

Juliusz Żórawski

O BUDOWIE
FORMY
ARCHITEKTO-
NICZNEJ



ARKADY

PRZEDMOWA

Literatura o sztuce ma trzy wielkie działy: jeden daje opisy, drugi przepisy, trzeci wyjaśnienia. Inaczej mówiąc — jeden jest historyczny, drugi praktyczny, trzeci teoretyczny. Jeden ustala, jakie, kiedy, gdzie, w jakich warunkach powstawały i powstają dzieła sztuki, jacy byli i są artyści, jakie rodzaje, style, prądy sztuki. Drugi daje przepisy, jak artyści mają sztukę swą uprawiać, jak projektować i komponować, jakich używać narzędzi i surowców. Trzeci wreszcie wyjaśnia, dlaczego dzieła sztuki są takie, a nie inne, co stanowi o ich działaniu, artyzmie, wartości, doskonałości, pięknie; do tego trzeciego działu należy niniejszy tom Juliusza Żórawskiego.

Te trzy działy ma literatura każdej ze sztuk: malarstwa tak samo jak rzeźby, muzyki, poezji; ma je w szczególności piśmiennictwo architektoniczne. Wszystkie trzy bywają łączone niekiedy w tej samej książce: łączy je najstarsze z przechowanych, a szczególnie wpływowe dzieło o architekturze, Witruwiusza *Dziesięć ksiąg*. Informuje ono o istniejących budowlach, daje wskazówki, jak budować nowe, wywodzi, jakim ogólnym zasadom podlega architektura, jakie proporcje są w niej najdoskonalsze. Inne natomiast książki o architekturze ograniczają się do jednego działu: historii architektury należą do pierwszego, najstarszy polski traktat *Krótką nauką budowniczą podług nieba i zwyczaju polskiego* — do drugiego, praktyczno-zawodowego, a książka Juliusza Żórawskiego należy do trzeciego, teoretycznego.

Ma ona długie drzewo genealogiczne: przez liczne dzieła XIX wieku, przez traktaty renesansowe, jak Albertiego, przez średniowieczne traktaty o kwadraturze i triangulacji, poprzez Witruwiusza sięga ona jeszcze dawniejszych — dziś zaginionych, znanych tylko z tytułów i nazwisk autorów — traktatów starożytnych o proporcjach i formach architektonicznych.

Niektóre prace tego typu stwierdzają po prostu, że pewne formy i proporcje są doskonalsze od innych. Tak traktaty starożytne stwierdzały np., że w świątyni doryckiej tryglif służył za moduł, że kolumna ma dwa moduły szerokości, że stosunek kolumny do inter-kolumnium jest jak 5 do 8, a cała szerokość sześciokolumnowej świątyni ma 27 modułów. Gdyby tych, co zalecali takie proporcje, zapytać, jak tłumaczą ich doskonałość, odpowiadałoby zapewne, że takie jest prawo harmonii, tkwiące w samych proporcjach, że w budowlach

jest nie inaczej niż w muzyce, gdzie jedne dźwięki ze sobą harmonizują, a inne nie. Jest to obiektywne tłumaczenie upodobania, jakie znajdujemy w pewnych proporcjach i formach.

Możliwe jest wszakże tłumaczenie inne, subiektywne. Tłumaczenia obiektywne i subiektywne stanowią istotne przeciwieństwo w teoriach architektury. Obiektywne przyjmuje, że pewne proporcje i formy są piękne, bo taka jest proporcja świata, tak jest zbudowany; że pewne formy i układy są harmonijne, a inne nie, człowiek ma się tylko poddawać ich działaniu, a uchwyci ich harmonię. Natomiast subiektywne tłumaczenie powiada: to człowiek tak jest zbudowany, że pewne formy i układy mu odpowiadają, działają na niego przyjemnie, podobają mu się i wtedy nazywa je pięknymi. Autor niniejszej książki kładzie największy nacisk na to przeciwstawienie, w teorii architektury uznaje jedynie tłumaczenie subiektywne, a obiektywne potępia. I może powołać się na to, że rozwój teorii zdaje się iść od obiektywizmu do subiektywizmu.

Starożytni byli obiektywistami w rozumieniu architektury; byli nimi zarówno ich filozofowie, jak i artyści, szukający dla swej sztuki kanonów, stałych, niezmiennych formuł. Zdawali sobie sprawę z tego, że wzrok człowieka przekształca i deformuje formy i proporcje rzeczy i uważali za słuszne, by sztuka liczyła się z warunkami widzenia i świadomie dawali marmurom proporcje niedoskonałe, właśnie po to, aby się wydawały doskonałymi. W tym celu pochylali i zgrubiali boczne kolumny portyków, rozszerzali kolumny pośrodku, wyginałi gzymsy, wprowadzali różne odchylenia od linii prostych i doskonałych, wedle ich zdania, proporcji. Nie było to wszakże z ich strony zerwaniem z ideą obiektywnej doskonałości pewnych form, lecz raczej jej potwierdzeniem.

Święty Augustyn, który wniósł do estetyki chrześcijańskiej wszystkie wątki starożytne, przekazał jej także obiektywną koncepcję. „Przed wszystkim — pisał — zapytam, czy dlatego coś jest piękne, że się podoba, czy dlatego się podoba, że jest piękne. Bez wątplenia otrzymam odpowiedź, że podoba się, ponieważ jest piękne“. Jednakże w estetyce chrześcijańskiej od początku zaznaczyły się już elementy koncepcji subiektywnej. Inny Ojciec Kościoła, Bazyli z Cezarei, o pokolenie starszy od Augustyna, pisał, że piękno rzeczy polega na proporcji, ale nie na proporcji części rzeczy między sobą, lecz na ich proporcji do wzroku: było to już zrelacjonizowanie piękna do podmiotu, wprowadzenie czynnika subiektywnego do tej teorii. Czynnikiem ten znajdował wyraz także i w późniejszej, średniowiecznej teorii sztuki, np. w twierdzeniu, że „przynudzanie jest decydującym momentem w sędzi o sztuce“.

Postawa obiektywna przetrwała jednakże w estetyce nie tylko wieków średnich, ale także odrodzenia i baroku. Architekt XVII wieku, Perrault, wspomniany niejednokrotnie w niniejszej książce, był w swej epoce wyjątkiem, wręcz fenomenem, gdy w działaniu architektury na równi z pierwiastkiem obiektywnym uwzględniał subiektywny. Zajmował postawę umiarkowaną, liczył się z obu pierwiastkami, ale może była to właśnie postawa słuszna? Dał świetną interpretację subiektywnego pierwiastka w upodobaniach estetycznych, wv.

wodząc go z kojarzenia wyobrażeń: rzeczy podobają nam się nie tylko dzięki temu, jakie są, ale także i więcej jeszcze — dzięki temu, co nam przypominają.

Subiektywne wyjaśnienie upodobania estetycznego rozpowszechniło się dopiero w XVIII wieku. Stosował je wtedy Francuz Dubos, gdy przyjemność, jaką nam dają dzieła sztuki, tłumaczył tym, że zajmują nasz umysł, pozwalają mu żywiej funkcjonować, rozpraszają nudę. Stosował je również Anglik Burke, gdy wyjaśniał przyjemność estetyczną tym, że pewne przedmioty zaspokajają nasze popędy samozachowawcze i towarzyskie. Jednakże i w XVIII wieku estetyczna interpretacja sztuki uwzględniała oba czynniki — subiektywny i obiektywny — czyli względny i bezwzględny, jak je wówczas nazywano. Tym osiemnastowiecznym myśлом, oddzielającym oba czynniki, dał Fechner w XIX wieku eksperymentalną podbudowę i na dłuższy czas ugruntował je w nauce.

Natomiast wiek XX wprowadził do psychologii i estetyki myśli nowe, w szczególności jedną, która w inny sposób pozwoliła dojrzeć czynnik subiektywny w przeżyciu estetycznym. Była to tak zwana psychologia „postaci“ czyli „układów spoistych“, twierdząca, że świadomość formuje się nie przez stopniowe kojarzenie wyobrażeń, lecz z miejsca operuje całościami; przy postrzeganiu nie zachowujemy się biernie, lecz przystępujemy doń z określonym nastawieniem, z dyspozycją do „postaciowania“, z gotowymi, całościowymi formami. Twórcy tej psychologii rozwijali ogólną teorię postrzegania, a nie specjalnie estetycznego; początkowo bodaj nie przewidywali, że będzie także teorią sztuki. Jednakże zawierają ona w tej dziedzinie wielkie możliwości. Ale trzeba było wpaść na tę myśl, dokonać dostosowania i trzeba było mieć doświadczenie i wiedzę architekta, by je przekonująco w dziedzinie architektury przeprowadzić. Tu leży rola Juliusza Żórawskiego: on dokonał zastosowania tej nowej teorii psychologicznej do architektury.

Dwadzieścia lat mija, kiedy przyniósł mi pierwszą redakcję swej pracy. Była zamierzona jako rozprawa doktorska, przedłożona Politechnice Warszawskiej, ale że wykraczała poza zwykłą tematykę politechniczną, Politechnika odwołała się do uniwersyteckiego recenzenta. Był to czas okupacji, przewód doktorski był robiony tajnie. Rigorosum odbywało się w mieszkaniu i pod przewodnictwem ówczesnego dziekana Bryły: była to jedna z ostatnich jego czynności, wkrótce potem został aresztowany i rozstrzelany przez okupanta.

Od pierwszych stron maszynopisu nie miałem wątpliwości, iż zawiera myśl ważną, nowe zastosowanie teorii, że daje bogactwo obserwacji i wiedzy architektonicznej. Wątpliwości mogło budzić tylko to, że praca, operująca pojęciami filozoficznymi, psychologicznymi, estetycznymi, humanistycznymi, była pisana przez człowieka o wykształceniu politechnicznym, dalekiego od humanistyki. Jednakże dawało to zyski znacznie większe niż straty. Praca była podobna do doskonałych obrazów malowanych przez utalentowanego artystę, który nie uczęszczał do akademii i wypowiada się w sposób mniej wyszkolony zawodowo, lecz bardziej własny i bezpośredni.

Książka ukazuje się w druku dopiero teraz po latach. Dotąd drukowany

był tylko jej skrót w I Roczniku „Estetyki“ z r. 1960. Za to okazuje się powiększona o całą drugą część. Jednakże owa pierwotna część pierwsza wydaje się cenniejsza, bo zawiera więcej swoistych doświadczeń architekta. Ale i druga część jest pouczająca, i to właśnie dla filozofa-estetyka, któremu pokazuje, jak nie-filozof, artysta, architekt ujmuje filozoficzne zagadnienia.

Przedmowa do książki nie potrzebuje wchodzić w jej szczegóły: czytelnik książkę przeczyta i szczegóły te pozna. Natomiast ma jeszcze jeden obowiązek do spełnienia: ma pokazać, jakie miejsce książka zajmuje w dzisiejszym piśmiennictwie o sztuce. Otóż myśl przewodnia książki Juliusza Żórawskiego jest tak aktualna, tak związana z dzisiejszymi prądami naukowymi, iż jest naturalne, że została podjęta nie tylko przez niego, ale jednocześnie i przez innych uczonych w innych krajach. W szczególności podjął ją i szeroko rozwinął amerykański psycholog R. Arnheim, najpierw w drobniejszych rozprawach, a potem w dużej książce „art and Visual Perception“ z r. 1956. Warunki wojenne spowodowały opóźnienie publikacji polskiej; amerykańska ukazała się wcześniej od niej, choć znacznie później niż Żórawski myśl swą podjął i przedstawił w niedrukowanej rozprawie doktorskiej. Myśl podstawowa obu książek — amerykańskiej i polskiej — jest wspólna, ale ujęcie jest inne i inny materiał faktyczny, na którym są oparte. Obie książki podpierają się wzajem, oświetlając każda na swój sposób wspólną myśl.

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

WSTĘP

CEL OPRACOWANIA

Zasady budowy formy architektonicznej wyłożone w tej pracy mogą być pomocne przy powstawaniu koncepcji dzieła architektonicznego w wyobraźni architekta, a podczas projektowania ułatwią mu szybszy i pewniejszy wybór między rozwiązaniami. Jest możliwe, że pomogą młodym projektantom uniknąć błędów formalnych, które powstają wtedy, gdy niedoświadczone i niewprawne oczy i ręce ulegają presji fantazji, nie mającej dostatecznego pokrycia w zasobie spostrzeżeń i wiadomości. Jest możliwe, że studia tych zasad uczynią pewniejszymi siebie tych, których natura nie obdarzyła łatwością przekształcenia myśli w układy trójwymiarowe.

