję realizuje Nancy Brooks Brody jednakże otacza ona ciało linią w rozmaitych pozach: z rozciągniętymi kończynami, w ruchu, w tańcu. Na skrajach ciała oparta jest linia tworząca nieforemne wielościany. Wielościany te są geometryczną reprezentacją danego ruchu. Rysunki zatytułowane *Merce Drawings* z 2011 roku to linearne kompozycje wykonane na nieruchomych fotograficznych obrazach występów tancerza Merce Cunninghama, w których na pierwszy plan wysuwają się kształty tworzone przez ciało przemieszczające się w czasie i przestrzeni. Aby stworzyć rysunki, Brody drukuje

photographer Lin Yung Cheng creates photographs expressing the beauty of geometry hidden in the body. The lines forming basic geometric shapes drawn on the model's body are intended to emphasise its geometry. In his photography, the artist often uses the circle in the form of a mirror or drawn on the body by hand. He explores the theme of the body geometry, its abstract dimension and abjectuality. One of the photographs shows a seated figure inscribed in a near-square rectangle. The shoulder blade, pelvis, thigh and arm bent at the elbow enclose the body in a rectangular geometry, while the freehand drawing emphasises this relationship.

The combination of geometry and body is also visible in the work *3 Points 3* (photograph 30.5 × 61 cm, 1973) created by the Catalan conceptual artist Àngels Ribé. The artist's body constitutes the height of a triangle created from a rope. The series entitled *3 Points 3* shows different variations on the triangle, the simplest figure connecting three points and one of the basic measures of the world used to study the geometric determinants of space. In the late 1960s, Àngels Ribé abandoned formal sculpture in favour of activities in which she used the body, which was to be an experience encompassing the nature and perception. Through her activities, the artist incorporates the human body into geometry.

A similar concept is entertained by Nancy Brooks Brody; however, she focuses on encircling the body with a line in various poses: with limbs stretched, in movement, in dance. A line forming shapeless polyhedrons is drawn on the furthest edges of the body. These polyhedrons are a geometric

na papierze fotografie ciał tancerzy. Rysując wychwytuje przechyloną głowę lub zmianę ciężaru ciała, tworząc stałe punkty, które kreują geometryczną płaszczyznę wizualną.

Miara ciała w sposób dosłowny została wykorzystana przez Yvesa Kleina w jego cyklu *Anthropometries*. Sylwetka modelki pokrytej farbą odciskana była na podłożu malarskim. Artysta wprawiał w ruch ciało modelki, a ruch ten zapisywany był bezpośrednio na płótnie. Prace oddają w sposób bezpośredni zakres ruchu ciała i jego miarę.

Dosłownym, wizualnym przykładem połączenia motywu architektury i ciała są ornamentalne kolaże Zofii Kwiek. Fotokolaże *Square of the Palaces*, *May Day Mass* czy *Light Rose*. Prace przywodzą na myśl witraże gotyckie, okna z maswerkami lub zdobione portale. Gotycki nastrój zbudowany jest ciemnym tłem i zastosowaniem ostrych łuków. Ornament zbudowany jest poprzez multiplikację ludzkiej sylwetki sfotografowanej w różnych pozach i potraktowanej jako element graficzny i moduł. Sylwetka modela – Zbigniewa Libery, przywodzi na myśl wątłe ciało Chrystusa na wizerunkach średniowiecznych scen męki Pańskiej. Mimo bijącej z prac duchowości i powiązania ze sztuką sakralną, zostały one wykonane w czasie postkomunizmu i powszechnej desakralizacji. Być może prace są wyrazem swoistej tęsknoty za ciałem, które nie jest tylko figurą czy znakiem. Z kolei praca pt. *Kondycja ludzka* Konrada Kuzyszyna przypomina kształtem gotycki maswerk trójlistny. Poza zmultiplikowanego modułu przypomina pozycję do medytacji buddyjskiej. W medytacji ciało odgrywa szczególną rolę w procesie poznania.

representation of a particular movement. The drawings entitled *Merce Drawings* (2011) are linear compositions made from still photographic images of the dancer Merce Cunningham's performances, in which the shapes created by the body moving in time and space come to the fore. To create the drawings, Brody prints the images of dancers' bodies on paper. When drawing, she captures a tilted head or a shift in body weight, marking fixed points that create a geometric visual plane.

The measure of the body was used in a literal way by Yves Klein in his cycle *Anthropometries*. The figure of the model covered in paint was imprinted on the painting substrate. The artist set the model's body in motion, and this movement was recorded directly on the canvas. The works directly convey the body's range of motion and its measure.

A literal, visual example of combining the motif of architecture and the body are the ornamental collages by Zofia Kwiek – the photocollages *Square of the Palaces*, *May Day Mass* or *Light Rose*. Her works bring to mind the Gothic stained glass, windows with traceries or decorated portals. The Gothic atmosphere is conveyed through dark background and the use of pointed arches. The ornament is constructed through the multiplication of a human figure photographed in various poses, approached as a graphic element and module. The figure of the model – Zbigniew Libera – brings to mind the frail body of Christ in images of medieval Passion scenes. Despite the spirituality emanating from the works and the link to sacred art, they were created in the times of post-communism and widespread

Medytacja jest drogą do zauważenia jedności psychofizycznej człowieka. Niedoskonałość ludzkiego ciała w pracy Kuzyszyna jest niejako przezwyciężona multiplikacją i geometryzacją w tym cyklu prac.

Skojarzenia ciała i architektury występują zarówno w historii sztuki dawnej jak i współczesnej. Wymienieni artyści traktują ciało jako miarę, punkt odniesienia do dalszych rozwiązań wizualnych opartych na geometrii, wpisując się w ten sposób witrwiańską tradycję. Geometria łączy ciało z architekturą w sposób symboliczny.

desacralisation. Perhaps, the works are an expression of a particular longing for the body which is not only a shape or a sign. On the other hand, the work of Konrad Kuzyszyn entitled *The Human Condition* resembles the shape of the Gothic trefoil tracery. The pose of the multiplied model resembles a Buddhist meditation pose. In meditation, the body plays a special role in the cognitive process. Meditation is a way to notice the psychophysical unity of man. In Kuzyszyn's work, the imperfection of the human body is in a way conquered by the multiplication and geometrization employed in that cycle of works.

The association of the body and architecture occurs in both ancient and modern art history. The artists mentioned treat the body as the measure, reference point for further visual solutions based on geometry, thus following the Vitruvian tradition. Geometry connects the body with architecture in a symbolic way.

Świątynia

W niniejszym rozdziale zajmę się znaczeniem i pochodzeniem świątyni chrześcijańskiej. Każda część kościoła i obiekt materialny używany w liturgii jest wyobrażeniem jakiejś prawdy teologicznej. O symbolice architektury sakralnej rozpisywało się wielu teologów, ojców kościoła, m.in. Cloquet do Clavis, Dionizy Areopagita, Godard Saint-Jean, Iwon z Chartres, Honoriusz z Autun, Izidor z Sewilli, Hraban Maura, św. Grzegorz Wielki, Ryszard od św. Wiktora, św. Stanisław Papczyński. Profesor Wojciech Bałus – polski historyk sztuki, przyrównuje mnogość i wymiennność przypisywanej poszczególnym częściom świątyni znaczeń do derridiańskiej dekonstrukcji „pisma architektury”. Pismo to nie wyczerpuje się, a każdy znak jest śladem jakiejś wykładni i odsyła do kolejnych interpretacji teologicznych, nie dając pewności czy dana literatura zamyka system znaczeń⁸⁶.

Symbolika świątyni nierozzerwalnie złączona jest z geometrią. Koło i kwadrat, krzyż i pięciokąt – każda z tych figur ma znaczenie nadane przez człowieka lub święte księgi. Są to znaki, które mamy odczytać w określony sposób. Świątynia jako całość jest również systemem znaczeniowym, symbolicznym, który wywodzi się z teologii, kultury, wierzeń. W starożytności uważano, iż geometria ma boskie pochodzenie. Pitagoras stwierdził, że „Wszystko zostało urządzone

⁸⁶ W. Bałus, op. cit., s. 161.

Temple

In this section I will explore the meaning and origins of the Christian temple. Each part of the church and material object used during the liturgy is an image of some theological truth. Many theologians, fathers of the church, including Louis Cloquet, Dionysius the Areopagite, Godard Saint-Jean, Ivo of Chartres, Honorius of Autun, Isidore of Seville, Hraban Maura, Saint Gregory the Great, Richard of Saint Victor, and Saint Stanislaus Papczyński wrote about the symbolism of sacred architecture. Professor Wojciech Bałus, the Polish art historian, compares the plurality and interchangeability of meanings attributed to individual parts of the temple with Derrida's deconstruction of the "scripture of architecture". This scripture does not deplete, and each sign is a trace of some sort of elucidation that draws on further theological interpretations, providing no certainty as to whether particular literature exhausts the system of meanings⁸⁶.

The symbolism of the temple is inextricably linked to geometry. The circle and the square, the cross and the pentagon – each of these shapes has a meaning ascribed to it by man or holy books. They are the signs we are expected to decipher in a certain way. The temple as a whole is also a semantic, symbolic system derived from theology, culture,

⁸⁶ W. Bałus, op. cit., p. 161.

według liczby”⁸⁷. Podobnie myślano o budowlach sakralnych. Odtwarzają matematyczną strukturę świata. Geometryczny moduł rządzący proporcjami katedr gotyckich stanowi odbicie boskiego ładu, gdyż Bóg urządził świat według miary i liczby. Jest to przykład kosmologicznego systemu myślenia o świecie i prawach nim rządzących.

Sztuka i architektura chrześcijańska doznała swojego największego rozkwitu w okresie średniowiecza. Świątyni przypisywana była symbolika i porządek kosmiczny. Katedra była jednocześnie modelem kosmosu i odbiciem Jerozolimy Niebieskiej⁸⁸. Kosmologiczne postrzeganie świata miało swe podstawy w filozofii platońskiej, z której następnie czerpali ojcowie kościoła. Wewnętrzna struktura świata była wywiedziona z metafizyki i była jej podporządkowana. Świat jawił się jako harmonijny, zhierarchizowany organizm, a harmonia liczb stosowanych w wytworach człowieka była odbiciem doskonałości zamysłu Stwórcy. Dlatego też większość prac z tego okresu jest anonimowa, ponieważ twórczość człowieka była jedynie kalką boskiego zamysłu. Każdy projekt i dzieło jest obrazem metafizyki i głębokiej symboliki. Sztuka i architektura średniowiecza posługują się symbolami istotowymi czyli ukrytym i nierozzerwalnym związkiem łączącym przedmiot materialny z jego znaczeniem duchowym. Jest to więc hierarchiczna i substancjalna, łącząca rzeczywistość widzialną i niewidzialną. Więż, którą umysł postrzega jako

and folk beliefs. In ancient times, geometry was believed to have divine origins. Pythagoras concluded, “Everything is arranged according to number and mathematical shape”⁸⁷. Similar views were held about sacred buildings. They replicate the mathematical structure of the world. The geometrical module governing the proportions of Gothic cathedrals is the reflection of the divine order, since God arranged the world according to measure and number. This is the example of the cosmological system of thinking about the world and the truths governing it.

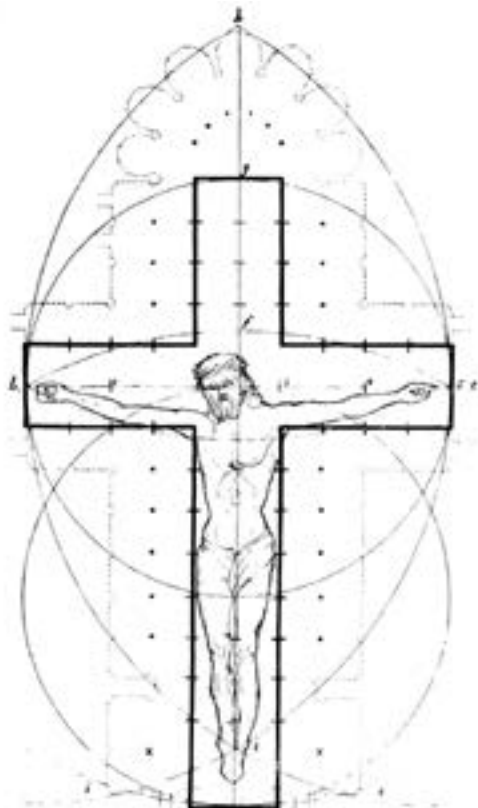
Christian art and architecture experienced their greatest bloom in the Middle Ages. Temples were associated with cosmic symbolism and order. Cathedrals were at the same time models of the cosmos and reflections of the Heavenly Jerusalem⁸⁸. The cosmological view of the world had its roots in Platonic philosophy, which the fathers of the church subsequently drew on. The inner structure of the world was derived from metaphysics and was subordinated to it. The world appeared to be a harmonious, hierarchical organism and the harmony of the numbers used in the creations of man reflected the perfect intention of the Creator. Therefore, most works from that period are anonymous since people’s creations were merely a carbon copy of the divine intent. Each design and work is an image of metaphysics and deep symbolism. Mediaeval art and architecture use the symbols of essence, i.e. the hidden and

⁸⁷ J. Hani, op. cit., s. 36.

⁸⁸ Zob. O. von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, przeł. A. Palińska, Warszawa: PWN 1989.

⁸⁷ J. Hani, op. cit. p. 36.

⁸⁸ See O. von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, trans. A. Palińska, Warsaw: PWN 1989.



— 12.

Vinzenz Statz, Katedra Kolońska z wpisaną postacią Chrystusa Ukrzyżowanego, rysunek, XIX wiek

Vinzenz Statz, Cologne Cathedral with the figure of Christ Crucified, drawing, 19th century

organiczną całość. Symbolika ta wyjaśniać może rzeczywistość duchową istniejącą w przedmiocie, w jego wnętrzu⁸⁹. Przykładem zastosowania takiej symboliki jest uznanie, że katedra jest figurą Jeruzalem Niebieskiego, Oblubienicą Chrystusa, wierną duszą, Ciałem Chrystusa lub Ciałem Mistycznym. Takie posługiwanie się interpretacją i symbolami ma korzenie w neoplatońskiej myśli Pseudo-Dionizego Areopagity, który uważał, że Bóg manifestuje się za pośrednictwem materii. Święty Jan z Damasku twierdził, że dochodzimy do tego co duchowe poprzez kontemplację materii za pośrednictwem ciała: „Ponieważ mamy podwójną naturę, będąc złożeni z duszy i ciała, nie możemy dotrzeć do rzeczy duchowych w oderwaniu od cielesnych. W ten sposób przez kontemplację cielesną dochodzimy do kontemplacji duchowej”⁹⁰. Według świętego Piotra Damiana każda świątynia jest kosmiczna, to znaczy zbudowana na podobieństwo świata, a nasze ciało jest z nim połączone. Powinniśmy zatem modlić się do Boga zgodnie z naszą cielesną kondycją⁹¹. Świątynia jest niejako biblią pauperum, obrazem świata. Na murach i kolumnach przedstawiane są niebo i ziemia, rośliny, prace ludzkie i rozmaite stany społeczne, historia naturalna i historia święta. Jednakże katedra przede wszystkim jest obrazem strukturalnym – odtwarza strukturę wewnętrzną i matematyczną universum. Dla mojej twórczości posługiwanie się symboliką jest niezwykle ważne,

⁸⁹ J. Hani, op. cit., s. 15.

⁹⁰ *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, oprac. J. Białostocki, Gdańsk 2011, s. 158.

⁹¹ J. Hani, op. cit., s. 27.

inextricable connection between the material object and its spiritual significance. This is a hierarchical and substantial bond connecting visible and invisible realities; a bond which is perceived by the mind as an organic whole. This imagery can elucidate the spiritual reality existing within an object, at its core⁸⁹. The use of this imagery can be exemplified by the acknowledgement that cathedral is the figure of the Heavenly Jerusalem, the Bride of Christ, the faithful soul, the Body of Christ, or the Mystical Body. Such a use of interpretation and symbolism has its roots in the Neoplatonic thought of Pseudo-Dionysius the Areopagite, who believed that God manifested through matter. Saint John of Damascus claimed that we attained that what is spiritual by contemplating the matter through the body “Since we are dual in nature, being composed of soul and body, we cannot reach spiritual things in isolation from the bodily ones. Thus, through bodily contemplation we arrive at spiritual contemplation”⁹⁰. According to Saint Peter Damian each temple is cosmical, which means it is constructed in the likeness of the world, and our body is connected to it. We should therefore pray to God in accordance with our bodily condition⁹¹. In a way, the temple is a *Biblia pauperum*, the image of the world. The heaven and earth, man’s occupations and various social classes, the natural history and the history of the world are depicted on its walls and columns. However, the cathedral is, first and

⁸⁹ J. Hani, op. cit., p. 15.

⁹⁰ *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, ed. J. Białostocki, Gdańsk 2011, p. 158.

⁹¹ J. Hani, op. cit., p. 27.

ponieważ to ona tworzy punkt odniesienia i narzuca sposób pracy. Projekty przygotowywane są zgodnie z antropomorfizującą symboliką katedr gotyckich. Posługuję się kołem i kwadratem oraz podziałami koła orientującego zasugerowanymi przez profesora Moessela, jednocześnie mając świadomość symboliki danych figur geometrycznych. Odwołuję do się do skojarzeń i kontekstów kulturowych świątyni, które są przedmiotem niniejszego wywodu.

Zarówno średniowieczni jak i renesansowi architekci odwoływali się zasad matematyki i geometrii w duchu pitagorejskim. Starożytni w figurach geometrycznych i stosunkach liczbowych widzieli podstawę kosmosu, czyli wiecznego ładu wszechświata. Podstawowe figury – koło i kwadrat, od których zaczynał się projekt niemal każdej świątyni, miały symboliczne, pierwotne znaczenie, inne dla każdego czasu i systemów religijnych. Koło, kula symbolizuje jedność, nieskończoność, doskonałość, Boga, aktywność nieba, instrument boskiego działania regulującego życie na ziemi, zaś kwadrat symbolizuje stabilność, wieczność, stworzoną naturę oraz Ziemię⁹². Wpisanie figury człowieka w koło przedstawia go jako mikrokosmos będący odbiciem doskonałego Kosmosu, Boga⁹³. Porównanie człowieka ze światem *homo mundus* jest symbolem niewidzialnego stosunku duszy do Boga⁹⁴. Więź ludzkiego mikrokosmosu z makrokosmosem urzeczywistnia się w sposób najpełniejszy w osobie Boga-Człowieka. Architektura kościoła odpowiada

foremost, a structural image – it replicates the internal and mathematical structure of the universe. The use of symbolism is extremely important in my creative activity since it creates the reference point and dictates the method of work. The designs are prepared in accordance with the anthropomorphising symbolism of Gothic cathedrals. I use the circle and the square, as well as the divisions of the orientation circle suggested by professor Moessel, while being aware of the symbolism of the geometric shapes used. I make references to the cultural connotations and contexts of the temple, which are the subject of this dissertation.

Both medieval and Renaissance architects referred to the principles of mathematics and geometry in the Pythagorean spirit. In geometric shapes and numerical ratios, the ancients saw the very foundation of the cosmos, i.e. the eternal order of the universe. The basic shapes – the circle and the square – which were the starting point for designing practically every temple, had a symbolic, primaeval meaning, different for each period and religious system. The circle or sphere symbolises unity, infinity, *ne plus ultra*, God, activity of the Heavens, the instrument of divine action regulating life on earth, while the square symbolises stability, eternity, the created nature and the Earth.⁹² The shape of man inscribed in a circle presents him as a macrocosm which is the reflection of the perfect Cosmos or God⁹³. The comparison of the man with *homo mundus* symbolizes an invisible

⁹² Ibidem, s. 28.

⁹³ W. Bałus, op. cit., s. 45.

⁹⁴ Ibidem.

⁹² Ibid., p. 28.

⁹³ W. Bałus, op. cit., p. 45.

proporcjom człowieka, ale jest przede wszystkim obrazem ciała Chrystusa – człowieka doskonałego i archetypu stworzenia⁹⁵.

Kosmologiczny charakter świątyni związany jest także z tekstami zawartymi wprost w Biblii. Zawarta w niej treść wskazuje, że zamysł utworzenia budowli sakralnej pochodzi bezpośrednio od Boga. Jest on przedstawiany jako Architekt: „Oczekiwał bowiem miasta zbudowanego na silnych fundamentach, którego architektem i budowniczym jest sam Bóg” (Hbr 11, 9-10). Bóg – Architekt wszechświata wyjaśnia Noemu jak budować arkę, Mojżeszowi – Arkę Przymierza, a Salomonowi Świątynię Jerozolimską. W Apokalipsie święty Jan widzi wzór Jerozolimy Niebieskiej. Istnieje więc odbicie architektury idealnej, wyznaczonej przez Boga. Ilustracja ze strony tytułowej Biblii Moralizatorskiej z XIII wieku przedstawia Boga jako architekta posługującego się cyrklem do wyznaczenia kształtu Wszechświata. Nieregularny kształt ma za chwilę zyskać swą formę doskonałą. W księdze Przysłów, w której narratorem jest boża Mądrość, możemy odnaleźć nawiązanie do aktu stwórczego Boga – Architekta, który w asyście Mądrości kreśli zarys świata: „Gdy niebo umacniał, z Nim byłem, gdy kreślił sklepienie nad bezmiarem wód, gdy w górze utwierdzał obłoki, gdy źródła wielkiej otchłani umacniał, gdy morzu stawiał granice, by wody z brzegów nie wyszły, gdy kreślił fundamenty pod ziemię” (Prz 8,22-35). Być może autor ilustracji ze strony tytułowej Biblii Moralizatorskiej zainspirował się właśnie tym fragmentem. Podobny wizerunek

relationship between the soul and God⁹⁴. The bond between the human microcosm and the macrocosm materialises to the fullest in the person of God–Man. Church architecture reflects the human proportions but is, above all, the image of the body of Christ – the perfect man and the archetype of creation⁹⁵.

The cosmological nature of the temple is also linked to texts contained directly in the Bible. The contents contained therein indicate that the idea for the creation of the sacral building came directly from God. God is presented as the Architect: “For he was looking forward to the city with foundations, whose architect and builder is God” (Heb. 11, 9–10). God – Architect of the universe explains to Noe how to build an ark, to Moses – the Ark of the Covenant, and to Solomon – the Temple of Jerusalem. In the Apocalypse, Saint John sees a model of the Heavenly Jerusalem. Thus, a reflection of the ideal architecture designed by God does exist. The illustration on the front cover of the 13th century *Bible moralisée* depicts God as the architect of the world shaping the Universe with the aid of a compass. The irregular shape is just about to achieve its perfect form. In the book of Proverbs, which is narrated by God’s Wisdom, a reference can be found to God–Architect’s act of creation, assisted by Wisdom creating the outline of the world: “When he prepared the heavens, I was there: when he set a compass upon the face of the depth: When he established the clouds above: when he strengthened the fountains of the deep: When

95 J. Hani, op. cit., s. 52.

94 Ibid.

95 J. Hani, op. cit. p. 52.

możemy odnaleźć na znanej ilustracji Williama Blake'a. Motyw Boga-Architekta zapewne był inspiracją dla wielu artystów i architektów, co może podsumować napis na żelaznej tablicy z zawartymi symbolami cyrkla i węgelnicy umieszczonej na katedrze Notre Dame „Na chwałę Wielkiego Architekta Wszechświata”⁹⁶. Projekt świątyni nie był więc pomysłem architekta, ale darem od samego Boga. Świątynia była budowana według niebiańskiego wzoru przekazanego za pomocą proroka lub w bezpośredniej rozmowie człowieka z Bogiem: „I uczynią mi świąty przybytek, abym mógł zamieszkać pośród was. Budowę zaś przybytku i wykonanie wszelkich jego sprzętów przeprowadzicie dokładnie według tego, co ci ukazę” (Ks Wj 25, 8). Bóg zwraca się do Mojżesza i daje mu dokładne wytyczne jak zbudować arkę przymierza. Podaje wymiary, materiał wykonania, zdobienia itp. Zamyśl i projekt świątyni ma zatem pochodzenie i charakter boski. Król Dawid dostał od Boga wytyczne budowy Pierwszej Świątyni i przekazał je swojemu synowi: „Dawid dał Salomonowi, plan przedśionka i świątyni oraz jej budynków, komnat górnych, sal wewnętrznych oraz pomieszczenia dla przebłągali. I plan wszystkiego, co sam zamyślał: dziedzińców domu Pańskiego i wszystkich komnat dokoła, skarbców domu Bożego i skarbców rzeczy świętych” (1 Krn 28,11). W szóstym rozdziale Księgi Królewskiej zawiera się dokładny opis świątyni Salomona zbudowanej według dokładnych wytycznych. Precyzja opisu wskazuje na wagę i znaczenie jaką sam boski Stwórca przypisuje miejscom, obiektom kultu.

⁹⁶ Ibidem, s. 66.

he gave to the sea his decree, that the waters should not pass his commandment: when he appointed the foundations of the earth” (Prov. 8, 22–35). Perhaps the author of the *Bible moralisée* front cover illustration was inspired exactly by this quote. A similar image can be found on the famous illustration by William Blake. The motif of God–Architect was certainly an inspiration for many artists and architects, which can be summed up by the inscription on the iron plate with symbols of a compass and a steel square placed on the Notre Dame cathedral “To the glory of the Great Architect of the Universe”⁹⁶. The design of the temple was not the idea of an architect – it came as gift from the God himself. The temple was constructed according to a divine model communicated through a prophet or as a result of a direct conversation between man and God: “Then have them make a sanctuary for me, and I will dwell among them. Make this tabernacle and all its furnishings exactly like the pattern I will show you” (Exod. 25, 8). God turns to Moses and gives him exact guidelines how to build the Ark of the Covenant. He specifies dimensions, materials, ornaments, etc. Therefore, the intention and design of the temple is divine in its origins and character. King David received from God the guidelines concerning the construction of the First Temple and passed them on to his son: “Then David gave to Solomon his son the pattern of the porch, and of the houses thereof, and of the treasuries thereof, and of the upper chambers thereof, and of the inner parlours thereof,

⁹⁶ Ibid, op. cit. p. 66.

Obraz Jeruzalem Niebieskiej z Apokalipsy pokrywa się z wizją Świątyni Jerozolimskiej. Ojcowie Kościoła wskazywali, że świątynia ziemską jest odbiciem archetypu niebiańskiego, Jerozolimą z Apokalipsy, którą Jan opisał podobnie jak Ezechiel jako „zstępującą z nieba od Boga” (Ap 21, 2). Jan przekazał wymiary świętego miasta wyznaczone przez anioła architekta posługującego się złotą trzcinią (Ap 21,15). Również miejsca kultu były wskazywane bezpośrednio przez Boga i podlegały konsekracji lub dedykacji przez co miejsce nabierało nowego znaczenia, zmieniało swoją naturę.

Projekty świątyń chrześcijańskich są wzorowane na judaistycznej świątyni Jerozolimskiej, ale ich założenia nie mają tak wprost niebiańskiego pochodzenia płynącego z bezpośredniego przekazu Boga. Są kontynuacją zamysłu, nawiązaniem i obrazem ówczesnego wyobrażenia o świecie. Świątynia chrześcijańska jest ziemskim odbiciem archetypu niebiańskiego, symbolicznym i przetworzonym. Podział przestrzeni względem funkcji wydaje się być podobny dzięki czemu świątynia chrześcijańska jest kontynuacją tradycji judaistycznej: chrześcijańskie części świątyni: narteks, wejście, nawa i prezbiterium odpowiadają hebrajskim częściom: dziedzińcowi, Świątemu i Świątemu Świętych. Roman Walczak uważa, że Jerozolima Niebieska łączy chrześcijańską ideę wspólnoty wybranych i ciała mistycznego z ideą świątyni żydowskiej i tworzy ciągłość Starego Testamentu a w konsekwencji dawnej i nowej świątyni⁹⁷.

97 R. Walczak, *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej*, Poznań: WDR 2011, s. 16.

and of the place of the mercy seat, And the pattern of all that he had by the spirit, of the courts of the house of the Lord, and of all the chambers round about, of the treasuries of the house of God, and of the treasuries of the dedicated things” (1 Chron. 28, 11). The sixth chapter of the Book of Kings contains a precise description of the King Solomon’s temple built according to precise guidelines. The precision of the description reveals the importance and significance that the divine Creator himself attributes to places, objects of worship.

The image of the Heavenly Jerusalem from the Apocalypse coincides with the vision of the Temple of Jerusalem. The Fathers of the Church pointed out that the earthly temple is the reflection of the heavenly archetype, Jerusalem from the Apocalypse, which was described by Saint John, as by Ezekiel, as “coming down from God out of heaven” (Rev. 21, 2). Saint John relayed the dimensions of the holy city outlined by an angel architect using a golden reed (Rev. 21, 15). Places of worship were indicated directly by God and were subject to consecration or dedication by which the location gained new significance, was transmuted in its nature.

The designs of Christian temples are modelled after the Judaic Temple of Jerusalem, but their underlying assumptions do not have such a direct divine origin derived from a direct communication from God. They are a continuation of the intent, a reference and image of the contemporary understanding of the world. The Christian temple is the reflection of the heavenly archetype, symbolic and modified. The division of the space with regard to

Niematerialna, niebieska świątynia Jerozolimska jest wstępem do ewolucji w pojmowaniu świątyni i przebywania w przestrzeni sacrum, które zaczyna być pozbawione materialnych granic.

the function seems to be similar, thanks to which the Christian temple becomes the continuation of the Judaic tradition: Christian parts of the temple: narthex, porch, nave and chancel correspond to the Hebrew parts: the Court, the Holy Place and the Holy of Holies. Roman Walczak believes that the Heavenly Jerusalem combines the Christian concept of the Community of the Chosen and the Mystical Body with the concept of the Jewish temple and creates the continuity of the Old Testament, and, in consequence, the olden and the novel temple⁹⁷. The immaterial, heavenly temple of Jerusalem is an introduction to the evolution in the understanding of the temple and being in the sacred space, which begins to be devoid of material boundaries.

⁹⁷ R. Walczak, *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej*, Poznań: WDR 2011, p. 16.

Ciało jako świątynia

Ciało jako świątynia jest różnorodnym konstruktem, który może być prawdą teologiczną (o czym szerzej piszę w rozdziale *Ciało-świątynia i jego cielesno-duchowa kondycja*), jest kodem kulturowym zapisanym w katedrach lub koncepcją artystyczną i architektoniczną. Ze względu na to, że w religii chrześcijańskiej ciało nazywane jest świątynią ducha, temat ten również zostanie opisany w tym rozdziale. Mówienie o ciele jako świątyni wiąże się z dwuistotowością ciała ludzkiego, wskazaniem na złożoność istoty człowieka z duszy i ciała – jakoby dusza mieszkała w ciele. Dusza zamieszkująca ciało jest swoistą metaforą mającą na celu zobrazowanie ważności ciała względem jego funkcji.

Przyjście Chrystusa na świat w ludzkiej postaci zmienia sposób pojmowania tego, co stanowi świątynię. Jak czytamy w Ewangelii według św. Jana: „Jezus rzekł im: zburzcie tę świątynię, a Ja w trzy dni ją odbuduję. Na to rzekli Żydzi: czterdzieści sześć lat budowano tę świątynię, a Ty w trzy dni chcesz ją odbudować? Ale On mówił o świątyni swego ciała” (J 2, 19-21). Budynek sakralny przestał być dosłownie świątynią, przybytkiem, ponieważ jest nią w pierwszej kolejności Chrystus – Bóg Człowiek. Przebywanie z Bogiem nie jest konieczne jak dotychczas w judaizmie – w ściśle wyznaczonym i namaszczonej przez Boga miejscu czy przybytku. Wyznawcy Chrystusa jednoczą się z nim poza

Body as a temple

Body as a temple is a diverse construct that can constitute a theological truth (which is discussed by the author in more detail in section *Body-temple and its bodily-spiritual condition*), it is a cultural code inscribed in cathedrals or an artistic and architectural concept. Since in the Christian religion body is referred to as the temple of the Holy Spirit, this topic will also be described in this chapter. Discussions concerning body as a temple involve the concept of the duality of the human body, with an emphasis on the indication of the human being as composed of a soul and body – as if the soul inhabits the body. The spirit inhabiting the body is a certain metaphor intended to portray the significance of the body with regard to its function.

The coming of Christ into the world in a human form changes the understanding of what is a temple. As we read in the Saint John's Gospel: “Jesus answered and said unto them, Destroy this temple, and in three days I will raise it up. Then said the Jews, Forty and six years was this temple in building, and wilt thou rear it up in three days? But he spoke of the temple of his body” (John 2, 19-21). The sacred building ceased to be a temple, a tabernacle *ad litteram*, because it is embodied by Christ, the God-Man in the first place. Communing with God no longer has to take place, as it used to be in Judaism, in a strictly designated and anointed by God location or tabernacle. The followers of Christ come into union with him outside of the

świątynią, w swoim ciele „w duchu i prawdzie” (J 4,23). Słowo nie zamieszkuje materialnego budynku czy arki, ale odnajduje swe mieszkanie w ciele człowieka (J 1, 14). Ciało Chrystusa staje się nową świątynią, a tym samym punktem odniesienia dla architektów, co zostało unaocznione poprzez zastosowanie planu krzyża łacińskiego w rzutach poziomych budynków sakralnych. Obrazem takiego założenia jest wspomniana już ilustracja autorstwa Vinzenza Statza ukazująca Chrystusa na krzyżu i opisanej na nim katedry w Kolonii. Niektórzy teoretycy zauważają skrzywienia chóru od osi wzdłużnej nawy i ołtarza i interpretują te odchylenia jako wyraz skłonu głowy Chrystusa w czasie agonii i po śmierci⁹⁸.

Symbolika świątyni wzorowanej na ciele była również podparta wiedzą matematyczną, złotą proporcją, a „Człowiek spełnia się w Chrystusie za pośrednictwem Piękna (złotej proporcji)”⁹⁹. Powiązanie piękna ludzkiego ciała z Chrystusem wskazuje na idealizację proporcji jego ciała oraz wytworzenie na tej podstawie wzoru.

Symbolika liczb, znaczenie ilości elementów architektonicznych w świątyni była łączona z symboliką ciała. W katedrze w Troyes wysokość wzniesienia zwornika to 8888 czyli 88 stóp i 8 cali, co jest wartością liczbową imienia Jezus, a całość jej wysokości jest wyobrażona jako miara człowieka od stóp – posadzki, do czubka głowy – sklepienia¹⁰⁰. Nadanie członkom ciała, jego miarom wartości symbolicznej nobilituje

temple, within their body “in spirit and in truth” (John 4,23). The Word does not dwell in a material building or ark, but rather finds its home in the human body (John 1, 14). The Body of Christ becomes a new temple, and at the same time the reference point for architects, which was made evident by the application of Latin cross plan as a floor plan of sacral buildings. This assumption is illustrated by the already mentioned illustration by Vinzenz Statz depicting Christ on the Cross and the inscribed Cologne Cathedral. Some theoreticians notice the curvature of the choir from the nave and altar longitudinal axis and interpret these deviations as the expression of the Christ’s head tilt during agony and after death⁹⁸.

The symbolism of the temple modelled after body was also supported by the mathematical knowledge and the Golden Ratio, and “Man is fulfilled in Christ through Beauty (Golden Ratio)”⁹⁹. Associating the beauty of the human body with Christ indicates an idealisation of the proportions of his body and the production of a model based on this.

The symbolism of numbers, the significance of the number of architectural elements in the temple was associated with the symbolism of the body. In the Troyes Cathedral, the height of the keystone is 8888, which is 88 feet and 8 inches, which is the numerical value of the name of Jesus, and the total height is to represent the measure of a man from his feet – floor, to the top of his head – vault¹⁰⁰. Assigning symbolic

⁹⁸ W. Bałus, op. cit., s. 160.

⁹⁹ J. Hani, op. cit., s. 60.

¹⁰⁰ Ibidem.

⁹⁸ W. Bałus, op. cit., p. 160.

⁹⁹ J. Hani, op. cit. p. 60.

¹⁰⁰ Ibid.

ciało ludzkie, a tym samym wskazuje, że człowiek jest stworzony na podobieństwo Boga. Wykorzystanie ciała Chrystusa do planu budowy tworzy archetyp i zasadę tworzenia antropomorficznych projektów. W liście do Efezjan czytamy, że w Jezusie „cała budowla rośnie na świętą w Panu świętynię, w Nim i wy także wznosicie się we wspólnym budowaniu, by stanowić mieszkanie Boga przez Ducha” (Ef 2,21-22). Świątynia budowana przez wiernych wzrasta, uświęcając się samym tym procesem. Jednocześnie dokonuje się także przemiana wewnętrzna człowieka – doświadczając budowli sakralnej, wierny utożsamia się z nią, staje się świątynią, mieszkaniem dla Boga, a On zamieszkuje taką budowlę sakralną. Święty Augustyn stwierdził: „Jak ten gmach widzialny zbudowany został aby nas łączyć cielesnie, podobnie ta inna budowla, którą wszyscy jesteśmy, budowana jest po to, aby Bóg zamieszkał w niej duchowo. Świątynia widzialna... Ale zamieszkuje także ciała ludzkie czyniąc je świątyniami”¹⁰¹. Święty Augustyn wskazuje, że materialna świątynia pomaga przeżyć fizycznie duchową łączność z Bogiem, jednocześnie wskazując, że właśnie ciała wiernych tworzą świątynię duchową. Ta świątynia duchowa tworzona przez zgromadzonych w kościele w teologii katolickiej nazywana jest Ciałem Mistycznym. Jest to Kościół jako wspólnota, która tworzy to Ciało Mistyczne, natomiast najważniejszą częścią tego ciała – głową, jest Chrystus (Kol 1,18).

Corpus mysticum jest zgromadzeniem wiernych, Kościołem powszechnym, świątynią. *Corpus mysticum*

values to body members, their measures, ennobles the human body and at the same time testifies that the man was created in the image of God. Using the Body of Christ to develop building layouts gives rise to an archetype and a principle for creating anthropomorphic designs. In the Letter to the Ephesians, it is written that in Jesus “the whole building, being fitted together, grows into a holy temple in the Lord, in whom you also are being built together for a dwelling place of God in the Spirit” (Eph. 2, 21–22). The temple erected by the faithful rises, being sanctified by that process. At the same time, an internal transformation of the man takes place – experiencing the sacral building, the believer identifies with it, becomes the temple and a home to God, and He dwells in this sacral building. Saint Augustine claimed: “As this visible edifice was built to connect us corporeally, similarly this other building, which we all are, is built for God to dwell in it spiritually. The visible Church... But He also dwells in the bodies of men, rendering them temples”¹⁰¹. Saint Augustine argues that the material temple assists in experiencing a physical and spiritual connection with God, at the same time, pointing out that it is the bodies of the faithful that make up the spiritual temple. This spiritual temple created by the congregation in the Catholic theology is called the Mystical Body. This is the Church as a union, which creates the Mystical Body, with the most important part of it being the Head – the Christ (Col. 1,18).

Corpus mysticum is the union of all Christians, the Universal Church, the temple. *Corpus mysticum*

101 J. Hani, op. cit., s. 68.

101 J. Hani, op. cit. p. 68.

wydarza się poprzez działanie Ducha Świętego w sakramentach, w szczególności w Eucharystii. Jezus ustanowił rzeczywistą komunie między ciałem swoim i tego, który w Niego wierzy (J 6). Mimo różnorodności członków *corpus mysticum* jest jednością. Wierni jednoczą się cieleśnie i duchowo, spożywając Ciało Chrystusa a tym samym jednoczą się w nim, w jego Ciele (KKK 789). Jedność ciała mistycznego rodzi i pobudza wśród wiernych miłość: „Stąd, jeśli jeden członek cierpi, wespół z nim cierpią wszystkie członki; a jeśli jeden członek czci doznaje, wszystkie członki wespół z nim się radują” (1 Kor 12,26) (Sobór Watykański II, konst. *Lumen gentium*, 7). *Corpus mysticum* jest więc ciałem empatycznym, współodczuwającym. Jedność Ciała Mistycznego nie wyklucza różnorodności członków. Członki tego ciała mają różne cechy i funkcje, jednak wspólnie tworzą całość. Jedność Ciała Mistycznego przewyższa podziały (Ga 3, 27-28) i w pewnym sensie staje się ono uniwersalne, przezroczyste, pozbawione indywidualności, ale jednocześnie nie neguje różnorodności. W Ciele Mistycznym różnice się zacierają, duchowo ludzie są sobie równi, a ziemskie przywiązanie do ról, płci, statusu przestaje mieć znaczenie. Chrystus i Kościół tworzą *Christus totus*, stanowiąc jedno. Jak pisze święty Tomasz z Akwinu: „Głowa i członki są jakby jedną i tą samą osobą mistyczną”¹⁰². Świątynia ciała mistycznego zbudowana jest z wielu ciał i jedności duchowej wiernych. Jest tworem materialnym i nie-materialnym zarazem.

¹⁰² Św. Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, III, H. Noldin, Typis et sumptibus feliciani rauch, 1960, III, 48, 2, ad 1

transpires through the action of the Holy Spirit in the sacraments, in particular in the Eucharist. Jesus established a real communion between his body and the one who believes in Him (John 6). Despite the diversity of its members *corpus mysticum* constitutes a unity. The faithful unite in body and in soul, consuming the Body of Christ thus unite in Him, in His body (CCC 789). The unity of the Mystical Body gives birth to and excites love among the faithful: “And whether one member suffer, all the members suffer with it; or one member be honoured, all the members rejoice with it” (1 Cor. 12,26) (Second Vatican Council, const. *Lumen gentium*, 7). *Corpus mysticum* is, therefore, the empathetic compassionate body. The unity of the Mystic Body does not preclude the diversity of its members. The members of this body have various characteristics and functions; however, together they comprise a whole. The unity of the Mystical Body overcomes divisions (Gal. 3, 27-28) and in a sense it becomes universal, transparent, devoid of individuality, but it does not negate diversity. In the Mystical Body, the differences become blurred, people are spiritually equal and earthly attachments to roles, gender, status cease to be relevant. Christ and the Church form *Christus totus*, becoming one. As Saint Thomas Aquinas wrote: “The head and the members are as if one and the same mystical person”¹⁰². The temple of the Mystical Body is constructed from many bodies and the spiritual unit of the faithful. It is simultaneously material and immaterial.

¹⁰² Saint Thomas Aquinas, *Summa theologiae*, III, H. Noldin, Typis et sumptibus feliciani rauch, 1960, III, 48, 2, ad 1

Ciało-świątynia i jego cielesno-du- chowa kondycja

Przedstawiłam świątynie z kamienia budowane według boskiego zamysłu, boskich proporcji, miejsce zamieszkiwania samego Boga i świątynię, którą tworzy wspólnota wiernych połączona duchowo. Natomiast niezbywalnym domem dla człowieka jest jego własne ciało. Umysł przebywa w ciele. Jest z nim nierozdzielny, nieoddzielony, niekartezjański. Dusza, umysł, psyche, to pojęcia, których używam zamiennie, opisując ich związek z ciałem. Jednak ze względu na metaforyczny charakter pracy bliżej jest mi do posługiwania się pojęciem duszy. Eksploruję temat ciała jako świątyni, czyli duszy złączonej z ciałem w metafizyce, teologii, antropologii. Nie jest jeszcze wystarczająco wiadome, mimo ciągłych badań, jak ciało wpływa na umysł i odwrotnie, jak umysł wpływa na ciało w procesie poznawczym i konstytuującym byt, jaki jest realny związek między tymi dwoma i gdzie przebiega granica między tym co cielesne, a tym co jest czystym intelektem. Badaniem tych zależności przez wieki zajmowali się filozofowie, teologowie a współcześnie tym problemem zajmuje się neurobiologia i kognitywistyka. W teologii chrześcijańskiej każdy człowiek jest indywidualną, cielesno-duchową świątynią: „Jesteście świątynią

Body-temple and its bodily-spiritual condition

I have presented sacred buildings constructed using stone according to the divine intention, divine proportions; the dwelling of God himself and the temple created by the community of the faithful spiritually connected. However, man's inalienable home is his own body. The mind resides in the body. They are intertwined, inseparable, and non-Cartesian. Soul, mind, psyche are terms I use interchangeably when describing their relationship with the body. However, due to the metaphorical nature of the work, I am more inclined to use the concept of the soul. I explore the theme of body as a temple, i.e. the soul united with the body in metaphysics, theology, and anthropology. Despite continuous studies, it is not yet sufficiently known how the body affects the mind and vice versa, how the mind influences the body in the cognitive and constitutive process of being, how real is the relationship between the two and where lies the boundary between what is corporeal and what constitutes pure intellect. Those correlations have been studied by philosophers and theologians for ages, and today this issue is tackled by neurobiology and cognitive sciences. In Christian theology, each human is an individual, bodily-spiritual temple:

Boga i Duch Boży mieszka w was. [...] Świątynia Boga jest świętą, a wy nią jesteście” (1 Kor 3 16-17). Według słów świętego Pawła człowiek jest świątynią dla Boga, jest miejscem w którym mieszka duch. Duch natomiast pośredniczy w łączności z Bogiem i przez niego Bóg może zamieszkiwać ciało. Jan van Ruysbroek tak pisał o cielesnej relacji z Bogiem: „I on sam (człowiek) staje się arką i przybytkiem, w którym Bóg chce mieszkać nie symbolicznie lecz w sposób rzeczywisty”¹⁰³. Ciało staje się przybytkiem duszy, świętym świętych, miejscem jej zamieszkiwania, przebywania, a tym samym przebywania w ciele Boga. Trudno sobie wyobrazić nieustanną Boską obecność we własnym ciele, skoro ciało nie wykazuje nadprzyrodzonych właściwości. Często zawodzi, jest niedoskonałe, widoczne i ciężkie. Jednakże człowiek złożony z duszy i ciała staje się żywą świątynią Boga, a przez działanie Ducha Świętego pozostałe Osoby Boskie przychodzą do człowieka i czynią u niego swe mieszkanie (J 14,23). Poprzez otwarcie na działanie Boga, ducha w ciele, na jego obecność – rozszerza się niejako wewnętrzna przestrzeń życiowa człowieka, wyniesiona do nadprzyrodzonego życia poza przestrzeń i czasem, poza granicami materialnymi. Ciało chociaż zamknięte w swoich granicach, staje się bytem otwartym, który przyjmuje to, co bezgraniczne.

Pisząc o ciele jako świątyni, nie sposób nie odnieść się do koncepcji jedności duszy i ciała człowieka w tradycji arystotelesowskiej i scholastyce. Średniowieczna Europa odkryła na nowo pisma starożytnych filozofów, w tym Arystotelesa. Jego realizm

103 J. Hani, op. cit., s. 68.

“You are the temple of God and that the Spirit of God dwells in you. [...] For the temple of God is holy, which temple you are” (1 Cor. 3 16-17). According to the words of Saint Paul, man is the temple for God, the place where the spirit dwells. The Spirit, on the other hand, mediates communication with God and through Spirit, God can dwell in the body. Jan van Ruysbroek wrote about the corporeal relation with God in the following way: “And he (human being) himself becomes an ark and tabernacle, in which God wishes to dwell not symbolically but in reality”¹⁰³. Body becomes the tabernacle of the soul, the Holy of Holies, the place where it dwells, resides and thus where God resides in the body. It is difficult to imagine God’s continuous presence in one’s own body, if the body does not show any supernatural characteristics. It often fails; it is imperfect, visible and heavy. However, man who comprises of soul and body becomes the living temple of God, and through the action of the Holy Spirit other Divine Persons come unto him and make their abode with him (John 14,23). By being opened to the action of God, of spirit in the body, to His presence, the internal living space of man becomes somewhat extended, exalted to a supernatural life beyond space and time, beyond material boundaries. Body, although closed within its boundaries, becomes an open being that welcomes the infinite.

When writing about the body as a temple, one cannot avoid referencing the concept of the unity of the human soul and body in the Aristotelian tradition

103 J. Hani, op. cit. p. 68.

metafizyczny stał się inspiracją dla świętego Tomasza z Akwinu i podwaliną scholastyki. Osoba ludzka w ujęciu arystotelesowskim jest hylemorficznym połączeniem dwóch integralnych i nierozzerwalnych pierwiastków bytu – niematerialnego i materialnego¹⁰⁴. Byt składa się z formy substancjalnej i materii. Forma nie jest materialna, jest tak zwanym pierwszym aktem, energią, przyczyną sprawczą. Oba te pierwiastki są konieczne i nie mogą istnieć bez siebie. W osobie ludzkiej pierwiastki te określane są jako dusza ψυχή i ciało σώμα (psyche i soma). Na podstawie takich założeń powstała antropologia ujmująca w sposób metafizyczny byt człowieka jako złożony z formy i organicznej materii. Formie odpowiada ludzka dusza widziana jako źródło działań człowieka. Greckie słowo *psyche* określa niematerialną rzeczywistość, a jego łacińskim odpowiednikiem jest *anima* – powiew wiatru, oddech, tchnienie, dusza, siła żywotna, pierwiastek życia lub *spiritus* – duch, dusza, powietrze, wiatr, odychanie, tchnienie życia¹⁰⁵. Wskazówką do utożsamiania oddechu, tchnienia z duchem jest fragment z Księgi Rodzaju: „Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia” (Rdz 2, 7). Dusza jest substancjalną postacią ludzkiego ciała i jego pierwszym i podstawowym aktem¹⁰⁶. Według myśli świętego Tomasza *commensuratio animae ad hoc corpus*, dusza jest formą ciała, łączy się z nim, transcenduje i niejako

and scholasticism. The medieval Europe rediscovered the writings of the ancient philosophers, including Aristotle. His metaphysical realism became the inspiration for Saint Thomas Aquinas and the foundation of scholasticism. The human person according to Aristotle is a hylomorphic combination of two integral and inextricable elements of *ousia* (being) – immaterial and material¹⁰⁴. Being consists of a substantial form and matter. The form is not material, it is the so-called first act, energy, efficient cause. Both these elements are necessary and cannot exist without each other. In the human being, they are specified as the soul ψυχή and the body σώμα (psyche and soma). On the basis of such assumptions, anthropology emerged, which metaphysically embraced human beings as composed of form and organic matter. Form corresponds to the human soul seen as the source of human action. The Greek term *psyche* defines the immaterial reality, and its Latin counterpart is *anima* – a gust of wind, breath, waft, soul, vital force, element of life or *spiritus* – spirit, soul, air, wind, breathing, breath of life¹⁰⁵. A reference to the identification of breath, breath with spirit, is a passage from the Book of Genesis: “And the Lord God formed man of the dust of the ground and breathed into his nostrils the breath of life” (Gen. 2, 7). Soul is a substantive form of the human body and its first and fundamental act¹⁰⁶. According to the thought of Saint Thomas,

104 P. Mrzygłód, *Dusza i ciało jako integralne składowe ludzkiego bytu. Stanowisko metafizyki realistycznej*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 2012, 20/1, s. 179.

105 K. Kumaniecki, op. cit., s. 37.

106 P. Mrzygłód, op. cit., s. 183.

104 P. Mrzygłód, *Dusza i ciało jako integralne składowe ludzkiego bytu. Stanowisko metafizyki realistycznej*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 2012, 20/1, p. 179.

105 K. Kumaniecki, op. cit., p. 37.

106 P. Mrzygłód, op. cit., p. 183.

dostosowuje się do ciała. Ciało nie jest oddzielone od duszy, nie stanowi naczynia, w środku którego znajduje się pusta przestrzeń na duszę. Dusza jest „kreacyjną konkretyzacją materii”, podmiotuje obszar świadomości, dążeń człowieka, jego woli, poznanie¹⁰⁷. Dusza jest źródłem niematerialności działań ludzkich, jego umysłu, serca, rozumienia, zmysłu estetycznego itd. Ciało i dusza, ciało i umysł przenikają się. Ani wyabstrahowane ciało, ani sama dusza nie stanowią człowieka. Święty Tomasz z Akwinu traktuje związek ciała i duszy jako substancjalny, konstytuujący duszę i ciało człowieka jako całość, jedność. Sformułowanie, że dusza „mieszka w ciele”, „ma mieszkanie” w ciele, jest pod tym względem nieprecyzyjne. Sformułowanie takie jest raczej obrazem idei ciała jako świątyni, jego uświęcenia, pokazania tego, iż ono nosi, przechowuje, zawiera tę niematerialną, duchową składową bytu człowieka. Natomiast jak zauważa polski tomista, Stefan Świeżawski: „dusza tworzy swoje mieszkanie, organizuje i niejako tka swoje ciało”¹⁰⁸. Połączenie duszy z ciałem jest tworzeniem nowego bytu, rozszerzaniem go, tworzeniem formy substancjalnej z materią. Według Arystotelesa dusza ludzka stanowi istotę człowieczeństwa i jest sposobnością do „świadomościowej ekstazy” człowieka poza świat jego ciała¹⁰⁹. Dusza jest źródłem wewnętrznej aktywności, która otwiera człowieka na rzeczywistość pozaludzką, ponadludzką. Według świętego Tomasza niematerialną

commensuratio animae ad hoc corpus, soul is a form of the body, connects with it, transcends it, and adapts itself to the body in a way. The body is not separate from the soul, it is not a vessel inside of which there is an empty space for the soul. The soul is a “creative concretization of matter”, gives subjectivity to the area of consciousness, human pursuits, will, and cognition¹⁰⁷. Soul is the source of the immateriality of human actions, his mind, heart, understanding, and aesthetic sense, etc. Body and soul, body and mind permeate. Neither the abstract body, nor the soul itself constitute a man. Saint Thomas Aquinas considers the relationship between the body and soul as substantial, consolidating the man’s soul and body as a whole, a unity. The phrase that says that soul “resides in the body”, “dwells” in the body is imprecise in this respect. Such a phrasing is rather an image of the idea of the body as a temple, of its sanctification, of showing that it carries, stores, contains this immaterial, spiritual component of man’s being. On the other hand, as the Polish Thomist, Stefan Świeżawski, notes: “soul creates its own dwelling, organises and in a way weaves its own body”¹⁰⁸. The fusion of soul and body is the creation of a new being, the expansion of it, the creation of a substantial form with matter. According to Aristotle, the human soul is the essence of humanity and provides an opportunity for man to experience “conscious ecstasy” outside of his body¹⁰⁹.

107 Ibidem, s. 180.

108 S. Świeżawski, *Święty Tomasz na nowo odczytany*, Poznań: W drodze 1995, s. 100–101.

109 S. Bartnik, *Personalizm*, Lublin: KUL 1995, s. 161–162.

107 Ibid., s. 180.

108 S. Świeżawski, *Święty Tomasz na nowo odczytany*, Poznań: W drodze 1995, p. 100–101.

109 S. Bartnik, *Personalizm*, Lublin: Catholic University of Lublin (KUL) 1995, p. 161–162.

duszę można badać i ją doświadczać, przyglądając się aktywnościom intelektualnym człowieka. Ciało doświadcza bowiem bezpośrednio, natomiast umysł i dusza zostają logicznie wydedukowane z analizy metafizycznej. Chociaż i wrażenie istnienia duszy bywa realnym cielesnym doświadczeniem, o czym wspominają mistycy różnych religii. Ciało dla Tomasza z Akwinu jest miejscem spotkania natury z nadnaturą i zewnętrzną przestrzenią ekspresji. Cieleśność człowieka jest jego widzialnością i przynależnością do świata materialnego. Poprzez czucie własnego ciała człowiek przeżywa swoją podmiotowość, odrębność, samostanowienie. Gdy doświadcza swego ciała, uświadamia sobie, że je ma i jego „ja” jest w ciele. Zasięg naszego „ja” jest zasięgiem naszego ciała. Ciało uobecnia człowieka w jego psychosomatycznym sposobie bycia. Ciało człowieka w kulturze chrześcijańskiej zostało uświęcone poprzez wcielenie Chrystusa oraz sam fakt, że człowiek jest stworzony na podobieństwo Boga.

Wszystkie sobory odrzucały wszelki dualizm duszy i ciała. Negacja duchowej cieleśności była zjawiskiem częstym, wynikającym z obiegowych, skrajnych interpretacji idei grzechu pierworodnego lub prób hellenizacji chrześcijaństwa. Dla przykładu – wczesnochrześcijański teolog, święty Klemens Aleksandryjski głosił pogląd dualizmu ciała i duszy. Pogląd ten miał swoje korzenie w tradycji platońskiej. Według Klemensa istnieliśmy już w umyśle Boga przed założeniem świata, na kształt platońskich idei. Święty Tomasz zaprzecza poglądowi jakoby dusza miała istnieć wcześniej bez ciała. Owszem, jest ona tworem duchowym, ponadnaturalnym,

Soul is the source of internal activity, which opens a person to other-than-human, superhuman reality. According to Saint Thomas, the immaterial soul can be studied and experienced by examining the intellectual activities of humans. For the body experiences directly, whereas the mind and soul become logically inferred through metaphysical analysis. Although the sensation of the existence of soul itself can sometimes be a real, bodily experience, which is mentioned by the mystics of various religions. For Saint Thomas Aquinas, body is a meeting platform of nature with the supernatural, and an external space of expression. The human corporeality constitutes its visibility and belongingness to the material world. Through feeling his own body, the man experiences his agency, individuality, and self-determination. When he experiences his body, he realises that he has it and that his “self” is in his body. The extent of our “self” is the extent of our body. The body personifies the man in his psychosomatic way of being. In the Christian culture, the human body was sanctified by the embodiment of Christ and the mere fact that man is created in the image of God.

All church councils rejected any dualism of the soul and body. Negation of the spiritual corporeality was a common phenomenon, stemming from the mainstream, extreme interpretations of the concept of the original sin or the attempts to Hellenise Christianity. For example, Saint Clement of Alexandria preached the view of the dualism of body and soul. This view had its roots in the Platonic tradition. According to Saint Clement, we had already existed in the God’s mind before the

pochodzącym od Boga, ale zaczyna istnieć wraz istnieniem ciała, jest tkana z ciałem, wpływa na ciało. Platon i Klemens Aleksandryjski postrzegali ciało jako grób duszy. Piękną ilustracją do idei ciała jako grobu jest praca artystki Min Jeong Seo pt. *Resztki* z 2009 roku. Na pierwszy rzut oka widzimy porcelanowe ptaki, być może ozdobne figurki. Jednak po chwili zauważamy, że uchwycone w rzeźbie ptaki zastygły w śmiertelnym skuleniu. Wskazują na to skulone nóżki, zwinięte skrzydła, bezwładna głowa. Okazuje się, że artystka znajdując martwe ptaki, zanurzała je w masie ceramicznej, a następnie wypalała w piecu, dokonując tym samym kremacji ciał. Ceramika stała się pośmiertnym pomnikiem i grobem. Platon w *Kratylosie* wkłada w usta Orfeusza naukę o karze, jaką ponosi dusza przez wcielenie, a mówi tak: „Niekórzy powiadają, że ciało jest grobem duszy, jako że jest ona w nim pogrzebana obecnie”¹¹⁰. Podobne konotacje można odnaleźć w słowach świętego Pawła i interpretacji Klemensa. Klemens twierdzi, że ciało nie jest neutralne – może ono być tylko grobem lub świątynią dla duszy, a ożywia te ciało duch¹¹¹. Wraz z dualizmem ciała i duszy tworzy się dialektyka „kary” i poglądy jakoby z powodu win dusza została sprzęgnięta z ciałem i jest pogrzebana w grobie-ciele. Pogląd taki prowadzi do odrzucenia ciała, traktowania go jako gorszą, grzeszną materię, podczas, gdy dla Biblii człowiek jest jednością. Stary Testament w swych pierwszych księgach wyróżnia

110 S. Łucarz, *Grób czy świątynia? Problematyka cielesności w antropologii Klemensa Aleksandryjskiego*, Kraków: WAM 2007, s. 116.

111 Ibidem, s. 118.

creation of the world, which is reminiscent of the Platonic ideas. Saint Thomas denies the view that the soul should pre-exist without a body. Indeed, it is a spiritual, supernatural creation coming from God, but it commences to exist in combination with the body, it is interwoven with it, and affects it. Plato and Saint Clement of Alexandria perceived body as the soul's tomb. A beautiful illustration of the “body as a tomb” concept is the 2009 work by artist Min Jeong Seo entitled *the Remains*. At first glance, porcelain birds, perhaps decorative figurines, come to one's attention. However, after a moment, one notices that the birds captured in the sculptures have been congealed in a deathly convulsion. This is suggested by curled up feet, folded wings, and limp heads. It turns out that the artist was collecting dead birds, dipping them in ceramic mass, and then kilning them, thus cremating their bodies. Ceramic works became a post-mortem sepulchral monument and tomb. In *Cratylus*, Plato puts into Orpheus's mouth the teachings about punishment suffered by the soul through incarnation, and states: “Some say the body is the tomb of the soul, their notion being that the soul is buried in the present life”¹¹⁰. Similar connotations can be found in the words of Saint Paul and the interpretation of Saint Clement. The latter claims that body is not neutral – it can only be a tomb or a temple for the soul, and this body is animated by the spirit¹¹¹. The duality of

110 S. Łucarz, *Grób czy świątynia? Problematyka cielesności w antropologii Klemensa Aleksandryjskiego*, Kraków: WAM 2007, p. 116.

111 Ibid., p. 118.

basar – ciało i *naefesz* – tłumaczone zazwyczaj jako ψυχή – psyche. Nie są to jednak części składowe człowieka, a jedynie dwa jego aspekty: człowiek widziany jest jednocześnie jako ciało i jako dusza. W języku hebrajskim „ciało” jest synonimem „duszy”. Zarówno całe ciało jak i cała dusza oznaczają za każdym razem człowieka lub człowieczeństwo¹¹². Psyche oznacza źródło życia i świadomości, a w Nowym Testamencie oznacza także życie. Soma oznacza całą osobę ludzką. Duchowość stanowi o jedności osobowej – substancjalność duszy nie jest zupełna. Jest w niej pewien brak. Dlatego dusza jest formą ciała i w swym normalnym bytowaniu jest związana w sposób ścisły z ciałem. Odseparowana od ciała dusza nie będzie pełną substancją, ponieważ jest ona „złożona z aktu istnienia i istoty”¹¹³.

Wracając jeszcze do idei ciała jako świątyni w kontekście budowli, warto wspomnieć o wizji świętej Teresy z Avili, która poprzez swoje ciało doświadczała swojej duszy. Cieleśnie przeżywała uczucia religijne, wizje, modlitwę a nawet samo spotkanie z Bogiem. Karmelitanka przyrównała duszę ludzką do zamku. Tuż przed śmiercią w wieku 62 lat napisała książkę *Zamek wewnętrzny* stanowiącą podsumowanie życia duchowego, jej doświadczenia życia wewnętrznego, mistycznego. Teresa posłużyła się symbolem zamku, chcąc przekazać czytelnikowi, że każdy człowiek jest takim zamkiem. Dusza jest wnętrzem tego zamku, murem ciało, zaś wejściem-bramą do zamku

the body and soul creates the dialectics of the “punishment” and the views that, purportedly due to its trespasses, the soul has been merged with the body and is buried in the body-tomb. Such a view leads to the rejection of body, its treatment as an inferior, sinful matter, whilst in the Bible man is presented as a unity. In its first books, the Old Testament distinguishes between *basar* – body and *nepfesh* – usually translated as ψυχή – psyche. However, these are not the components of man, but only his two aspects: man seen simultaneously as a body and as a soul. In Hebrew, “body” is the synonym of “soul”. Both entire body as well as entire soul denote each time a human being or humanity¹¹². Psyche signifies the source of life and consciousness, and in the New Testament, it also signifies life. Soma signifies the entire human person. Spirituality constitutes personal unity – substantiality of the soul is not absolute. It involves a certain lack. Thus, the soul is a form of the body and in its normal being is strictly connected to the body. Soul separated from the body will not be a complete substance since it “consists of the act of being and essence”¹¹³.

Coming back again to the concept of the body as a temple in the context of an edifice, it is worth mentioning the vision of Saint Teresa of Ávila, who experienced her soul through her body. She experienced her religious feelings, visions, prayer and even her meeting with God Himself through her body. The

112 Ibidem, s. 112-113.

113 S. Kunka, *Teologiczna wizja cielesności człowieka w nauczaniu Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, s. 82, online: <https://czasopisma.kul.pl/index.php/twp/article/view/8422>, [dostęp 16.02.2022].