Jednakże pomoc metodologiczna dla projektowania nie jest jedyną myślą przewodnią tej pracy. Zadaniem jej jest przedstawienie i wyjaśnienie pewnego systemu zasad budowy formy architektonicznej mogącego stanowić rusztowanie myślowe dla opracowań:

- 1) naukowo-badawczych, których celem jest analityczny rozbiór i klasyfikacja dzieł z zakresu architektury i urbanistyki,
- 2) historycznych — o typie syntetycznym i historiozoficznym, badających cykliczne przebiegi i procesy zachodzące w dziedzinie sztuk plastycznych.
- 3) krytycznych — odnoszących się do takiej architektury, której intencją jest wytyczanie nowych dróg formowania,
- 4) korektowych — w których zasięgu zasady te byłyby rozumowymi kryteriami przy przeprowadzaniu kontroli poczynionych założeń i przyjętych dyspozycji uformowania dzieła architektonicznego.

OGÓLNE ZAŁOŻENIA OPRACOWANIA

Praca napisana jest z postawy empirycznej, a nie z k ntemplacyjnej. Będzie w niej mowa o stronie formalnej architektury. Problemy funkcji, konstrukcji i proporcji będą podejmowane tylko w takim zasięgu, jaki jest konieczny do wyjaśnienia rozumowych zasad budowy formy architektonicznej.

Forma architektoniczna powstała na skutek działania człowieka i tym samym musi być zależna od jego budowy psychofizycznej i od historii społeczności. Uformowania architektoniczne podległe są takim samym procesom rozwojowym, cyklicznym jak człowiek, o którym nie sposób mówić bez rozważania jego historii w najszerszym tego słowa znaczeniu.

Zasady budowy formy architektonicznej wyłożone tutaj nie mają charakteru metafizycznego. Nie są to reguły niezmiennie i sztywne, które muszą być przyjmowane bez zastrzeżeń jako jedynie słuszne. Wręcz odwrotnie, cechuje je elastyczność. Są to metody myślenia formami architektonicznymi i metody oceniania wartości uformowań, opisy procesów w zakresie spostrzegania formy, poszukiwania praw względnych rządzących formowaniem architektonicznym. Są skierowane, docelowe i zezwalają na najszerszy wachlarz rozwiązań formalnych, ograniczonych jedynie przez fizjologię człowieka.

Forma architektoniczna jest dana w bezpośrednim, indywidualnym widzeniu. Jednostka formułuje sądy o niej na zasadzie indywidualnych spostrzeżeń, w których ważną rolę gra nie tylko zewnętrzny spostrzegany przedmiot, ale też wewnętrzny stan psychofizyczny jednostki. Wyłożone w niniejszej pracy zasady budowy formy opierają się na spostrzeżeniach wielu osób, na doświadczeniach i rozmowach przeprowadzanych z nimi. Odwołanie się do większej liczby jednostek umożliwia w pewnym stopniu i w pewnym zakresie eliminację chwilowych stanów organicznych, zniekształcających sądy o wrażeniach odebranych od uformowań architektonicznych i pozwala na formułowanie sądów, które są w dużym przybliżeniu powszechne. Metoda ta typu przyrodniczego i statystycznego stanowi podstawę rozważań zawartych w tej pracy.

Wyłożone w pracy tezy zilustrowane są rysunkami, których nie należy jednak traktować jako przedstawienia istniejących budowli ani też jako schematów uformowań architektonicznych.

Część rysunków ujęto jako układy płaskie zestawione z czarnych kresek na białym papierze i tak powinny być rozumiane. Nie znaczy to, aby wyłożone tu zasady budowy formy architektonicznej odnosiły się tylko do takich uformowań płaskich. Ich schematyczność podkreśla metodologiczny charakter tez, które są równie słuszne dla rysunków jak i dla bogato ukształtowanych brył w przestrzeni trójwymiarowej.

Praca niniejsza traktuje o estetyce architektury, ale nie ma r a celu podawania reguł piękna. Zasady w niej wyłożone udowadniają na drodze rozumowej, że humanistyczna jest ta architektura, która zmierza w kierunku formowania układów jasnych, dobitnych, jednoznacznych, zrozumiałych, zwykłych, pro-

stych i łatwych do ujęcia, oraz że niezgodne są z pierwotnymi tendencjami ludzkiego soma te uformowania, które ciążą w stronę układów zagmatwanych, niepewnych, wieloznacznych, zagadkowych, wyjątkowych, skomplikowanych i trudnych do odcyfrowania. Dodatnie i ujemne cechy i wartości formy architektonicznej można studiować na drodze doświadczeń i analizować rozumowo.

Forma architektoniczna jako jedność przeciwieństw polega na grze cechami i wartościami, które stanowią antynomie, a jednocześnie dopełniają się wzajem. Głównym celem niniejszego opracowania jest odnalezienie i usystematyzowanie prawideł tej gry, na których opiera się budowa formy architektonicznej.

Dla określenia pozycji niniejszego opracowania wśród innych prac z teorii architektury konieczne jest podanie najogólniejszego przeglądu kierunków w estetyce architektury. Istnieją w literaturze światowej dwie grupy dzieł omawiające te sprawy. Pierwsza rozpatruje zagadnienie z punktu widzenia historii. Dochodzi ona drogą analizy form i proporcji najcelniejszych obiektów architektonicznych do zrozumienia powodów rozwoju i zanikania stylów, impulsów, z których architektura powstaje, i wrażeń, jakie wywołuje na patrzących. Jest to podejście wynikające z „oglądania się wstecz“.

Druga grupa dzieł traktuje temat z myślą o przyszłości. Formułuje zasady kompozycji, omawia stosunki i zależności między formą i treścią w architekturze, akcentuje oddziaływanie organizacji społecznych, kierunków myśli ludzkiej i systemów konstrukcyjnych na kształtowanie architektoniczne. Stara się odpowiedzieć na pytania, dla kogo, po co i jak należy budować.

Prace należące do tej grupy mają niejednokrotnie charakter manifestów propagujących nowe kierunki, jeśli powstają we wczesnych okresach stylów. Później, gdy nowe formy zdobędą już prawo obywatelstwa, teoretycy tej grupy głoszą, że architektura polega na dokładnym opracowaniu form należących do ustalonego ogólnego kierunku, a nie na świeżych odkryciach lub poszukiwaniach niecodziennych uformowań.

Teoretykami architektury patrzącymi wstecz byli: Witruwiusz w stosunku do Grecji i Rzymu, Palladio, Serlio, Vignola i Scamozzi — do renesansu oraz filozofowie tacy, jak Schopenhauer, Ruskin, Spencer, Fechner, lub historycy jak Wölfflin — w stosunku do XIX stulecia.

Z myślą o przyszłości pisali swoje traktaty i prace: Alberti dla renesansu, Boileau dla początków czasów nowych, Violet-Le-Duc dla neogotyku, wreszcie Choisy, Le Corbusier, Gropius, F.L. Wright dla konstruktywizmu i funkcjonalizmu wczesniejszej architektury.

Zależnie od zapatrywań na genezę piękna estetyków architektury podzielić można na subiektywistów i obiektywistów. Subiektywiści stoją na stanowisku, że piękno formy architektonicznej powstaje na skutek działania jednostki twórczej, działania, które nie może być kierowane przy pomocy reguł, prawideł lub obliczeń matematycznych. Według nich piękno jest wartością zmienną.

Obiektywiści natomiast wierzą w absolutne piękno, wiecznotrwale i niezmiennie. Ich zdaniem, daje się ono znaleźć na drodze formuł matematycznych

lub geometrycznych wykresów. Obiektywizm jest więc w estetyce architektury kierunkiem idealistycznym i metafizycznym.

Racjonalistyczny subiektywizm twierdzi, że piękno formy jest wytworem myśli, wytworem mózgu. Głosi, że piękno jest wartością przydaną materii przez człowieka, drogą formowania tworzywa i że nie może być czymś stałym, zawsze tak samo trwającym, zależnym jedynie od wiecznie jednakowych formuł matematycznych czy też geometrycznych wykresów, a, odwrotnie, jest zmienne w czasie i przestrzeni tak, jak w przestrzeni i w czasie zmienny jest jego twórca, człowiek.

Na to, aby powstał nowy kierunek, aby zjawiała się w dziedzinie architektury jakaś świeża zasada myślenia i działania, musi utworzyć się nastawienie grupy społecznej na nową formę, nastawienie w większym lub mniejszym stopniu powszechne. Nastawienie takie nabiera z biegiem czasu siły i wyrazistości, aż w końcu nastąpi konkretyzacja myśli i działań.

Dotyczy to również współcześnie powszechnych zapatrywań na problematykę architektury i budowania. Są one pochodnymi licznych myśli rozsianych w pismach teoretyków architektury. Niektóre z nich, wypowiedziane przez dawnych teoretyków, zdają się dziś dalekie i trudne do zrozumienia, inne robią wrażenie bliskich i jasnych oraz doskonale podtrzymują poglądy, których jesteśmy wyrazicielami.

I tak w XVII wieku Perrault wypowiada twierdzenie, że w architekturze podobają się nie jedne, raz na zawsze ustalone klasyczne proporcje, ale właśnie bardzo rozmaite. Tłumaczył on to kojarzeniem wyobrażeń, mówiąc: „... rzecz podoba się wtedy, gdy towarzyszy innej podobającej się“. Nie potrafił jednak wyzbyć się ówczesnie przyjętych sądów i nie uznawał zupełnej względności piękna. Odróżniał dwa jego rodzaje: jedno absolutne, a drugie powstające z uczuć człowieka. Jego słuszne myśli o zależności upodobań plastycznych od historii społeczności, wypowiedziane przed trzema wiekami, zostały w zakresie teorii architektury skonkretyzowane dopiero w tezach estetyków subiektywistów XIX i XX wieku.

Najbardziej krańcowym przedstawicielem kierunku subiektywistycznego był Adamy, estetyk piszący w końcu XIX stulecia. Mówił on o uczuciu jako najważniejszym czynnikiem kształtowania i twierdził, że kompozycji architektonicznej nie można się nauczyć. Jego zdaniem „...geniusz znajdzie zawsze jedyną i prawdziwą drogę i dlatego kpi sobie ze szkoły“. Uważał, że zdolność plastyczna jest stałym stanem umysłu ludzkiego i ma źródło w procesach odbywających się w podświadomości i w snach; podkreślał znaczenie kojarzenia wyobrażeń dla pomysłowości twórczej.

Najzagorzalsi obiektywiści nie są wolni od subiektywistycznych wypowiedzi, z których wynika, że natrafiali na problemy architektury, których przy pomocy swych zapatrywań nie mogli objaśnić. Witruwiusz pisze: „...oczy byłyby obrażone widząc rzeczy, do których nie są przyzwyczajone, lub które zwyczajne są widzieć inaczej“.

Violet-Le-Duc, jeden z czołowych obiektywistów XIX wieku, szukający

idealnego piękna w stosunkach geometrycznych i graficznych wykresach, twierdził, że nie wierzy, aby proporcje w architekturze były rezultatem „instynktu“. Mówi jednak w końcu swych rozważań, że „kontemplacja estetyczna odbywa się bez udziału rozumu, zupełnie intuicyjnie“, a dalej że „stosunki między częściami zależne są od oka“.

Wydaje się więc pewne, że:

1) nie ma w architekturze wartości estetycznych istniejących bez udziału naszego „ja“. To znaczy, że uczucia podobania i niepodobania się są zależne od stanu kory mózgowej; nie są zjawiskami pozaorganicznymi, należącymi do świata zewnętrznego,

2) jeden i ten sam przedmiot może wywoływać u jednostki uczucia estetyczne dodatnie lub ujemne, co zależy li tylko od jakości i ilości doznań zapamiętanych przez nią w jej mechanizmach wewnętrznych,

3) odczucia estetyczne nie powinny być uznane za sens wyłączny architektury, lecz, przeciwnie, powinny współżyć równoległe z dodatnimi doznaniem płynącymi z treści obiektu,

4) w zakresie architektury przejawy funkcji, konstrukcji i formy powinny być traktowane tak, aby jedna nie uzyskiwała przewagi nad innymi,

5) działania architektoniczne polegają na dodawaniu części do już istniejących całości, czyli że architektura powinna być wyrazem życia i rozwoju historycznego narodu i musi się zależeć od otoczenia,

6) architektura ze wszystkich sztuk jest najuboższa w działanie uczuciowe i wywołuje odległe przeżycia estetyczne,

7) praca w zakresie architektury nie polega na naśladowaniu przyrody ani na jej deformowaniu, ale jest takim działaniem mózgu, które przekształca odebrane i zapamiętane doznania i formuje je w całości nie spotykane w przyrodzie. Architektura jest więc sztuką w bardzo małym stopniu imitacyjną, a w dużym stopniu opartą o czystą pomysłowość.