112 Ibid., p. 112-113.

113 S. Kunka, *Teologiczna wizja cielesności człowieka w nauczaniu Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, p. 82, online: <https://czasopisma.kul.pl/index.php/twp/article/view/8422>, [accessed on 16.02.2022].

jest modlitwa. Budowla architektoniczna jest więc zestawiona zarówno z ciałem jak i duszą człowieka. *Zamek wewnętrzny* zaprasza do traktowania człowieka jako świątyni Ducha Świętego. Dusza i zamek są równoznaczne. Budowla ta stanowi symbol antropologiczny. Święta Teresa z Avili wskazuje na godność człowieka, która została mu dana poprzez stworzenie go na podobieństwo Boga. Człowiek w samym sobie posiada zdolność-pojemność, która przekracza jego samego¹¹⁴. Osoba ludzka jest podobna Bogu, ale też jest zdolna zawierać go w sobie. Człowiek jest *capax Dei* – „pojemny na Boga”, „przystosowany do Boga”, stanowi przestrzeń-mieszkanie dla niego. Dla świętej Teresy z Avili wewnętrzna przestrzeń człowieka ma w sobie coś z sacrum. Zamek jest przecież zamieszkiwany przez Boga. Realne spotkanie z tym „mieszkańcem” jest możliwe poprzez modlitwę i medytację, które pozwalają przekroczyć barierę stanowiącą przegrodę między światem zmysłowym a duchowym. W zamku jest niezliczona ilość komnat, ale Teresa wyróżnia siedem, które odpowiadają stanom ducha. Przejście przez wszystkie pomieszczenia jest drogą duchową ku zjednoczeniu duszy i ciała z Bogiem, jest wezwaniem do transcendencji. Karmelitanka, podobnie jak Sokrates, wzywa do poznania siebie. Starożytny filozof uważał, że aby w pełni osiągnąć samoświadomość nie wystarczy poznanie ciała, należy poznać również duszę. A poznanie to jest możliwe dzięki maleńkiej iskrze bóstwa, która istnieje w duszy człowieka. Święta z Avili wyznaje: „W żaden sposób

114 T. Alvarez, *Przewodnik do wnętrza zamku*, Poznań: Flos Carmeli, 2015, s. 22.

Carmelite equated the human soul to a castle. Right before her death at the age of 62, she wrote a book called *Interior Castle*, which constitutes a summary of her inner mystical life's experience. Teresa used the symbol of a castle, wanting to communicate to the reader that each human is such a castle. Soul is the interior of such a castle, body its walls, and its entry-gate is prayer. Therefore, the architectural structure is correlated both with the human body and soul. *Interior Castle* invites to treat man as the Holy Spirit's temple. The soul and the castle are synonymous. This building is an anthropological symbol. Saint Teresa of Ávila points to the dignity of man, which was bestowed upon him by him being created to the image of God. Man in himself has the capability-capacity that transcends himself¹¹⁴. The human person is God-like but is also capable of containing Him within. The man is *capax Dei* – “able to contain God”, “capable of God”, a dwelling space for Him. For Saint Teresa of Ávila the inner space of man has something of the sacred about it. The castle is, after all, inhabited by God. A real encounter with this “dweller” is possible through prayer and meditation, which allow crossing the barrier that is the divider between the sensory world and the spiritual world. The castle contains a countless number of chambers, but Teresa distinguishes seven of them that correspond to the states of the spirit. Passing through all the rooms constitutes a spiritual path towards the union of the soul and body with God, it is a call for

114 T. Alvarez, *Przewodnik do wnętrza zamku*, Poznań: Flos Carmeli, 2015, p. 22.

nie mogłam wątpić, że [On] jest wewnątrz mnie albo ja cała zatopiona w Nim”¹¹⁵. Teresa doświadczała realnej, wewnętrznej rzeczywistości, symbolicznej przestrzeni obecności Boga, swoistego rodzaju wewnętrznej Ziemi Świętej. Doświadczenie swojej duszy i boskiej obecności było niejako zmysłowe, cielesne. Mistyczka sensorycznie opisuje swoje przeżycia nazywając je np. smakami, zranieniem, zatopieniem. Bezsprzecznie zarówno w świetle myśli Sokratesa jak też doświadczenia i myśli wyrażonych przez Teresę byt ludzki dzięki aktywności duchowej powiększa się i poszerza. Doświadczenie duchowe dokonuje się w ciele, ale jest aktem woli. Rozum według świętej mniszki jest jedną z „władz duszy” i jest otwarty na wymiar duchowy¹¹⁶. Aktywność duchowa ma wpływ na fizjonomię i zachowanie człowieka, co koresponduje z tezą o duchowo-cielesnej jedności człowieka. Teresa zauważa, iż nawet rysy twarzy ulegają zmianie. Dokonuje się transformacja mistyczna i biologiczna. W świątyni ciała mistyczka spotyka się z Bogiem, jednocząc się z nim, ulegając przebóstwieniu. Ostatnie komnaty zamku są wyrazem miłości oblubieńczej i doświadczeń ekstatycznych. Ekstaza służy zjednoczeniu i przekroczeniu ciasnej przestrzeni życiowej i funkcjonalnej bytu ludzkiego, jest wyjściem poza ciało, doświadczeniem człowieka poza sobą¹¹⁷. Ciało w trakcie religijnej ekstazy jest wyłączone ze swoich funkcji, a mistyczka w tym stanie doświadczała m. in lewitacji. Bez wątpienia ciało

transcendence. The Carmelite, similarly to Socrates, calls for self-cognition. The ancient philosopher believed that in order to full attain self-consciousness it was not enough to have knowledge of the body, one must also have knowledge of the soul. And gaining this knowledge was possible thanks to the divine spark that exists inside the human soul. Saint Teresa of Ávila professes: ”In no way could I doubt that [He] was inside me or that I was all immersed in Him”¹¹⁵. Teresa experienced real, internal reality, a symbolic space of God’s presence, a certain kind of internal Holy Land. Experiencing one’s soul and divine presence was, as it were, sensual, carnal. The mystic sensorially described her experiences by using, for example, the expressions “flavours”, “wounds”, or “being immersed”. Undisputedly, both in the light of the Socrates’s thought as well as the experience and thoughts expressed by Teresa, the human being, thanks to the spiritual activity, grows and expands. The spiritual experience takes place within the body but is an act of will. According to the holy nun, the mind is one of the “powers of the soul” and is open to the spiritual dimension¹¹⁶. Spiritual activity affects human physiognomy and behaviour, which corresponds to the thesis of the spiritual-bodily unity of man. Teresa points out that even facial features undergo a change. A mystical and biological transformation takes place. The mystic encounters God in the temple of body, at the same time becoming

115 Teresa od Jezusa, *Księga mojego życia*, Poznań: Flos Carmeli, 2010, s. 147.

116 T. Alvarez, op.cit., s. 82.

117 Ibidem, s. 198.

115 Teresa of Ávila, *Księga mojego życia*, Poznań: Flos Carmeli, 2010, p. 147.

116 T. Alvarez, op.cit., p. 82.

takiego mistyka jest naoczną przestrzenią sacrum, emanacją duchowej materii w nim zawartej. To ciało uduchowione i przebóstwione.

Duchowością i dziełami świętej Teresy z Avili inspirowała się Edyta Stein, niemiecka filozofka i fenomenolog. Wyrazem tego wpływu było przyjęcie chrześcijaństwa, wstąpienie do zakonu karmelitanek i wybranie imienia Teresa. Edyta Stein również podjęła próbę przestrzennego opisanie duszy człowieka, która pojawia się dzięki fenomenologicznemu skierowaniu uwagi ku strukturze bytu. W odróżnieniu od koncepcji swojej poprzedniczki, Stein opisuje duszę nie jako statyczną konstrukcję architektoniczną, ale wyznacza fenomenologiczny podział na warstwy i dno-głębnię¹¹⁸. Natomiast w pracy *Endliches und ewiges Sein* dusza będzie przedstawiona jako niezmierna, naturalna przestrzeń pulsująca ukrytym życiem. Drzwi do jej poznania otwiera nie tylko modlitwa, jak to miało miejsce u Teresy z Avili, ale też świadomość. Dusza według Edyty Stein jest „centrum osoby”, „miejscem”, w którym ona jest u siebie i w którym przyjmuje wartości ze świata zewnętrznego¹¹⁹. Stein centrum duszy nazywa *Gemut* i odpowiada on sercu. Jest to strefa jestestwa wyznaczająca strukturę duszy: „Istnieje przeżycie, w którym bierze udział cała dusza, które porusza wszystkie warstwy. Czyste Ja jako promieniający punkt przeżycia mieści się wówczas całkiem

one with Him, undergoing divinisation. The last chambers of the castle are an expression of a nuptial love and ecstatic experiences. Ecstasy serves to unify and transcend the confining space of the human being's life and function, means going beyond the body, is a human experience outside of oneself¹¹⁷. Body during a religious ecstasy is excluded from its functions, and the mystic experienced, for example, levitation in that state. Undoubtedly, the body of such a mystic is a visible space of the sacred, an emanation of the spiritual matter contained within. This is a spiritualised and divinised body.

The spirituality and works of Saint Teresa of Ávila were an inspiration for Edith Stein, a German philosopher and phenomenologist. This was expressed by her adoption of Christianity, joining of the Carmelite order, and choosing the name of Teresa. Edith Stein also made an attempt to spatially describe the soul, which emerges thanks to the phenomenological focus on the structure of being. Contrary to the concept of her predecessor, Stein describes the soul as a static architectural structure, but she makes a phenomenological division into layers and bottom-depth¹¹⁸. On the other hand, in the work *Endliches und ewiges Sein*, the soul is presented as an immeasurable natural space pulsating with hidden life. The door to its discovery is opened not only by prayer, as in the case of Saint Teresa of Ávila, but also by consciousness. The soul, according

118 A. Walerich, *Jan od Krzyża i Edyta Stein. Wyobrażenia i obraz z procesie mistycznym*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2013, s. 125.

119 Ibidem, s. 128.

117 Ibid., p. 198.

118 A. Walerich, *Jan od Krzyża i Edyta Stein. Wyobrażenia i obraz z procesie mistycznym*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2013, p. 125.

w głębi”¹²⁰. Dzięki *Gemut* dokonuje się współpraca między rozumem i wolą oraz samopoznanie. „Ja” u tej świętej jest ruchomym punktem w duszy człowieka, z perspektywy którego oglądane lub uruchamiane są wewnętrzne władze i akty¹²¹. „Ja” jest wolną, duchową osobą, a jej życie to akty intencjonalne. Według filozofki ciało człowieka posiada zdolność wyrażania życia wewnętrznego. Wyraz oczu, mimika, rysy twarzy tworzą obrazy, które może odczytać świadomość i nadać im znaczenie. To cielesny objaw życia duszy. Zewnętrzny objaw pokazuje życie duszy i nie jest przejawem aktywności czysto biologicznej¹²². Duch wpływa na ciało, ciało na duszę, ruch jest ciągły, niemożliwy do odseparowania. Obie święte twierdziły, że dusza ma wręcz biologiczną funkcję ożywiania ciała.

Podsumowując: ciało może być miejscem sakralnym – miejscem zamieszkania, obecności duszy czy nawet obecności samego Boga. Pogląd ten wywodzi się z tradycji biblijnej, arystotelesowskiej i platońskiej. Dla wielu doktorów Kościoła, teologów, świętych było to realnym doświadczeniem lub wywiedzioną teologiczną prawdą. Dzięki temu ciało wzrasta w swojej godności, staje się uduchowione, a dialektyka grzeszności tego ciała zostaje wypchnięta wezwaniem do trwania w jedności z jego duchową substancją, duchową właściwością. Według teologów dusza jest „pojemna na Boga”, może przyjmować quasi architektoniczną formę bytowania w ciele lub formę

to Edith Stein, is the “centre of a person”, “place”, where it is at home and where it adopts values from the outside world”¹¹⁹. Stein calls the centre of the soul *Gemut* which corresponds to the heart. This is the zone that determines the structure of the soul: “There exists an experience, in which the entire soul participates, which moves all layers. Pure Self, as a radiating point of experience, is then located quite deep inside”¹²⁰. Thanks to *Gemut* a cooperation between the mind and the will as well as self-discovery take place. “I”, according to that saint, is a movable point inside the man’s soul, from the perspective of which the inner powers and acts are watched and activated¹²¹. “I” is a free, spiritual person, and their life are intentional acts. According to the philosopher, the human body is capable of expressing their inner life. The expression in the eyes, facial expressions, facial features create an image that can be read by the consciousness and assign them meaning. This is the corporeal manifestation of the soul’s life. The external manifestation shows the soul’s life and is not a manifestation of a strictly biological activity¹²². The spirit affects the body, the body affects the soul, the movement is continuous, impossible to separate. Both saints claimed that soul had an almost biological function to animate the body.

Summing up: the body can be a sacred place – the place of dwelling, of presence of the soul or even the

120 Ibidem.

121 J. Guerrero van der Meijden, *Człowiek i jego duchowość. Edyty Stein rozumienie osoby*, „HYBRIS”, nr 35B, 2016, s. 85.

122 A. Walerich, op. cit., s. 130.

119 Ibid., p. 128.

120 Ibid.

121 J. Guerrero van der Meijden, *Człowiek i jego duchowość. Edyty Stein rozumienie osoby*, „HYBRIS”, No. 35B, 2016, p. 85.

122 A. Walerich, op. cit., p. 130.

ciała. Jest miejscem spotkania człowieka z nadnaturą. Obecność świętego, sacrum w ciele dzieje się za pomocą modlitwy, medytacji lub samopoznania a także wynika z samej natury jedności duchowo-cielesnej człowieka. Świątynia ciała wydarza się dzięki zamieszkiwaniu duszy tworząc konstrukt współsubstancjalny – duchowo-cielesny. Oba te pierwiastki wpływają na siebie wzajemnie, ożywiając się, nie mogąc istnieć bez siebie, tworzą konstrukcję podmiotu.

presence of God Himself. This view comes from the biblical, Aristotelian and Platonic traditions. For many doctors of the Church, theologians, and saints it was a real experience or a deduced theological truth. Thanks to this, the body grows in its dignity, becomes spiritualised, and the dialectics of sinfulness of that body is banished by the call to abide in unity with its spiritual substance, its spiritual properties. According to theologians, the soul is “capable of God”, can take the quasi-architectural form of being in the body or the form of the body. It is the place where man meets the supernatural. The presence of the sacred, holy within the body happens through prayer, meditation or self-discovery, and also stems from the very nature of man’s spiritual-bodily unity. The temple of the body happens due to the indwelling of the soul creating a co-substantial, spiritual-bodily construct. Both those elements mutually affect each other, cannot exist separately, and create the structure of a person.

Jedność psycho- -fizyczna człowieka. Ciało jako podmiot

W poprzednim rozdziale poruszyłam teologiczny aspekt jedności duszy i ciała oraz tezy wyniesione wprost z przekazu biblijnego. W niniejszym rozdziale odniosę się do poglądu na jedność psychofizyczną w filozofii, a następnie w nauce.

Dualistycznemu podziałowi na duszę i ciało zaprzeczał francuski fenomenolog Maurice Merleau-Ponty. Twierdził, że przez użycie kartezjańskiego schematu dojścia do rozpoznania swojej świadomości jako *res cogitans* powoduje się dystansowanie od ciała. Merleau-Ponty jest daleki od oddzielania umysłu od ciała, a w swoich pracach dowodzi o udziale ciała w sferze *res cogitans*. Rozumienie jest doświadczaniem, a te doświadczanie odbywa się za pośrednictwem ludzkiej cielesności. Według fenomenologa cielesne postrzeganie zachodzi przed intelektualnym zrozumieniem, przed myślą. Twierdzi on, że istnieje przeddyskursywny etap kontaktu ze światem na poziomie cielesnej obecności i jest on konieczny dla gromadzonej przez umysł wiedzy o świecie. Poprzez przedrefleksyjne bycie w świecie Merleau-Ponty udowadnia połączenie tego, co psychiczne

Psychophysical unity of Man. Body as a subject

In the previous section, I have discussed the theological aspect of the unity of soul and body, as well as the theses derived directly from the biblical message. In this section, I will deliberate on the concept of psychophysical unity in philosophy and afterwards in science.

The dualistic division into soul and body was negated by the French phenomenologist Maurice Merleau-Ponty. He claimed that the use of the Cartesian scheme of achieving recognition of one's consciousness as *res cogitans* causes distancing from the body. Merleau-Ponty is far from separating the mind from the body and in his works, he argues the body's participation in the *res cogitans* zone. Cognition is an experience and this experience takes place through human corporeality. According to this phenomenologist, bodily perception takes place before the intellectual understanding, before thought. He claims that a pre-discursive stage of contact with the world exists at the level of bodily presence and that it is necessary for the knowledge of the world collected by the mind. Through the pre-contemplative existing in the world, Merleau-Ponty proves the connection between what is mental and what is physiological, thus combines

z fizjologicznym, tym samym łącząc *res cogitas* i *res extensa*¹²³. Fenomenolog traktuje percepcję jako przedmiot badania i uznaje ją za sposób istnienia cielesności podmiotowej na etapie przedrefleksyjnym. Jest przeciwnikiem jednoznacznej dekantacji procesów fizjologicznych i świadomości: „Nie można bowiem wiązać niektórych ruchów z cielesną mechaniką, a innych ze świadomością; ciało i świadomość nie ograniczają się nawzajem, mogą być tylko współbieżne”¹²⁴. Determinanty psychiczne i fizyczne łączą się ze sobą, są sobie równe. Przekroczenie dualizmu, obecnego w tradycji filozoficznej nowożytności, według Merleau-Ponty’ego nie dokona się poprzez zabiegi redukcji w obszarze nauk szczegółowych – w badaniach materii i ciała czy ducha, psychiki. W swoich pracach Maurice Merleau-Ponty wskazuje, że to nie aktywność umysłu jako świadomości jest źródłem życia umysłowego, ale dowodzi, że ciało ma charakter podmiotowy i uczestniczy w świadomości w sposób intencjonalny. To ciało jest centrum podmiotowości człowieka jako podmiotu egzystencji, który przeżywa swoje własne istnienie jednocześnie w cielesności i umysłowości. Ciało dla tego myśliciela nie jest przedmiotem, naczyniem dla umysłu, ale pełnoprawnym podmiotem. Ciało dotykające i dotykane, ciało dostrzega siebie z zewnątrz w trakcie procesu poznania i dokonuje swego rodzaju refleksji¹²⁵. Myśliciel zauważa, że ciało może postrzegać siebie jako dotykanego, widzącego i jednocześnie

123 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migański, Warszawa: Aletheia, 2006, s. 98.

124 Ibidem, s. 143.

125 Ibidem, s. 112.

res cogitas and *res extensa*¹²³. The phenomenologist treats perception as an object of study and considers it the way in which the corporeality of the subject exists at the pre-contemplative stage. He is against explicit decanting of physiological processes and consciousness: “For it is impossible to associate some movements with the bodily mechanics, and others with consciousness: body and mind do not limit each other, they can only be concurrent”¹²⁴. Psychical and physical determinants combine together, are equal to each other. Transgression of dualism present in the modern philosophical tradition, according to Merleau-Ponty, will not take place through reductions in the area of exact sciences – in the studies of matter and body or spirit, psyche. In his works, Maurice Merleau-Ponty points out that it is not the activity of the mind as consciousness that is the source of mental life, but he proves that the body is substantive in nature and participates in consciousness in an intentional manner. It is the body that is the centre of man’s subjectivity as a subject of existence, who experiences his own existence simultaneously through his corporeality and mentality. For this thinker, the body is not an object, a vessel for the mind, but a fully-fledged subject. The body touching and being touched, the body perceives itself from the outside during the cognition process and makes a certain kind of reflection¹²⁵. The thinker notes that the body can

123 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, trans. M. Kowalska, J. Migański, Warsaw: Aletheia, 2006, p. 98.

124 Ibid., p. 143.

125 Ibid., p. 112.

dokonywać czynności dotykania, widzenia, dokonując samopoznania. Ciało jest myślące: „aby myśleć trzeba widzieć lub odczuwać w jakiś sposób, [...] każde znane nam myślenie przydarza się ciału”¹²⁶. Chciałoby się skonstatować tą myśl komentarzem: „Myślę, więc jestem ciałem”. Merleau-Ponty sporo refleksji poświęca kontaktowi ciała ze światem. Według niego wszelką analizę poprzedza pierwotny kontakt ciała ze światem. Ciało w jego rozumieniu przekracza klasyczne pojmowanie *res extensa*. Ono łączy się ze światem: „Spoistość ciała [...] jest [...] jedynym sposobem przenikania do serca rzeczy, przekształcania mnie w świat, a rzeczy – w tkankę cielesności”¹²⁷. Przeobrażanie i przetwarzanie otaczającego świata przez ciało znów przywodzi na myśl mierzenie świata skalą ciała. Ciało jest punktem odniesienia, horyzontem dla poznania. Jednocześnie przyjmuje świat odbierając go i rezonuje z nim.

Ciało przez autora jest traktowane holistycznie, nie jest zbiorem organów, ale tworzy całość – cielesny schemat: „Moje ciało jest postacią, to znaczy zjawiskiem, w którym całość jest wcześniejsza od części”¹²⁸. W tym zdaniu Merleau-Ponty zdaje się być blisko koncepcji Gestalt. Byt cielesny w jego myśleniu jest mocno antropocentryczny. Jak pisze w *Widzialne Niewidzialne*: „[...] moje ciało [...] jest tym, co nadaje rzeczom miarę”¹²⁹. Ciało jest punktem odniesienia do rzeczy i świata, jest filtrem percepcji, jest miarą

perceive itself as being touched, as seeing and at the same time perform the action of touching, seeing, and self-discovery. The body is a thinking entity: “to think one must see or feel in some way, [...] every thinking known to us happens to the body”¹²⁶. One is tempted to encapsulate this thought with the phrase: “I think, therefore I am a body”. Many of Merleau-Ponty’s reflections focus on the contact of the body with the world. In his view, all analysis is preceded by the primary contact of the body with the world. The body as he understands it transcends the classical notion of *res extensa*. It connects with the world: “The cohesiveness of the body [...] is [...] the only way to penetrate to the heart of things, transform me into the world, and things – into the tissue of corporeality”¹²⁷. The transubstantiation and transformation of the surrounding world through the body brings to mind measuring the world with the scale of the body. Body is the reference point, the horizon of cognition. At the same time, it embraces the world by receiving it and resonating with it.

The body is treated by the author holistically, it is not a collection of organs, but forms a unity – a corporeal blueprint: “My body is a form, which means it is a phenomenon, in which the whole precedes the parts”¹²⁸. In this sentence, Merleau-Ponty seems to come close to the concept of Gestalt. The corporeal being, according to his reasoning, is strongly anthropocentric. As he writes in *The Visible and the Invisible*:

¹²⁶ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, Warszawa: Aletheia 1996, s. 149.

¹²⁷ Ibidem, s. 140.

¹²⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia...*, s. 119.

¹²⁹ M. Merleau-Ponty, *Widzialne...*, s. 155.

¹²⁶ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, trans. M. Kowalska, Warsaw: Aletheia 1996, p. 149.

¹²⁷ Ibid., p. 140.

¹²⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia...*, p. 119.

jaką człowiek mierzy postrzeganą rzeczywistość. Człowiek mierzy świat cieleśnie, ksobnie, indywidualnie. Świadomość świata istnieje w człowieku za pośrednictwem ciała. „Moje ciało jest osią świata”¹³⁰. Ciało staje się ponownie centrum, jest swoistym *axis mundi*.

Maurice Merleau-Ponty w swojej pracy również posługuje się pojęciem duszy i ciała, chociaż nie zajmuje się tematyką duszy *sensu stricto*. Traktuje pojęcie duszy jako zamiennie do świadomości w kontekście problemu jedności psychofizycznej człowieka. Zauważa, że człowiek doświadcza jedności ducha i ciała w momencie stwierdzenia poznania. Jedność psychofizyczna jest stwierdzana przez osobę, która ów sposób bycia stara się uchwycić na podobieństwo słynnego „Myślę więc jestem”. Kartezjusz oddzielił myśl od ciała, twierdził, że nadrzędna jest świadomość. Merleau-Ponty natomiast dąży do powiedzenia „Postrzegam, więc jestem”. Używam czasownika postrzegam, ponieważ postrzeganie wywodzi się z ciała i jest czynnością intelektualną oraz biologiczną zarazem. Fenomenolog świadomość rozumie jako doświadczenie, a jedność psychofizyczna człowieka możliwa jest dzięki świadomemu odczuwaniu własnego ciała. „Jedność duszy i ciała zanim stanie się obiektywnym faktem, musi więc być możliwością samej świadomości i powstaje pytanie, czym jest podmiot postrzegający, jeżeli ma doświadczać pewnego ciała jako swojego. Być świadomością, a raczej być doświadczeniem, to komunikować się wewnętrznie ze światem, z ciałem i z innymi, to być

“[...] my body [...] is that which gives measure to things”¹²⁹. The body is the reference point for things and the world, it is the filter of perception, it is the measure the man uses to measure the perceived reality. Man’s measure of the world is corporeal, self-absorbed, and individual. The awareness of the world exists inside the man through the body. “My body is my axis of the world”¹³⁰. Again, the body becomes the centre, a kind of *axis mundi*.

In his work, Maurice Merleau-Ponty also uses the concept of soul and body; however, he does not deal with the topic of the soul *sensu stricto*. He treats the concept of the soul as interchangeable with consciousness in the context of the problem of the man’s psychophysical unity. He notes that people experience the unity of the spirit and body in the moment they acknowledge cognition. Psychophysical unity is acknowledged by a person who tries to capture this way of being in the likeness of the famous “I think, therefore I am”. Descartes separated thought from the body, argued the supremacy of consciousness. On the other hand, Merleau-Ponty strives to say “I perceive, therefore I am”. The verb “perceive” is used here, because “perceiving” originates in the body and is an intellectual and, at the same time, biological activity. The phenomenologist understands consciousness as an experience, and the psychophysical unity of man is possible thanks to the conscious aesthesis of one’s own body. “The unity of the soul and body, before it becomes an objective fact,

130 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia...*, s. 100.

129 M. Merleau-Ponty, *Widzialne...*, p. 155.

130 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia...*, p. 100.

z nimi a nie obok nich”¹³¹. Używając stwierdzenia, że ciało nie jest „obok”, fenomenolog jeszcze raz podkreśla niemożność ekstrakcji umysłu z ciała. Podmiot komunikuje się sam ze sobą w sposób intelektualny i cielesny, a ciało jest sposobem jego bycia w świecie. Świadomość ciała obejmuje całe ciało, nie jest naczyniem z miejscem wydrążonym na duszę. Duch rozciąga się na wszystkie części ciała, granica jest płynna i nieuchwytna.

Interesującym dialogiem i potwierdzeniem intuicji Maurice Merleau-Ponty’ego są badania neurobiologa Antonia Damasio. Neurobiolog w swoich pracach pisze o umyśle ucieleśnionym, mapie ciała, o cielesnym percypowaniu, udziale ciała w poczuciu „ja”, jego udziale w umyśle. W swojej książce *Błąd Kartezjusza* próbuje odnaleźć nową odpowiedź na odwieczne pytanie czym jest istota bytu i jaźń. Neurobiolog dociera bliżej do tego czym jest jedność duszy i ciała. Wie, że ta jedność znajduje się w ciele, jednak nie odpowiada temu jeden organ, jak uważał chociażby Kartezjusz, podając za miejsce zamieszkiwania duszy szyszynkę. Dzisiaj zagadki umiejscowienia jaźni próżno szukać w konkretnym organie, otwierając czaszkę człowieka niczym chirurg z *Lekcji anatomii doktora Deymana Rembrandta*. Podejście neurobiologiczne niejako burzy także zakusy filozofów, którzy próbują odpowiedzieć na pytanie czym jest poczucie „ja”, jaźń. Sam autor przyznaje jednak, że ostatecznie nauka jeszcze nie zbadała ludzkiego umysłu w pełni i wciąż brak ostatecznych odpowiedzi oraz że istnieje wiele różnic zdań w tym zakresie.

131 Ibidem, s. 115.

must be the possibility of the consciousness itself and then a question arises what the perceiving subject is, if it is to experience a certain body as its own. To be a consciousness, or rather to be an experience is to communicate internally with the world, with the body and others, it means to be with them and not beside them”¹³¹. By using the expression that the body is “beside”, the phenomenologist once again emphasises the impossibility of extracting the mind from the body. The subject communicates with itself in an intellectual and corporeal way, and the body is its mode of being in the world. The consciousness encompasses the whole body, it is not a vessel with a place hollowed out for the soul. The spirit expands to all parts of the body, the boundary is fluid and intangible.

An interesting dialog and a confirmation of the Maurice Merleau-Ponty’s intentions are the studies of the neurobiologist Antonio Damasio. In his works, the neurobiologist writes about the embodied mind, the body-map, about bodily perceiving, participation of the body of the sensing of “self”, its participation in the mind. In his book *Descartes’ Error*, he tries to find a new answer to the age-old question “what is the essence of being and ego”. The neurobiologist approaches closer to what the unity of soul and body is. He knows that this unity is located within the body; however, it does not correspond to a single organ, as, for example, Descartes believed, citing the pineal gland as the dwelling place of the soul. Today, it is futile to solve this riddle by assigning the

131 Ibid., p. 115.

Autor krytykuje kartezjański dualizm ciała i umysłu. Stwierdzenie „Myślę, więc jestem” dobrze opisuje samoświadomość, a więc i umysł. Descartes wyobrażał sobie myślenie jako aktywność odseparowaną od ciała. Wprowadził wspomniany już podział na „rzecz myślącą” *res cogitans* i oddzielone od niej „niemyślące ciało” *res extensa*, będące niejako przedłużeniem, rozszerzeniem czy sterowanym przez *res cogitans* mechanizmem. Według Kartezjusza myślenie nie ma miejsca ani przedmiotu materialnego. Damasio komentuje ten pogląd w ten sposób: „Oto i błąd Kartezjusza – oddzielenie otchłania ciała i umysłu”¹³². Według autora, mimo że minęło wiele wieków od wygłoszenia postulatów Kartezjusza, dualizm ciała i umysłu nadal istnieje w ludzkich poglądach. Koncepcja niewcieloengo umysłu widoczna jest np. w medycynie zachodu, która nie wiąże psychicznych konsekwencji chorób ciała lub nie bada zagadnień konfliktów psychicznych względem kondycji ciała ludzkiego, a część naukowców twierdzi, że umysł można badać bez neurobiologii. W kulturze i technologii umysł zaczyna być postrzegany jako bezcielesny program komputerowy¹³³. Damasio natomiast uważa, że musimy uznać związek *cogitum* z całym biologicznym organizmem. Wcielony umysł, jego jedność psychofizyczna jest rozumiana jako złożone stany organizmu: „Z mojej perspektywy dusza i duch ludzki, z całą swą godnością i w pełnym wymiarze, są po prostu złożonymi i wyjątkowymi stanami

location of ego to a particular organ, by opening the human skull like a surgeon from the Rembrandt’s *Anatomy Lesson of Dr. Deijman*. The neurobiological approach in a way shatters the inclinations of philosophers who try to find answer to the question about the sense of “self”, the “ego”. The author himself admits, however, that ultimately science has not yet examined the human mind in full and there are still no definitive answers and that there are many differences of opinion in this area.

The author criticises the Cartesian duality of body and mind. The statement “I think, therefore I am” accurately describes self-awareness, and therefore the mind. Descartes regarded thinking as an activity separate from the body. He introduced the already mentioned division into the “thinking thing” *res cogitans* and the separate “extended thing” *res extensa*, which is a certain kind of extension, expansion or a mechanism controlled by *res cogitans*. According to Descartes, thinking has no place or material object. Damasio comments on this view in the following way: “Here is the Descartes’ Error – separation of the abyss of the body and the mind”¹³². According to the author, although many centuries have passed since Descartes’ postulates, the duality of the body and mind still exists in human beliefs. The concept of the unembodied mind is visible, for example, in the Western medicine, which does not associate the mental consequences with the illnesses of the body or does not explore the issues of mental conflict in

132 A. R. Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1999, s. 278.

133 Ibidem, s. 280.

132 A. R. Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1999, p. 278.

organizmu”¹³⁴. Neurobiolog uważa, że myślenie i świadomość są realnymi elementami bytu. Ewolucyjnie najpierw było ciało z elementarną świadomością, a później wykształciły się procesy myślowe: „na początku był byt, potem pojawiła się myśl”¹³⁵. Regulacja biologiczna miała swój udział w rozwoju umysłu. Umysł jest oczywiście tworem aktywności mózgu, nie zaś innych organów, lecz autor zastanawia się dlaczego neurony mózgu zachowują się w sposób umożliwiający myślenie. Damasio interesuje się neuronowym podłożem intelektu. To pochodzenie jest właśnie „cielesne” w jego badaniach. Tradycyjne poglądy na naturę umysłu – jakoby decyzje były podejmowane pod wpływem chłodnego rozumu, bez udziału emocji – nie są słuszne. Pogląd taki tworzy obraz dwóch systemów nerwowych: jednego odpowiadającego za rozum, drugiego za uczucia. Dawniej uczucia były przypisywane ciału, podobnie jak burzące wolę i rozum namiętności. Damasio uważa przeciwnie – opisuje rolę ciała w doznawaniu uczuć, ich udziału w procesach myślenia oraz utrzymywania woli. Wiązanie namiętności, emocji z ciałem utrwaliło dualistyczne postrzeganie ciała i rozumu. Damasio w swojej pracy wykazuje, że człowiek jest jednością psychofizyczną. Stawia tezę, że „cielesne” emocje są integralną częścią umysłu. Strategie rozumowania zależą od zdolności wyrażania uczuć. Emocje i uczucia mogą stać się przyczyną zamętu w procesie rozumowania jak np. zabójstwo w afekcie, ale brak emocji według autora, działa

relation to the human body condition, and some scientists argue that the mind can be studied without neuroscience. In culture and technology, the mind becomes to be perceived as an unembodied computer program¹³³. On the other hand, Damasio believes that we must acknowledge the relationship between *cogitum* and the entire biological organism. The incarnated mind, its psychophysical unity is understood as complex states of the organism: “From my perspective, human soul and human spirit, with all their dignity and in their full dimension, are simply complex and exceptional states of the organism”¹³⁴. The neuroscientist claims that thinking and cognition are real elements of the being. Evolutionarily, there was first a body with elementary consciousness, and later on thought processes developed: “at the beginning, there was only being, and afterwards the thought emerged”¹³⁵. Biological regulation played its role in the development of the mind. The mind is, of course, a creation of brain activity, not of other organs, but the author wonders why the neurons of the brain behave in a way that makes thinking possible. Damasio is interested in the neuronal grounds of the intellect. In his studies, this origin is precisely “corporeal”. The traditional views on the nature of the mind – that decisions are purportedly made under the influence of cool reason, without the involvement of emotions – are not correct. This view creates an image of two nervous systems: one responsible for the

134 Ibidem.

135 Ibidem, s. 276.

133 Ibid., p. 280.

134 Ibid.

135 Ibid., p. 276.

równie destrukcyjnie i może osłabić racjonalność postępowania. Antonio Damasio pisze, że „pewne aspekty procesów emocjonalnych i uczuciowych są niezbędne do funkcjonowania racjonalności”¹³⁶. Twierdzenie takie stoi obok, a może w kontrze do współczesnych badań, które potwierdzają szkodliwy wpływ emocji na procesy rozumowania. Autor uważa, że uczucia nie są tylko ulotnym zjawiskiem umysłowym powiązanim z pewnym obiektem lecz są raczej bezpośrednią percepcją określonego obszaru ciała. Autor przypuszcza, że „obwody nerwowe obejmują nie tylko tradycyjne uważane za takie struktury mózgu, określane jako limbiczne (rąbkowe), ale również część okolic przedczołowych, a także te obszary mózgu, które odwzorowują i integrują sygnały pochodzące z całego ciała”¹³⁷. Istota uczuć jest zatem współzależna od struktury i stanu naszego ciała. Uczucia są czujnikami reagującymi na zgodność lub brak zgodności pomiędzy naturą człowieka, a jego otoczeniem. Uczucia służą jako wewnętrzni przewodnicy. Wbrew temu, co mówi tradycja nie są nieuchwytnie, ale poddają się poznaniu w takim samym stopniu jak postrzegane przedmioty. Damasio uważa, że emocje, uczucia i regulacja biologiczna, uczestniczą w tworzeniu umysłu, a najprostsze funkcje organizmu splatają się z wyrafinowanymi poziomami intelektu.

Neurobiolog stawia tezę, że umysł ludzki opiera się na kilku systemach mózgowych, które współpracują ze sobą na licznych płaszczyznach struktury

mind, and the second one – for emotions. In the past, feelings were attributed to the body, similarly to the passions disturbing the will and mind. Damasio believes the contrary – he describes the role of the body in experiencing emotions, their role in the thinking processes and maintaining will. Associating passion, emotions with the body perpetuated the dualistic perception of body and reason. In his work, Damasio argues that man constitutes a psychophysical unity. He makes a claim that the “bodily” emotions are an integral part of the mind. Thinking strategies depend on the ability to express feelings. Emotions and feelings can become the cause of confusion in the reasoning process as, for example, a crime of passion; however, lack of emotions can also have a destructive effect and may weaken the rationality of one’s actions. Antonio Damasio writes that “some aspects of emotional and feeling processes are necessary for the sound mind to function”¹³⁶. This claim stands alongside, or perhaps in opposition to, the contemporary studies, which confirms the harmful impact of emotions of the reasoning process. The author believes that feelings are not just a fleeting mental phenomenon associated with a certain object, but rather a direct perception of a specific area of the body. The author presumes that “nervous circuits extend not only to the traditional brain structures considered as such, specified as limbic, but also the prefrontal areas, as well as those areas of the brain that map and integrate signals from all over the

¹³⁶ Ibidem, s. 9

¹³⁷ Ibidem, s. 10.

¹³⁶ Ibid., p. 9

neuronowej, nie zaś na pojedynczym „mózgu centralnym”. Ośrodki mózgowy, zarówno „wysokiego”, jak i „niskiego poziomu”, począwszy od okolic przedczołowych kory mózgu, a skończywszy na podwzgórzu i pniu mózgu współdziałają w tworzeniu zdolności intelektualnych. Neurobiolog uważa uczucia za odpowiednik duszy: „Uczucia tworzą podstawę tego, co przez tysiąclecia nazywano ludzkim duchem lub duszą”¹³⁸. Jednocześnie podkreśla, że sprowadzenie uczuć do aktywności pewnej liczby szczególnych systemów mózgu, które wchodzi w interakcje z innymi ciałami, nie dewaluuje ich. Autor podkreśla rolę ciała w procesach, które przypisywane były umysłowi czy duchowi. Wskazuje na jedność ciała i umysłu, uważa że ciało jest umysłowi niezbędne, a umysł nie rozwinąłby się w pełni gdyby nie interakcja z ciałem. Każda czynność intelektualna czy emocje, dzieją się w ciele i przy jego pomocy. „Miłość, nienawiść, udręka, łagodność i okrucieństwo, rozwiązywanie problemów naukowych czy też tworzenie nowych artefaktów opierają się na tym, co dzieje się w obwodach neuronowych mózgu, zakładając że między nim i ciałem zachodziła i zachodzi ciągła interakcja. Dusza oddycha przez ciało. Cierpienie – niezależnie od tego czy dotyczy powierzchni skóry czy zaburzeń umysłowych – rozgrywa się w ciele”¹³⁹. Uczucia są elementami poznania w takim samym stopniu jak wszystkie inne obrazy percepcyjne, a przetwarzanie informacji również opiera się na strukturach kory mózgowy. Uczucia pozwalają nam dostrzegać

body”¹³⁷. The essence of feelings is therefore interdependent on the structure and condition of our body. Feelings are sensors reacting to the compliance or lack of compliance between the man’s nature and his surroundings. Feelings serve as internal guides. Contrary to what is traditionally thought, they are not elusive, but they can be cognised to the same degree as the objects perceived. Damasio believes that emotions, feelings and biological regulation participate in the creation of the mind, and the simplest functions of the organism intertwine with the most refined levels of intellect.

The neurobiologist’s thesis is that the human mind is based on several brain systems, which cooperate with one another on numerous levels of the neural structure, and not within a single “central brain”. Cerebral centres, both of the “high-” and “low-level”, beginning with the prefrontal areas of the cerebral cortex, and ending with the hypothalamus and the brain stem, cooperate in providing intellectual functions. The neurobiologist considers feelings to be a counterpart of the soul: “Feelings form a basis for what has been called for thousands of years the human spirit or soul”¹³⁸. At the same time, he emphasises that reducing feelings to the activity of a number of specific brain systems that interact with other bodies does not devalue them. The author emphasises the role of body in the processes that have been attributed to the mind or spirit. He points to the unity of the body and mind, he

¹³⁸ Ibidem, s. 12.

¹³⁹ Ibidem, s.14.

¹³⁷ Ibid., p. 10.

¹³⁸ Ibid., p. 12.

ciało – procesy zachodzące w ciele wraz z tym, co zachodzi na zewnątrz¹⁴⁰.

Szukając granicy lub jej braku między umysłem a ciałem, neurobiolog w swojej książce stawia następujące tezy: po pierwsze: ludzki mózg i ciało człowieka tworzą nierozłączny organizm i są połączone biochemicznymi oraz nerwowymi obwodami regulującymi (włączając w to układ wewnątrzwydzielniczy, układ immunologiczny oraz autonomiczny układ nerwowy); po drugie: organizm ludzki wchodzi w interakcję ze środowiskiem jako jeden zespół – nie jest to ani samodzielna interakcja mózgu, ani ciała; po trzecie: procesy fizjologiczne, które kryją się za działaniem umysłu, wywodzą się właśnie z tego strukturalnego i funkcjonalnego zespołu – nie z samego mózgu. Panuje pogląd, iż funkcjonowanie umysłu to skutek działania jedynie neuronów, co tworzy dualistyczny pogląd na funkcjonowanie umysłu.

Antonio Damasio podobnie jak Maurice Merleau-Ponty używa pojęcia mapy ciała. O ile fenomenolog robi to intuicyjnie, Damasio przeprowadza wnikliwą analizę, która mogłaby potwierdzić słuszność użycia takiego sformułowania. Profesor neurologii uważa, że tworzona w mózgu reprezentacja ciała stanowić może niezbędną płaszczyznę odniesienia do procesów nerwowych, których doświadczamy w postaci umysłu. Nasze ciało jest płaszczyzną odniesienia dla umysłowych konstrukcji tworzonych w odpowiedzi na otaczający nas świat. Ono daje nam poczucie subiektywności przeżyć. Dalej konstatuje, że ciało jest „prętem mierniczym” naszych myśli, działań, przeżyć

140 Ibidem, s. 184.

believes that body is necessary for the mind, and mind would have not developed in full if it were not for the interaction with the body. Every intellectual activity or emotion happens in the body and is aided by it. “Love, hate, agony, kindness and cruelty, solving scientific problems or creating new artefacts is based on what is taking place in the neuron circuits of the brain, assuming that between them and the brain a continuous interaction has been taking and is taking place. The soul breathes through the body. Suffering – regardless of whether it concerns the surface of the skin or mental disorders – happens in the body”¹³⁹. Feelings are the elements of cognition in the same way as all other perceptual images, and information processing also relies on structures of the cerebral cortex. Feelings allow us to perceive the body – the processes taking place within the body together with what is going on outside the body¹⁴⁰.

Searching for the boundary or its lack between the mind and the body, the neuroscientist argues the following in his book: firstly, the human brain and body form an indivisible organism and are linked by biochemical and neural regulatory circuits (including the endocrine system, immune system and autonomous nervous system); secondly, the human organism enters into interactions with the environment as single unit – it is neither an independent interaction of the brain nor the body; thirdly, the physiological processes behind the operation of the mind derive directly from this structural and

139 Ibid., p.14.

140 Ibid., p. 184.

emocjonalnych¹⁴¹. Parafrazując: ciało nadaje miarę rzeczom, zjawiskom, które postrzegamy, sposobowi odbioru świata. Ciało tworzy punkt odniesienia i podstawowe poczucie podmiotowości jednostki. Jest ono podstawowym podmiotem reprezentowanym w mózgu.

Reasumując: czy to neurobiologia, kognitywistyka, fenomenologia, antropologia czy teologia, każda z tych dziedzin próbuje odpowiedzieć na pytanie jaki jest stosunek relacji między ciałem a umysłem. Im bliżej się temu przyglądamy, tym mniej widzimy. Jednakże oba te pierwiastki konstituują człowieka, trwają ze sobą, łączą się nieustannie i są potrzebne sobie nawzajem, aby istnieć. Mimo, że łatwo nam w pierwszym momencie wzlecieć umysłem, duchem poza ciało, ono jest niezbywalne i ten wzlot odbywa się w nim. Ciało jako świątynia nie musi implikować dualizmu. Właśnie jedność psychofizyczna, duchowo-cieleśna istotowo scala takie ciało a nawet uświęca. W jaki sposób uświęcić ciało odpowiem w następnym rozdziale.

functional unit – not from the brain itself. It is believed that the functioning of the mind is solely the result of the neural activity, which creates a dualistic approach to the functioning of the mind.

Antonio Damasio, similarly to Maurice Merleau-Ponty, uses the notion of a body-map. While the phenomenologist does this intuitively, Damasio conducts an insightful analysis, which could validate the use of such a statement. The neurology professor believes that the representation of the body created in the brain can provide the necessary reference plane for the neural processes we experience in the form of the mind. Our body is the reference plain for the mental constructs created in response to the surrounding world. It gives us the sense of subjectivity of experiences. He further notes that the body is a “measuring rod” of our thoughts, actions, and emotional experiences¹⁴¹. To paraphrase, the body gives measure to things and phenomena we perceive, to the way in which we perceive the world. The body constitutes the reference point and the individual’s fundamental sense of subjectivity. It is the basic subject represented in the brain.

To summarise: whether it is neurobiology, cognitive science, phenomenology, anthropology or theology, each of these fields tries to find the answer the question “what is the relationship between body and mind”. The closer we examine it, the less we see. However, both these elements constitute a man, subsist with each other, constantly merge and need each other to exist. Although it is easy for us in the

141 Ibidem, s. 13.

141 Ibid., p. 13.

first moment to soar with the mind, the spirit beyond the body, it is inalienable and this soaring takes place within it. Body as a temple does not necessarily implicate dualism. It is the psychophysical unity that essentially consolidates such a body and even sanctifies it. In the next section, I will discuss the way in which the body can be sanctified.

Uświęcanie ciała

Zakładam jedność psychofizyczną, cielesno-duchową ciała ludzkiego. Ciało odczuwającego architekturę, ciała będącego architekturą dla psyche, „zamkiem wewnętrznym”, świątynią. Ciało jest „ewokacją ducha”, jego reprezentacją. Czy ciało może być sakralizowane? Czy może być obszarem świętym?

Pierwszym sposobem uświęcenia jest sakralizacja poprzez wkroczenie do strefy sakrum. Odbywa się za pomocą hierofanii. Termin hierofania stworzony został przez Mircea Eliade i oznacza wtargnięcie sacrum w strefę profanum, objawienie się świętości. Ten rodzaj sakralizacji ma pochodzenie boskie. Przestrzeń świecka zostaje oddzielona od świętej np. przez objawienie lub uczynienie przez Boga tej przestrzeni lub obiektu świętym. W przestrzeni sacrum dokonuje się akt transcendowania świata świeckiego¹⁴². Cieleśnie wkraczając więc do przestrzeni świętej ciało człowieka – cała jego podmiotowość, uświęca się. Innym sposobem sakralizacji jest wyznaczenie granic przestrzeni sakralnej przez człowieka. Mircea Eliade w *Sakrum i profanum* porusza problem świętego obszaru i sakralizacji świata. Według tego filozofa kultury i religioznawcy człowiek religijny doznaje stale potrzeby istnienia w świecie uporządkowanym

¹⁴² M. Eliade, op. cit., s. 20.

Sanctification of the body

I assume a psychophysical, bodily-spiritual unity of the human body. The body sensing architecture, the body being an architecture for the psyche, an “interior castle”, a temple. The body is the “evocation of the spirit”, its representation. Can the body be sacralised? Can it be a sacred space?

The first method of sanctification is sacralisation through the entry into the realm of the sacred. This takes place through hierophany. The term hierophany was coined by Mircea Eliade and means the breakthrough of the sacred into the profane, the revelation of the holy. This type of sacralisation has divine origins. The secular space is separated from the sacred, for example, through revelation or by this space being made sacred by God. In the space of the sacred, the act of the transcendence of the secular world takes place¹⁴². Therefore, by bodily entering the sacred space, the human body, its entire subjectivity, becomes sanctified. Another way of sacralisation is the delimitation of the sacred space by man. In *The Sacred and the Profane*, Mircea Eliade discusses the issue of the sacred area and the sacralisation of the world. According to this cultural philosopher and religious studies specialist, a religious man experiences a constant need to exist

¹⁴² M. Eliade, op. cit., p. 20.

i nasyconym świętością, gdyż przestrzeń nie jest dla niego jednorodna. Przestrzeń, aby nie była bezkresnym bezładem, chaosem, musi być niejednorodna i oznaczona, to znaczy: podzielona na strefę sacrum i profanum. Według autora świat dla człowieka religijnego cechuje się pęknięciami, rozdarciem, które stanowią przestrzeń jakościową inną od pozostałej. Pęknięcia w przestrzeni jednorodnej tworzą obszary święte, uświęcone, oznaczone. To, co znajduje się na zewnątrz miejsca sacrum, jest obszarem bezkształtu. Według Eliade, człowiek ma tak silne pragnienie by żyć w świętości, że wypracował sposób konstruowania przestrzeni świętej np. technikę orientowania¹⁴³. Zarysowanie granic strefy sacrum – rytualne, lub geometryczne wydzielenie przestrzeni świętej od dotychczasowej przestrzeni jednorodnej wytwarza święty obszar. Zwróciłabym uwagę w tym miejscu na bezkształtny charakter przestrzeni nieuświęconej. Nieświęte nie ma kształtu, jest nieuporządkowane. Święte dąży ku geometrii. Oznaczałoby to, że obszar sakralizowany domaga się dokładnego wyznaczenia granic. To mury świątyni tworzą granicę sacrum. Mury, których plan został pieczołowicie rozrysowany i zorientowany. Ciało też posiada swoje granice, mogłoby zatem posłużyć jako przestrzeń ograniczona, wyznaczona dla obszaru świętego. Obszar święty chociaż ma boskie pochodzenie jest przefiltrowany przez antropocentryczne poczucie przestrzeni. Jak pisze Eliade „człowiek religijny stara się (siebie) umieścić w środku świata”¹⁴⁴. Chce być bliżej kosmicznego

in a world that is ordered and imbued with holiness, because space is not homogeneous for him. Spaces, not to be a boundless disjointedness, a chaos, must be homogenous and it must be marked, i.e. divided into the sacred and the profane zones. According to the author, for a religious person, the world is characterised by fractures, rips, which constitute the qualitative space different from the other. Fractures in the homogeneous space create sacred, sanctified and marked areas. That which lies outside the place of the sacred is an area of formlessness. According to Eliade, man has such a strong desire to live in sacredness that he has developed a way of constructing the sacred space, for example, the orientation technique¹⁴³. Outlining the boundaries of the sacred zone – the ritualistic, or geometric, separation of sacred space from the existing homogeneous space gives rise to a sacred area. I would like to point out here to the shapeless nature of the unconsecrated space. The unholy has no shape, it is disorderly. The holy strives for geometry. This means that the sacralised area demands a precise delineation of its boundaries. The boundary of the sacred is created by the temple walls, the layout of which has been meticulously drawn out and oriented. The body also has its boundaries, and therefore it could be used as a limited space, delineated for the sacred area. The sacred area, although it is divine in origin, is filtered through an anthropocentric sense of space. As Eliade writes “religious man seeks to place him(self) in the centre of the world”¹⁴⁴. He wants to be closer

¹⁴³ Ibidem, s. 22.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 143.

¹⁴³ Ibid., p. 22.

¹⁴⁴ Ibid., p. 143.

środką, bliżej sacrum. Środek, *axis mundi* jest „pępkiem świata”. Podobnie jak człowiek witruiwiański swe centrum ma w miejscu pępka, tak i oś świata ma swoje centrum, swój pępek. Oś kosmiczna świata przemieszcza się wraz z człowiekiem, tak jak to mogło mieć miejsce w przypadku świętego słupa kuawa-auwa, osi kosmicznej plemienia Aczilpów. Dzięki słupowi plemię pozostawało w łączności z kosmosem¹⁴⁵. Oś stanowi punkt podparcia i podstawę do kosmogonicznego kształtowania otaczającej przestrzeni. Zamieszkać można tylko przestrzeń, która została uświęcona i ustanowiona. Życie toczy się wokół przestrzeni świętej.

Eliade twierdzi, że doświadczenie niejednorodności przestrzeni jest swego rodzaju pradoświadczeniem podobnym do „ustanowienia świata”. Istotne jest poczucie środka, punktu stałego, który będzie stanowił oś orientacyjną, miejsce odniesienia dla człowieka przemieszczającego się w przestrzeni i czasie. Sacrum „przejawiając się ustanawia ontologicznie świat”¹⁴⁶. Według religioznawcy sacrum dokonuje się poprzez hierofanię, konsekrację czy rytuał. Sakralizacja ma pochodzenie nadprzyrodzone. Jest objawionym znakiem lub powtórzeniem takiegoż. Obszar sakralny może być miejscem bezpośredniego objawienia się Boga – jak w historii Mojżesza czy Jakuba. W innych przypadkach dokonywano ewokacji miejsca świętego za pośrednictwem zwierząt i składania z nich ofiar. Sakralizować przestrzeń można też świętym obrzędem, liturgią, zwłaszcza przez namaszczonego

to the cosmic centre, closer to the sacred. The centre, *axis mundi* is the “navel of the world”. Just as the Vitruvian man has his centre at his navel, so the axis of the world has its centre, its navel. The cosmic axis of the world moves with man, as may have been the case with the sacred Kauaua pole, the cosmic axis of the Tjilpa (Achilpa) tribe. Thanks to the pole, the tribe remained in contact with the cosmos¹⁴⁵. The axis provides a point of support and a basis for the cosmogonic shaping of the surrounding space. Only a sanctified and established space can be inhabited. Life revolves around the sacred space.

Eliade argues that the experience of the heterogeneity of space is a kind of praxis similar to the “establishment of the world”. A sense of centre, of a fixed point that will provide an axis of orientation, a place of reference for a person moving through space and time, is important. The sacred “manifests itself, ontologically established the world”¹⁴⁶. According to the religious scholar, the sacred is realised through hierophany, consecration or ritual. Sacralisation is supernatural in origin. It is a revealed sign or repetition of such. The sacred area can be a place of direct manifestation of God – as in the story of Moses or Jacob. In other cases, the evocation of the sacred site through animals and the sacrifice of animals was carried out. The space can be also sacralised through a sacred rite, liturgy, especially carried out by an anointed priest. The space will be sanctified only if this rite will recreate the divine ritual. Humans have

¹⁴⁵ Ibidem, s. 26.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 143.

¹⁴⁵ Ibid., p. 26.

¹⁴⁶ Ibid., p. 143.

kapłana. Przestrzeń będzie uświęcona o ile rytuał ten odtwarza rytuał boski. Człowiek opracował wiele technik uświęcających przestrzeń. Jedną z nich jest orientowanie architektury, wspomniane już wcześniej przy okazji omówienia symboliki koła i kwadratu. Koniecznym dla człowieka religijnego było wydzielenie przestrzeni świątyni (*sacrum*) z obszaru życia codziennego (*profanum*). Kościoły chrześcijańskie tradycyjnie były orientowane ku wschodowi. Święty Tomasz do symboliki orientowania, wprowadził znaczenie eschatologiczne – zorientowanie kościoła ku wschodowi symbolizowało ponowne przyjście Chrystusa – Paruzję, która ma się dokonać od wschodu lub ze wschodem słońca. Orientowanie kościoła jest rytuałem, czynnością symboliczną zaczerpniętą jeszcze z kultów solarnych i kosmologii dawnych cywilizacji. Chrześcijaństwo tradycję tą wchłonęło, ale i nadało jej nowe znaczenie. Do wytyczenia stron świata na gruncie przeznaczonym pod budowę świątyni, posługiwano się gnomonem. Był to przyrząd astronomiczny w formie słupa wykorzystywany przez kultury starożytne. Użycie słupa do orientacji kościoła chrześcijańskiego niejako łączy się ze słupem tradycyjnych cywilizacji. Orientowanie kościoła staje się wyznaczaniem środka świata. Słup był wbijany na środku placu budowy i przy pomocy zamocowanego do słupa sznura rysowano na ziemi koło. Następnie dokonywano obserwacji wędrówki cienia rzucanego przez gnomon na obwód koła. Skrajne położenie cienia między wschodem a zachodem słońca wyznaczało oś wschód-zachód. Gdy plan kościoła był wstępnie rozrysowany, biskup błogosławił fundamenty, a w miejscu przyszłego ołtarza

developed many space sanctifying techniques. One of them is the orientation of architecture, already mentioned when discussing the symbolism of the square and circle. It was necessary for the religious man to separate the temple space (*sacrum*) from the area of the every-day life (*profanum*). Christian churches were traditionally oriented towards east. Saint Thomas introduced the eschatological meaning into the orientation symbolism – the orientation of the church towards east symbolised the Second Coming of Christ – Parousia, which is to take place from the east or with the rising of the sun. Orientation of the church is a ritual, a symbolic activity originating from the solar cults and cosmology of ancient civilisations. Christianity has absorbed this tradition, but also has given it a new meaning. A gnomon was used to mark out the directions of the world on the land intended for the temple's construction. It was an astronomical instrument in the form of a pole used by ancient cultures. The use of a pole to orient a Christian church is somewhat connected to the poles of the traditional civilisations. Orientation of the church becomes the determination of the centre of the world. The pole was driven into the ground in the centre of the construction site and then a rope attached to the pole was used to draw circles on the ground. Subsequently, observations were made of the travel of the shadow cast by the gnomon around the circumference of the circle. The extreme location of the shadow between the sunrise and sunset determined the East-West axis. When the church floor plan was preliminary drawn out, a wooden cross was erected – the symbol of the sanctified world, *axis*

stawiany był drewniany krzyż – symbol centrum uświęconego świata, *axis mundi*. Przez te czynności teren przeznaczony pod świątynię był wydzielony ze sfery codzienności i obdarzony znamionami sacrum¹⁴⁷. Po wykopaniu fundamentów wmurowany był kamień węgielny o kształcie sześcianu. Przed wmurowaniem został on pobłogosławiony, co oznacza dalszą sakralizację miejsca, gdyż „błogosławić to tyle, co oczyścić i uświęcić”¹⁴⁸. Kamień węgielny – *lapis angularis* ma charakter kosmologiczny. Symbolizuje Niebieską Jerozolimę, która jak już zostało wspomniane, ma plan czworoboku. Kamień węgielny także odwołuje się bezpośrednio do osoby Chrystusa „który stał się kamieniem węgielnym odrzuconym przez budujących” (Ps 117). Kamień węgielny znajduje się w centrum świata¹⁴⁹. Jak pisze Eliade, obrzęd konstruowania świętego obszaru jest skuteczny o tyle, o ile odtwarza dzieło boże. Rytuał orientujący był odtworzeniem zasad kierujących nadrealną rzeczywistością. Powstaje nowa przestrzeń sakralna, przekroczenie jej progu to przerwanie ciągłości przestrzeni. Próg świątyni jest oddzieleniem od świeckiego świata, świata profanum. Przepiękając próg świątyni przechodzi się do świata świętego, bliższego niebu, w którym człowiek znajduje się bliżej bożej obecności.

Sakralizacja może dokonać się także w ciele dzięki jedności psychofizycznej człowieka, która wydarza się poprzez opisywaną już boską obecność w duszy

mundi. Through those activities, the area intended for the temple was separated from the mundane realm and endowed with the attributes of the sacred¹⁴⁷. Once the foundations were excavated, a cube-shaped cornerstone was laid. Before being built in, it was blessed, which means further sacralisation of the location, since “to bless is as much as to purify and sanctify”¹⁴⁸. The cornerstone, *lapis angularis*, has a cosmological character. It symbolises the Heavenly Jerusalem, which as has already been mentioned, has a quadrilateral floor plan. The cornerstone also refers directly to the person of Christ: “the stone which the builders rejected has become the chief cornerstone” (Ps. 118, 22). The cornerstone is located in the centre of the world¹⁴⁹. As Eliade writes, the ritual of the holy location construction is effective, if it reconstructs the God’s creation. The orientation ritual was a reconstruction of the principles governing the surreal reality. A new sacral space is created, to cross its threshold is to break the continuity of the space. The threshold of the temple is a separation from the secular world, the profane world. When crossing the threshold of a temple, one enters the sacred world that closer to Heaven, where man is closer to God’s presence.

Sacralisation can also take place in the body through the psychophysical unity of the man, which happens thanks to the already described divine presence in the man’s soul, within the soul which

147 W. Bałus, *op. cit.*, s. 152.

148 *Ibidem*.

149 M. Eliade, *op. cit.*, s. 44.

147 W. Bałus, *op. cit.*, p. 152.

148 *Ibid.*

149 M. Eliade, *op. cit.*, p. 44.

człowieka, w duszy która jest rozciągłością ciała. Czy możliwe jest aby to człowiek stawał się osią kosmiczną, miejscem zsakralizowanym? Być może dzięki swej podmiotowości duchowo-cieleśnej jest to możliwe. Ciało wyznaczy granicę przestrzeni sacrum stając się obszarem świętym i nienaruszalnym. Jest wpisane w orientujące koło z pępkiem jako *axis mundi*. Musi być ciałem czystym. Staje się tabernakulum, obecnością Ducha, relacją do Boga, jego przebywaniem. Realnie ciało człowieka może przyjąć fizycznie ciało Boga poprzez komunie i obrzędowe spożycie Eucharystii. Taka bezpośrednia obecność musi dokonywać sakralizacji. Ciało staje się sacrum, lecz nie jest ono uświęcone na zawsze. Jak każda przestrzeń może zostać sprofanowana.

Sakralizacja może dokonać się również poprzez znak. Według Eliade znak jest „nosicielem treści, wprowadza element absolutny i kładzie kres względności i nieładowi”¹⁵⁰. Znak może być dany, objawiony, lub przypomniany na podstawie minionych wydarzeń. We wszystkich religiach człowiek poszukiwał znaku, otrzymywał znaki, interpretował je, wyznaczał. Są one mu potrzebne dla orientacji w świecie, dla znalezienia oparcia w niejednorodności przestrzeni.

Jean Luc Nancy pisał, że ciało jest znakiem, a wszystkie znaki są ciałami znaczącymi¹⁵¹. W swojej książce *Corpus* pochyla się nad tematyką ciała przemienionego, opierając swój wywód na frazie „Hoc

is the extension of the body. Is it possible for the man to become the cosmic axis, a sacralised place? Perhaps, this is possible thanks to his spiritual-bodily subjectivity. The will body will demarcate the boundary of the sacred space becoming a sacred and inviolable area. It is inscribed into the circle of orientation with a navel as the *axis mundi*. It must be a pure body. It becomes the tabernacle, the presence of the Spirit, the account from God, His dwelling. Tactilely, the human body can physically receive the body of God through communion and the ritual consumption of the Eucharist. Such a direct presence must render sacralisation. The body becomes sacred, but it is not sanctified forever. As any space, it can be profaned.

Sacralisation may also be realised through a sign. According to Eliade, the sign is the “carrier of content, introduces an absolute element and puts an end to relativity and disorder”¹⁵⁰. A sign can be given, revealed, or recalled based on past events. In all religions, man searched for a sign, received signs, interpreted, determined them. He needs them for orientation in the world, for finding a foothold in the heterogeneity of space.

According to Jean Luc Nancy, the body is a sign and all signs are significant bodies¹⁵¹. In his book *Corpus*, he reflects on the theme of the transfigured body, basing his argument on the phrase “*Hoc est enim corpus meum*”. Through these words, the consecration

¹⁵⁰ M. Eliade, *op.cit.*, s. 146.

¹⁵¹ J. L. Nancy, *Corpus*, Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria 2002, s. 61.

¹⁵⁰ M. Eliade, *op.cit.*, p. 146.

¹⁵¹ J. L. Nancy, *Corpus*, Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria 2002, p. 61.

est enim corpus meum”. Przez te słowa dokonywana jest konsekracja symbolu – chleba w ciało. „Oto tu” jest obecne ciało Boga. Autor poszukuje odpowiedzi na to, czym jest sens wychodzący z ciała, jak uchwycić to czym te ciało sensu jest, czym właściwie jest ciało, które staje się znakiem. Stawia tezę, że sens jest dotykiem, a dotyk jest gestem, którym osiąga się sensu, z kolei ciało jest bytem rozpisującym. Jego wywód, jest dynamiczny, trudny do uchwycenia podobnie jak natura Hostii konsekrowanej do której się odnosi. Hostia jest obiektem niewątpliwie sakralnym, sakralizującym przestrzeń wokół siebie i przede wszystkim jest ciałem świętym. Dla Nancy’ego „ciało – znak” potrzebuje duszy, które staną się razem „ciałem sensu”. Dla człowieka trudne lub wręcz niemożliwe jest zrozumienie ciała bez nadania mu sensu, odbieranie go w sposób bezznaczeniowy. Ciało znaczące jest zbiorem ciał filozoficznych, teologicznych, psychoanalitycznych, semiologicznych. Jest wcieleniem sprzeczności, że nie można być ciałem, nie będąc jednocześnie duchem, który te ciało odcieleśnia¹⁵². Ciałem sensu, sensem ucieleśnionym jest według Nancy’ego duch. Nazywa go organem sensu, ciałem przemienionym. Wobec ciała jest on jego sublimacją, przejściem w stronę sensu. Dusza jest formą ciała, jest rozciągniętą psychę¹⁵³. Wskazanie „Oto ciało” nadaje sens wskazywanej materii. Sens się ucieleśnia w tym przedmiocie, przestacza je, a „ciało się usensowiło”¹⁵⁴.

¹⁵² Ibidem, s. 63.