Gdy chodzi o kwestie formy i kompozycji, zwłaszcza w okresach wstępnych nowych stylów, architektura jest w pewnym stopniu sprawą uczucia i intuicji. Ten stan rzeczy nie był i nie jest ujemny, gdy pracą nad budowaniem zajmowali się i zajmują ludzie o wybitnych zdolnościach, obdarzeni dużą wrażliwością i bogatą wyobraźnią. Imi, mniej zasobni w wartości psychiczne, potrzebne do czysto intuicyjnego działania, szukali i szukają oparcia w rozumie i starają się w rozumowych przesłankach znaleźć uzupełnienie swych odczuć. Jednym z celów estetyki architektonicznej jest dostarczenie tym ludziom podstaw dla ich pracy rozumowej.

Dzieło Witruwiusza było pierwszą próbą ułożenia dla architektów wskazań, noszących w większości charakter prawideł estetycznych. Witruwiusz był formalistą i jego obiektywna estetyka opiera się na wiecznotrwałych proporcjach, których zasadą jest wspólna miara.

Podobną drogą kroczyli we wczesnym renesansie: Alberti, Francesco da Giorgio i Fra Giocondo, a później Serlio, Palladio, Vignola i Scamozzi. Po-

mysłem Albertiego były „lineamenta“, na zasadzie których budynek powinien być skomponowany w całości i w częściach.

W połowie XVIII wieku Briseux twierdził, że piękno w budowlach polega na „relacjach, wyrażających się w liczbach ustalonych przez prawa“ i mówił, że istnieje ono nie tylko w nas, ale i obiektywnie poza nami. Estetycy francuscy tego czasu fantazję twórczą podporządkowywali rozumowi, który „sam kieruje i tworzy wszystkie reguły“.

Violet-Le-Duc, tak jak kilkadziesiąt lat temu Alberti, stał na stanowisku, że piękno da się znaleźć tylko na zasadzie stosunków geometrycznych i graficznych, a proporcje w architekturze nie mogą być wynikiem uczucia i intuicji.

Także obiektywna estetyka formalna XIX w. z Herbartem na czele starała się wyjaśnić piękno przez reguły arytmetyki i geometrii. Później Thiersch i Ziesing również w ten sposób tłumaczyli piękno budowli.

Estetyka obiektywna dostarczyła budującym wskazania, jednakże takie, które miały prawo obywatelstwa jedynie na terenie architektury antycznej i częściowo renesansowej. Estetyka subiektywna natomiast przesunęła całą twórczość architektoniczną w dziedzinę uczucia i intuicji, nie stwarzając tym samym platformy dla pracy rozumowej. Jednak jej zdobyczą było stwierdzenie, że miarą dla estetyki jest człowiek i że dla ucieleśnienia piękna w dziełach architektonicznych należy szukać wskazań w procesach zachodzących w psychice ludzkiej. Myśli tego typu rozwijał między innymi pod koniec XIX wieku Göller twierdząc, że „wszystkie rzeczy stają się piękne dopiero przez zetknięcie się z człowiekiem“, i którego zdaniem „architektura daje się wytłumaczyć tylko przez psychologię i historię“.

Doświadczenia stanowiące punkt wyjścia dla estetyki architektonicznej przeprowadzało wielu uczonych pracujących na przełomie XIX i XX wieku, między innymi wiedeński psycholog Ehrenfels. W pierwszych latach XX wieku naukę opartą na tych doświadczeniach rozwinęli psychologowie: Wertheimer, Köhler, Koffka, Gottschaldt i inni — otrzymała ona nazwę psychologii postaci (*Gestalttheorie, Psychologie de la forme*) i rozrosła się do jednej z ważniejszych myśli filozoficznych XX stulecia.

Do roku 1939, nie zajmując się ani fizjologią, ani psychologią, cały mój czas poświęcałem wyłącznie architekturze. Przypadek zrzucił, że wpadła mi do rąk wydana w roku 1937 książka Paul Guillaume'a „*La psychologie de la forme*“. Przeczytałem ją, podstawiając zawarte w niej rozważania pod treść architektoniczną. Była to interesująca zabawa: twierdzenia psychologiczne w niej zawarte odnosiły się do architektury, przykłady zdawały się iść architektoniczne. Kropki i kreski z opisywanych doświadczeń były dla mnie domami lub oknami w renesansowych elewacjach. Swobodnie rozrzucone punkty czytałem jako chaos dziewiętnastowiecznej zabudowy Berlina lub Łodzi. W spoiście ustawionych zespołach kropek widziałem schematy miast Khmerów lub strzyżonych parków europejskich.

Pociągalo mnie rozwinięcie takiego rozumienia „psychologii postaci“. Pracując nad tym pomysłem, oddalałem się od klasycznych i macierzystych do-

świadczeń z psychologii postaci i przechodziłem coraz bardziej na teren architektury. Początkowo szukałem innych metod wykładania osiągnięć, gdyż raziła mnie płaskość i jednopłaszczyznowość układów doświadczalnych oraz daleko posunięta schematyczność rysunków stosowanych w pracach psychologów postaci.

W architekturze operuje się bryłami, które mają wnętrza, co powoduje zasadniczą różnicę widzenia architektonicznego od rzeźbiarskiego. Dla ćwiczenia wyobraźni w zakresie plastyki rzeźbiarskiej wystarcza geometria wykreslna; wyobraźnia przestrzenna jest o wiele bardziej skomplikowana. Projektujący musi widzieć nie tylko płaszczyzny oddzielające budynek od otoczenia, ale w jednym spojrzeniu winien ogarnąć układ konstrukcyjny, wszystkie wnętrza i wszystkie przegrody dzielące wielkie wnętrza na mniejsze. Musi on być zdolny nie tylko do zobaczenia w taki trójwymiarowy sposób domu lub miasta już zbudowanego, ale do wyobrażenia sobie w tenże trójwymiarowy sposób domów i miast, które ma dopiero zbudować. Z biegiem pracy przekonałem się, że nawet najzawilsze zagadnienie zręczniej jest wyłożyć na kanwie prostego schematu, i że zawsze istnieje możliwość przeniesienia w wyobraźni płaskiego rysunku w trójwymiarową przestrzeń.

Treść i forma w architekturze nie mogą istnieć oddzielnie, zawsze treść ma formę i forma posiada treść. Forma jest czymś trójwymiarowym, polegającym na fakturze i barwie, składającym się z linii, płaszczyzn i powierzchni krzywych. Forma w architekturze jest wartością realnie istniejącą. Forma jest zawsze w jakiś sposób uformowana z części, tak że możemy w niej rozróżnić formę-matkę i formy-części, które są odpowiedzialne za jej jakość.

Uformowanie musi być „ludzkie“, to znaczy takie, które jest dostępne dla psychicznej budowy człowieka. Forma jest narzędziem w ręku architekta. Może on zmusić patrzącego do pojmowania całości według swoich zamiarów. Może drogą formowania nie tylko oddziaływać na niego w skromnym zakresie rozumienia układu, ale może zmusić go do doznawania uczuć, które uważa za stosowne.

Są formy, które swe intencje narzucają dobitnie i jednoznacznie, i są takie, które nie mają dostatecznej siły przekonywania i mogą być pojmowane i odczuwane wieloznacznie.

Formy charakteryzujące się taką dobitnością nazywać będziemy formami spoiistymi. Formy, których części są lekko powiązane między sobą, nazywać będziemy formami swobodnymi. Spoiistość i swoboda dotyczą wewnętrznej spójni uformowania, odnoszą się do sił przyciągających, działających między formami-częściami w łonie formy-matki.

CZĘŚĆ PIERWSZA

Architektura powinna być dostosowana do wartości psychicznych człowieka, tak jak jest zależna od jego fizycznych wymiarów i możliwości. Nieliczenie się przy formowaniu architektonicznym z tymi wymiarami i możliwościami jest takim błędem, jakim byłoby wykonanie łódki, w którym się człowiek nie mieści, lub łodzi, która tonie, gdy się do niej wsiądzie.

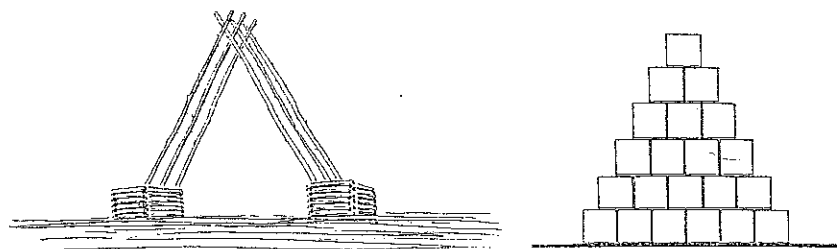
Nie sposób jest zastanawiać się na tym miejscu, gdzie przebiega granica między fizycznymi i psychicznymi właściwościami człowieka. Nie będziemy roztrząsać takich zagadnień, jak wyszukiwanie źródeł i przyczyn przejawów psychicznych istoty ludzkiej, gdyż jest to inna dziedzina nauk. Wystarczy nam stwierdzenie, że takie przejawy są i praca nasza rozpocznie się z chwilą, gdy zadamy sobie pytanie: czy w architekturze, stosując się do konieczności wynikających z fizycznych właściwości człowieka, winniśmy się również stosować do jego psychicznych właściwości, czy też możemy te ostatnie pominąć oraz czy takie pominięcie jest w ogóle możliwe?

UFORMOWANIE SKŁADA SIĘ Z CZĘŚCI

Gdy zagramy jakąś melodię tak, że powiększymy przerwy między poszczególnymi tonami stokrotnie, lub będziemy według nut uderzać w klawisze fortepianu w przerwach godzinnych, to mimo doskonałej znajomości melodii i największego wysiłku nie będziemy w stanie połączyć porozrywanych dźwięków w całość.

Jeśli uczący historii sztuki pokazywałby sukcesywnie fragmenty jakiegoś obrazu kwadracikami, to żaden z uczniów nie umiałby tych fragmentów połączyć w całość, nie wiedziałby wcale, jak ten obraz wygląda, i nie byłby w stanie czegoś rozsądnego powiedzieć o całości obrazu. Jeśliby podczas owego pokazu przypadkowo zjawiała się twarz jakiejś drugorzędnej postaci dobrze skomponowana w kwadraciku, a inne ważne i zasadnicze byłyby pocięte, to uczeń na pewno

uznalby ją za coś dla tego obrazu zasadniczego i o niej by mówił, a wszystkie inne pominąłby milczeniem. Tak samo byłoby, gdybyśmy chcieli w ten sposób zapoznać się z planem jakiegoś miasta lub budynku.



1

2

Są zabawki dla dzieci składające się z pewnej ilości sześciątów, na których bokach naklejone są fragmenty obrazka; aby złożyć obrazek, trzeba wybrać spośród wycinków całości należących do innych obrazków naklejonych na wszystkich bokach sześciątów, odpowiednie fragmenty. Całość obrazka objawia się niespodziewanie i zabawnie nagle. Zabawa tym samym zespołem klocków jest trudna tylko pierwszy raz. Potem, gdy dziecko pozna całość, coraz łatwiejsza, aż wreszcie zupełnie nieinteresująca. Dziecko przed taką samą nową zabawką staje prawie równie bezradnie jak za pierwszym razem, jeśli poszczególne obrazki nie będą miały jakichś sobie właściwych i szczególnie rzucających się w oczy kolorów lub tonacji, po których można by wnioskować, które strony klocków do siebie należą. Nie można dojść do wprawy lub nauczyć się szybko rozwiązywać takie układanki. Każdy nowy pocięty obrazek jest zawsze tak samo trudny. Nie można podać systemu myślenia, który by takie rozwiązanie ułatwiał.

Taki sposób zapoznawania się z jakimikolwiek całościami jest niezgodny z budową naszego wewnętrznego „ja“, które wymaga właściwych odstępów czasu między dźwiękami, jeśli te dźwięki mają być pojęte jako melodia, i wymaga zobaczenia całości, jeśli ma być wypowiedziany o niej jakiś sąd. Nie widzimy nigdy elementów jakiegoś spostrzeżenia, ale zawsze całości i to nie takie całości, jakie chcielibyśmy widzieć, ale takie, jakie są dane. Przecież wysilaliśmy się, by z wycinków odtworzyć w wyobraźni obraz lub plan miasta, a z oderwanych dźwięków melodię i nie udało się to nam w najmniejszym stopniu. Wręcz odwrotnie, uznaliśmy za ważne to, co nim nie było, a więc ulegliśmy doznaniu przypadkowo utworzonej i niezamierzonej całości.

Na pewno każdy z nas niejednokrotnie obserwował, jak podczas zachodu słońca chmury nad równiną układają się w sylwetki dalekich gór i mimo świadomości, że nie ma tam żadnych gór, nie mógł się oprzeć dobitności złudnych form, w jakie ułożyły się chmury. Po chwili siła obrazu zmalała i góry znikły. Mrużenie oczu oraz wysiłek woli nie pomogły do wywołania poprzedniego obrazu. Nie widzimy tego, co chcemy zobaczyć, tylko to, co jest nam dane.

Ujmowanie, widzenie, doznawanie form zależne jest od właściwości naszego wewnętrznego „ja“, tym samym właściwości te odnoszące się do spostrzegania form nie są dla nas obojętne. Nie możemy ich pominąć, tak jak nie możemy pomijać wymiarów fizycznych człowieka. Stroną formalną architektury przemawiamy do widzów, których budowa psychiczna jest taka, że jedno spostrzegają, a drugiego nie widzą, to czują dobitnie, a tamto jest im obojętne. Muszą więc posiadać swoje ściśle określone „wymiały“ psychiczne, ulegające jakimś rozwojowi i ewolucjom, zmianom okresowym lub sukcesywnym. W obecnej chwili jest nam obojętne, czy niemożność zestawienia z chaotycznie podanych elementami zdecydowanej całości jest zagadnieniem psychologii czy biologii. Korzystamy z danych dostarczonych nam przez te dziedziny, jeśli stwierdzimy, że przydadzą się nam one do rozważań nad budową formy architektonicznej. Jeśli z rozmyślań tych wynikną dla nas jakieś wskazówki, twierdzenia lub tematy nadające się do rozwinięcia, to nie odrzucimy ich, lecz pogłębimy te specjalnie interesujące nas kwestie. Odpowiadając więc na pytanie, które postawiliśmy sobie, stwierdzamy, że w rozważaniach nad formą w architekturze nie pominiemy wymiarów i właściwości naszego wewnętrznego „ja“. Będziemy się do nich stosować tak, jak się stosujemy do naszych wymiarów i możliwości fizycznych formując architekturę.

FORMY SPOISTE I FORMY SWOBODNE ✓

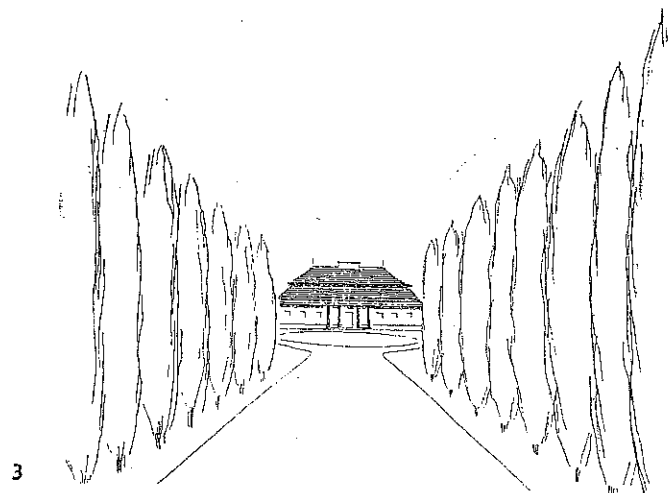
W pogodną jasną noc bezksiężycową głównym akcentem na niebie jest pas drogi mlecznej. Wśród innych ugrupowań gwiazd droga mleczna jest najbardziej dobitną formą. Zagęszczenie jednorodnych elementów wśród takich samych rzadziej rozrzuconych wybija się na pierwszy plan, a oczy ciągną w jego stronę. Inne gwiazdy łączą się nam w konstelacje. Obserwujemy trójkąty i nieregularne czworoboki utworzone z gwiazd o podobnej sile światła i zdaje się nam, że są one powiązane ze sobą jakimiś idealnie prostymi liniami. Odczuwamy ochotę ustawienia środkowej gwiazdy w Orionie tak, by uzyskać geometryczną prostą. Gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy porównujemy do wozu ze złamanym dyszlem. Nietrudno jest nam znaleźć Gwiazdę Polarną, bo wiemy, że trzeba w tym celu przedłużyć prostą łączącą dwie tylne gwiazdy Wozu. Podczas wszystkich tych obserwacji szukamy formy.

Spostrzegamy w sobie jakieś wewnętrzne inklinacje do linii prostych, do trójkątów, czworoboków i to do regularnych czworoboków. Beład gwiazd organizujemy spoistie.

Leż to razy przypadkowa plama na ścianie czy na suficie zdawała się przybierać kształty domu lub drzewa. Układała się w kontury jakichś postaci lub całych kompozycji malarskich. Działo się to najczęściej wtedy, gdy odpoczywając patrzyliśmy na nią obojętnie. Ze stada wrom spostrzeżemy najłatwiej te

FORMY
SPOISTE

dwie, które lecą obok siebie. Para wron tworzy formę na tle stada. Dążenie do linii prostych, doszukiwanie się zrozumienia w tym, co widzimy, pojmowanie świata zewnętrznego jako zespołu układów dziejących się na tle są właściwościami psychiki człowieka.



3



4

W psychologii postaci uchodzi za klasyczne następujące doświadczenie z sówką (WM): pod jedną ze swobodnie ułożonych na trawniku jednakowych doniczek zostało umieszczone pożywienie dla głodnej sówki w ten sposób, że ptak widział, pod którą doniczką znajduje się żywność dla niego. Przy swobodnym ułożeniu doniczek sówka nie umiała trafić do tej, która była jej celem. Mimo wielokrotnie powtarzanego doświadczenia, przy rozmaitych swobodnych ułożeniach doniczek, ptak nie był w stanie nauczyć się trafiać od razu do właściwej doniczki. Dopiero gdy doniczki zostały ułożone na trawniku w jakąś formę spoiistą i pożywienie położono w miejscu dla tej formy ważnym, reakcja sówki była natychmiastowa i nie zachodziły pomyłki. Ptak trafiał więc od razu w ście-

dek krzyża lub w pierwszą doniczkę w szeregu albo też do tej, która została wyrwana z obrębu koła. Doświadczenie to wskazuje, że nie tylko człowiek ma tendencję do form spoiistych.

Zagadnienia jakimi zajmowała się dotychczasowa estetyka architektury, dotyczyły prawie wyłącznie form spoiistych. Witruwiusz w swych zawitych opisach kategorii estetycznych podaje wyłącznie reguły na komponowanie form spoiistych. Witruwiuszowska „ordinatio“, „dispositio“, „eurytmia“ i „symmetria“ są wskazaniem wiodącymi do osiągnięcia spoiistości form. Również estetycy renesansu kładą nacisk na formy spoiiste. Pojęcie „concinntas“ Alberta jest synonimem harmonii, która charakteryzuje się tym, że „powinna być jasna we wszystkich częściach jak i w kompozycji całości dzieła“. Dochodzi się do niej przez symetrię, gdy „części i całość są w pokrewieństwie do siebie i tworzą jedność“. Thiersch, jeden z najbardziej zdecydowanych obiektywistów wśród estetyków architektury, powiada, że „zachowanie w dziele stałych stosunków między częściami powoduje, iż łatwiej tworzy się obraz wewnętrzny intuicji psychicznej“. Wölfflin uważa regularność, symetrię, proporcję i harmonię za istotę formy i twierdzi, że „wymaganie symetrii wynika z układu naszego ciała“.

Asymetria zaś, a więc forma swobodna, jest przez estetyków potępiana. Berçq nazywa ją „stanem anarchii naszych czasów“. W podobny sposób wyrażają się też inni obiektywiści w estetyce architektury.

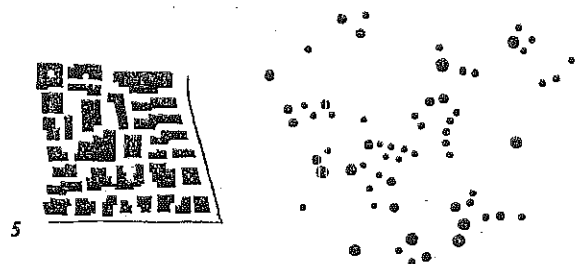
Stojąc na stanowisku architektury opartej o psychologię i historię, zdań takich podzielać nie możemy. Formy swobodne są również słuszne w architekturze jak formy spoiiste i można by przytoczyć wiele przykładów, w których słuszniejsze i logiczniejsze jest opieranie się na uformowaniach swobodnych. Jakkolwiek nie da się zaprzeczyć istnienia w człowieku tendencji do form spoiistych.

Nie ma spostrzeżeń nieformalnych. Nie ma dla człowieka materii bez formy. Organizacje formalne tej materii mogą być sformowane swobodniej, spoiściej, słabiej lub mocniej, dobitniej lub mniej dobitnie. Istnieje w człowieku dążność do formy objawiająca się tym, że doznania od natury ujmujemy i czujemy formami, dlatego zrozumiałe jest, że dążność ta musi mieć swój wpływ na nasze dzieła. Dom nie może być więc tak swobodną formą jak bezład gwiazd lub stado wron. Architektura musi być jednoznacznie i dobitnie uformowana. Miasto nie może przechodzić w naszych oczach takich zmian jak plama na suficie lub chmury na horyzoncie. Elementy, z których się składa dom, nie mogą się grupować tak dowolnie i tak ubogo pod względem formalnym, chyba że taki wybrzyk jest naszą specjalną intencją.

Architektura musi być tak ukształtowana, aby nie istniało w niej poszukiwanie formy tak jak istniało na ugwieżdżonym niebie.

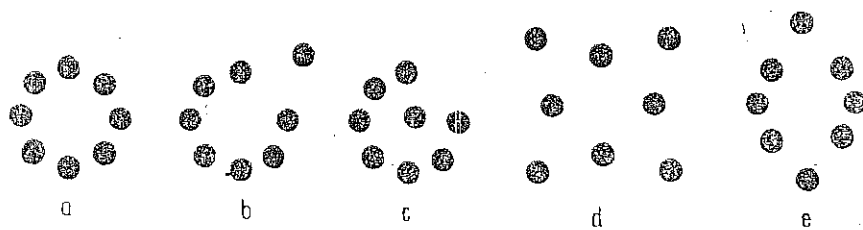
Na pierwszy rzut oka wydaje się, że w architekturze nie ma miejsca na zbyt wielkie dowolności i zbyt swobodne układy form. Wrażenie to jednak nie jest słuszne. Szkic wnętrza nowojorskiego bloku mieszkaniowego z lotu ptaka (rys. 5) mało od niego pod względem formalnym od bezładu gwiazd na niebie i kamieni w piargu (TT).

Brak jakiegoś elementu w rytmie będzie zawsze przykro odczuty przez patrzącego. Wyobraźmy sobie aleję sfinksów prowadzącą do świątyni. Kamienne rzeźby ustawione są po obu stronach drogi symetrycznie i w równych odległościach. Jest ich tak dużo, że na pierwszy rzut oka nie można określić ich ilości.



Jeśli jednego z tych sfinksów będzie brak i powstanie wyrwa w tym rytmie, to utworzy ona nową, silną i dobitnie działającą formę. Nie ma człowieka, który by obok tej wyrwy przeszedł obojętnie nie zauważając braku jednego ze sfinksów. Przechodząc dozna niemiłego uczucia ubytku czegoś. Zacznie szukać powodów, dla jakich pozostawiono tę wyrwę nie dopełnioną. Jego równowaga psychiczna zostanie zachwiana, choć załamany rytm nie grozi mu niczym. Powstanie w nim gwałtowna chęć poprawienia błędu, dopełnienia rytmu lub też doprowadzenia całego układu do jakiejś nieokreślonej bezbłędności formalnej na innej drodze.

Pomysły dzieci postawionych w podobnej sytuacji potwierdzają to.