¹⁵³ Ibidem, s. 69.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 66.

of the symbol is accomplished – bread into the body. “For this is” the body of God. The author searches for an answer to the question about the sense emerging from the body, how to grasp what this body of sense, what is actually the body that becomes a sign. He puts forward the thesis that sense is touching, and that touch is a gesture with which one reaches the sense, the body, in turn, is the inscribed entity. His reasoning is dynamic, difficult to grasp similarly to the nature of the consecrated Host to which it refers. The Host is undoubtedly a sacral object, sacralising the space around it and, above all, it is the Holy Body. For Nancy, the “body–sign” needs a soul, which together become the “body of sense”. It is difficult or even impossible for a human to understand the body without making sense of it, to perceive it in a meaning-free way. The significant body is a collection of philosophical, theological and semiological bodies. It is the incarnation of the contradiction that one cannot be a body without also being a spirit that disembodies that body¹⁵². According to Nancy, the spirit is the body of sense, it is the sense embodied. He calls it the organ of sense, the body transfigured. In relation to the body, it is its sublimation, transition towards the sense. The soul is a form of the body, an extended psyche¹⁵³. The indication “For this is the body” gives sense to the indicated matter. The sense is embodied in that object, transforms it, and the “body has gained sense”¹⁵⁴.

¹⁵² Ibid., p. 63.

¹⁵³ Ibid., p. 69.

¹⁵⁴ Ibid., p. 66.

Nancy próbuje przełożyć na poetycki język filozofii to, co jest prawdą wiary i w teologii nie podlega dyskursowi. Problem przeistoczenia stał się tematem wielu dyskusji w Kościele włącznie z konsekwencją zaistnienia rozłamów, herezji i podziałów. Temat przeistoczenia jest trudny dla teologii ze względu na filozoficzny i fizyczny rys, który nadała mu scholastyka. Ojcowie Kościoła próbując podjąć się wyjaśnienia tego, co zachodzi w Ciele Eucharystycznym, posłużyli się pojęciem transsubstancji, zaczerpniętym bezpośrednio od arystotelesowskiej koncepcji substancji. Dochodzimy w tym momencie do kolejnego sposobu dokonania sakralizacji – do przeistoczenia. Co ważne, przeistoczenie jest nierozwalnie związane z ciałem. Obrzęd przeistoczenia dokonuje się za pośrednictwem kapłana, który dzięki władzy udzielonej mu w sakramencie święceń, modli się, powtarzając z wiarą słowa „To jest Ciało moje, które za Was będzie wydane”.

Na czym dokładnie polega owo przeistoczenie i czym właściwie jest Ciało pod postacią chleba? Ciało obecne w chlebie po przeistoczeniu i akt jego przyjęcia nazywany jest Eucharystią. Ciało Eucharystyczne jest obiektem zsakralizowanym, przeistoczonym i zupełnie podporządkowanym rzeczywistości nadprzyrodzonej. Jest obiektem wiary. Eucharystia jest również: dziękczynieniem, ofiarą, wieczerzą Pańską, komunią, Najświętszym Sakramentem, zgromadzeniem eucharystycznym. Ma również znaczenie wspólnotowe, ponieważ ciało Chrystusa jest spożywane przez ciało Kościoła, które stanowią wierni. W Hostii są zawarte prawdziwie, rzeczywiście i substancjalnie Ciało i Krew wraz z duszą i bóstwem

Nancy attempts to translate into the poetic language of philosophy that which is a truth of faith and is not subject to discourse in theology. The issue of transubstantiation became the topic of many discussions in the Church, including the consequence of the occurrence of schisms, heresies, and divisions. The topic of transubstantiation is difficult for theology due to the philosophical and physicalistic traits that scholasticism has given it. By trying to explain what takes place within the Eucharist Body, the Fathers of the Church used the notion of transubstance, taken directly from the Aristotelian concept of substance. At this point, we arrive at another way in which sacralisation can be accomplished – transubstantiation. What is important, transubstantiation is intrinsically linked to the body. The ritual of transubstantiation is mediated by a priest, who thanks to the power given to him in the sacrament of ordination, prays, repeating in faith the words “This is my body which is given for you”.

What exactly does this transubstantiation involve and what exactly is the Body in the form of bread? The Body present in the bread after transubstantiation and the act of receiving it is called the Eucharist. The Eucharist Body is a sacralised object, transubstantiated and completely subordinated to the supernatural reality. It is an object of faith. The Eucharist is also the thanksgiving, the offering, the Lord's Supper, communion, the Holy Sacrament, and the Eucharist gathering. It also has a communal significance, since the body of Christ is consumed by the body of the Church, which is made up of the faithful. The Host truly, really and

Chrystusa, a więc Chrystus jest realnie obecny i jest ofiarowanym darem (14 Sobór Trydencki: KKK: 205). „Ta obecność nazywa się »rzeczywistą« [...], przez nią uobecnia się cały Chrystus, Bóg i człowiek” (KKK 1374). Obecność zaczyna się w chwili konsekracji i od tego momentu Chrystus zawarty jest w obydwu postaciach podpadających pod zmysły: prawdziwie, rzeczywiście i substancjalnie (*vere, realiter et substantialiter*). Cała substancja chleba zamienia się w Ciało Chrystusa, a wina w Krew. „Ciało moje jest prawdziwym pokarmem, a Krew moja jest prawdziwym napojem” (J 6, 55). Ciało ofiarne jest niebiańskim chlebem, Bogiem samym. Służy wspólnemu posiłkowi i zjednoczeniu wiernych, ich *communitas*, przemienieniu, utworzeniu corpus mysticum.

Chleb i wino ulegają przeistoczeniu *transsubstantiatio*. Termin ten był w powszechnym użyciu w XII wieku za sprawą IV Soboru Laterańskiego. Ówczesni teologowie zapożyczyli ten termin z arystotelesowskiej teorii substancji i przypadłości. Substancja według Arystotelesa jest immanentną istotą bytu, naturą rzeczy, a przypadłość jest zmienną cechą tego bytu. Joseph Ratzinger ujął to jako *Sein-vorwoanders-her* – byty otrzymujące „istnienie z zewnątrz” pozostające „samo-istne” – *Sein-in-Selbststandig*¹⁵⁵. Obok ogólnej substancjalności tego, co stworzone, wyróżnić należy jej drugi szczególny rodzaj: bycie

substantially contains the Body and Blood together with the soul and deity of Christ; therefore, Christ is tactilely present and is a gift offered (the Council of Trent, Session XIV: CCC: 205). “This presence is called ‘real’ [...], by which Christ, God and man, makes himself wholly and entirely present” (CCC 1374). The presence begins at the moment of consecration and from that moment Christ is contained in the two forms available to the senses: truly, really and substantially (*vere, realiter et substantialiter*). The whole substance of bread turns into the Body of Christ, and the substance of wine into Blood. “For my flesh is food indeed, and my blood is drink indeed” (John 6, 55). The sacrificial body is the heavenly bread, God himself. It serves the function of a common meal that unites the faithful and their *communitas*, of a transmogrification, creation of corpus mysticum.

The bread and wine undergo transubstantiation *transsubstantiatio*. This term was commonly used in the 12th century as a result of the Fourth Council of the Lateran. Theologians of the time borrowed that term from the Aristotelian theory of substance and accidents. Substance, according to Aristotle, is the immanent essence of being, the nature of things, and an accident is a changeable feature of that being. Joseph Ratzinger phrased it as *Sein-vorwoanders-her* – entities receiving “existence from the outside” remaining “self-existent” – *Sein-in-Selbststandig*¹⁵⁵.

155 J. Ratzinger, „Problem transsubstancjacji i pytanie o sens Eucharystii”, 1969, w: Kard. Joseph Ratzinger, *Sakrament i misterium. Teologia liturgii*, red. M. Koza, tłum. A. Głos, Fundacja Dominikański Ośrodek Liturgiczny – Wydawnictwo AA, Kraków 2011, s. 104.

155 J. Ratzinger, „Problem transsubstancjacji i pytanie o sens Eucharystii”, 1969, in: Kard. Joseph Ratzinger, *Sakrament i misterium. Teologia liturgii*, ed. M. Koza, trans. A. Głos, Fundacja Dominikański Ośrodek Liturgiczny – Wydawnictwo AA, Kraków 2011, p. 104.

sobą (*Selber-sein*)¹⁵⁶. Substancja jest niezmienną cechą, a przypadłość zmienną. Zobaczyć to może prosty przykład: człowiek jest substancją w ciągu całego swojego życia, a przypadłością jest dla przykładu jego stan niemowlęstwa. Mimo zmieniającej się przypadłości, pozostaje tą samą osobą. Według Arystotelesa substancja jest niezmienna. Natomiast w przypadku przeistoczenia sytuacja jest odwrotna. Przypadłości chleba się nie zmieniają, a zmienia się substancja. To znaczy, że chleb jako chleb przestaje istnieć, staje się ciałem, ale jego zewnętrzne cechy jak pszeniczność, zapach, smak pozostają bez zmian. Zmienia się istota chleba, ale nie jego charakter zewnętrzny. Nie ma zmiany w empirycznym wyglądzie chleba i wina.

O przeistoczeniu i naturze Eucharystii wypowiedział się wielu m.in. Ratramnus, Radbertus, Berginusz z Tours, Rolando Bandinello, Marcin Luter, Guitmund z Aversa, Kartezjusz i inni.

Liczne sobory poddawały analizom i dyskusji problem przeistoczenia, ustalając trwałe prawdy teologiczne. Nauczanie o przeistoczeniu stało się znów tematem dyskusji w czasie Soboru Watykańskiego Drugiego w latach 1962-65. Postulowano wówczas zmianę znaczenia zamiast istoty. W odpowiedzi na to powstała encyklika Pawła VI *Mysterium fidei* gdzie przywrócone zostało tradycyjne pojmowanie transsubstancji: „Po dokonaniu przeistoczenia postacie chleba i wina nabierają bez wątpienia nowego znaczenia i nowego zadania, ponieważ nie są już pospolitym chlebem i pospolitym napojem, lecz znakiem rzeczy

Alongside the general substantiality of that which is created, a second specific type of it must be distinguished: being oneself (*Selber-sein*)¹⁵⁶. Substance is an unchangeable characteristic and accident is a changeable one. This can be illustrated by a simple example: man is a substance throughout his life, and an accident, for example, is the state of infancy. Despite the changing accident, the man remains the same person. According to Aristotle, substance is unchangeable. However, in the case of transubstantiation, the effects are the opposite. The accidents of bread do not change, but its substance changes. This means that bread ceases to exist as bread, and becomes flesh, and its external features such as wheaten appearance, smell, and flavour remain unchanged. The essence of bread changes, but not its outward character. There is no change in the empirical appearance of bread and wine.

Many authors have expressed their opinions on transubstantiation and the nature of the Eucharist, for example Ratramnus, Paschasius Radbertus, Berengar of Tours, Pope Alexander III, Martin Luther, Guitmund of Aversa, Descartes, and others.

Numerous councils have subjected the problem of transubstantiation to analysis and discussion, establishing lasting theological truths. The teaching on transubstantiation became a topic of discussion again during the Second Vatican Council in the years 1962–65. The change of meaning rather than the essence was postulated then. In response to that the encyclical of Pope Paul VI *Mysterium fidei* was

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibid.

świętej i znakiem duchowego pokarmu; ale dlatego przybierają nowe znaczenie i nowy cel, że zawierają nową „rzeczywistość”, którą słusznie nazywamy ontologiczną. Pod wspomnianymi bowiem postaciami nie kryje się już to, co było przedtem, lecz coś zupełnie innego, ponieważ po przemianie substancji, czyli istoty chleba i wina w Ciało i Krew Chrystusa, nie pozostaje już nic z chleba i wina poza samymi postaciami, pod którymi przebywa Chrystus cały i nieuszczuplony, w swej fizycznej „rzeczywistości”, obecny nawet ciałem, chociaż nie w ten sam sposób, w jaki ciała są umiejscowione w przestrzeni (*Mysterium fidei*, 3 września 1965 r.). Wedle encykliki Ciało Eucharystyczne jest znakiem, który ma nadany sens. Istota tego Ciała poprzez nadanie sensu została zmieniona. Wskazanie na nie usensownia je i przestacza. Substancja ulega zmianie, mimo że postać (przypadłość) nie ulega zmianie.

Joseph Ratzinger konstatował, że transsubstancjacja w sensie metafizycznym nie może oznaczać żadnego fizycznego zjawiska. Krytykował scholastyczny brak rozdziału fizyki od metafizyki, czyli fenomenu od noumenu. Filozofia nie powinna łączyć się z teologią, ze względu na nadprzyrodzony charakter zjawisk, a dokonywana przemiana nie jest wydarzeniem fizycznym. Fizyka bada to, co możliwe do uchwycenia za pomocą zmysłów, jej zainteresowaniem nie jest natura rzeczy. Przeistoczenie nie może być poddane jej badaniom, ponieważ fizycznie żadna zmiana się nie dokonuje. Transsubstancjacja powoduje, że rzeczy tracą naturalną samo-istność i przestając w ten właściwy stworzeniu sposób istnieć same dla siebie, stają się istnym (rein), znakiem

written, in which the traditional understanding of transubstantiation was reintroduced: “After the transubstantiation, the forms of bread and wine undoubtedly take on a new meaning and a new task, since they are no longer common bread and common drink, but the sign of a sacred thing and the sign of spiritual food; and thus they take on a new meaning and a new purpose, in that they contain a new “reality”, which we rightly call ontological. For underneath the forms mentioned above is no longer what it was before, but something completely different, because after the transformation of the substance, i.e., the essence of bread and wine into the Body and Blood of Christ, there is nothing left of bread and wine but the forms themselves, underneath which Christ resides whole and unclothed, in his physical “reality”, present even in the body, although not in the same way as bodies are positioned in space (*Mysterium fidei*, 3 September 1965). In line with the encyclical, the Eucharist Body is a sign with an assigned sense. The essence of this Body has been changed through the assignment of sense. It is given sense and transformed by being pointed to. Substance undergoes a change, despite the fact that the form (accident) does not change.

Joseph Ratzinger asserted that transubstantiation in the metaphysical sense could not involve any physical phenomenon. He criticised the lack of division between physics and metaphysics, i.e., between the phenomenon and the noumenon. Philosophy should not merge with theology, due to the supernatural nature of that phenomenon, and the transformation taking place is not a physical event. Physics studies

obecności Boga pośród nas¹⁵⁷. Ratzinger pisał, że rzeczy przestają istnieć same dla siebie, tracąc swą naturalną samo-istność, istnieją dla innej, boskiej rzeczywistości. Rzeczy stają się dzięki temu prawdziwymi znakami¹⁵⁸.

Podobnie o znaku myślał Jean Luc Nancy. Dlatego interesująca jest jego koncepcja „ciała sensu”, która postuluje, że jest ono znakiem, może być rozpisane, usensowione, również pomimo braku zmian cielesnych właściwości. Nancy uważał, że chociaż znaczenie wychodzi od ciała, to jest też ono swoistą barierą dla sensu. Sens, znaczenie stanowi o prawdziwie jakie ciało „chce przekazać”. Ciało, z którego sens się wywodzi, jednocześnie przez to nadanie sensu zaczyna się odcieleśniać. Nancy, chociaż nie prowadził wywodu teologicznego, próbował dotknąć zjawiska ciała-znaku, ciała przemienionego, nierealnego, mając przed oczami chleb, który jak zostało wypowiedziane, stał się ciałem. Dla niego ciało jest obrazem, w tym stopniu w jakim jest widzialnością tego co niewidzialne. Wskazuje zatem na dwie natury postrzeganego ciała: realną i nierealną. Widzenie ciała dla Nancy’ego nie oznacza jedynie percypowania wzrokowego, ponieważ wzrok nie obejmuje ogółu aspektów. Widzenie więc powinno ulec „rozciągnięciu, rozpostarcie”¹⁵⁹. Percepcja wzrokowa nie jest wystarczająca, ponieważ skupiona jest wokół samego wizerunku. Należy otworzyć się na percypowanie sensu i znaczenia ciała, na odsłanianie

what can be grasped with the senses, its interest is not in the nature of things. Transubstantiation cannot be examined by it, because physically no change takes place. Transubstantiation makes the things lose their natural self-existence and makes them cease to exist for themselves in their inherent to creations way, and makes them become an actual (rein), sign of the presence of God among us¹⁵⁷. Ratzinger wrote that things cease to exist for themselves, lose their natural self-existence, they exist for a different, divine reality. Thanks to this things become real signs¹⁵⁸.

Jean Luc Nancy had similar thoughts about the sign. Therefore, his concept of “body sense” is interesting, since it postulates that body is a sign and that it can be inscribed, given meaning, also in spite of the absence of changes in its corporeal characteristics. Nancy believed that although meaning emerges from the body, it is also a kind of barrier to the sense. The sense, the meaning constitutes the truth that the body “wants to convey”. The body, from which the sense originates, at the same time, because of that sense being given, becomes disembodied. Although Nancy did not carry out a theological argument, he tried to touch upon the phenomenon of the body-sign, the transfigured, unreal body, having before his eyes the bread which, as expressed, has become flesh. For him, the body is an image, insofar as it is the visibility of the invisible. Therefore, he points to the two natures of the perceived body: the real

157 Ibidem, s. 104.

158 Ibidem, s. 105.

159 J. L. Nancy, op. cit., s. 41.

157 Ibid., p. 104.

158 Ibid., p. 105.

tajemnicy. Według Nancy'ego ciało jest nagim obrazem „obnażającym a(e)realność”. Ciało, jego obraz nie może oznaczać „realnego”, tylko jednej płaszczyzny rzeczywistości, ale „łączy nieskończoność maksimum egzystencji z absolutną skończonością aerealnego horyzontu”¹⁶⁰. Pojęcie aerealności Nancy zaczerpnął z francuskiego słowa *arealite* oznaczającego powietrzność, ale etymologicznie jest bliskie słowu sugerującemu arealność. Jean Luc Nancy używał pojęcia *arealite* dla ujęcia powietrznej rzeczywistości ciała jako rozrzedzonej, zawieszanej, rozciągniętej, realnej i nierealnej zarazem.

Ciałem przemienionym jako obrazem posłużył się Ratramnus z Korbei, benedyktyn z opactwa Corbie, uczony z czasów renesansu karolińskiego. Pogląd jego stał w sprzeczności z doktryną transubstancjacji, a jego wyrazem był traktat o Eucharystii *De corpore et sanguine Domini liber*. Ratramnus realnym nazywał to, co naoczne. Obraz był dla niego zjawiskiem niejasnym, niedookreślonym, swoistym zaciemnieniem, które ujawnia swoją intencję pod pewnego rodzaju zasłoną. Hostię, Ciało Przemienione, zaliczał do kategorii obrazu, ale jednocześnie nie ujmował tego obrazu jako zewnętrznej reprezentacji, która nie jest rozszerzona na inną rzeczywistość, przemienioną. Pojęcie obrazu nie przyjęło się, ponieważ jest ono zupełnie niewystarczające lub może być potraktowane płasko. Ujęcie ciała o zmienionej substancji, a niezmienionych przypadłościach jest zadaniem trudnym. Ciekawym rozwiązaniem tego napięcia jest przyjęcie, przez Jeana Luca Nancy'ego, że *verbum*

and the unreal. For Nancy, perceiving the body does not only mean visual perception, because the sight does not capture the entirety of its aspects. Thus, seeing should be “extended, spread out”¹⁵⁹. Visual perception is not sufficient, because it is focused on the image itself. One must open to the perception of the sense and the meaning of the body, to the unveiling of the mystery. According to Nancy, the body is a naked image “unclothing a(e)reality”. The body, its image cannot mean “the real”, only a single plain of reality, but “it combines the infinity of the maximum of existence with the absolute finitude of aerial horizon”¹⁶⁰. Nancy borrowed the notion of aeriality from the French word *arealite* meaning airiness, however, etymologically it is closer to the word suggesting aeriality. Jean Luc Nancy used the concept of *arealite* to capture the aerial reality of the body as being rarefied, suspended, extended, real and unreal at the same time.

Ratramnus of Corbie, a Benedictine monk of Corbie Abbey, a scholar of the Carolingian Renaissance, used the image of the transfigured body. His view was in contrast with the doctrine of transubstantiation, and its expression was his Eucharistic treatise *De corpore et sanguine Domini liber*. Ratramnus called real that which can be eye-witnessed. For him, image was an unclear, undescribed, a peculiar obfuscation that revealed its intention under a kind of veil. He categorised the Host, the Transubstantiated Body, as an image, but at the same time he did not regard

¹⁶⁰ Ibidem, s. 39.

¹⁵⁹ J. L. Nancy, op. cit., p. 41.

¹⁶⁰ Ibid., p. 39.

(*logos*) tworzy prawdziwą obecność oraz sens owego ciała (*sarx*)¹⁶¹. Słowo uobecnia ciało z jego arealną rzeczywistością, przez co niewidzialne, dokonuje się za sprawą słowa, sensu. Sakralizacja ciała w tym przypadku dokonuje się poprzez słowo nadane ciału, poprzez nadany sens.

Podsumowując: sakralizacja ciała jako przestrzeni świętej – uczynienie z ciała świątyni – może dokonać się poprzez: wkroczenie do strefy sacrum; rozrywanie granic strefy sacrum; sakralizację, błogosławieństwo lub rytuał, poprzez modlitwę i realną obecność Ducha w ciele lub poprzez nadanie sensu ciału, wskazanie na ciało, które przeistacza je. Każda świątynia podlega aktowi orientacji: wyznaczenia środka, swoistego *axis mundi*, odtworzenia założeń świątyni, których projekt został objawiony. Również wyznaczając obszar ciała, odtwarzając akt orientacji, dokona się jego swoista sakralizacja. Wyznaczenie środka-pępka utworzy istotny dla sakralizacji obszaru *axis mundi*. Innym sposobem uświęcenia przestrzeni, w tym ciała jest dokonanie błogosławieństwa lub rytuału. Przestrzeń lub obiekt są uświęcone przez osobę do tego namaszczonej. Kolejny sposób na sakralizację wychodzi wprost od ciała, cielesnego podmiotu, a tym sposobem jest modlitwa oraz obecność Ducha w ciele. Obecność ta opiera się na założeniu jedności duchowo-cielesnej człowieka i jego predyspozycji do relacji z istotą boską. Modlitwa oraz świadomość, otwarcie na transcendencję uświęcają cielesny podmiot. Podmiot także może duchowo i empatycznie łączyć się z innymi ciałami

161 Ibidem, s. 59.

this image as an external representation that was not extended to another reality, transformed. The concept of image did not catch on because it is completely inadequate or can be treated flatly. To grasp the concept of a body with changed substance, but without changed accidents is a difficult task. An interesting solution to this tension is the Jeana Luc Nancy's adoption of the notion that *verbum (logos)* creates the real presence and sense of that body (*sarx*)¹⁶¹. The word renders the body present with its areal reality, by which the invisible is made present through the word, the sense. The sacralisation of the body, in this case, takes place through the word given to the body, through the sense assigned to it.

In summary, sacralisation of the body as a sacred space – making the body a temple – may take place through: entering the sacred zone; demarcation of the sacred zone boundaries, sacralisation, blessing or ritual, through prayer or the real presence of Spirit in the body or by endowing the body with sense, indicating the body which transfigures it. Each temple undergoes the act of orientation: determination of its centre, its peculiar *axis mundi*, the reconstruction of the foundations of the temples the design of which has been disclosed through revelation. Also, by determining the area of the body, by recreating the act of orientation, a kind of sacralisation of the body will take place. The determination of the centre-*navel* will create the area of *axis mundi* significant for sacralisation. Another method of the sanctification of space, including the body, is to perform a blessing

161 Ibid., p. 59.

w *corpus mysticum*. Uświęcić ciało można także poprzez nadanie sensu ciału jak postulował Jean Luc Nancy – wskazanie na „Tu oto jest Ciało” uświęcone oraz konsekrację, która odtwarza święty rytuał nadany przez Osobę Boską jak ma to miejsce w przypadku Ciała Eucharystycznego. Powtórzenie słów Pisma Świętego, wskazanie, że to jest ciało święte – przeistacza je. Jest zatem wiele sposobów, aby uczynić ciało świętym. *Body Temple* to metafora wszystkich tych rozważań.

or a ritual. Space or an object are sanctified by an anointed man. Yet another method of sacralisation comes directly from the body, a corporeal subject, and this method is prayer and the presence of the Spirit inside body. This presence is based on the assumption of the spiritual-bodily unit of man and his aptitude for the relationship with the divine being. Prayer and awareness, openness to transcendence sanctify the corporeal subject. The subject can also spiritually and empathetically connect with other bodies in *corpus mysticum*. Body can also be sanctified by sense being ascribed to it, as postulated by Jean Luc Nancy – by the indication “For this is the body” sanctified and by consecration that recreates the holy ritual conferred by the Divine Person as in the case of the Eucharistic Body. The repetition of the words from the Holy Bible, indication that it is the Holy Body – transforms it. Therefore, there are many ways in which the body can be made holy. *Body Temple* is the metaphor of all these deliberations.

Podsumowanie

Ciało odnosi się do świątyni w dwojaki sposób: na płaszczyźnie praktycznej i symbolicznej. Na początku wykazałam związki ciała i architektury sakralnej występujące w kulturowych reprezentacjach dzieł lub koncepcjach projektowych zawartych w traktatach o architekturze czy rysunkach architektów. Architektura sakralna była projektowana w oparciu o miarę, proporcje i układ anatomiczny ciała ludzkiego. Ciało było podstawą dla architektury tak samo jak figury geometryczne. O przełożeniu proporcji ciała ludzkiego na układ proporcji poszczególnych części budowli w czasach starożytnych pisał Witruwiusz, a sama tradycja witruwiańska praktykowana była przede wszystkim od starożytności do renesansu. Współczesnym sposobem projektowania architektury w oparciu o miary i proporcje ciała ludzkiego był moduł Le Corbusiera. Architekt stworzył zupełnie nowy kanon, oparty na złotym podziale, cechujący się większą swobodą w użyciu stosunków poszczególnych modułów mających za podstawę anatomiczną budowę ciała człowieka. Architektura ulegała antropomorfizacji zarówno dawniej jak i współcześnie. Przez wieki elementy budynków dźwigane były przez ludzkie postacie: kariatydy, atlantów. Współcześnie sylwetki ludzkie wtapiane są w projekty budowli chociażby takich architektów jak Yousef al Mehdar czy Yaojen Chuannng. Harmonijna proporcja ciała ludzkiego tworzy też równie harmonijną architekturę,

Summary

The body relates to the temple in a twofold manner: on a practical and on a symbolic plain. The beginning of my thesis demonstrates the relationships between the body and sacred architecture found in cultural representations of works or design concepts contained in treatises on architecture or architects' drawings. Sacred architecture was designed on the basis of the measure, proportions and anatomical structure of the human body. The body served as the foundation of architecture similarly to geometric shapes. The issue of translating human body proportions into the proportions of the individual components of buildings was discussed in ancient times by Vitruvius, and the Vitruvian tradition itself was practised primarily from antiquity to the Renaissance. The modern method of designing architecture based on the measurements and proportions of the human body was Le Corbusier's Modulor. The architect created a completely new canon based on the golden ratio, characterised by greater freedom in the use of ratios of individual modules based on the anatomical structure of the human body. Architecture has undergone anthropomorphisation, both historically and contemporarily. Across the ages, building elements were supported by human figures: caryatids and atlantes. Today, human figures are incorporated into building designs, for example, by such architects as Yousef Al-Mehdari or Yaojen

co wykazał Jacques-François Blondel porównując różne gzymsy do profilu twarzy. Projekty architektury powstawały w oparciu o podobieństwo lub warstwę symboliczną reprezentacji ciała lub jego części. Takie podejście do procesu projektowania widoczne było na rysunkach Francesco di Giorgio Martiniego. Antropomorfizowane były zwłaszcza katedry gotyckie, których plan przyrównywany był do korpusu ciała Chrystusa. Plan krzyża był planem ciała ukrzyżowanego, implikował w sobie ciało wraz z przypisaną mu ścisłą symboliką. W tym przypadku świątynia stawała się ciałem. Wykorzystanie ciała Chrystusa do planu budowy świątyń gotyckich stworzyło archetyp i zasadę tworzenia antropomorficznych projektów. Analiza średniowiecznych rysunków Villarda Honnecourta autorstwa Rebeki Price dowodzi o zmianie podejścia do pozycji wyjściowej ciała, na którym ma być opisany plan architektoniczny. Pozycja człowieka witruwiańskiego zostaje poddana ruchowi, skrótom perspektywicznym, co tworzy dodatkowe rozwiązania. Architektura, w szczególności sakralna, była więc projektowana w oparciu o związek z ciałem ludzkim. Co więcej, wpisanie przez Witruwiusza sylwetki człowieka w koło i kwadrat – pierwotne kosmiczne figury doskonałe, stanowi dowód na doskonałość ciała ludzkiego, a więc i sugestię, że powinno być ono wzorem dla architektury. Geometria w czasach, gdy świat był pojmowany w sposób kosmologiczny, miała ogromne znaczenie, ponieważ przypisana jej była konkretna symbolika. Użycie danej figury geometrycznej lub liczby w projekcie symbolicznie oznaczało obecność ludzkiego ciała w świątyni. Geometria poprzez swoje przypisane znaczenia jest

Chuang. The harmonious proportion of the human body creates an equally harmonious architecture, which was evidenced by Jacques-François Blondel who compared various cornices to the face profile. The architectural designs were created on the basis of the similarity or the symbolic layer of the representation of the body or its parts. Such an approach to the designing process was visible on the drawings of Francesco di Giorgio Martini. Gothic cathedrals, in particular, were anthropomorphised and their floor plan was compared to the body of Christ. The cross floor plan was the plan of a crucified body, it implied within itself the human body with the strict symbolism assigned to it. In that case, the temple became the body. The use of Christ's body for the building floor plan of Gothic temples created an archetype and a principle for the creation of anthropomorphic designs. Rebecca Price's analysis of the medieval drawings by Villard de Honnecourt demonstrates a change of approach to the initial position of the body on which the architectural design is to be inscribed. The position of the Vitruvian Man is put into motion, subjected to foreshortening, which creates additional solutions. Architecture, sacral in particular, was therefore designed on the basis of its relation to the human body. Moreover, the human figure inscribed by Vitruvius in the circle and square – the primordial cosmic perfect shapes – provides evidence for the perfection of the human body, and therefore, suggests that it should constitute a model for architecture. In times when the world was understood in cosmological terms, geometry was of great significance since it was assigned specific symbolism.

silnie powiązana z ciałem ludzkim, a wprowadzenie jej do architektury niejako ucieleśnia architekturę, antropomorfizuje ją. Związki ciała i architektury sakralnej stanowią inspirację do metody projektowej części artystycznej rozprawy doktorskiej. Plany hipotetycznych budowli rozrysowane są w oparciu o układ ciała na podobieństwo projektów Villarda Honnecourta, Francesco di Giorgio Martiniego czy Pietro Cataneo, a przypisanie poszczególnych części świątyni konkretnym partiom ciała wywodzi się z myśli Duranda de Mende i Honoriusza d'Autun.

Ciało wiąże się także z architekturą sakralną poprzez jej cielesny odbiór i mapowanie przestrzeni swoją, ludzką miarą. Związek ten dokonuje się poprzez antropometryczny i cielesny odbiór przestrzeni. Ciało człowieka narzuca swój sposób widzenia świata zarówno w teoriach estetycznych jak i naukowych. Jest miarą wszystkiego, co wewnętrzne i zewnętrzne. Taki sposób ujmowania relacji ciała z architekturą postulował Juhani Pallasmaa, Richard Shusterman, Johann Gottfried Herder czy neurobiolog Vittorio Gallese. Zastosowanie powyższych teorii cielesnego odbioru rzeczywistości postuluję w relacji dzieło-odbiorca prac *Body-Temple*. Wykorzystanie haptycznej estetyki obiektów *Body Temple* niejako potęguje somaestetyczny odbiór dzieła, doprowadzając do substytutywnego aktu obrazowego

Ciało jako świątynia jest konceptem zarówno artystycznym jak i teologicznym. Nadanie członkom ciała wartości symbolicznej nobilituje ciało ludzkie. Ciało-świątynia, o którym piszę, jest metaforą, ale i prawdą teologiczną, na której opiera się koncepcja pracy *Body-Temple*. Bóg zamieszkuje

The use of a particular geometrical shape or number in a design, symbolically meant the presence of the human body in the temple. Geometry, through the meaning assigned to it, is strongly connected to the human body, and its introduction into architecture, in a way, encarnalises architecture, anthropomorphises it. The relations between the body and the sacral architecture constitute an inspiration for the designing method of the artistic part of this doctoral dissertation. The floor plans of hypothetical buildings are designed on the basis of the body structure similar to the designs of Villard de Honnecourt, Francesco di Giorgio Martini or Pietro di Giacomo Cataneo, and the attribution of individual parts of the temple to particular parts of the body derives from the thought of the Durand De Mend and Honorius of Autun.