6

Figura a z rys. 6 stanowi punkt wyjściowy doświadczenia. Z okręgu koła narysowanego ośmioma punktami zostaje wyrwany poza obwód punkt — b. Dziecko na zadane pytanie — co w tej figurze jest złe i jak to można poprawić — odpowiada — małe kółeczko wypadło z okręgu koła i proponuje następujące rozwiązanie, których celem jest uporządkowanie lub poprawienie błędu. Najłatwiej jest wstawić małe kółko w obwód dużego — c. Po dłuższym namyśle dziecko trafia na rozwiązanie d, gdzie powstaje figura z kólek rzadziej rozstawionych. Czasami trafia na rozwiązanie e, opierając się na osi symetrii rozpiętej między kółkami.

Jeśli byśmy na placu św. Piotra w Rzymie usunęli jedną z fontann, to na-

stąpi załamanie się symetrii, wyrwa, coś niezmiernie przykrego, co chce się natychmiast poprawić, albo przez swobodne rozrzucenie układu, albo przez natychmiastowe postawienie fontanny na swoje dawne miejsce.

Akty dopełnienia okaleczonego rytmu sfinksów i poprawy załamania symetrii na placu św. Piotra przez dodanie fontanny będą nas pasjonować i porywać. Będziemy działać w głębokim przekonaniu słuszności. I nie zaznamy tak długo spokoju, aż zamierzenia nasze zostaną spełnione. Działają w nas siły, których źródłem jest nasza psychiczna budowa, nie pozwalające nam zgodzić się z okaleczeniami formy, niezgodnymi z wytyczną całości rytmicznej czy symetrycznej. Jakiego rodzaju są te siły i konieczności, nie jest wiadome. W każdym razie „*prawa rządzące spostrzeżeniami w dziedzinie formy nie są przywilejem psychiki czystej ani nawet życia samego, ale są pewnymi polami fenomenów w polach mózgowych*“ (GP). Stwierdzamy istnienie w nas zjawisk o pewnym nasileniu i z chwilą, gdy zaczynamy operować formami właściwymi architekturze, które oglądamy i które dają nam doznania, musimy mieć bodaj niewielką ilość wiadomości o nich, które to ofiaruje nam doświadczenie. Musimy wiedzieć, co to jest pojmowanie zjawiska symetrii, zjawiska rytmu i wielu innych zjawisk kryjących się w głębi procesów mózgowych.

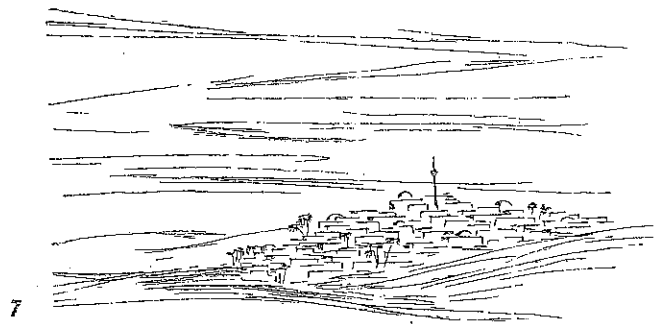
Rytmy i symetrie istnieją nie tylko w orbicie świata wizualnego, ale i w innych dziedzinach życia. Dla przykładu przytoczę, że, tak jak w stosunku do rytmu plastycznego, tak samo będziemy czuli grzechy w stosunku do naruszenia rytmów dźwiękowych.

Wszystkie te braki i błędy są charakterystyczne i tym, że tworzą jakby akcenty na tle formy-matki. I tak brak elementu w rytmie będzie takim akcentem jak dysonans w układzie symetrycznym. Odwrotnie, w układach nierytmicznych i asymetrycznych rytmy i symetrie będą dysonansami i silnymi formami-częściami na tle formy-matki.

Forma przynależna do pozaorganicznego obiektu nie jest czymś, co by się dało od a do z opisać obiektywnie. To znaczy, że każdy z nas czuje formę inaczej. Kwadrat o boku jednego metra narysowany kredą na tablicy jest innym kwadratem dla każdej jednostki. Jeśli się spytamy patrzących: co to jest? — otrzymamy w pierwszym przybliżeniu odpowiedź, że jest to kwadrat o boku równym długości jednego metra i narysowany kredą na tablicy, ale po zagłębieniu się widzów w obraz tego kwadratu okaże się, że każdy o nim mówi coś innego. Zjawiają się skojarzenia, które silnie wpływają na jakość formy, jaką chcielibyśmy, by ów kwadrat tworzył. Inaczej widzi go matematyk, inaczej artysta plastyk, inaczej architekt, wreszcie inaczej krótkowidz, dla którego zacierają się białe linie, którymi jest obrysowany. Każdy z nas ma w sobie formę i to nie tylko taką, jaka jest dana, ale i taką, jaka jest jemu i tylko jemu właściwa. Innymi słowy, każdy z nas posiada w sobie formy, których nikt inny ani dojrzeć, ani zrozumieć, ani odczuć nie potrafi.

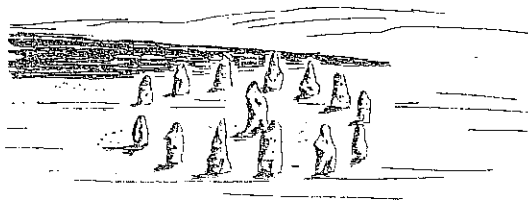
Poza tym, doznanie odebrane od formy zależne jest od tego, co daną formę otacza (SW). Tak więc na aspekt jakiejś architektury wpływać będzie nie tylko forma utworzona z otoczenia, ale i wartość wnętrza patrzącego.

Dla człowieka kierunki pionowy i poziomy są uprzywilejowane. Obok wielu innych czynników powodujących to zjawisko prawdopodobnie dużą rolę odgrywa przyciąganie ziemskie. Specjalnie w architekturze, gdzie kształtowanie form jest konstrukcyjnie zależne od tego przyciągania, uprzywilejowanie



7

tych kierunków jest zrozumiałe. Może wpływać na nie i to, że człowiek stoi pionowo i lubi chodzić po poziomie. Wzgląd ten nie pociąga jednakże za sobą konieczności stosowania ściśle geometrycznych poziomów i pionów w architekturze. Tymczasem człowiek kategorycznie żąda pionów i poziomów i odczuwa przykro najmniejsze odchylenie od nich. Razi go pion nie będący pionem geometrycznym i poziom, który nie jest poziomem geometrycznym.



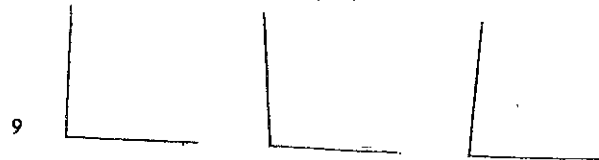
8

Z doświadczenia wiemy, że niemile wygląda obraz powieszony krzywo na ścianie; drażni nas i nie daje spokoju, a lekkie potrącenie, nadające mu pion geometryczny, zadowala nas i uspokaja.

Zestawienie pionu z poziomem daje kąt prosty, formę równie uprzywilejowaną jak kierunki, które go utworzyły (rys. 9). „Zły“ kąt prosty wymaga natychmiastowego poprawienia, zwłaszcza jeśli powstaje z zestawienia „złego“ pionu z poziomem. „Niepełny“ kąt prosty między pionem a „złym“ poziomem

jest mniej rażący. Jeszcze mniej niemiły jest „zły“ kąt prosty utworzony przez przecięcie się w płaszczyźnie dwóch linii poziomych.

Zjawisko to można zaobserwować podczas pomiarów zabytkowych budynków, gdzie „złe“ kąty proste zawarte między ścianami pomieszczeń prawie nie są widoczne i chcąc wykryć nierównoległości ścian, trzeba wewnątrz mierzyć przekątnymi.



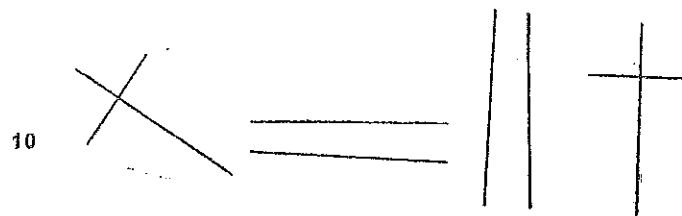
9

Jeżeli obok kuli bilardowej położymy kamień tej samej wielkości, zbliżony do niej kształtem i zastanawiamy się, która z tych dwóch form zdaje się być bardziej uformowana, to przekonamy się o ogromnej przewadze kuli nad kamieniem. To samo zaistnieje wtedy, gdy będziemy porównywać dokładnie wykonane kółko metalowe z niezdatną obręczą z wikliny.

Pion, poziom, kąt prosty, kwadrat, koło, kula są to formy, które nie zostały nam dane z zewnątrz, zapożyczone z natury czy też nabyte przez ciąg długich doświadczeń, ale które jakby tkwią w naszym wewnętrznym „ja“, jakby przez ludzi były stworzone, wymyślone, jakby stanowiły nieodłączną część nas samych.

Estetyka budownictwa zajmowała się geometryzacją bardzo szeroko, w celu znalezienia tą drogą reguł piękna.

Viollet-Le-Duc mówi, że „oko jest przyzwyczajone biec za pewnymi liniami, które je zadowolają, gdy są zgodne z prawami statyki“. Thiersch, Wölfflin i estetycy renesansu podają wiele reguł i praw geometrycznych, które mają zapewnić pojawienie się piękna.



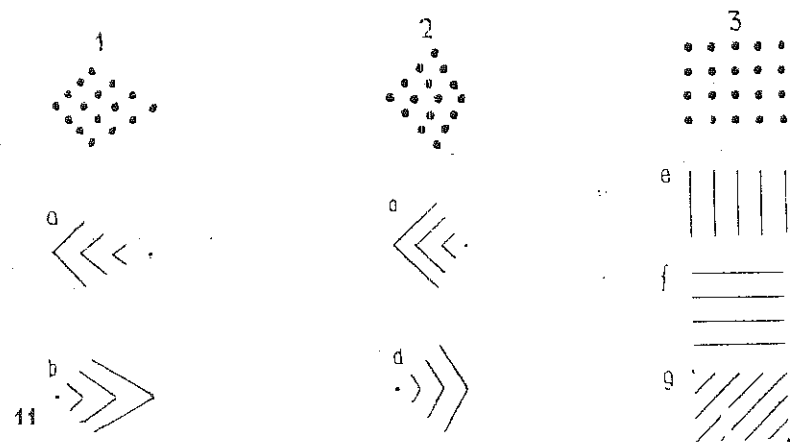
10

Z rozwoju zależności, kombinacji, narastań w całe układy tych najprostszych praform geometrycznych tworzy się cały splot upodobań, uprzywilejowań i niechęci, które mają bardzo silny, samorzutny i bezwiedny wpływ na formowanie architektury.

Rozważmy parę przykładów, których źródłem jest predylekcja do pionu i poziomu i do wynikających z nich linii prostych (rys. 10). Staramy się ustawić dwie linie równoległe i jeśli jedna z nich jest poziomą lub pionową, to za nie-

równoległą uznawać będziemy zawsze tę niepoziomą lub niepionową. W konsekwencji powstanie w nas tendencja do poprawienia takiej formy przez doprowadzenie do pionu linii niepionowej lub do poziomu linii niepoziomej.

Jeśli dwie kreski ułożymy na płaszczyźnie w formę krzyża, to łatwiej nam będzie zrozumieć jako krzyż te dwie, z których jedna jest pionową, a druga poziomą, niż takie dwie inne, które nie mają pionu i poziomu.



Na rys. 11 mamy trzy formy ułożone z punktów (WM-II). Formę pierwszą łatwiej nam będzie zrozumieć według schematu *a* niż *b*, formę zaś drugą łatwiej wg schematu *c* niż *d*. Formę trzecią odczytamy według schematu *e* daleko łatwiej niż *f*, a będzie nam prawie niemożliwe rozumieć ją w duchu rysunku *g*.

Tak jak na gwiazdzistym niebie łączymy jasne punkty idealnymi prostymi, tak też i na rysunku czarne kropki układają się nam w linie. Formę pierwszą łatwiej nam jest pojmować według schematu *a*, bo zmusza nas do tego kąt prosty, na którym jest zbudowana. Dla uzyskania jakichkolwiek innych rozumień musielibyśmy zwalczyć w sobie dobitność kąta prostego, co przychodzi nam z trudem. W figurze drugiej zmuszeni jesteśmy biec myślą wzdłuż linii zbliżających się do prostych. Łatwiej bowiem jest figurę „wyprostować” przez sprowadzenie rozwartego kąta do półpełnego niż przez przerobienie ostrego w półpełny. Właśnie dlatego punkty leżące na ramionach tego rozwartego kąta łączą się nam łatwiej w proste. To również jest powodem, że trudne lub prawie niemożliwe jest pojęcie figury w schemacie *d*.

Ze względu na mniejsze odległości między punktami w pionach rozumiemy figurę trzecią tak jak *e*, a schemat *g* jest dla niej obcy, niezgodny z formą, jakby przeciwny naturze formy i niemożliwy do odczytania.

Bardzo często przy rysowaniu planów spotykaliśmy powyższe zjawiska i nie zdawaliśmy sobie sprawy z ich istnienia. Zwłaszcza w urbanistyce, przy zagadnieniach węzłów komunikacyjnych, gdzie kierowca samochodowy orien-

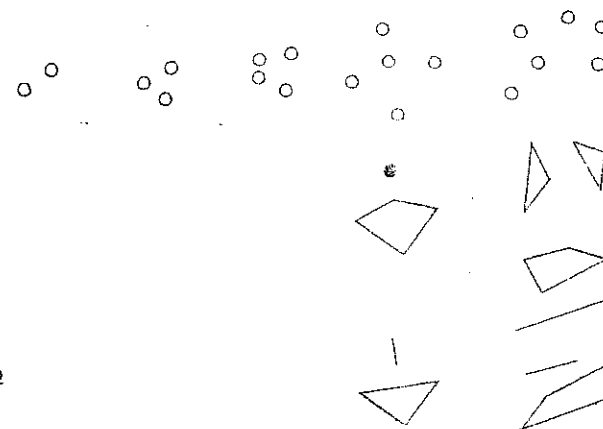
tować się winien raczej instynktem a nie drogowskazami, kierunki krawężników jezdni, układy chodników powinny być zawsze dostosowane do łatwych wskazań wynikających z dobitności linii prostej i kąta prostego.

TENDENCJA DO LICZBY OGRANICZONEJ ✓

Niektóre dzikie szczepy zdolne są liczyć zaledwie do sześciu; każdą większą ilość nazywają „dużo”. Ludzie stojący na wysokim szczeblu cywilizacji umieją liczyć miliony, lecz potrafią spostrzec na raz i odróżnić najwyżej sześć elementów.

Dwa, trzy, cztery elementy są przez człowieka we wszystkich wypadkach spostrzegane natychmiast. Pięć i sześć rzadziej, a elementy, których jest ponad sześć, widzimy zawsze jako „wiele”. Przy pięciu i sześciu elementach zaczyna się zjawiać pewien proces, który można by nazwać „podświadomym komponowaniem”.

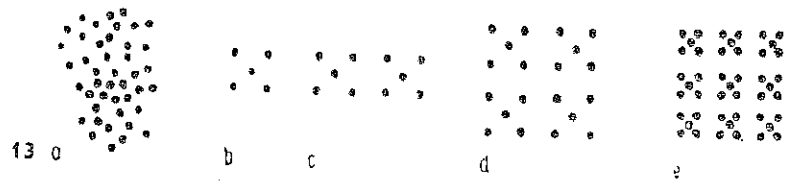
Jeżeli cztery punkty zauważamy od razu i bez wysiłku, to przy pięciu dokonujemy rozbitcia układu na dwie oddzielne formy, np. na czwórkę i punkt pojedynczy lub na dwójkę i trójkę (rys. 12). Można by powiedzieć, że skompo-



nowaliśmy czworobok i punkt pojedynczy lub kreskę i trójkąt. Przy sześciu punktach postępujemy w ten sposób, że komponujemy dwie trójki i dwa trójkąty lub w najrozmaitszy sposób czwórkę jako czworobok i z dwójki kreskę. Jest to jeden z objawów naszej skłonności do formowania i konieczności widzenia wszystkiego przy pomocy form.

Jest szczególnie, że tendencję do liczby ograniczonej estetyka architektury pomijała milczeniem, mimo że tendencja ta ma duży wpływ na formowanie budowli.

Ilość elementów jednakowych i nie uformowanych uprzednio świadomie, jeśli nie ma sprawiać patrzącemu kłopotu i utrudniać mu rozumienia tego, co widzi, jest bardzo ograniczona. Odpowiednie uformowanie może nam ułatwić liczenie natychmiastowe albo szybsze w sposób niekłopotliwy i niezawodny.



Na rys. 13 a w niezorganizowanym zbiorze narysowano 45 punktów. Jest rzeczą niemożliwą dla widza ogarnięcie tej ilości punktów w czasie jednego spojrzenia. Jest również bardzo trudne policzenie punktów drogą doszukiwania się w ich roju łatwych do ułożenia konstelacji. Na szkicu b pięć punktów czytelnie jest spontanicznie. Układ jest spoisty i powszechnie znany. Na szkicu c układ ten powtórzony jest dwukrotnie i dlatego dziesięć punktów widziane jest od razu. Nauczysz się przez oglądanie poprzednich szkiców metody układania punktów, czytamy łatwo następne szkice zawierające 45 punktów.

TENDENCJA DO FORMY SILNEJ

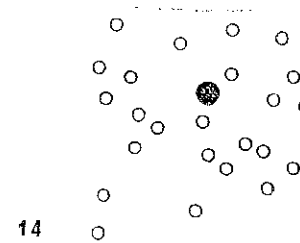
Oko cięży w kierunku formy silnej, jak wytrącone z równowagi wahadło dąży do pionu i zaprzestania wahań (GP). Forma silna jest to forma łatwo dostrzegalna, łatwo uchwytna dla oczu.

W przyrodzie spotykamy wiele przykładów istnienia tendencji do form silnych wśród roślin i zwierząt. Kwiaty stroją się w jaskrawe kolory i mają formy spoiste, by wśród swobodnej, poplątanej, szarozielonej trawy zwrócić na siebie uwagę owadów, które je mają zapylić. Barwy motyli i wspaniałe upierzenie ptaków są dowodem, że tendencją do formy silnej nasycona jest cała przyroda.

Znane jest zjawisko niechęci przez dzieci godzin zmroku, zwłaszcza gdy powstaje równowaga między światłem zewnętrznym a światłem wewnętrznym od zapalanej lampy. Są one wtedy niespokojne i zdenerwowane. Wyraźne światło i wyraźna ciemność dla normalnych dzieci nie jest drażniące. Dwa zwalczające się światła to forma słaba. Zdecydowana jasność lub ciemność to formy silne. W przykładzie tym tendencją do formy silnej jest wyraźna, zwłaszcza że odczucia dzieci opierają się na intuicji, która, nie przygaszona przez ćwiczenie, ma charakter pierwotny i naturalny.

Wśród licznych plamek (rys. 14) największa jest magnezem, który przyciąga nasz wzrok. Z właściwości rozumienia formy w ten sposób rodzi się cała hierarchia form.

Są formy małoznaczne i skromne oraz dobitne i atrakcyjne, a wśród nich takie, które siłą swoją przygniatają całe otoczenie grając rolę ważnych wśród nieważnych, tworząc silne dominanty. Taką dominantą na tle usłanego gwiazdami nieba będzie błyskawica spadającego meteoru, a na tle ciszy nocnej — strzał; w architekturze zaś — ołtarz główny w kościele, wysoka i jedyna wieża



w miasteczku lub łuk tryumfalny na zakończeniu długiej alei. Siła formy nie zależy li tylko od jej odrębności fakturalnej, ale również od przewagi w masie, od wielkości i skali. Najbardziej jednak od stopnia rozwoju na drabinie hierarchii formalnej, co znaczy, że im forma jest bardziej spoiste uformowana, tym jest dobitniejsza.

Wśród wielu pierścionków na wystawie u jubilera wybijają się między złotymi pierścionkami z platyny, jeszcze bardziej — z największym brylantem, najbardziej jednak — najkunsztowniej oszlifowany.

Narzędziem, którym ogarniamy formy świata zewnętrznego, jest oko. Obraz formy jednak jest doskonalszy i bardziej rzeczywisty w naszym umyśle od zniekształconego na siatkówce. To „coś“, co wyprostowuje krzywe w obrazie retinalnym i każe nam widzieć linie poziome jako rzeczywiście poziome i piony jako prawdziwe piony, a kąty proste jako realne kąty proste, nazywamy „psyche człowieka“ (GP).

Zresztą jest to dla naszych rozważań obojętne, czy wartość ta zwie się „psyche“ czy jakkolwiek bądź inaczej. Faktów stwierdzonych doświadczeniami, hipoteza takiego lub innego generatora owych faktów jako takich nie zmienia. Natura tych faktów, ich wymowa i zjawiskowość są dla nas sprawą zasadniczą.

Poszczególne dźwięki muzyczne, mające każdy oddzielnie swoją wartość tonalną i istniejące jako zdarzenia fizyczne, następujące w czasie według jakiejś dyscypliny, łączą się w umyśle słuchacza w zjawisko, które staje się całością, staje się formą, melodią.

Gdy posłyszysz szereg dźwięków, który został nagle przerwany, zanim krąg formy się zamknął, to będziemy się starali formę tę dopełnić i zakończyć. Gdy do uszu naszych trafiają dźwięki niedokładne i nie będziemy w stanie roznać się w ich charakterze, to wsłuchując się komponujemy z nich melodię i będziemy zawsze starali się zamknąć formę złożoną z elementów w skończoną całość. Formami-częściami są tu dźwięki, a formą-matką melodia z nich ułożona.

Możemy narysować kwadrat na tablicy czterema kreskami lub zamiast kresek ustawić szeregi kropek. Możemy wbić cztery pluskiewki w tablicę i przymocować do nich sznurek tak, by wyznaczył kwadrat. Możemy elementy, z których się kwadrat składa, zmieniać dowolnie. Będą to jednak zawsze rozmaite kwadraty i tylko kwadraty. Kwadraty składające się z takich lub innych elementów. Jeden z nich zbudowany był z czterech pluskiewek i sznurka. Składowymi elementami jego był sznurek i cztery pluskiewki oraz czarna tablica jako tło. Kwadrat ten jednak nie składał się z tych elementów włożonych do pudła, lecz był uwarunkowany sposobem, na zasadzie którego ułożono te elementy. Był uwarunkowany przez uformowanie elementów.

Melodię możemy grać na skrzypcach i wówczas elementami jej będą tony skrzypiec; możemy grać na organach i wtedy częściami jej będą tony organów. W obu wypadkach jednak melodię jako formę-matkę uważać będziemy za tę samą.

Okno nie jest sumą kawałków szkła, drewnianych części i profilów. Stanowi ono jedną całościową formę-matkę.

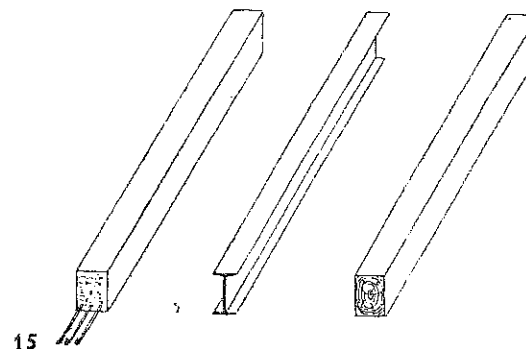
Jakaś melodia, kwadrat czy też krzyż są formami mającymi charakter nazbyt trwały i wyraźny, by zmiana elementów, z jakich się składają, mogła zmienić ich wartość. Nie można znaleźć takich elementów, z których ułożony kwadrat przestałby być kwadratem lub takiego układu tonalnego, na kanwie którego zagrany Hejnał Mariacki przestałby być hejnałem.

Jako całość uformowana z części, forma jest zależna od jakości tych części. Hejnał Mariacki grany na butelkach będzie przykrym hejnałem. Schody z kawałków waty przestaną być schodami. Okno z rybich pęcherzy będzie gorszym oknem od szklanego. Waza dorycka tłoczona z blachy, mimo że zostanie wazą, będzie daleko gorszą od takiej samej marmurowej. Idealnym kwadratem będzie kwadrat składający się z liczb ustawionych w pewien wzór w umyśle matematyka. Złego kwadratu w ogóle nie będzie, bo z czegokolwiek byśmy go uformowali, zawsze pozostanie kwadratem. Dopiero gdy zbudujemy go z nierównych odcinków prostej lub połączymy te odcinki nie pod prostymi kątami, przestanie być kwadratem i zamieni się w inną formę geometryczną. Takie postępowanie będzie jednak nie uchybieniem w stosunku do jakości elementów, z których się kwadrat składa, a obrazą dyscypliny kwadratu, likwidacją całości, zburzeniem formy. Istnieją więc formy, dyscypliny i układy bardziej zależne od jakości części, z których się składają, oraz całości tak dobitnie jednoznaczne, że jakość części, z których są zbudowane, nie wpływa na ich najistotniejsze cechy. Kwadrat jest zawsze kwadratem, ale teatr jako zbiór funkcji, mimo że będzie miał widownię i scenę — nie zawsze teatrem.