The body is connected to the sacral architecture through its corporeal perception and the mapping of space by its own human measure. This relationship is realised through the anthropomorphic and corporeal perception of space. The human body imposes its perception of the world both in aesthetic as well as scientific theories. It is the measure of all what is internal and external. This view on the relationship between the body and architecture was postulated by Juhani Pallasmaa, Richard Shusterman, Johann Gottfried Herder or neurobiologist Vittorio Gallese. The application of the above-mentioned theories of the corporeal perception of reality is postulated by me in the art-work-art-recipient relation of the *Body-Temple* works. The use of haptic aesthetics of the *Body Temple* objects, in a way enhances the

budowlę sakralną, która z kolei może mieć wyznaczoną specjalną przestrzeń na faktyczną realną obecność bóstwa w świątyni np. Arkę Przymierza, Świątę Świętych lub tabernakulum. Jak pisał święty Augustyn, Bóg zamieszkuje też ciało dzięki duchowi, czyniąc z ciała świątynią. Człowiek staje się arką i przybytkiem, świątynią. Ciało-świątynia bliska jest formule *capax Dei* – „pojemny na Boga”. Formuła ta oznacza, że człowiek jest podobny Bogu, ale też jest zdolny zawierać go w sobie. Użycie formuły „dusza mieszka w ciele”, „ma mieszkanie”, „ciało jest świątynią ducha” – jest obrazem idei ciała jako świątyni a zarazem jego uświęcenia, pokazania tego, iż nosi ono, przechowuje i zawiera tę niematerialną, duchową składową bytu człowieka. Dusza według polskiego tomisty Stefana Swieżawskiego formuje to mieszkanie, tka swoje ciało. Według myśli świętego Tomasza – *commensuratio animae ad hoc corpus* – dusza jest także formą ciała, łączy się z nim, transcenduje i niejako dostosowuje się do ciała. Ciało w tej koncepcji nie jest oddzielone od duszy, nie stanowi naczynia, w środku którego znajduje się pusta przestrzeń na duszę. Dusza natomiast jest kreacyjną konkretyzującą materii, podmiotuje obszar świadomości, uświęca ciało. Ciało-Świątynię tworzy też *corpus mysticum*. Ciało chociaż zamknięte w cielesnych granicach, staje się bytem otwartym, który przyjmuje to, co bezgraniczne. Dla Tomasza z Akwinu jest miejscem spotkania natury z nadnaturą. Wewnętrzna przestrzeń człowieka pod tym względem ma w sobie coś z sacrum. Dla mistyków takich jak święta Teresa z Avili istnienie duszy jest realnym cielesnym doświadczeniem. Święta ta opisała duszę

somaesthetic reception of the work, leading to a substitutive figurative act.

The body as a temple is both an artistic and theological concept. Assigning symbolic value to the members of the human body ennoble the human body. The body-temple I am writing about is a metaphor, but also a theological truth on which the concept of work *Body-Temple* is based. God dwells in the sacral edifice, which in turn may have a dedicated space for the deity's actual real presence in the temple, for example, the Ark of the Covenant, the Holy of Holies or tabernacle. As Saint Augustine wrote, God also dwells in the human body thanks to the spirit, thus rendering it a temple. Man becomes the ark and the tabernacle, the temple. Body-temple is close to the *capax Dei* phrase – “capable of God”. This phrase means that man is God-like, but also that he is able to contain Him within himself. The use of phrases “the soul inhabits the body, “dwells in it”, “body is the temple of the spirit” – is an image of the concept of the body as a temple and, at the same, its sanctification, it shows that the body carries, stores and contains this immaterial, spiritual component of the human being. According to the Polish Thomist, Stefan Swieżawski, the soul forms this dwelling, weaves its body. According to the thought of Saint Thomas – *commensuratio animae ad hoc corpus* – the soul is also a form of the body, it merges with it, transcends it and, in a way, adapts itself to the body. According to this concept, the body is not separated from the soul, it does not constitute a vessel inside which there is empty space for the soul. The soul, on the other hand, is a creative concretisation of the

jako konstrukcję architektoniczną, przyrównała ją do zamku. Zamek ten jest zamieszkiwany przez Boga, a spotkanie z tym „mieszkańcem” jest możliwe dzięki modlitwie i medytacji. Takie doświadczenie jest przekroczeniem bariery między światem zmysłowym a duchowym.

Podmiotowość człowieka i jego cielesność jest postrzegana przeze mnie jako jedność duchowo-cieleśna, dzięki czemu ciało staje się reprezentacją ducha. W języku hebrajskim „ciało” jest synonimem „duszy”. Zarówno „całe ciało”, jak i „cała dusza” oznaczają w etymologii hebrajskiego słowa „ciało” człowieka lub człowieczeństwo. Jedność duchowo-cieleśna według teologów objawia się we wpływie modlitwy, aktywności duchowych na fizjonomię i zachowanie człowieka, a dusza pełni funkcję ożywiania ciała. Edyta Stein uważała, że doznać istnienia duszy można poprzez świadomość. Patronka Europy definiuje duszę jako niezmierną naturalną przestrzeń tętniącą ukrytym życiem. Formułuje fenomenologiczny podział duszy na warstwy i dno-głębnię. Dusza uczestniczy w percepcji rzeczywistości i samoświadomości. Maurice Merleau-Ponty wskazuje, że ciało ma charakter podmiotowy i uczestniczy w świadomości w sposób intencjonalny. Ciało dla Merleau-Ponty’ego nie jest przedmiotem, naczyniem dla umysłu, ale pełnoprawnym podmiotem. Według fenomenologa jedność duszy i ciała jest zjawiskiem ulotnym, zachodzącym w momencie samopoznania i samoodczuwania. Merleau-Ponty zauważa, że ciało może postrzegać siebie jako dotykane, widzącego i jednocześnie dokonywać czynności dotykania, widzenia czyli może zaobserwować siebie z zewnątrz w trakcie relacji

matter, it subjectifies the area of consciousness, sanctifies the body. Body–Temple is also created by *corpus mysticum*. The body, although enclosed within bodily boundaries, becomes an open being that welcomes the borderless. For Saint Thomas Aquinas, it is the meeting place of nature and supranature. In that sense, the inner space of man has something of the sacred in it. For mystics such as Saint Teresa of Ávila, the existence of soul is a real, corporeal experience. This saint described the soul as an architectural structure, she compared it to a castle. This castle is inhabited by God and meeting this “inhabitant” is possible through prayer and meditation. Such an experience is the transcending of the barrier between the sensual and spiritual worlds.

The subjectivity of man and his corporeality is perceived by me as a spiritual-corporeal unity, thanks to which the body becomes the representation of the spirit. In Hebrew, “body” is the synonym of “soul”. In the Hebrew etymology, both “entire body” and “entire soul” mean the human “body” or humanity. According to theologians, the spiritual-corporeal unity manifests in the impact of prayer, spiritual activities on the physiognomy and behaviour of the man, and soul has the function of animating the body. Edith Stein believed that the existence of the soul can be experienced through consciousness. The patron saint of Europe defines the soul as an immeasurable natural space teeming with hidden life. She formulates the phenomenological division of the soul into layers and the bottom-depth. The soul participates in the perception of reality and self-consciousness. Maurice Merleau-Ponty

samopoznania. Ciało jest punktem odniesienia do rzeczy i świata, jest filtrem percepcji, jest miarą jaką człowiek mierzy postrzeganą rzeczywistość. Merleau-Ponty podkreśla niemożność oddzielenia umysłu od ciała. Rozważania Maurice Merleau-Ponty'ego są bliskie mojemu postrzeganiu ciała i roli jaką ono pełni w odbiorze świata i tworzeniu podmiotowości człowieka. Podobnie jak fenomenolog widzę ciało jako czujący i myślący podmiot.

Również neurobiolog Antonio Damasio postuluje jedność psychofizyczną człowieka. Analizując neurobiologiczne procesy zachodzące w ciele człowieka Damasio zaprzecza dualistycznej tezie Kartezjusza. Postuluje neuronowe pochodzenie intelektu, które w jego mniemaniu jest właśnie „cielesne”. Dla naukowca dusza ludzka jest reprezentacją złożonych i wyjątkowych stanów organizmu. Damasio w swojej pracy wykazuje, że człowiek jest jednością psychofizyczną. Stawia tezę, że „cielesne” emocje są integralną częścią umysłu i mają istotny wpływ na procesy intelektualne. Uczucia nie są tylko ulotnym zjawiskiem umysłowym powiązanim z pewnym obiektem lecz są raczej bezpośrednią percepcją określonego obszaru ciała, co dziś już powszechnie uznaje psychologia. Regulacja biologiczna miała swój udział w rozwoju umysłu. Damasio uważa, że procesy fizjologiczne, kryją się za działaniem umysłu, że nie jest to aktywność samego mózgu. Ciało jest „prętem mierniczym” naszych myśli, działań, przeżyć emocjonalnych. Ciało percypując nadaje miarę rzeczom, zjawiskom, które postrzegamy oraz daje nam poczucie subiektywności przeżyć. Teorie neurobiologa w sposób naukowy dowodzą o jedności

indicates that the body has a subjective character and participates in consciousness in an intentional way. For Merleau-Ponty, the body is not an object, a vessel for the mind, but a fully-fledged subject. According to the phenomenologist, the unity of the soul and body is a fleeting phenomenon, taking place at the moment of self-discovery and self-aesthesis. Merleau-Ponty points out that the body can perceive itself as being touched, seen and at the same time can do the touching, seeing, i.e. it can observe itself from the outside during the process of self-discovery. The body is the reference point for things and the world, it is the filter of perception, it is the measure the man uses to measure the perceived reality. Merleau-Ponty emphasises the impossibility to separate the mind from the body. The thoughts of Maurice Merleau-Ponty are similar to my perception of the body and the role it plays in the reception of the world and creating human subjectivity. Similarly to the phenomenologist, I see the body as a sensing and thinking subject.

Neurobiologist Antonio Damasio also postulates the psychophysical unity of man. By analysing the neurobiological processes taking place in the human body, Damasio denies Descartes' dualistic thesis. He postulates neural origins of the intellect, which in his view is exactly “corporeal”. For the scientist, the human soul is the representation of complex and exceptional states of the organism. In his work, Damasio argues that man constitutes a psychophysical unity. He puts forward the thesis that the “bodily” emotions are an integral part of the mind and have a significant impact on the intellectual processes.

psychofizycznej człowieka oraz ukazują rolę ciała w poznaniu, co jest także moim postulatem.

Ciało staje się miejscem świętym nie tylko poprzez jego naturę cielesno-duchową, strukturę *capax Dei*, ale poprzez świadomy rytuał, sakralizację, nadanie sensu. Aby obszar stał się święty, jak twierdzi Mircea Eliade, należy dokonać dokładnego wyznaczenia granic. Istotnym kluczem do odczytania części artystycznej rozprawy jest przedstawiona w rozdziale *Uświęcenie ciała* koncepcja sacrum jako przestrzeni zorientowanej, a więc i geometrycznej. W tym miejscu opieram się na koncepcji przestrzeni świętej według Mircea Eliade. To, co święte, wyrażane będzie za pomocą geometrii i ładu, nieświęte natomiast będzie obszarem bezładu. Strefa sacrum domaga się wyznaczenia granic, a ponieważ ciało jest *capax Dei* – pojemne na Boga – jego powierzchnia stawowi dla mnie granicę sacrum. Korzystam także z idei *axis mundi*, traktując pępek człowieka jako oś świata. Dzięki centralnemu umiejscowieniu pępka człowiek posiada swoje centrum i zyskuje punkt orientacyjny w świecie. Jego ciało w sposób symboliczny staje się punktem odniesienia do świata oraz rzeczy. Przez otwór, jak twierdził Eliade, człowiek łączy się z Kosmosem, Bogiem. Prace z cyklu *Body Temple* powstają przy pomocy aktu orientującego hipotetycznej świątyni, wyznaczając strefę sacrum, a każda z prac posiada swój pępek – *axis mundi*.

Innym sposobem na sakralizację ciała jest stanowanie corpus mysticum i obrzędowe spożycie Eucharystii. Taka obecność bezpośrednia przemienionego chleba w Ciało Boga musi dokonywać sakralizacji w ciele, które chleb taki spożywa. Sakralizacja

Feelings are not only a fleeting mind phenomenon associated with a certain object but they are rather a direct perception of a specified area of the body, which is now widely recognised by psychology. Biological regulation played its role in the development of the mind. Damasio believes that physiological processes are behind the activity of the mind that this is not merely the activity of the brain. The body is a “measuring rod” of our thoughts, actions, and emotional experiences. By perceiving, the body gives measure to things, the phenomena we perceive and provides us with a sense of the subjectivity of experiences. The theories of the neurobiologist in a scientific way prove the psychophysical unity of man and show the role of the body in cognition, which is also a postulate of mine.

The body becomes a holy place not only through its bodily-spiritual nature, the *capax Dei* structure, but through a conscious ritual, sacralisation, and assigning of sense. For an area to become sacred, as Mircea Eliade claims, precise boundaries should be delineated. A crucial key to deciphering the artistic part of the dissertation is presented in section *Sanctification of the Body*, the concept of the sacred as an oriented and, therefore, also a geometrical space. Here, I draw on the concept of the sacred space according to Mircea Eliade. The sacred will be expressed through geometry and order, while the unholy will be an area of the orderless. The sacred zone demands boundaries to be established, and because the body is *capax Dei* – capable of God – its boundary constitutes, in my view, the boundary for the sacred. I also draw on the concept of *axis mundi*,

ciał może dokonać się także poprzez znak. Według Eliade znak jest nosicielem treści i wprowadza element absolutny. Logos w świecie kultury chrześcijańskiej jest wpisane w ciało. Jean Luc Nancy pisał, że ciało jest znakiem, a wszystkie znaki są ciałami znaczącymi. Dla Nancy'ego „ciało znak” potrzebuje duszy lub ducha, które staną się razem „ciałem sensu”. Ciało znaczące jest zbiorem ciał filozoficznych, teologicznych, psychoanalitycznych, semiologicznych. Ciałem sensu, sensem ucieleśnionym jest według Nancy'ego duch. Nazywa go organem sensu, ciałem przemienionym. Wskazanie na ciało i nadanie mu sensu przeistaczają je. Ciało jest znakiem, jest usensowione, również pomimo braku zmian cielesnych właściwości. Ciało Eucharystyczne przybiera nowe znaczenie, jest znakiem rzeczy świętej, która wraz z nadaniem nowego znaczenia zaczyna zawierać w sobie nową ontologiczną rzeczywistość. Idea transubstancji, zaczerpnięta od arystotelesowskiej koncepcji substancji, postuluje brak zmian przypadłości chleba/ciała i zmianę ich substancji. Zmienia się istota, a nie to co widzialne. Dla Nancy'ego ciało jest obrazem, w tym stopniu w jakim jest widzialnością tego co niewidzialne. Problem przeistoczenia jest oczywiście podporządkowany rzeczywistości nadprzyrodzonej, ale Nancy wskazuje jak słowo, sens może wpływać na istotę rzeczy. Postulaty Nancy'ego pod wieloma względami są mi bliskie, ponieważ postrzegam ciało jako organ sensu i znak tego, co niewidzialne i transcendentne oraz sama czerpię z chrześcijańskiej tradycji kulturowej i teologicznej. Twierdzenia Jean'a Luc'a Nancy'ego wykorzystuję w akcie nadawania tytułu pracom *Body Temple*.

treating the human navel as the world's axis. Thanks to the central position of the navel, the man has its centre and gains his orientation point in the world. In a symbolic way, his body becomes the reference point for the world and the things. Through this orifice, as Eliade claims, the man connects with the Cosmos, with God. Works comprising the cycle *Body Temple* are created through the orientation act of a hypothetical temple, through the delimitation of the sacred zone, and each work has its own navel – *axis mundi*.

Another method of the body sacralisation is the establishing of *corpus mysticum* and a ritual consumption of the Eucharist. Such a direct presence of the bread transubstantiated into the Body of God must render sacralisation within the body that consumes such a bread. The sacralisation of the body may also take place through a sign. According to Eliade, the sign is the carrier of content and it introduces an element of the absolute. In the world of the Christian culture, logos is inscribed in the body. Jean Luc Nancy wrote that the body is a sign, and all signs are significant bodies. For Nancy, the “body sign” requires a soul or a spirit that combined will become “the body of sense”. The significant body is a collection of philosophical, theological and semiological bodies. According to Nancy, the spirit is the body of sense, it is the sense embodied. He calls it the organ of sense, the body transformed. Indicating the body and assigning sense to it transubstantiates it. The body is a sign, it is assigned sense, also despite any change to its corporeal characteristics. The Eucharist Body gains new meaning, it becomes the sign of

W myśl „*Hoc est enim corpus meum*” – nadaję sens-tytuł w celu przeistoczenia, dokonania transsubstancjacji obiektu sztuki w żywy obiekt. Przeistoczenie to oczywiście nie ma znaczenia religijnego, ale ma wzmocnić odbiór dzieła. Tytuł, a więc słowo-sens, jest nadany dla spotęgowania przeżycia estetycznego, które to przeżycie powiązane jest z haptycznym odbiorem dzieła.

Również Ratzinger stawia tezę, że nadane rzeczom słowo sprawia przeistoczenie i rzeczy stają się dzięki temu prawdziwymi znakami. Dzięki przeistoczeniu ujawniają się dwie natury postrzeganego ciała: realną i nierealną. Nadanie sensu ciału zaczyna je „odcieleśniać” i otwierać na nierealną rzeczywistość.

Ciało jako świątynia jest motywem, który występował w kulturze i religii od wieków w formie koncepcji teologicznych lub architektonicznych. Połączenie motywów ciała i architektury stwarza znak ciała uduchowionego, tworzy z ciała miejsce antropologiczne, miejsce święte. Świątynia może być cielesna lub jej plan może opierać się na ciele jako wzorze. Koncepcja taka nobilituje ludzką cielesność. Uświęcenie ciała dzieje się poprzez zamknięcie jego w planie świątyni. Pępek dla ciała-świątyni jest swoistym *axis mundi*, który jest niezbędny dla przeżywania przestrzeni świętej i łączności ze światem nadprzyrodzonym. Ciało może być świątynią, może stać się uświęconym miejscem, jest kodem kulturowym, przestrzenią świętą poprzez wyznaczenie jej granic i środka. Wpisane w plan świątyni ciało staje się reprezentacją duchowo-cielesnej kondycji podmiotowości człowieka.

a sacred thing, which when given a new meaning, begins to contain a new ontological reality within itself. The idea of transubstantiation, derived from the Aristotelian concept of substance, postulates no change in the bread/body's characteristics but a change in their substance. The essence changes rather than that which is visible. For Nancy, the body is an image, to the degree it is the visibility of the invisible. The problem of transubstantiation indicates how the word, sense can influence the essence of things. Nancy's postulates are in many ways dear to me because I see the body as an organ of sense and the sign of the invisible and the transcendent, and I myself derive from the Christian cultural and theological tradition. I utilise Jean Luc Nancy's claim in the act of assigning title to the *Body Temple* works. In compliance with “*Hoc est enim corpus meum*” – I assign sense-title to transform, perform transubstantiation of the work of art into a living object. Of course, this transformation does not have a religious meaning, but it is intended to enhance the reception of the work. The title, i.e. the word-sense is assigned to enhance the aesthetic experience, which is associated with the haptic perception of the work.

Ratzinger also argues a thesis that the word assigned to things renders their transformation, thanks to which things become real signs. Thanks to the transformation two natures of the body perceived are revealed: the real and the unreal. Assigning sense to the body initiates its “disembodiment” and becoming open to the unreal reality.

Body as a temple is a motif that has been present in culture and religion for ages in the form of theological

and architectural concepts. The combination of the body and architecture motifs creates the sign of an embodied body, makes the body an anthropological, a holy place. The temple can be corporeal or its floor plan can be based on the body as a model. Such a concept ennobles human corporeality. Sanctification of the body happens through its enclosure within the temple floor plan. The nave of the body-temple is a peculiar *axis mundi*, which is necessary for experiencing the sacred space and communication with the supernatural world. The body can be a temple, it can become a sanctified place, it is a cultural code, it can become a sacred space through its boundaries and centre being determined. The body inscribed in the temple floor plan becomes the representation of the spiritually-corporeal condition of the human subjectivity.

Opis praktycznej części rozprawy
doktorskiej *Body Temple*

Description of the practical part of
the *Body Temple* doctoral thesis

Body Temple –
koncepcja dzieła
artystycznego.
Synteza ciała
z architekturą
jako metafora
ciała uświęconego
i jedności
psychofizycznej
człowieka

Część artystyczna rozprawy doktorskiej, na którą składa się seria ośmiu prac w technice własnej oraz ośmiu towarzyszących im projektów, stanowi odpowiedź i interpretację hasła *Body Temple: Ciała-Świątyni*. Cieleśność człowieka postrzegam w sposób duchowy. Uważam, że ciało ma w sobie wartości niematerialne – duchowe. Jest świątynią dla duszy człowieka. Taką postawę prezentuję w swojej twórczości. Metaforycznie pokazuję to poprzez połączenie wypukłej

Body Temple –
artwork concept.
Synthesis of
the body with
architecture as
a metaphor for the
sanctified body and
the psychophysical
unity of man

The artistic part of the doctoral thesis, which comprises a series of eight works in original technique and eight accompanying designs, constitutes a response to and interpretation of the *Body Temple* concept. I perceive human corporeality in a spiritual manner. I believe that the body has intangible spiritual values in it. It is a temple for the human soul. This is the approach I demonstrate in my art. I show it metaphorically by combining a convex body-like

ciałopodobnej polichromowanej formy ze szkieletem siatki planu architektonicznego. Dokonuję połączenia obu motywów. Zamknięcie ciała w geometrii, nadanie im obu sensu, nakierowuje na sakralizację obiektu. Odwołuję się do kulturowej tradycji tak widzianej relacji ciała i świątyni.

Projekty docelowych prac powstały w oparciu o własną metodę projektową. Punktem wyjścia był rysunek graficzny przedstawiający schematy planów architektury oparte na proporcjach i układzie ciała człowieka. Metoda projektowa nawiązuje do tradycji dawnych architektów – przede wszystkim rysownika żyjącego w XIII wieku Villarda Honnecourta czy Francesco di Giorgio Martiniego. Podobnie jak wymienieni architekci rysuję plan architektoniczny „kościół”, kierując się ułożeniem ciała. Natomiast zmianą, którą wprowadzam do metody, jest tworzenie planu w oparciu o bardziej swobodne ułożenie ciała, także z wykorzystaniem skrótu. Odchodzę od wizerunku człowieka witruwiańskiego. Za każdym razem rysunek zaczynam od wyznaczenia okręgu, którego środkiem jest pępek postaci. To stanowi odwołanie się do witruwiańskiej tradycji. Okrąg traktuję jak koło orientujące – dokonuję na nim podziałów przy pomocy wpisania wien wielościanów foremnych. Wybieram rozwiązanie promieniujące: pięciokąt, a także podziały parzyste poprzez wpisanie dziesięciokąta lub sześciokąta w okrąg. Powstałe punkty styczności sugerują dalsze podziały rysunku i wyznaczają niejako szerokość naw w planowanej „świątyni”. Wybierając prostokąt, staram się używać złotego prostokąta. Układ poszczególnych części hipotetycznego „kościół” podyktowany jest

polychrome form with the grid of an architectural plan. I combine both these motifs. Enclosing the body in geometry, providing them both with meaning, directs the sacralisation of the object. I refer to the cultural tradition of the body and temple relationship perceived this way.

The designs of the target works were based on my original design method. The starting point was a graphic drawing illustrating diagrams of architectural plans based on the proportions and composition of the human body. The design method draws on the traditions of ancient architects – most notably the 13th century draughtsman Villard de Honnecourt, or Francesco di Giorgio Martini. Like the aforementioned architects, I draw an architectural plan of a “church”, guided by the composition of the body. On the other hand, a change I am introducing to the method is the development of a plan based on a more relaxed body positioning, also relying on foreshortening. I am moving away from the image of the Vitruvian Man. Each time, I start the drawing by delineating a circle, the centre of which is the navel of the figure. This constitutes a reference to the Vitruvian tradition. I regard the circle as a circle of orientation – I introduce divisions by inscribing Platonic solids into it. I choose a radial solution: a pentagon, as well as even divisions, by inscribing a decagon or hexagon into the circle. The resulting tangent points suggest further divisions of the drawing and determine, in a way, the width of the aisles in the planned “temple”. When picking a rectangle, I try to apply a golden rectangle. The arrangement of the various parts of the hypothetical “church” is

symbolicznym przypisaniem tych części do funkcji i obrazu metaforycznego. Podążając za zapisem Honoriusza D'Autun o symbolice poszczególnych przestrzeni kościoła – każda z przestrzeni symbolizuje konkretną partię ciała. Absyda odpowiada głowie, transept ramionom, nawa główna stanowi korpus. W ten sposób powstaje projekt do wykonania obiektu docelowego.

Prace, które stworzyłam wykonane są w technice własnej. Nie są rzeźbami, ciężko nazwać je również płaskorzeźbami, chociaż ich wygląd na to wskazuje. Jednakże geneza tych prac wywodzi się z malarstwa: z obrazu olejnego na klasycznym płótnie. Uwypuklenia wynikają z mojej potrzeby obrazowania obiektu bez użycia iluzji perspektywy. Płaszczyzna malarska miała być jednocześnie płaszczyzną obrazowania. Dlatego zaczęłam swoje prace „uwypuklać”. Inną motywacją było uzyskanie haptyczności obiektu. Tak jak wspomniałam, prace wywodzą się z malarstwa. Są płótnem naciągniętym na deskę, ale płótnem uwypuklonym. Nigdy nie wykonałam odlewu, nie rzeźbiłam moich prac ręką. Płótno bawełniane jest podstawowym budulcem. Proces powstania takiej pracy jest długi, żmudny i technicznie złożony. Uzyskany w poprzednim etapie rysunek przekładam na papier o wymiarach docelowych. Następnie przy pomocy kalki przenoszę rysunek na płótno bawełniane o gęstszej gramaturze. Łączę dwa identyczne kawałki materiału i przesywam maszyną do szycia w miejscu wykonanego rysunku. Już na tym etapie dokonują się delikatne deformacje. Po przesywaniu dokonuję nacięć w każdym powstałym trójkącie, kwadracie, prostokącie, kole. W każdej pracy jest ich

dictated by the symbolic assignment of these parts to functions and metaphorical imagery. Following Honorius of Autun's notation of the symbolism of the various church spaces, each space symbolizes a specific part of the body. The apse corresponds to the head, the transept to the shoulders, the nave represents the torso. In this way, a design is developed to produce the target object.

The works I have created are made in my original technique. They are not sculptures, and it is difficult to classify them as reliefs, although their appearance suggests it. However, the origin of these works is in painting: oil painting on classical canvas. The raised elements stem from my need to represent the object without using the illusion of perspective. The painting plane was intended to serve as the imaging plane. That is why I began to produce “convexed” works. Another motivation was to achieve hapticity of the object. As I mentioned, the works are rooted in painting. They are canvas stretched on a board, but also bulging. I have never made a cast or sculpted my works by hand. Cotton canvas is the basic building material. The creative process is long, tedious and technically complex. I transfer the drawing obtained in the previous stage onto paper with the intended size. Next, using carbon paper, I transfer the drawing onto dense cotton canvas. I join two identical pieces of fabric and stitch them with a sewing machine in the area of the drawing. Already at this stage, subtle deformations occur. After sewing, I make incisions in each triangle, square, rectangle or circle. There are dozens of them in each work. Afterwards, I push non-woven fabric through these incisions

killkadziesiąt. Następnie przez te nacięcia wpycham włókninę, która nada objętość, uwypukli płótno bawełniane. Ten etap jest niezwykle czasochłonny, a z twórczą ekspresją czy kreatywnością niewiele ma wspólnego. Gdy już wszystkie nacięcia zostaną uzupełnione wypełnieniem, oddzielam rewers od awersu, obcinam nadmiar materiału. Tak wypchany materiał naciągam na drewnianą deskę wyciętą w tym samym kształcie, co obrys rysunku. Materiał jest mocowany do deski za pomocą pistoletu tapicerskiego. Po naciągnięciu bawełna jest opracowywana pod kątem przygotowania do polichromii. Pokrywam ją warstwą kleju skórniego, a następnie gruntem malarskim. Całość jest szlifowana i wreszcie gotowa do wykonania polichromii.

Warstwa malarska ma cielistą kolorystykę, która ma podkreślać ciało-podobne uwypuklenia. Każda z prac ma swój „brzuch”. Jest to wspomniany środek okręgu początkowego i jednocześnie pępek, *axis mundi*. Pępek każdorazowo jest środkiem okręgu orientującego „świątynię”. Ustanowienie środka jest jednocześnie objawieniem i ustanowieniem przestrzeni świętej. Jak pisał Mircea Eliade wszelki akt orientacji zakłada istnienie jakiegoś stałego punktu, ponieważ człowiek religijny ciągle stara się znaleźć „w centrum świata”. Aby móc żyć w świecie trzeba go ustanowić. Odkrycie lub zaprojektowanie punktu stałego, „centrum”, jest podobne do stworzenia świata¹. Dla mnie stałym punktem jest pępek. Jest on centrum świata i miejscem łączności z „niebem”. Wyznaczenie środka jest przerwaniem homogeniczności

1 M. Eliade, *op. cit.*, s. 16.

to obtain volume and raise the cotton canvas. This stage is extremely time-consuming and has little to do with expression or creativity. Once all the cuts are completely filled, I separate the reverse from the obverse, and cut off the excess material. I stretch the stuffed material onto a wooden board cut to the same shape as the outline of the drawing. The material is fixed to the board with an upholstery stapler. After stretching, the cotton is processed in preparation for polychrome. I coat it with a layer of leather glue and then with paint primer. The whole surface is sanded and finally ready for developing polychrome.

The painting layer has a fleshy colour range to emphasize the body-like bulges. Each work has its own “abdomen”. It is the aforementioned centre of the initial circle and at the same time the navel, *axis mundi*. The navel in each case is the centre of the circle orienting the “temple”. The establishment of the centre is both the revelation and the establishment of sacred space. As Mircea Eliade wrote, any act of orientation presupposes the existence of some fixed point, because a religious man is constantly trying to reach “the centre of the world”. In order to live in the world, one must establish it. The discovery or design of a fixed point, a “centre”, is similar to the creation of the world¹. For me, the fixed point is the navel. It is the centre of the world and the place of connection with “heaven”. To designate the centre means to break the homogeneity of space, to designate the sacred. The centre is the “axis of the world” around which the “world” extends. Thus the axis also signifies the

1 M. Eliade, *op. cit.*, p. 16.

przestrzeni, wyznaczeniem sacrum. Środek jest „osią świata” wokół której rozciąga się „świat”. Oś oznacza więc zarazem „środek świata”, znajduje się w „pępku ziemi”, stanowi centrum świata². Ponadto otwór, w tym przypadku pępek, jest miejscem, przez które człowiek kosmizuje się ze światem. W niektórych religiach i kulturach świątynia i dom postrzegane są jako ciało ludzkie. „[...] Każdy z tych ekwiwalentnych obrazów – kosmos, dom, ciało ludzkie – ma otwór „w górze” umożliwiający przejście do innego świata [...]”³. W hinduizmie panował zwyczaj, w którym jogin przebijał czaszkę zmarłemu, aby dusza wydołała się z ciała. W Europie znane są wierzenia, że dusza wstępuje przez dach, komin. Tak więc otwór skierowany jest ku wyższej płaszczyźnie, umożliwia przejście od ludzkiego stanu bycia do nadludzkiego⁴. Pępek jest zatem miejscem kontaktu z „niebem” i punktem od którego zaczyna się uświęcenie przestrzeni, wybudowanie świątyni.

Prace kształtał przywodzą na myśl plany katedr gotyckich. Są to rzecz jasna plany nieistniejące, hipotetyczne. Ich charakter dobrany jest świadomie. W symbolikę katedry gotyckiej wpisuje się bowiem ciało naznaczone kulturą chrześcijańską – ciało Chrystusa. Na nim rozrysowana jest każda gotycka katedra. Ciało zamknięte jest w świątyni, a świątynia staje się ciałem. Święta geometria sakralizuje. Ciało poprzez metaforyczne związanie z architekturą sakralną i jej symboliczną geometrią staje się

“centre of the world”, being is located in the “navel of the earth”². Furthermore, the opening – in this case the navel – is the place through which man cosmises himself with the world. In some religions and cultures, a temple and a house are seen as the human body. “[...] Each of these equivalent images – the cosmos, the house, the human body – has an opening “upwards” allowing passage to another world [...]”³. In Hinduism, there was a custom in which a yogi would pierce the skull of the deceased to help the soul leave the body. In Europe, there have been beliefs that the soul ascends through the roof, the chimney. The opening is directed towards a higher plane; it allows a transition from a human state of being to a superhuman one⁴. The navel is therefore the place of contact with “heaven” and the starting point for the sanctification of space, the construction of the temple.