Mogą więc być teatry gorsze i lepsze, domy mieszkalne gorsze i lepsze. Gorsze i lepsze miasta. Gdzieś wysoko na drabinie hierarchicznej, zbudowanej na tej dyscyplinie, pojawią się wartości estetyczne i zjawi się zagadnienie piękna.

DAŻENIE FORMY DO NAJWŁAŚCIWSZYCH DLA NIEJ CZĘŚCI

Każda forma dąży do najwłaściwszych dla siebie części. Dla architektury teza ta ma daleko idące konsekwencje, gdyż stwarzając kwalifikację jakości form w zależności od jakości części, każdej formie-matce przyporządkowuje najodpowiedniejsze formy-części. Mnożąc przykłady, można twierdzić, że kolumna koryncka zdaje się być najlepiej uformowana z bloków marmurowych, a gorzej z jakiegokolwiek innego materiału. Są formy odpowiednie dla pretłów lub blach stalowych, są i takie, które są właściwe dla drewna.



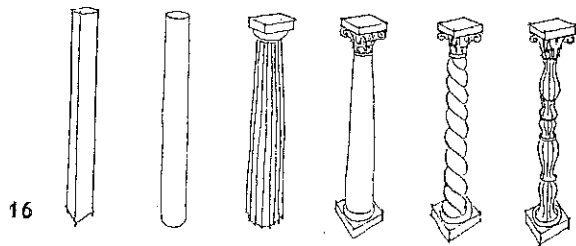
Kolo, kwadrat lub jakaś litera są to formy, których wielkość może być bardzo rozmaita. Bok kwadratu może mieć równie dobrze długość paru milimetrów jak i paru set metrów. Mogą być małe i bardzo duże litery, maleńkie i ogromne kola. W uformowaniach tego typu istnieje więc pewna swoboda, która charakteryzuje wszystkie układy zbliżone do geometrii, a zwłaszcza te, które pochodzą od układów liniowych.

Wartość form architektonicznych jest pod tym względem daleko bardziej utrwalona. Wielkości uformowań z dziedziny budownictwa są ograniczone. Meble, okna, drzwi, słupy i belki mają wymiary zależne od fizycznych wielkości człowieka i od wytrzymałości materiałów. Te parametry narzucają formom architektury ów brak swobody poruszania się w dowolnych skalach i czynią je bardziej trwałymi od układów mniej zależnych od strony fizycznej człowieka.

Formy mało związane z wymiarami fizycznymi człowieka są mniej zależne od materiałów. Kwadrat zbudowany z bardzo rozmaitych tworzyw nie przestanie być kwadratem. Swobodny utwór muzyczny może być zagrany na wielu różnych instrumentach.

W architekturze dążność do najwłaściwszych materiałów wzrasta proporcjonalnie do spójności form. Kolumna koryncka ma głowicę złożoną z liści akantu, trzon pokryty kanelami i bazę zestawioną z dwóch wałków i jednego wkłeska.

...słup ma formę walca. Kolumna koryncka (rys. 16) składa się z bloków marmuru. Nowoczesny słup zrobiony jest z prętów stalowych tkwiących w betonie i z narzutu cementowego zatartego do formy ściśle okrągłej, lub może stanowić zespół całej innej części, bez żadnej szkody dla formy matki. Może np. składać się z rury żeliwnej, zalanej betonem i pomalowanej olejno. Może być skonstruowany ze spawanych profili stalowych, obetonowanych na rozciąganej siatce.



16

Głowica z liści akantu, kaneli, wałki i wklęsłości tworzące kolumnę oraz wysmukły cylinder nowoczesnego słupa to jeden aspekt formy. Kawalki marmuru, stali, betonu to materiał — drugi aspekt. Zauważymy łatwo, że kolumna koryncka jest bogata w formy-części pierwszego aspektu, a nowoczesny słup jest w niej ubogi, oraz odwrotnie, kolumna koryncka jest uboga, a nowoczesny słup wybitnie bogaty, jeśli idzie o formy-części w drugim aspekcie.

Głowica lub baza są formami wielokrotnie spoistszymi, dobitniejszymi, wyżej ukształtowanymi niż profil żelazny lub blok betonu, możemy więc, budując hierarchię form, przyporządkować pierwszemu aspektowi znacznie wyższe pod względem formalnym miejsce niż drugiemu. Słup jest więc pod względem formalnym znacznie swobodniejszy od kolumny korynckiej. Zauważymy również, że kolumnę koryncką trudno jest wykonać inaczej niż z marmuru, jeżeli nie ma nastąpić zmiana formy-matki na inną, zaś słup nowoczesny bez żadnej szkody dla jego formy cylindrycznej da się kształtować bardzo rozmaicie.

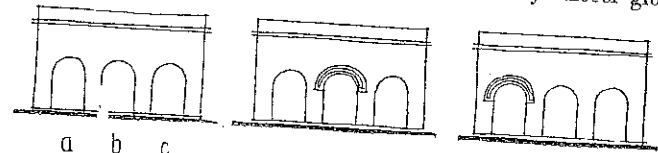
Tak samo układają się stosunki w muzyce. Dziecinna piosenkę można odstukać na cymbałkach i zagrać na fortepianie, bo uformowanie jej nie jest tak spoiste jak symfonia Mozarta, którą zagrać może tylko orkiestra o określonej ilości instrumentów.

Im forma jest bardziej spoista i bogata w części, tym jej zależność od elementów jest większa, a im forma jest swobodniejsza i uboższa, tym ta zależność jest słabsza.

Gdybyśmy zaczęli powiększać średnicę słupa cylindrycznego, to do pewnego momentu czuć będziemy tę formę jako słup, aż w końcu nastąpi moment, w którym zobaczymy nową formę zupełnie do słupa niepodobną. Będzie to jakiś blok w kształcie walca albo okrągły placek.

Forma w budowie swojej, z chwilą gdy zmienimy wielkości jednych części tak, że zaistnieje załamanie się poprzedniej równowagi stosunków, zmienia się

całkowicie, forma jest więc zależna od stosunków wielkości części względem całości. Zjawisko to wynika z faktu, że zanim będziemy w stanie dojrzeć części, wcześniej zostanie spostrzeżona całość formy (SW). Rozróżnimy formy na podstawie podobieństwa i różnic form-matek, a nie na podstawie podobieństwa lub różnic w wielkości elementów i części składowych (SW). Im uformowanie całości jest swobodniejsze, prostsze, uboższe w części, tym zależności te są mniejsze. Im bardziej spoista i bogata w części jest forma-matka, tym ta zależność jest większa. Trzeba kategorycznie powiększyć średnicę, aby swobodnie uformowany słup zamienił się w okrągły kloc lub placek. W kolumnie korynckiej wystarcza jakieś niewielkie powiększenie wysokości głowicy, aby



17

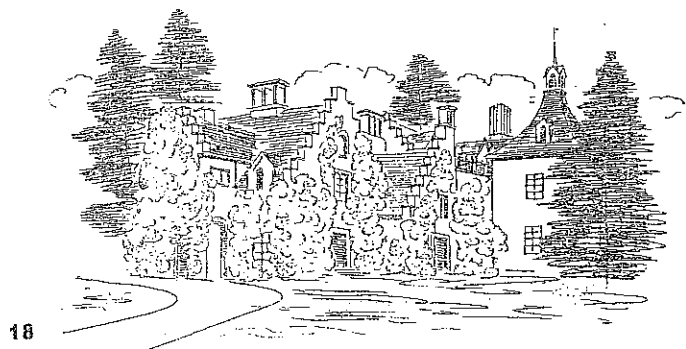
wywołać efekt karykatury, której nikt nie nazwie kolumną koryncką. Mogą być karykatury domów mieszkalnych, karykatury teatrów i karykatury miast. Na schematycznym rysunku elewacji (rys. 17) mamy trzy łuki. Łuki a i c są równoznaczne, gdy łuk b, mimo że jest taki sam jak tamte, ma dzięki swej uprzywilejowanej pozycji w formie znaczenie ważniejsze. Gdybyśmy postanowili formę całości wzbogacić, uczynić ją spoistą, to nie wolno nam będzie zmienić kształtu łuku a lub c, nie zmieniając pozostałych elementów, bo wówczas zmieni się całość, zniknie układ osiowy i czuć będziemy błąd w uformowaniu. Chcąc zgodnie z pierwotną intencją rozwijać tę formę będziemy mogli podkreślić formalnie łuk b lub łuki a i c. Przez takie działania przesuwając będziemy całość zgodnie z jej ideą w kierunku form spoistych, nie niszcząc ani roli poszczególnych części wyznaczonych im przez kompozycję, ani założenia całości.

KAŻDA FORMA JEST JEDNOŚCIĄ ZŁOŻONĄ Z WIELU CZĘŚCI ZMIENNYCH

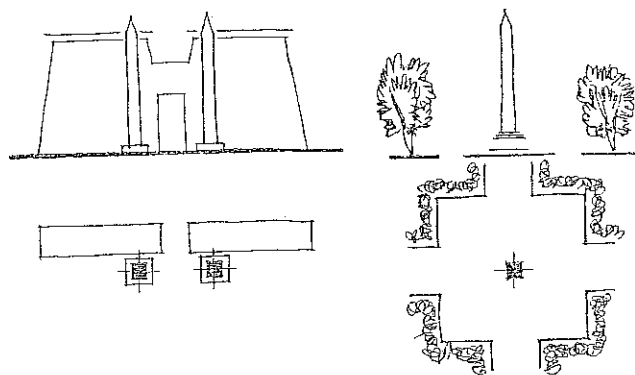
Zmiana roli części może spowodować bardziej spoiste uformowanie całości, albo zmniejszenie tej spoistości aż do likwidacji wytycznej formalnej całości i zamianę jej na inaczej uformowaną.

Obelisk stojący samodzielnie w centralnym punkcie jakiegoś placu i tworzący zamknięcie ulicy jest formą silną. Jego rola formalna jest wyraźnie określona. Nie istnieje żadna wewnętrzna konieczność dopełniania takiego układu albo poprawiania go (rys. 19). Forma-matka, na którą składają się ulice, plac i obelisk jako punkt główny, jest pod względem formalnym jednoznaczna.

Z chwilą gdy obelisk ten ustawimy z powrotem na dawnym miejscu przed wejściem do świątyni egipskiej, rola jego ulegnie całkowitej zmianie. Współ ze swoim bratnim obeliskiem ma on akcentować to wejście jako jeden z dwóch, a więc spełniać zupełnie inną rolę, niż gdy stojąc na placu sam był punktem głównym całego układu. U wrót świątyni jest elementem inaczej uformowanej całości. Stojąc symetrycznie w stosunku do swego bratniego obelisku, nie jest



18



19

ani pierwszym, ani drugim, lecz równorzędnym, jednym z dwóch, podczas gdy na placu był jedynym. Dlatego też w zespole świątyni zdaje się być mniejszy, a powaga jego formy błędnie. Również jego proporcje uległy zmianie. Przy szerokim pylonie był smukły, podczas gdy na placu wydaje się grubszy, mocniejszy. Rola jego w formie stanowiącej zespół świątyni była tak mała, że bez bratniego obelisku nie mógł istnieć.

Gdy jakaś forma stanie się częścią większej całości, traci swą indywidualność na korzyść tej całości. Wartość formy zależy od zespołu, w którym się znajduje.

Jeśli w chałupie drzwi wejściowe leżące na osi przesuniemy w inne miejsce (rys. 20), cały układ ze spójnego zamieni się na swobodny. Zmieni się rola okien, które poprzednio akcentowały osiowość. Chałupa z symetrycznej stanie się asymetryczną. Gdy po tej zmianie wytycznej układu i przejściu z symetrii w asymetrię chcemy uzyskać formę bardziej spójną, to musimy iść w kierunku formowania układu niesymetrycznego.



20

Forma, stając się częścią większej całości, zmienia wartości formalne tej całości oraz wartości formalne innych części, z których się ta całość składa.

Na rys. 21 układ punktów *a, b, c, d, e* (GP) jest układem symetrycznym, przy czym punkt *a* odpowiada *e* i razem tworzą parę punktów skrajnych. Punkt *c* jest punktem centralnym. Jeśli zasłonimy *b* i *d*, to układ zmieni się w układ symetryczny *a, c, e*, gdzie *c* stanie się punktem centralnym.