The works are reminiscent of plans of Gothic cathedrals. Obviously, these are non-existent, hypothetical plans. Their character is chosen deliberately. The symbolism of the Gothic cathedral includes the body marked by Christian culture – the body of Christ. Every Gothic cathedral is based on it. The body is enclosed in the temple, and the temple becomes the body. Sacred geometry leads to sacralisation. The body, through its metaphorical association with sacred architecture and its symbolic geometry, becomes a place of the sacred. The body can be a temple, it can

2 Ibidem, s. 29.

3 Ibidem, s. 142.

4 Ibidem, s. 146.

2 Ibid., p. 29.

3 Ibid., p. 142.

4 Ibid., p. 146.

miejszem sacrum. Ciało może być świątynią, może stać się uświęconym miejscem. Gdy mówię, cytując Nancy'ego, „Tu oto” – tu oto jest ciało zsakralizowane, nadaję pracy-ciału sens, ciało-obraz się usensawia. Wykonane przeze mnie prace mają budzić skojarzenie z ciałem przestoczonym. Zależało mi, aby prace miały haptyczny charakter, by wywołać ich somaestetyczny odbiór.

Obraz wybrzusza się, nabiera swojego ciała, jego powierzchnia kolorem przypomina ludzką skórę. Dokonuje się swoista inkarnacja dzieła. Prace wcielają się w ciało. Ciało obrazu może być odebrane jako prawdziwe dzięki empatyzowaniu z nim, reakcji neuronów lustrzanych. Praca przypominająca ciało staje się ekwiwalentem zupełnie odmiennej materii, z której została wykonana. Jest substytutem ciała. Horst Bredekamp nazwał takie zjawisko substytutową aktywnością obrazu⁵. Moją intencją było to, aby ciało-świątynia znalazła swoje odbicie w ciele odbiorcy w sposób możliwie bezpośredni. Według Herderowskiej teorii empatii haptyczny podmiot dzięki wielozmysłowej percepcji ucieleśnia zarówno dzieło sztuki jak i siebie. „Wczucie się” daje możliwość rozpoznania samego siebie w innym, w dziele. Tak więc tworząc haptyczny, cielesny obiekt liczę na rozpoznanie się widza w nim oraz refleksję nad kondycją podmiotu, jego cielesno-duchową tożsamością. Według Johanna Gottfrieda Herdera odbiorca własnym ciałem doznaje ciała rzeźby⁶. Widząc brzuch obrazu widz odczuwa swój własny. Odczuwając ustanawia

become a sacred place. When I say, quoting Nancy, “For this is the body” – here is the body sacralised, I assign meaning to the work-body, the body-painting gains sense. The works I have produced are meant to evoke an association with the transubstantiated body. I wanted them to have a haptic character, to evoke a somaesthetic reception.

The image bulges, acquires a body of its own, its surface colour reminiscent of human skin. A sort of incarnation of the work takes place. The works become embodied. The body of the painting can be perceived as real through empathising with it, the reaction of mirror neurons. The body-like work becomes the equivalent of a completely different matter from which it was made. It is a substitute for the body. Horst Bredekamp called such a phenomenon the substitutive activity of the image⁵. My intention was for the body-image to find its reflection in the body of the viewer in a possibly direct way. According to Herder's theory of empathy, the haptic subject embodies both the artwork and itself through multisensory perception. “Feeling into” offers the possibility to recognise oneself in another entity, in the work. Thus, by creating a haptic, corporeal object, I am hoping that viewers will recognise themselves in it and reflect on the condition of the subject, its corporeal-spiritual identity. According to Johann Gottfried Herder, viewers experience the body of the sculpture with their own body⁶. Watching the belly of the painting, the viewer feels his own. By sensing,

⁵ M. Smolińska, op. cit., s. 84.

⁶ Ibidem, s. 58.

⁵ M. Smolińska, op. cit., p. 84.

⁶ Ibid., p. 58.

własną cielesność i podmiotowość jak i podmiotowość obiektu. „Widzimy znajomą anatomię i obdarzamy ją uczuciami; dzięki temu materia zupełnie pozbawiona z nami związku zaczyna oddychać, krwawić, czuć”⁷. Podobny pogląd wyraża Merleau-Ponty, który zauważa, że podmiot może uchwycić siebie z zewnątrz w trakcie poznawania, ując w wymiennej relacji samopoznania dzięki temu, że jest ciałem, które dotyka i jest dotykane, percypując doświadcza siebie⁸.

W haptycznym odbiorze dzieła uznają dotyk za modalność widzenia. Odbiorca dotyka obraz wzrokiem. Natomiast moje prace mówią „Noli me tangere”. Bo ciało obrazu nie jest prawdziwym ciałem. Nie chcę więc przerwać złudzenia, któremu ulega odbiorca. Gdy dotknie pracy przekona się, że to zimna nieprzypominająca miękkiego i ciepłego ciała materia. Moja koncepcja dzieła haptycznego jest zgodna z estetyką i percepcją haptyczną Herdera, które dotyczą jedynie dotyku imaginacyjnego. Odbiorca dzieła dotyka jedynie wzrokiem, nie ręką, bazując na informacjach dotykowych zebranych wcześniej. Człowiek wraz z kulturą i wiedzą dystansuje się od obiektu, nie musi sprawdzać ich faktury za każdym razem gdy widzi. Wie, że winogrono ma delikatną gładką skórę, a pomarańcza lekko chropowatą. Ma pokusę dotknięcia ich, ale poprzednie doświadczenia

they establish their own corporeality and subjectivity, as well as that of the object. “We see a familiar anatomy and endow it with feelings; in effect, that matter completely devoid of any connection with us begins to breathe, to bleed, to feel”⁷. A similar view is expressed by Merleau-Ponty who notes that the subject can grasp itself from outside in the course of cognition, capturing itself in a reciprocal relation of self-discovery by virtue of being a body that touches and is touched – by perceiving, it experiences itself⁸.

In the haptic reception of a work, I consider touch as a modality of vision. Viewers touch the painting with their eyes. My works say “Noli me tangere” because the body of the painting is not a real body. So I do not want to break the illusion to which the viewer succumbs. As soon as they touch the work, they discover that it is a cold matter that does not resemble a soft and warm body. My concept of the haptic work is consistent with Herder’s haptic aesthetics and perception, which are concerned only with imaginative touch. The viewer touches the work only with the eye, not with the hand, based on tactile information collected earlier. Man with culture and knowledge distances himself from the object, he does not need to check their texture every time he sees one. He knows that a grape has a soft smooth skin, whereas an orange has a slightly rough

7 D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005, s. 204.

8 M. Gołębiwska, *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, „Teksty Drugie” 1–2, 2004, s. 238.

7 D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, trans. E. Klekot, Kraków: Jagiellonian University Press 2005, p. 204.

8 M. Gołębiwska, *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, „Teksty Drugie” 1–2, 2004, p. 238.

dają mu pewność, że tym razem będzie podobnie. Odczytują się wszystkie dotykać niczym dziecko, które dzięki dotykowi rozpoznaje głębię i trójwymiarowość. Merleau-Ponty twierdzi, że „widzenie jest dotykiem za pomocą wzroku”⁹. Chciałam, aby moje prace pobudzały dotykającą wyobraźnię. Wybrzuszone, uprzestrzennione przeze mnie płótna mają wzmacniać zjawisko substytutownego aktu obrazowego oraz haptycznego widzenia. Ciało obrazu mają brzuchy, pępki, wybrzuszenia, zgrubienia. Tak zastosowane środki według Marty Smolińskiej „wołają o dotyk i w procesie percepcji uzmysławiają materialną obecność ciała empatycznego”¹⁰. Jak pisze Smolińska: „Dzieło jest nośnikiem organicznej obecności, która pobudza haptyczne doznania. Obraz jawi się jako medium ciała”¹¹. Prace mówią więc do ciała odbiorcy, a on z nim rezonuje, odnajduje w nich siebie i przeżywa własną podmiotowość. Ich odbiór jest somaestetyczny w definicji Richarda Shustermana. Soma jest ciałem czującym, wrażliwym, które z jednej strony odbiera świat sobą i dzięki niemu dokonuje oceny estetycznej innych jaźni i rzeczy, a z drugiej strony wyraża sposób bycia w świecie¹². Somaestetyka jest dziedziną zajmującą się krytycznym badaniem i kultywacją tego, jak doświadczamy i wykorzystujemy nasze przeżywające ciało będące miejscem zmysłowej oceny i twórczej autokreacji¹³. Ciało dokonuje oceny, rezonuje, chce dotknąć inne

⁹ M. Merleau-Ponty, *Widzialne...*, s. 139.

¹⁰ M. Smolińska, op. cit., s. 42.

¹¹ Ibidem, s. 124.

¹² R. Shusterman, op. cit., s. 20.

¹³ Ibidem, s. 19.

skin. He is tempted to touch them, but previous experience gives him confidence that it will be the same. He breaks the habit of touching everything like a child that explores depth and three-dimensionality through touch. Merleau-Ponty claims that “seeing is touching by means of sight”⁹. I wanted my works to stimulate tactile imagination. The bulging, spatialised painting I made are meant to reinforce the phenomenon of the substitutive pictorial act and haptic vision. The bodies of the painting have bellies, navels, bulges, thickenings. The means used in this way, according to Marta Smolińska, “cry out for touch and, in the process of perception, make the material presence of the emphatic body visible”¹⁰. As Smolińska writes: “The artwork is a vehicle for organic presence that stimulates haptic sensations. The image appears as a medium of the body”¹¹. The works thus speak to the body of the viewer, and the viewer resonates with them, finds himself or herself in them and experiences his/her own subjectivity. Their reception is somaesthetic, according to Richard Shusterman’s definition. The soma is a sentient, sensitive body that, on the one hand, perceives the world with itself and through it makes aesthetic judgements about other selves and things, and on the other hand, expresses a way of being in the world¹². Somaesthetics is a discipline concerned with the critical study and cultivation of how we experience and use our experiencing body as a site of sensory

⁹ M. Merleau-Ponty, *Widzialne...*, p. 139.

¹⁰ M. Smolińska, op. cit., p. 42.

¹¹ Ibid., p. 124.

¹² R. Shusterman, op. cit., p. 20.

ciało. Natomiast niemożność dotknięcia powiązana jest z przebywaniem ze świętym. Pisze o tym zarówno Jean Luc Nancy i Rudolf Otto. Rdzeń łacińskiego słowa *sacrum* wskazuje, że świętym jest człowiek lub rzecz, która nie może być dotykana bez zniewagi tej rzeczy lub osoby. Rzecz święta to taka, która nie może być bezkarnie dotykana¹⁴. „*Noli me tangere*” mówi Chrystus do Marii Magdaleny w scenie z Ewangelii św. Jana. Jezus tuż po Zmartwychwstaniu jest niejako przemieniony, ponieważ z początku Maria Magdalena go nie rozpoznaje. Aby przekonać się o realności tego kogo widzi, chce potwierdzić widzialność dotykiem. Zakaz dotyku wypowiedziany przez Chrystusa, sugeruje, że na to, co święte jest nałożone tabu, zakaz dotyku¹⁵. Jednakże współsubstancjalność hostii i możliwość jej przyjmowania jako pokarmu zmienia dynamizm dotyku w chrześcijaństwie. Nancy redefiniuje dotyk jako „niedokonany do końca, wiecznie niespełniony, dynamizujący relację ciała i ducha”¹⁶. Haptyczność wykonanych przeze mnie prac prowokuje chęć dotknięcia, jednakże moją intencją jest, aby ich nie dotykać. W tym sensie postrzegam chęć dotknięcia podobnie jak Rudolf Otto i Jean Luc Nancy. Ciała-świątynie nie mogą być dotknięte, aby nie utracić swego metaforycznego świętego charakteru i złudzenia bycia ciałem.

14 J. Keller, „Rudolf Otto i jego filozofia religii”, w: Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przet. B. Kupis, Wrocław: Thesaurus Press 1993, s.20.

15 B. Baszczak, *Cieleśność i dekonstrukcja chrześcijaństwa: Jean Luc Nancy a Jacques Derrida*, „Logos i Ethos” 1 (36), 2014, s. 31.

16 Ibidem, s. 32.

evaluation and creative self-creation¹³. The body evaluates, resonates, wants to touch another body. By contrast, the inability to touch is associated with being in the presence of the sacred. Both Jean Luc Nancy and Rudolf Otto write about it. The root of the Latin word *sacrum* indicates that a sacred person or thing must not be touched without offending that thing or person. A sacred thing is one that cannot be touched with impunity¹⁴. “*Noli me tangere*” says Christ to Mary Magdalene in the scene from St John’s Gospel. Immediately after the Resurrection, Jesus is transformed, in a way, because at first Mary Magdalene does not recognise him. In order to convince herself of the reality of who she sees, she wants to confirm the visibility using touch. The prohibition of touch, expressed by Christ, suggests that a taboo is imposed on the sacred¹⁵. However, the co-substantiation of the host and the possibility of accepting it as food changes the dynamics of touch in Christianity. Nancy redefines touch as “unfinished, eternally unfulfilled, dynamising the relationship of body and spirit”¹⁶. The haptic nature of my works provokes the desire to touch; however, my intention is that they should not be touched. In this sense, I perceive the desire to touch similarly to Rudolf Otto and Jean Luc

13 Ibid., p. 19.

14 J. Keller, „Rudolf Otto i jego filozofia religii”, in: Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, trans. B. Kupis, Wrocław: Thesaurus Press 1993, p.20.

15 B. Baszczak, *Cieleśność i dekonstrukcja chrześcijaństwa: Jean Luc Nancy a Jacques Derrida*, „Logos i Ethos” 1 (36), 2014, p. 31.

16 Ibid., p. 32.

Reprezentacją ciała w stworzonych przeze mnie pracach są wypuklenia, brzuchy z pępkami oraz warstwa malarska przywodząca na myśl kolorystykę skóry. Estetyka skóry towarzyszy mi od wielu lat, uznaję ją za symboliczną transcendentną granicę ciała, prześwitujące płótno, które ukazuje cielesno-duchową kondycję człowieka. Skóra jest granicą między wnętrzem a zewnątrz, psyche i ciałem. Granicą niewyraźną, rozplywającą się w laserunkach żyłek, zaczerwienień i bladości. Dzięki tej estetyce praca staje się haptyczna, bo patrzy na nią haptyczny podmiot, który również jest pokryty skórą, przez nią odbiera świat i z nim empatyzuje. Francuski psychoanalityk Didier Anzieu badał rolę skóry w kształtowaniu się „ja” człowieka. Uważał, że tożsamość cielesna i psychiczna formowana za pomocą skóry, jej wrażeń dotykowych, ma swoje podwaliny jeszcze w życiu płodowym poprzez ciągły kontakt dziecka z matką. Twierdził, że odczuwanie siebie jest fundamentem dla rozwoju refleksyjnego myślenia. Sformułował pojęcie skóra-ja synonimiczne do „psychicznego futerału”¹⁷. W mojej refleksji skóra nie jest li tylko powłoką, ale reprezentacją kondycji psychofizycznej człowieka dotykającej wnętrza i zewnątrz. Serres postrzega skórę jako elastyczną mapę tożsamości¹⁸. Skóra dla Serresa jest nośnikiem obrazu, jak i płótnem zmysłów. Dla mnie płótnem w dosłownym znaczeniu. Traktuję ją jako powierzchnię obrazu. Skóra jest też głównym organem łączącym wszystkie pozostałe zmysły.

¹⁷ M. Smolińska, op. cit., s. 68.

¹⁸ Ibidem, s. 69.

Nancy. The bodies—temples must not be touched to prevent them from losing their metaphorical sacred character and the illusion of being a body.

The representation of the body in the works I have created consists in the bulges, bellies with navels, and painted layers reminiscent of skin colours. The aesthetics of skin have accompanied me for many years, I consider it to be the symbolic transcendent boundary of the body, a translucent canvas that reveals the corporeal-spiritual condition of the human being. The skin is the boundary between inside and outside, psyche and body. A boundary that is indistinct, dissolving in the network of veins, among redness and pallor. With this aesthetic, the work becomes haptic, because it is observed by a haptic subject who is also covered by skin, perceiving the world through it and empathising with it. The French psychoanalyst Didier Anzieu studied the role of the skin in the formation of the human “self”. He believed that the corporeal and psychological identity formed through the skin and its tactile sensations has its foundations in foetal life due to the child’s continuous contact with its mother. He argued that experiencing oneself is the foundation for the development of reflective thinking. He formulated the concept of the skin-ego synonymous to the “mental case”¹⁷. In my reflection, the skin is not just a shell, but a representation of the human psycho-physical condition touching the inside and the outside. Serres sees the skin as a flexible map of identity¹⁸. For Serres, the skin is a carrier

¹⁷ M. Smolińska, op. cit., p. 68.

¹⁸ Ibid., p. 69.

Świat i ciało haptycznego podmiotu według Serresa „dotykają się wzajemnie” to znaczy doświadczają siebie, formując przy tym własne granice¹⁹. Poprzez doświadczenie estetyczno-haptyczne odbiorca doznaje swoich granic, zarówno fizycznych jak i psychicznych. Doświadcza siebie. Michel Serres wyraża to, co było jego twórczą intuicją: „Ciało i dusza nie są oddzielone, lecz nierozdzielnie ze sobą zmieszane, nawet na skórze”²⁰. Mimo, że skóra wydaje się być granicą między somą a psyche, to jest ona przeniknięta przez oba te pierwiastki, będąc tym mocniej symbolem jedności psychofizycznej człowieka. Doświadczenie fizyczne jedność tę podkreśla i burzy podział między tym co empiryczne i transcendentalne. Skóra swą haptycznością zaciera dualistyczny podział pomiędzy odczuwaniem a myśleniem, wnętrzem i zewnętrzem.

Podsumowując wątek roli zastosowanych środków dzieła haptycznego, chcę podkreślić, że zależało mi na przekazaniu idei jedności psychofizycznej, duchowo-cieleśnej człowieka. Poprzez zastosowane środki estetyczne, odbiorca może przeżyć dzieło w sposób somaestetyczny, wielozmysłowy, samodzielnie doświadczając idei jedności. Ciało jest narzędziem rozumienia. W przeżyciu estetycznym dzieła haptycznego odbiorca tego doświadcza. Natomiast odczucie kondycji psychofizycznej jest jedynie wstępem do dalszej refleksji. Istotniejszym dla mnie jest powiedzenie, że te ciała-obrazy to ciała-świątynie. Że ciało jest świątynią. Jest uświęconym konstruktem

of the image as well as canvas of the senses. For me, it means canvas in the literal sense. I treat it as the surface of the painting. The skin is also the main organ that connects all the other senses. The world and the body of the haptic subject, according to Serres, “touch each other”, they experience each other while forming their own boundaries¹⁹. Through the aesthetic-haptic experience, viewers experience their boundaries, both physical and psychological. They experience themselves. Michel Serres expresses what has been my creative intuition: “Body and soul are not separate, but inseparably mixed together, even on the skin”²⁰. Although the skin appears to be the boundary between soma and psyche, it is permeated by both these elements, being all the more strongly a symbol of the psycho-physical unity of the human being. Physical experience emphasises this unity and shatters the division between the empirical and the transcendental. With its haptics, the skin blurs the dualistic division between feeling and thinking, interior and exterior.

To summarize the theme of the role of the applied solutions in the haptic work, I would like to emphasise that I was interested in conveying the idea of the psycho-physical, spiritual-bodily unity of the human being. Thanks to the aesthetic means used, the viewer can experience the work in a somaesthetic, multi-sensory way, independently experiencing the idea of unity. The body is an instrument of understanding,

¹⁹ Ibidem, s. 246

²⁰ M. Smolińska, op. cit., s. 79, cyt. za: M.Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, übersetzt von M. Bischoff, Frankfurt am Main 1998, s.24.

¹⁹ Ibid., p. 246

²⁰ M. Smolińska, op. cit., s. 79, cit.per.: M.Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, übersetzt von M. Bischoff, Frankfurt am Main 1998, p.24.

cielesno-duchowym. Dzieje się to poprzez wskazanie, nadanie tytułu, użycie geometrii i symbolu.

Odczucie świętości jest również swoistym przeżyciem. Według Rudolfa Otto doznanie świętego jest rodzajem wewnętrznego doświadczenia opartego na uczuciu, emocji i intuicji. Religia zdaniem autora opiera się na przeżyciu. Rudolf Otto konstatuje, że u podstaw poznania intuicyjnego i sądów estetycznych znajduje się „ciemne przeczucie wyższych rzeczywistości”²¹. Doświadczenie przeżycia świętości nie jest wyrażalne, ale z pewnością ma miejsce i zostawia po sobie ślad w postaci uczuć, które następnie można rozumowo analizować. Sacrum według Otta jest uczuciem, przeżyciem, które poszukuje kontaktu z *numinosum*. *Numinosum* jest to nowe pojęcie dla określenia świętości stworzone przez Otta. W jego rozumieniu świętość jest własnością samą w sobie. *Numinosum* stworzył dla oddzielenia pojęcia świętości od skojarzeń z „dobry”, „moralny”. To co święte według Otta napędza człowieka lękiem, ambiwalentnymi uczuciami. Popycha do ucieczki i przyciąga jednocześnie. Wyobrażam sobie doświadczenie *numinosum* niczym estetyczne doświadczenie abjektualnego dzieła. Prace *Body Temple* nie są abjektualne *sensu stricto* i nie to jest ich celem, ale zawierają tę cechę poprzez fizjologiczne wyobrażenie fragmentów ciała. Wywołują odbiór haptyczny oraz swego rodzaju zdziwienie. W tym kontekście odbiór dzieła podobny jest do przeżycia sacrum według Otta. Misterium określane jako *mirum* lub *mirabile* ma znaczenie „dziwić się”.

21 J. Keller, op. cit., s. 16.

which is experienced in the aesthetic recognition of a haptic work. The sensation of the psycho-physical condition, on the other hand, is only a prelude to further reflection. More relevant for me is to say that these body-images are body-temples. That the body is a temple. It is a sanctified bodily-spiritual construct. This happens through highlighting, assigning titles, using geometry and symbols.

The feeling of sacredness is also a specific experience. According to Rudolf Otto, the sensation of the sacrum is a kind of inner experience based on feeling, emotion and intuition. Religion, according to the author, is based on experience. Rudolf Otto states that at the foundation of intuitive cognition and aesthetic judgements is a “dark premonition of higher realities”²¹. Experiencing the sacred is not expressible, but it certainly takes place and leaves a trace in the form of feelings, which can later be rationally analysed. According to Otto, the sacrum is a feeling, an experience that seeks contact with the *numinosum*. *Numinosum* is a new concept to define the sacred realm, created by Otto. In his understanding, the sacred is a quality in itself. *Numinosum* was conceived to separate the concept of holiness from the connotations with “good”, “moral”. The sacred, according to Otto, fills man with anxiety, with ambivalent feelings. It triggers escape response and attracts at the same time. I imagine the experience of the *numinosum* as the aesthetic experience of an abject work. The *Body Temple* works are not abject in the strict sense, and this is not their purpose, but

21 J. Hani, op. cit. p. 16.

„A «dziwić się» pochodzi – o czym zapomnieliśmy – od dziwu, a pierwsze jego znaczenie jest: być dotkniętym w świadomości przez jakiś dziw, przez dziwną rzecz, przez coś dziwnego (*mirum*)”²². Prace będące i niebędące ciałem mogą odbiorcę dziwić, fascynować lub budzić niepokój. Uświęcenie przychodzi wraz z przeżyciem estetycznym jako *mirum*.

Podsumowując: wrażenie ciała-świątyni uzyskuje łącząc motyw ciała z motywem planu architektury sakralnej, dokonując swego rytuału orientującego poprzez wykonanie rysunku, który rozpoczyna się od wyznaczenia środka okręgu i opisanie na nim figur geometrycznych. Ciało-świątynia wydarza się poprzez nadanie sensu/tytułu: „Oto Ciało-Świątynia” w rozumieniu „*Hoc est enim corpus meum*”. Prace w moim zamyśle mają wyrazić cielesno-duchową kondycję człowieka. Otwór-pępek w pracach jest szczeliną w rozumieniu Eliadego służącą do łączności z niebem i osią świata. Cieleśność prac odwołuje się do haptycznego podmiotu, który dzięki zjawisku substytutywnego aktu obrazowego odnajduje się w pracy i przeżywa swoją podmiotowość. Wreszcie jest kontaktem ze świętością poprzez „zdziwienie” *mirum*, składową świętego *numinosum*. Dostrzeżenie tego co święte jest możliwe tylko na drodze poznania uczuciowego²³. Dlatego odczuwanie świętości jest dla mnie bliskie doznaniom estetycznym.

they contain this feature through the physiological imagery of body fragments. They evoke haptic reception and a sort of wonder. In this context, the reception of the work is similar to the experience of the sacrum, as understood by Otto. The *mysterium* referred to as *mirum* or *mirabile* means “to be surprised”. “And ‘to be surprised’ is related – which we have forgotten – to wonder, and its original meaning is to be affected in consciousness by some wonder, by a strange thing, by strangeness (*mirum*)”²². Works that are and are not flesh can surprise, fascinate or unsettle the viewer. Sanctification comes with the aesthetic experience as *mirum*.

To summarise: the impression of the body-temple is achieved by combining the motif of the body with the motif of the plan of sacred architecture, performing a sort of orienting ritual by making a drawing, which begins by marking out the centre of a circle and circumscribing geometrical figures upon it. The body-temple materializes when a meaning/title is provided: “This is the Body-Temple”, in the sense of “*Hoc est enim corpus meum*”. The works, in my intention, are to express the corporeal-spiritual condition of the human being. The opening-*navel* present in the works is a crevice in Eliade’s understanding, supporting communication with heaven and constituting the axis of the world. The corporeality of the works refers to the haptic subject who, through the phenomenon of the substitutive pictorial act, finds himself/herself in the work and experiences his/her subjectivity. Finally, it represents a contact with the

22 Ibidem, s. 50.

23 Ibidem, s. 23.

22 Ibid., p. 50.

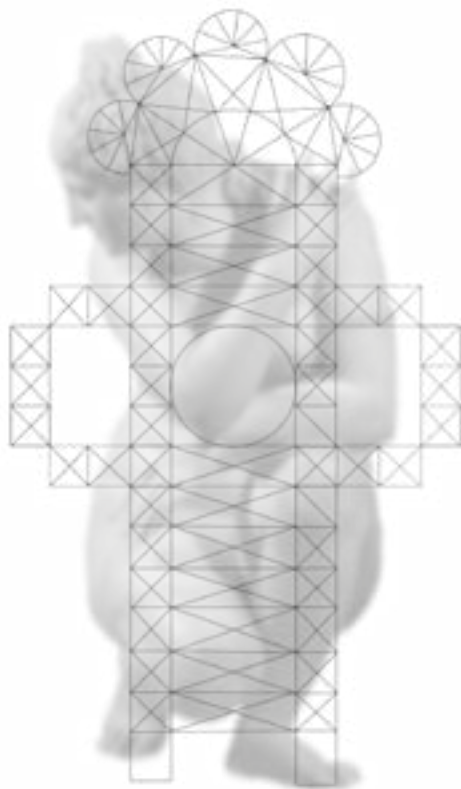
sacred through the “wonder” of *mirum*, a component of the sacred *numinosum*. Perceiving the sacrum is only possible through affective cognition²³. For me, therefore, experiencing the sacred is akin to an aesthetic experience.

²³ Ibid., p. 23.

Dokumentacja praktycznej części rozprawy doktorskiej

Documentation of the practical
part of the doctoral thesis





— I

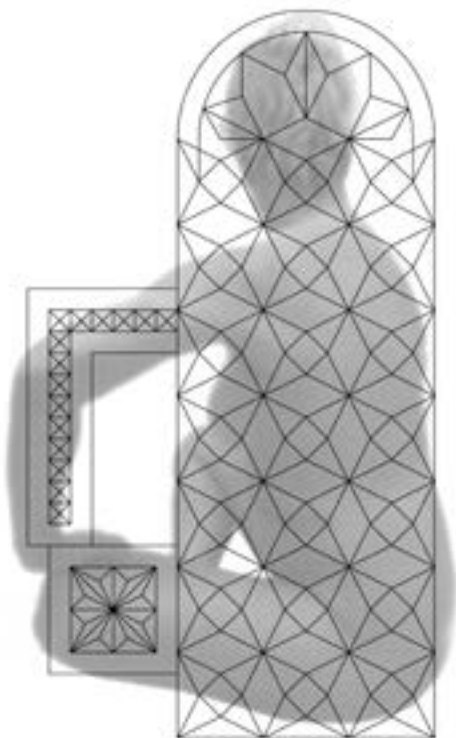
technika własna, 85 × 50 cm, 2022

projekt I, rysunek na papierze, druk cyfrowy, 21 × 29 cm, 2022

own technique, 85 × 50 cm, 2022

project I, drawing on paper, digital print, 21 × 29 cm, 2022





— II

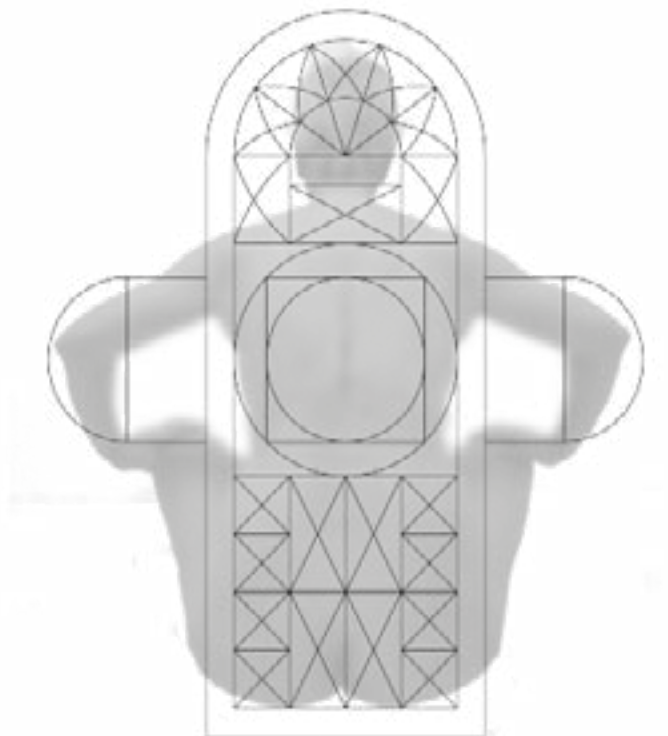
technika własna, 75 × 43 cm, 2022

projekt II, rysunek na papierze, druk cyfrowy, 2022

own technique, 75 × 43 cm, 2022

project II, drawing on paper, digital print, 2022





— III

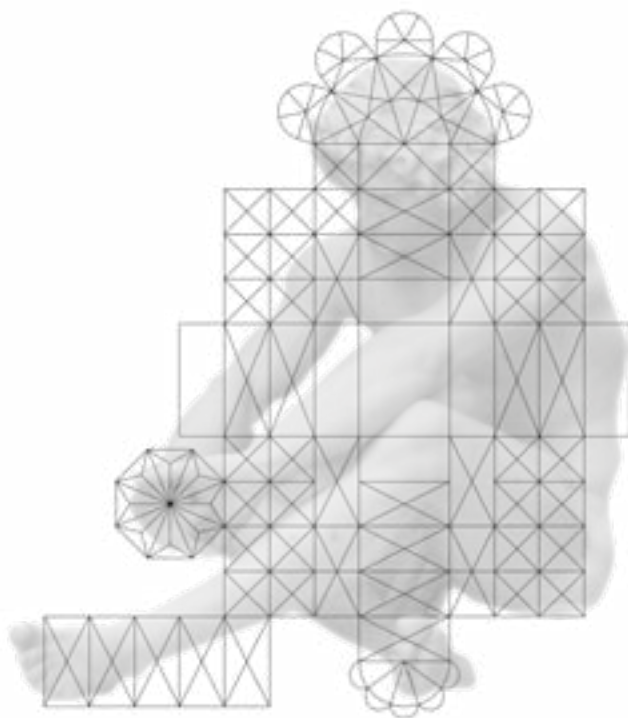
technika własna, 60 × 52 cm, 2022

projekt III, rysunek na papierze, druk cyfrowy, 21 × 29 cm, 2022

own technique, 60 × 52 cm, 2022

project III, drawing on paper, digital print, 21 × 29 cm, 2022



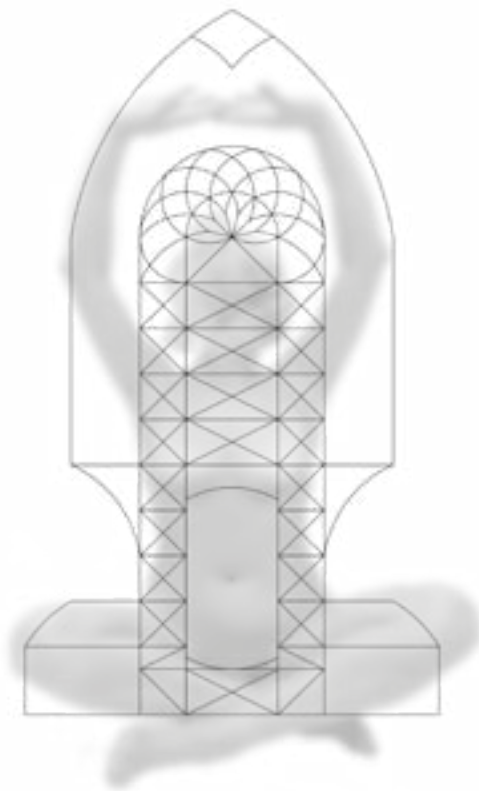


— IV

technika własna, 80 × 70 cm, 2022
projekt IV, rysunek na papierze, druk cyfrowy, 21 × 29 cm, 2022

own technique, 80 × 70 cm, 2022
project IV, drawing on paper, digital print, 21 × 29 cm, 2022





— v

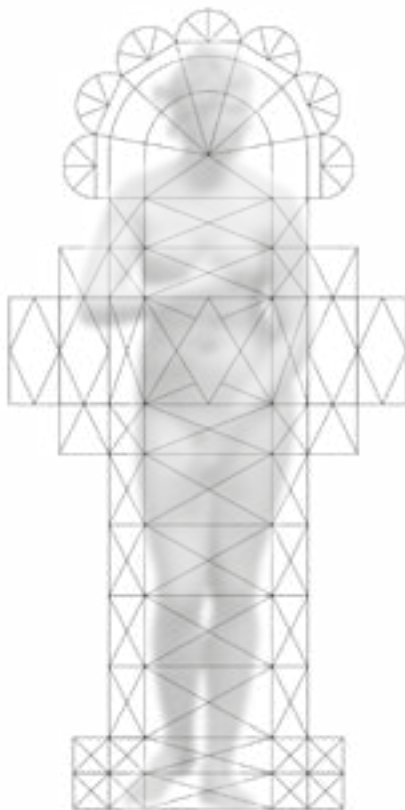
technika własna, 75 × 35 cm, 2022

projekt V, rysunek na papierze, druk cyfrowy, 21 × 29 cm, 2022

own technique, 75 × 35 cm, 2022

project V, drawing on paper, digital print, 21 × 29 cm, 2022





— VI

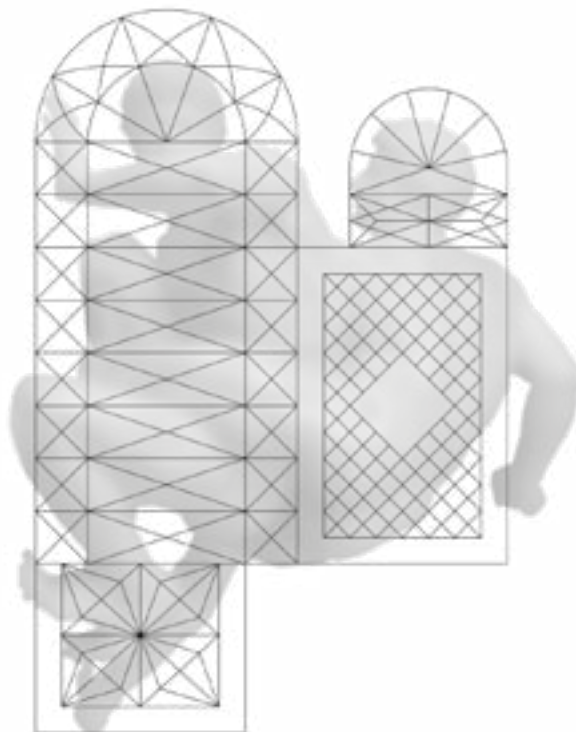
technika własna, 85 × 40 cm, 2022

projekt VI, rysunek na papierze, druk cyfrowy, 21 × 29 cm, 2022

own technique, 85 × 40 cm, 2022

project VI, drawing on paper, digital print, 21 × 29 cm, 2022





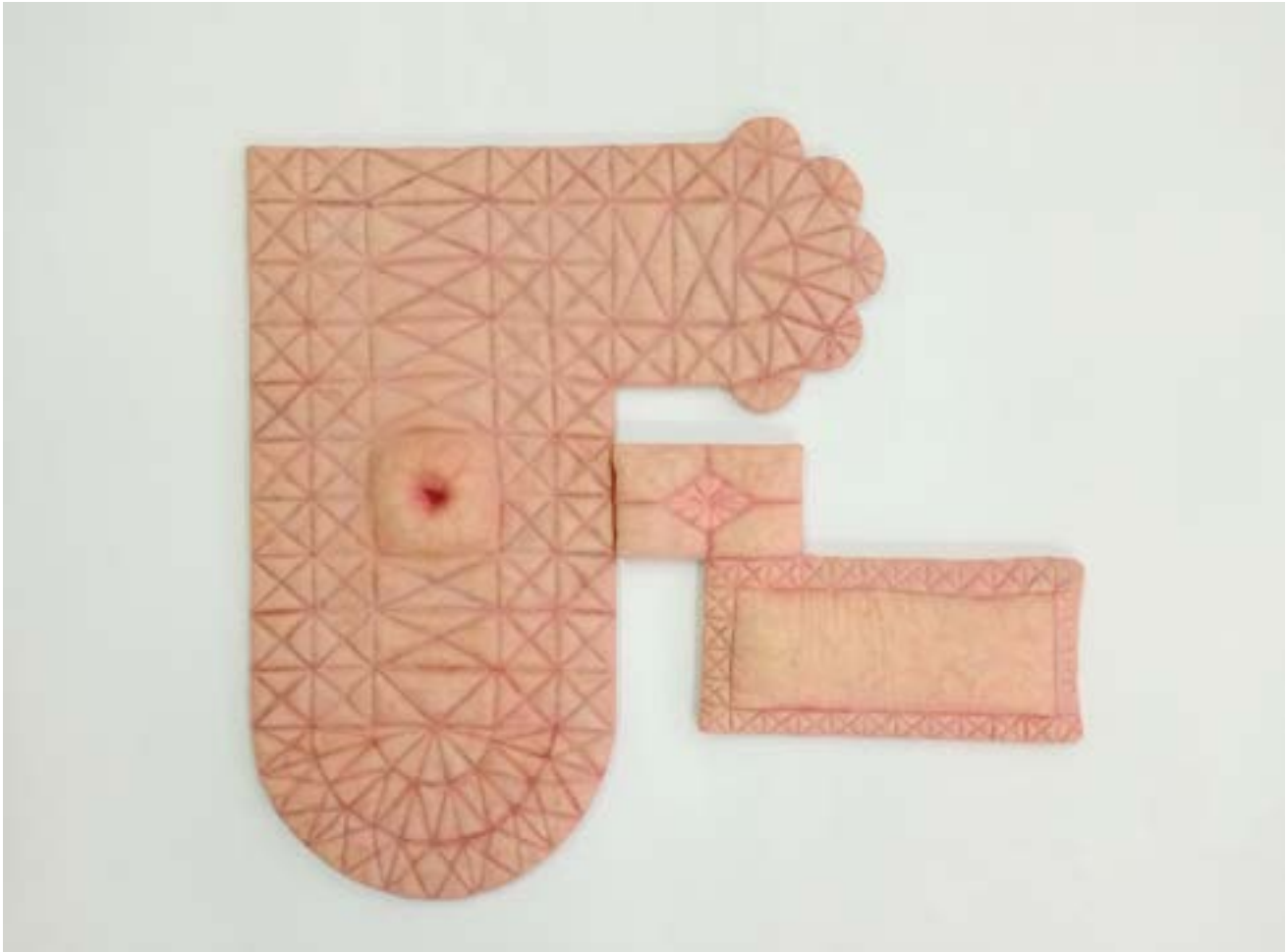
— VII

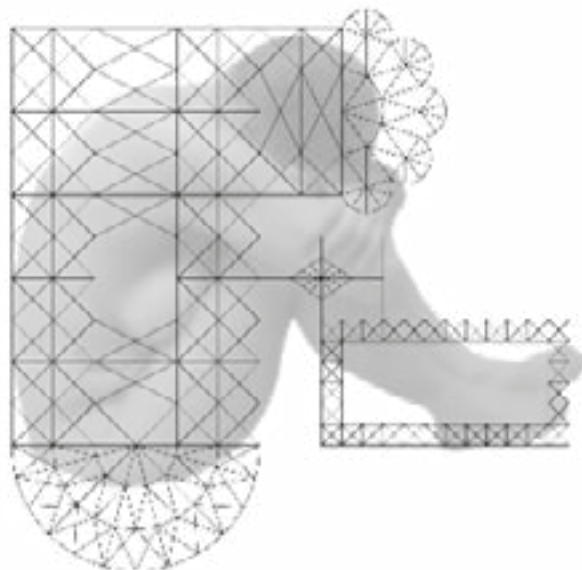
technika własna, 70 × 47 cm, 2022

projekt VII, rysunek na papierze, druk cyfrowy, 21 × 29 cm, 2022

own technique, 70 × 47 cm, 2022

project VII, drawing on paper, digital print, 21 × 29 cm, 2022





— VIII

technika własna 70 × 62 cm, 2022

projekt VIII, rysunek na papierze, druk cyfrowy, 21 × 29 cm, 2022

own technique 70 × 62 cm, 2022

project VIII, drawing on paper, digital print, 21 × 29 cm, 2022



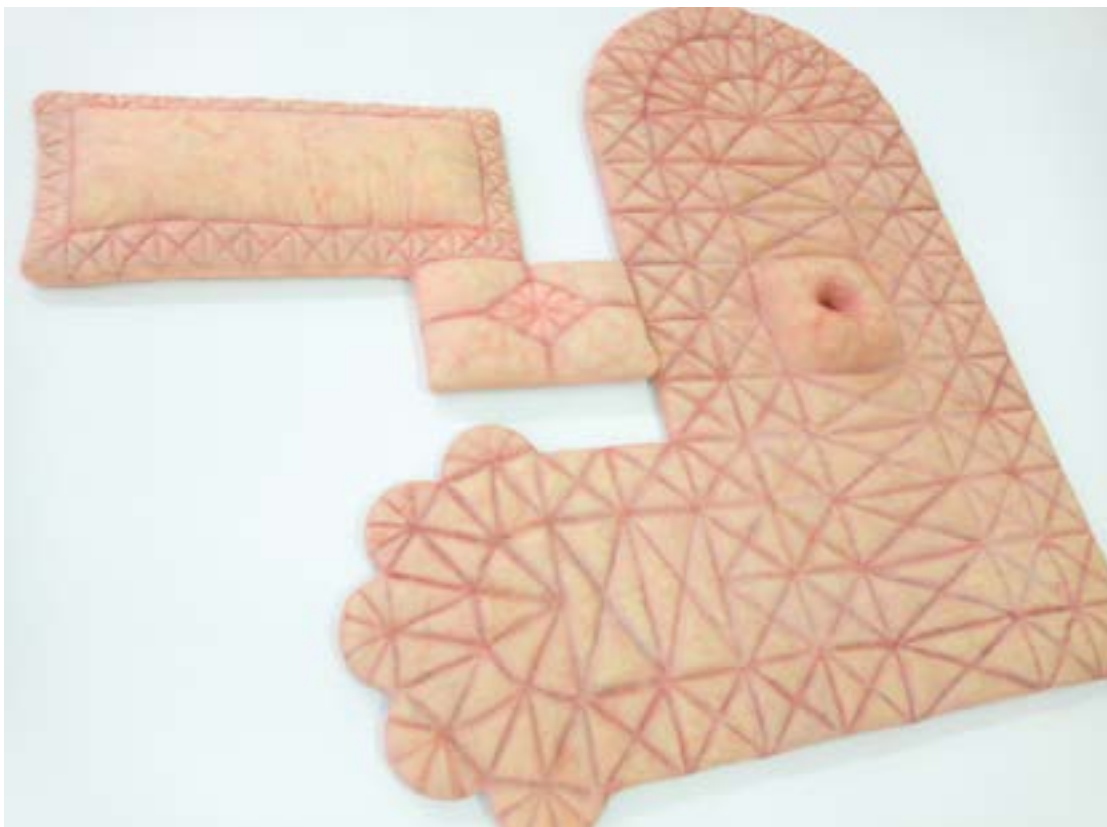


detal VIII, technika własna 70 × 62 cm, 2022

detail VIII, own technique 70 × 62 cm, 2022

ekspozycja prac VI, III, technika własna, 85 × 40 cm,
60 × 52 cm, 2022

exhibition of works VI, III, own technique, 85 × 40 cm,
60 × 52 cm, 2022



widok VIII, technika własna 70 × 62 cm, 2022

view, VIII, own technique 70 × 62 cm, 2022



ekspozycja prac VI, II, I, technika własna, 85 × 40 cm, 75 × 43 cm, 85 × 50 cm, 2022

exhibition of works VI, II, I, own technique, 85 × 40 cm, 75 × 43 cm, 85 × 50 cm, 2022



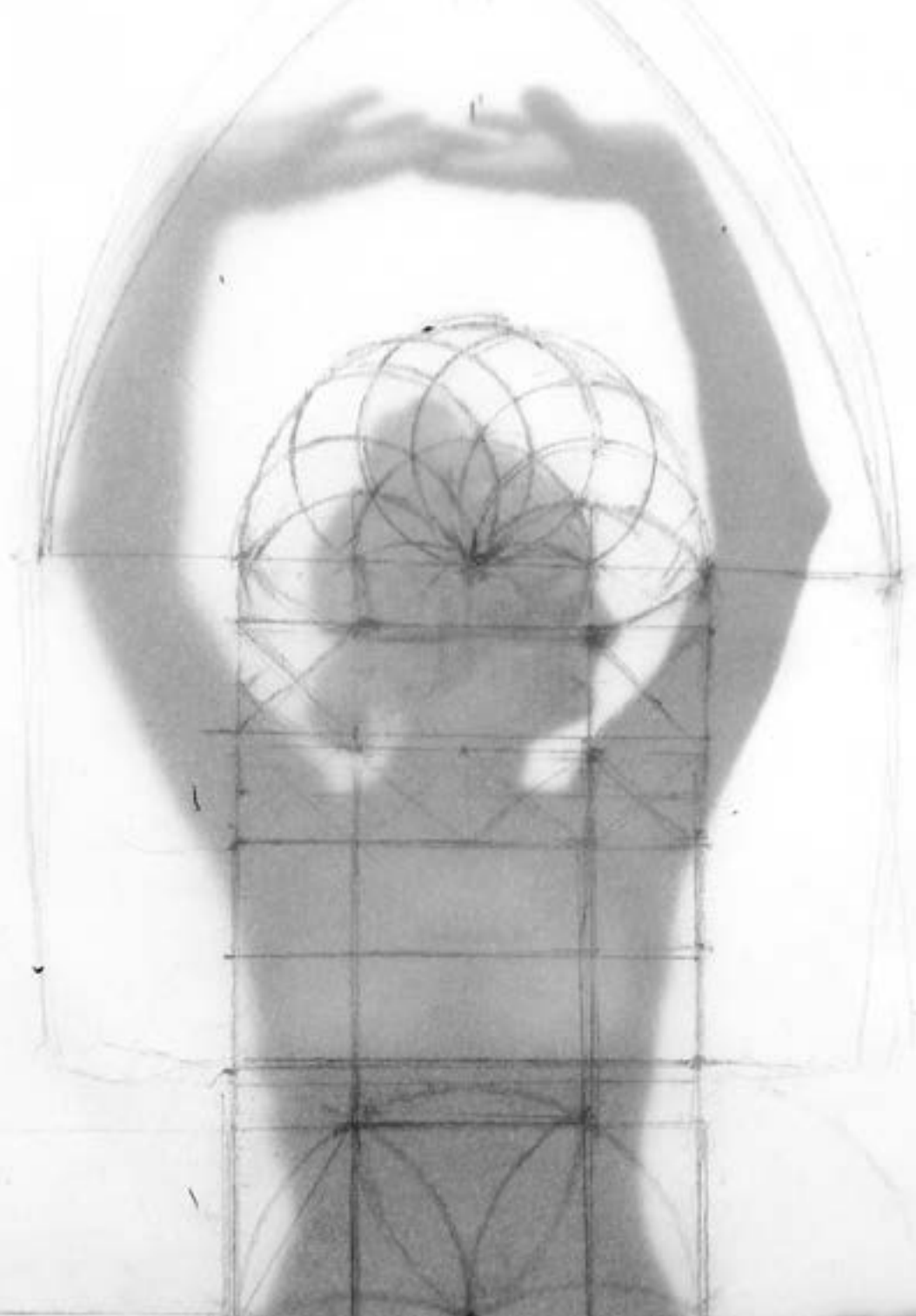
ekspozycja prac VI, III, technika własna, 85 × 40 cm, 2022

exhibition of works VI, III, own technique, 85 × 40 cm,
60 × 52 cm, 2022



projekt V w trakcie procesu twórczego, rysunek na papierze,
21 × 29 cm, 2022

project V in the creative process, drawing on paper,
21 × 29 cm, 2022



Bibliografia

- Alvarez T., *Przewodnik do wnętrza zamku*, Flos Carmeli, 2015.
- Arnheim R., *Dynamika formy architektonicznej*, Oficyna, 2016.
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa, Wydawnictwo PWN, 2011.
- Bałus W., *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Bartnik, S., *Personalizm*, Lublin, 1995.
- Baszczak B., *Cieleśność i dekonstrukcja chrześcijaństwa: Jean Luc Nancy a Jacques Derrida*, „Logos i Ethos” 1 (36), 2014.
- Białostocki J. (oprac.), *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, Gdańsk 2011.
- Binsky P., *Villard de Honnecourt and Invention*, „Nottingham Medieval Studies” 2012, https://www.researchgate.net/publication/288082105_Villard_de_Honnecourt_and_Invention (dostęp: luty 2022).
- Blondel J. F., *Du cours d'architecture qui contient, les Lecons donnees en 1750, t. I-VI, Paryż 1771–1777*, <https://archive.org/details/coeursdarchitectu01blon/page/n519/mode/2up> (dostęp: 10.01.2022)
- Crowley D. (red.), *Jarosław Kozakiewicz. Subiektywne mikrokosmologie*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017.
- Damasio A. R., *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999.
- Dreyfus H., *The Measure of Man and Woman – Human Factors in Design*, New York 1992, <https://arc104201516.files.wordpress.com/2016/02/the-measure-of-man-and-woman-human-factors-in-design-alvin-r-tilley-henry-dreyfuss.pdf> (dostęp: 04.04.2022).
- Eliade M., *Sacrum i Profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005
- Fromm E., *Szkice z psychologii religii*, tłum. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.
- Gallese V., *Ucieleśniona symulacja: od neuronów po doświadczenie fenomenologiczne*, tłum. M. Trzczińska, [w:] *Formy aktywności umysłu. Ujęcia kognitywistyczne*, t. 2: *Ewolucja i złożone struktury poznawcze*, red. A. Klawiter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Ghyka M. C., *Złota liczba*, przeł. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 2016.
- Gołębiewska M., *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2.
- Guerrero van der Meijden J., *Człowiek i jego duchowość. Edyty Stein rozumienie osoby*, „HYBRIS” 2016, nr 35B.
- Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Znak, Kraków 1994.
- Klein L., *Żyje architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.
- Kumaniecki, K., *Słownik łacińsko-polski*, PWN, Warszawa 1982.
- Kunka S., *Teologiczna wizja cieleśności człowieka w nauczaniu Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, <https://czasopisma.kul.pl/index.php/twp/article/view/8422> (dostęp: 16.02.2022).
- Leach N., *Vitruvius Crucifixus: Architecture, Mimesis, and the Death Instinct*, [w:] G. Dodds, R. Tavernor (ed.), *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts–London 2002, https://www.researchgate.net/publication/30527208_Body_and_Building_Essays_on_the_Changing_Relation_of_Body_and_Architecture (dostęp 01.02.2022).
- Łucarz S., *Grób czy świątynia? Problematyka cieleśności w antropologii Klemensa Aleksandryjskiego*, WAM, 2007.
- Mazur R., *Proporcje. Jedność przeciwieństw w architekturze*, Czuły Barbarzyńca Press, 2019.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, Aletheia, 2006.
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, rozdział *Splot–Chiazma*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1996.
- Mrzyglód P., *Dusza i ciało jako integralne składowe ludzkiego bytu. Stanowisko metafizyki realistycznej*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 2012, nr 1.
- Nancy J. L., *Corpus*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, Thesaurus Press, 1993.
- Pallasmaa J., *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Instytut Architektury, 2015.
- Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Instytut Architektury, 2012.
- Ratzinger J., *Problem transsubstancjacji i pytanie o sens Eucharystii (1969)*, w: Joseph Ratzinger, *Sakrament i misterium. Teologia liturgii*, red. M. Koza, tłum. A. Głos, Fundacja Dominikański Ośrodek Liturgiczny – Wydawnictwo AA, Kraków 2011.

- Shute J., *The First and Chief Groundes of Architecture* (1563), Country Life, London 1912, <https://archive.org/details/firstchiefground00shut/page/n49/mode/2up?view=theater> (dostęp: 10.01.2022).
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Universitas, Kraków, 2016.
- Simson O., *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, PWN, 1989.
- Smolińska M., *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020.
- Swieżawski S., *Święty Tomasz na nowo odczytany*, Poznań 1995.
- Tatarkiewicz W., *O doskonałości*, PWN, Warszawa 1976.
- Teresa od Jezusa, *Księga mojego życia*, Flos Carmeli, Poznań 2010.
- Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, III, H. Noldin, Typis et sumptibus feliciani rauch, 1960
- Turbasa J., *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów*, Biblioteka Więzi, Warszawa 2019.
- Walczak R., *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej*, WDR, Poznań 2011.
- Walerich A., *Jan od Krzyża i Edyta Stein. Wyobrażenia i obraz z procesie mistycznym*, Księgarnia Akademicka, 2013.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, z tekstu łacińskiego przeł. Kazimierz Kumaniecki, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

References

- Alvarez T., *Przewodnik do wnętrza zamku*, Flos Carmeli, 2015,
- Arnheim R., *Dynamika formy architektonicznej*, Oficyna, 2016
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, trans. R. Chymkowski, Warsaw, PWN, 2011
- Batus W., *Gotyki bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Nicolaus Copernicus University Press, Toruń 2011
- Bartnik, S., *Personalizm*, Lublin, 1995
- Baszczak B., *Cielesność i dekonstrukcja chrześcijaństwa: Jean Luc Nancy a Jacques Derrida*, „Logos i Ethos” 1 (36), 2014
- ed. Białoostocki J., *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, Gdańsk, 2011
- Binski P., *Villard de Honnecourt and Invention*, 2012 Nottingham Medieval Studies https://www.researchgate.net/publication/288082105_Villard_de_Honnecourt_and_Inventionhttps://www.researchgate.net/publication/288082105_Villard_de_Honnecourt_and_Invention (accessed 02.2022)
- Blondel J. F., *Du cours d'architecture qui contient, les Lecons donnees en 1750*, vol. I-VI, Paris, 1771–1777, <https://archive.org/details/coursdarchitectu01blon/page/n519/mode/2up> (accessed on 10.01.2022)
- ed. Crowley D., *Jarosław Kozakiewicz. Subiektywne mikrokosmologie*, Zachęta – National Gallery of Art., Academy of Fine Arts in Warsaw, 2017
- Damasio A. R., *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 1999
- Dreyfus H., *The Measure of Man and Woman – Human Factors in Design*, New York, 1992, <https://arc104201516.files.wordpress.com/2016/02/the-measure-of-man-and-woman-human-factors-in-design-alvin-r-tilley-henry-dreyfuss.pdf>, (accessed on 04.04.2022)
- Eliade M., *Sacrum i Profanum. O istocie religijności*, trans. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warsaw, 1999
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, trans. E. Klekot, Kraków, 2005
- Fromm E., *Szkice z psychologii religii*, trans. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warsaw, 1968
- Gallese V., *Ucieleśniona symulacja: od neuronów po doświadczenie fenomenologiczne*, trans. M. Trzczińska, [in:] *Formy aktywności umysłu. Ujęcia kognitywistyczne*, vol. 2: *Ewolucja i złożone struktury poznawcze*, ed. A. Klawiter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw, 2009
- Ghyka M. C., *Złota liczba*, trans. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków, 2016
- Gołębiowska M., *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, „Teksty Drugie” 1–2, 2004, p. 238
- Guerrero van der Meijden J., *Człowiek i jego duchowość. Edyty Stein rozumienie osoby*, HYBRIS no. 35B (2016)
- Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Znak, Kraków, 1994
- Klein L., *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*, Fundacja Kultura Miejsca, Warsaw 2014
- Kumaniecki, K., *Słownik łacińsko-polski*, PWN, Warsaw, 1982
- Kunka S., *Teologiczna wizja cielesności człowieka w nauczaniu Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, <https://czasopisma.kul.pl/index.php/twp/article/view/8422>, access 16.02.2022
- Leach N., *Vitruvius Crucifixus: Architecture, Mimesis, and the Death Instinct*, eds. G. Dodds, R. Tavernor, *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2002, https://www.researchgate.net/publication/30527208_Body_and_Building_Essays_on_the_Changing_Relation_of_Body_and_Architecture, (accessed on 01.02.2022)
- Łucarz S., *Grób czy świątynia? Problematyka cielesności w antropologii Klemensa Aleksandryjskiego*, WAM, 2007
- Mazur R., *Proporcje. Jedność przeciwieństw w architekturze*, Czuły Barbarzyńca Press, 2019
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, Aletheia, 2006
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, trans. M. Kowalska, Warsaw, 1996
- Mrzygłód P., *Dusza i ciało jako integralne składowe ludzkiego bytu. Stanowisko metafizyki realistycznej*, 2012, „Wrocławski Przegląd Teologiczny”, 20, no.1
- Nancy J. L., *Corpus*, Słowo Obraz Terytoria, Gdańsk, 2002
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, trans. Bogdan Kupis, Thesaurus Press, 1993
- Pallasmaa J., *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Instytut Architektury, 2015
- Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Instytut Architektury, 2012
- Ratzinger J., *Problem transsubstancjacji i pytanie o sens Eucharystii* (1969) in: Kard. Joseph Ratzinger, *Sakrament i misterium*. liturgii *Teologia*, ed. M. Koza, trans. A. Gtos, Fundacja Dominikański Ośrodek Liturgiczny – Wydawnictwo AA, Kraków, 2011

- Shute J., *The First and Chief Groundes of Architecture*, 1563, Country Life, Londyn, 1912, p. 49 <https://archive.org/details/first-chiefground00shut/page/n49/mode/2up?view=theater> (access 10.01.2022)
- Shusterman R., Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki, Universitas, Kraków, 2016
- Simson O., Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie, PWN, 1989
- Smolińska M., *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków, 2020
- Swieżawski S., *Święty Tomasz na nowo odczytany*, Poznań, 1995
- Tatarkiewicz W., *O doskonałości*, Warszawa, PWN, 1976
- Teresa of Ávila, *Księga mojego życia*, Poznań: Flos Carmeli, 2010
- Saint Thomas Aquinas, *Summa theologiae*, III, H. Noldin, Typis et sumptibus feliciani rauch, 1960
- Turbasa J., *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów*, Biblioteka Więzi, Warsaw, 2019,
- Vitruvius, *O architekturze ksiąg dziesięć*, trans. Kazimierz Kumaniecki, Prószyński i S-ka, Warsaw, 1999
- Walczak R., *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej*, WDR, Poznań, 2011
- Walerich A., *Jan od Krzyża i Edyta Stein. Wyobrażenia i obraz z procesie mistycznym*, Księgarnia Akademicka, 2013

Spis ilustracji

1. Jacques-François Blondel, ilustracja porządku toskańskiego (według Vincenza Scamozziego *Cours d'architecture*, plansza XI, 1771)
2. Leonardo da Vinci, *Człowiek witruwiański*, rysunek tuszem na papierze, 34,6 × 25,5 cm, 1490, Gallerie dell'Accademia
3. Mariano di Jacopo (Taccola), *Człowiek witruwiański*, rysunek, XV wiek, Instytut i Muzeum Historii Nauki, Florencja
4. Cesare Cesariano, *Człowiek witruwiański*, ilustracja do wydania traktatu Witruwiusza *O architekturze ksiąg dziesięć*, 1521
5. Francesco di Giorgio Martini, ilustracja do *Trattato di Architettura*, rysunek, 1470, Royal Library of Turin
6. Pietro Cataneo, *Człowiek witruwiański*, ilustracja do *L'Architettura*, 1554
7. Villard de Honnecourt – ilustracja autorstwa Rebekki Price Villard de Honnecourt's *Use of Templates in his Drawings*, „AVISTA Forum Journal” 1989, No. 3, s. 15–16 (źródło: Paul Binski, *Villard de Honnecourt and Invention*, „Nottingham Medieval Studies” 2012, No. 1, dostęp: luty 2022)
8. Le Corbusier, *Modulor*, 1957
9. Yousef Al-Mehdari, *The Monotheistic Shrine*, druk 3D, poliamid
10. Jarosław Kozakiewicz, rysunek koncepcyjny do rzeźby *Salto*, 2012
11. Nancy Brooks Brody, *Merce Drawing*, tusz na papierze gazetowym, 22 × 30 cm, 2011
12. Vinzenz Statz, Katedra Kolońska z wpisaną postacią Chrystusa Ukrzyżowanego, rysunek, XIX wiek

Figures

1. Jacques-François Blondel, illustration of the Tuscan profile (after Vincenzo Scamozzi's *Cours d'architecture*, Plate XI, 1771)
2. Leonardo da Vinci, *The Vitruvian Man*, ink drawing on paper, 34.6 × 25.5 cm, 1490, Gallerie dell'Accademia
3. Mariano di Jacopo (Taccola), *The Vitruvian Man*, drawing, 15th century, Institute and Museum of the History of Science, Florence
4. Cesare Cesariano, *The Vitruvian Man*, illustration for the edition of Vitruvius's treatise *De Architectura*, 1521
5. Francesco di Giorgio Martini, illustration for *Trattato di Architettura*, drawing, 1470, Royal Library of Turin
6. Pietro Cataneo, *The Vitruvian Man*, illustration for *L'Architettura*, 1554
7. Villard de Honnecourt – illustration by Rebecca Price Villard de Honnecourt's *Use of Templates in his Drawings*, in: *AVISTA Forum Journal*, 3 (1989), p. 15–16 (after: Paul Binski, *Villard de Honnecourt and Invention*, in: *Nottingham Medieval Studies*, 1 (2012))
8. Le Corbusier, *Modulor*, 1957
9. Yousef Al-Mehdari, *The Monotheistic Shrine*, 3D print, polyamide
10. Jarosław Kozakiewicz, concept drawing for the sculpture *Somersault*, 2012
11. Nancy Brooks Brody, *Merce Drawing*, ink on newsprint, 22 × 30 cm, 2011
12. Vinzenz Statz, Cologne Cathedral with the figure of Christ Crucified, drawing, 19th century

Abstrakt

W rozprawie doktorskiej zatytułowanej *Body Temple* odpowiadam na pytanie jakie związki łączą ciało i architekturę, czy i w jaki sposób ciało może stanowić świątynię oraz czy podmiotowość człowieka ma charakter jedności psychofizycznej. Przeprowadziłam analizy w obszarze różnych kontekstów kulturowych, w szczególności w obszarze sztuki współczesnej i dawnej, w tekstach teologicznych i filozoficznych oraz w traktatach o architekturze. Zastanawiałam się w jaki sposób miara człowieka została wykorzystana dawniej i współcześnie w dziedzinach projektowania oraz sztuki. Stawiam również pytanie o rolę ciała w procesach poznawczych i odbiorze dzieła sztuki. Część artystyczna pracy badawczej rewaloryzuje połączenia motywów wizualnych ciała i architektury w autorskim języku plastycznym. Zamykam ciało w planie świątyni, tworząc haptyczny obiekt w oparciu o metodę projektową nawiązującą do metod projektowych dawnych architektów. Celem użytych środków formalnych jest synteza motywów ciała i świątyni oraz nobilitacja ciała ludzkiego, ukazanie jego niematerialnych wartości oraz wywołanie somaestetycznego odbioru prac.

Abstract

In my doctoral thesis entitled *Body Temple*, I address the question of what connections exist between the body and architecture, whether and how the body can constitute a temple, and whether human subjectivity has the character of a psycho-physical unity. I conduct out analyses involving various cultural contexts, particularly in the area of contemporary and ancient art, in theological and philosophical texts, as well as in treatises on architecture. I explore how the measure of the human being has been used in the fields of design and art. I also pose the question of the role of the body in cognitive processes and in the reception of an artwork. The artistic part of the research work reevaluates the combinations of visual motifs of the body and architecture in an original visual language. I enclose the body in a temple plan, creating a haptic object based on a design method that alludes to the design methods applied by ancient architects. The purpose of the formal means used is to synthesise the motifs of body and temple and to ennoble the human body, to show its immaterial values and to evoke a somaesthetic perception of the work.

Promotor: prof. Maciej Świeszewski
Tłumaczenie: Łukasz Kotyński
Projekt graficzny i typograficzny: Zuzanna Leśniak

© by Karolina Kardas

Gdańsk 2023