21

Z tego rozważania wynika, że forma jest czymś więcej niż sumą części. Forma składa się z części i prawie zawsze stanowi część obszerniejszej formy. Formowanie dzieje się nie na drodze dodawania, sumowania, aglomeracji części, ale na drodze łączenia, grupowania i zestawiania według dyscypliny stanowiącej główną wartość formy-matki, to znaczy na drodze kategoriycznych procesów całościowych, przebiegających według zasad i praw, którymi się rządzi forma jako zjawisko obrazujące, tłumaczące i wyjaśniające treść.

Forma jest tym czymś, co spostrzegamy naszymi zmysłami. Rozważając owe spostrzeżenia i doznania przekonamy się, że tak jak w stosunku do formy tak i w stosunku do wrażeń powstałych na zasadzie tej formy będziemy zmuszeni stosować rozumowania całościowe. Nie da się mówić o wrażeniach otrzymanych od poszczególnych części formy. *Nie da się naszego wrażenia kawałkować, dzielić na paski, drobić na tyle punktów, ile nam się zdaje że naliczyliśmy części w formie, ale zawsze będziemy rozumieć wrażenia jako jedno od „całości” danej formy pochodzące, tak jak to jest w rzeczywistości, tak jak to rozumiemy po prostu* (WM). Ta niewolnicza zależność części od organizacji całości powoduje, że nie istnieje w zakresie formowania architektonicznego, co niezupełnie ściśle można by nazwać „wolną wolą” formowania. Jeśli dla zadośćuczynienia jakimś dezyderatom funkcjonalnym w ramach pewnej

koncepcji została obrana jakąś dyscyplina formalna, to po stronie przestrzenne-
go rozwiązania zadania zgrupowana została pewna określona ilość części. Wpro-
wadzenie w zakres dyscypliny formy jakiegoś nowego elementu nie może nastą-
pić dowolnie, bo nowa część zmieni całość, zmieniając role, wymiary i charaktery
wszystkich elementów, które się na tę całość składają. Jeśli więc intencją projek-
tanta jest konsekwentne przeprowadzenie założeń formalnych, funkcjonalnych
oraz koncepcji konstrukcyjnej, to wolno mu będzie wprowadzić w akcję tylko
wyraźnie określone nowe części i ustawić je w sposób zdyscyplinowany w stosun-
ku do istniejącej sytuacji formalnej. Dodanie każdej dalszej części zmniejsza tę
dowolność i mogą zaistnieć przypadki, w których automatyczność projektowa-
nia stanie się tak dobitna, że forma sama doprasza się będzie o formy-części,
które dla pełnego zobrazowania funkcji są jej jeszcze potrzebne. Tak się dzieje
wtedy, gdy forma-matka jest spoista, albo wtedy, gdy pierwsze wyznaczniki
swobodnej formy położone zostały przez mistrzowską rękę. Podobnie rozwija się
forma i w innych sztukach plastycznych, choć może nigdzie ten pęd do tak
pojętego automatyzmu nie jest do tego stopnia wyraźny jak w architekturze.

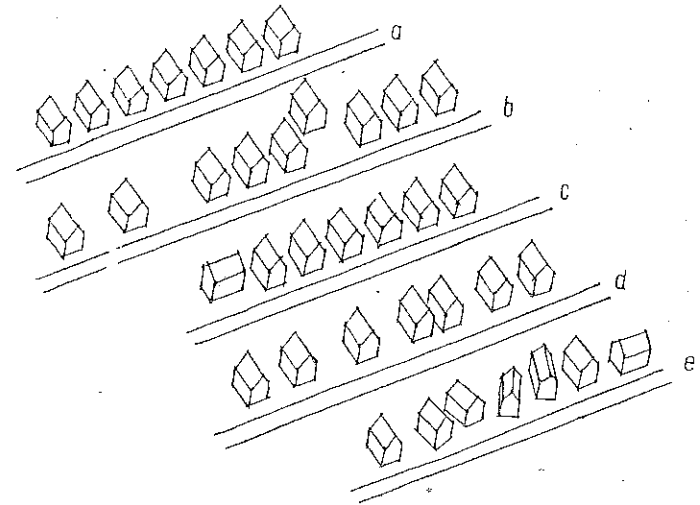
W dotychczasowych rozważaniach o formie brano były pod uwagę wyłącznie
formy symetryczne nie dlatego, że symetria jako dyscyplina kształtowania
jest najsiłniejsza, ale dlatego, że w przykładach zestawionych z układów
osiowych rozważania te są najłatwiej zrozumiałe.

Uchybienie w stosunku do układu symetrycznego jest najbardziej drażniące.
Automatyczność przy projektowaniu układów symetrycznych jest najprostszą,
a zajmowanie się takimi układami najłatwiejsze, choć ubogie w finezyjne od-
czucia. Dobitność symetrii jako dyscypliny jest tak silna, że dalsze formowanie
narzucane jest kategorięcznie przez formę. Z chwilą, gdy po prawej stronie osi
ustawiliśmy jakąś formę, od razu taka sama forma rodzi się na rysunku po
lewej stronie, prawie bezwiednie i z konieczności. Nie dlatego, że tak chcemy,
lecz że domaga się tego forma.

Formę, która dobitnością swoją zmuszać nas będzie do uległości względem
niej i do podporządkowania się jej dyscyplinie formalnej, nazywamy formą
spoistą.

Jeżeli wzdłuż ulicy ustawimy w różnych odległościach domki jednorodzinne
(rys. 22a), to utworzymy formę, która swoimi wartościami zmuszać nas będzie
do pewnych logiczności względem niej w czasie dalszego formowania. Układ *b*
jest tak uformowany, że nie możemy go uznać jako kontynuację formy *a*.
Dobitność linii prostej, przy której stały domki w układzie *a*, zmusza nas do
ustawienia przy niej również i tego domku, który wylał się z jej dyscypliny,
z jej nakazu formalnego. Owe „wyrwanie się“ domku czujemy jako odskok
tylko dlatego, że porównujemy ten układ z układem *a*. Z chwilą jednak,
gdybyśmy rozpatrywali ten układ jako jakąś formę podstawową, mielibyśmy
możliwość dalszego formowania go przez nadanie — na przykład — innego cha-
rakteru wyrwanemu domkowi, z racji jego odmiennego stanowiska. Stanowisko
to jest silne, gdyż akcentuje miejsce w układzie mocno podkreślone formalnie.
Na takich formalnie podkreślonych miejscach stoją domki pierwszy i ostatni

w układzie *a* i dlatego spoistszą formą od *a* będzie *c*, gdzie wyrwany z prostej
domek zajął uprzywilejowane miejsce pierwszego w szeregu. Jeżeli jeszcze raz
przyjrzymy się układom *a* i *c*, spostrzeżemy łatwo, że bardziej spoistą formą od
a będzie *c*, a powodem tego jest fakt przeprowadzenia logicznego formalnie
procesu rozwojowego formy *a*. Ten proces rozwojowy został zmanifestowany
przez podkreślenie ważności miejsca akcentowanego przez samą formę. Możemy
więc ustalić hierarchię formalną tych trzech form w kolejności *c*, *a* i *b* i nazwie-
my *c* formą najbardziej spoistą, zaś *b* najswobodniejszą.

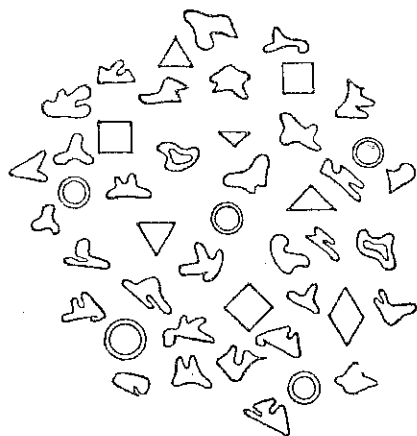


Jeżeli domki rozstawimy w nierównych odległościach *d*, zachowując naniza-
nie ich na prostą, lub rozrzucimy je dowolnie, nie zachowując ani kątów prostych,
ani równych odległości od drogi, to przekonamy się, że formy te będą coraz
swobodniejsze. Co prawda, dałoby się jeszcze rozmaitymi posunięciami uprościć
układ *d*, wprowadzając jakąś myśl przewodnią do różnic odległości, ale zmiany,
jakie musiałoby w nim zajść, byłyby tak głębokie i tak zasadnicze, że po ich
zrealizowaniu nie zostałyby nic z pierwotnej wytycznej układu.

Jeśli rozrzucimy na płaszczyźnie zupełnie swobodnie jakieś formy (rys. 23),
to przekonamy się, że wśród nieregularnych wieloboków i bezkształtnych plam
dobitniejsze, łatwiejsze do zauważenia będą trójkąty, wśród trójkątów — kwa-
draty, wśród kwadratów — koła, a wreszcie wśród kół te, które będą bogaciej
uformowane i atrakcyjniejsze (SW).

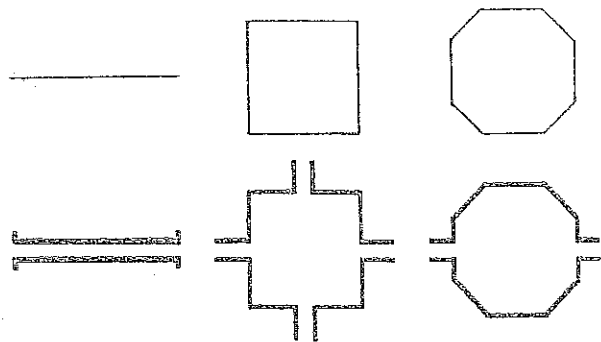
Moglibyśmy więc idąc śladem tej myśli ustalić hierarchię form mających
swe źródło w geometrii. Linia prosta będzie dyscypliną najniższą, najswobod-
niejszą formą, gdyż składa się z jednego elementu i daje się wyznaczyć przez
dwa punkty. Bardziej spoisty jest kąt prosty składający się z dwóch prostych.
Spoistość formy wzrasta przy trójkącie wyznaczonym trzema punktami lub
trzema odcinkami, a jeszcze bardziej przy kwadracie zależnym od czterech

kątów prostych. Wyższy stopień w tej hierarchii zajmują regularne wieloboki, jeszcze wyższy — koła. Jest to gałąź form hierarchicznych najprostszyc, ale istotnych. Można takich gałęzi wyznaczyć całe szeregi, łącząc koła, trójkąty i kwadraty w gwiazdki i inne wzory mające za źródło figury geometryczne. Uszeregowawszy taką hierarchię, musimy uznać formy wywodzące swoją wartość



23

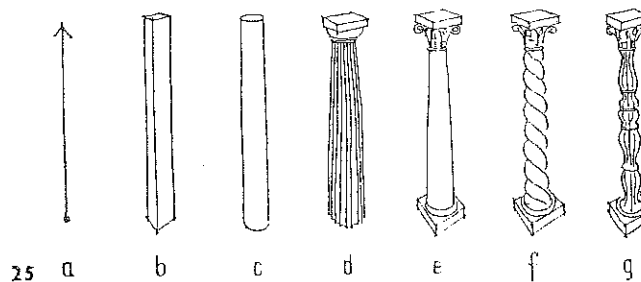
formalną z dyscypliny prostej za uboższe, bardziej swobodne od takich, które powstają z kwadratów, a ostatnie za uboższe od tych, które za kanwę swej formy mają elipsy, sześciąny, kule lub wycinki kul. Prosta ulica ma swobodniejszą formę od kwadratowego placu, takiego jak *Place Royal*, a ten jest swobodniejszy od narysowanego na regularnym ośmioboku *Place Vendôme* (rys. 24).



24

Wydawać by się mogło, że kształtowanie w architekturze form spoistych osiąga się na drodze coraz to większej komplikacji form. Przeczy temu następujący przykład: figura *a* na rysunku 25 pokazuje schemat zadania kolumny, jakim jest przeniesienie ciężaru spoczywającego na górze poprzez trzon na podłoże. Zadania te mogą również spełniać słupy *b* lub *c* będące formami swo-

obodnymi i ubogimi w części. Bardziej spoistą formę ma kolumna dorycka *d*, składająca się z większej ilości elementów i uformowana w sposób ograniczający swobodne operowanie jej wymiarami. W kolumnie korynckiej *e* głowica i baza otrzymały spoiste, bogate formy rzeźbiarskie. W porównaniu z kolumną dorycką koryncka ma więcej elementów dobitniej akcentujących zadanie kolumny, a więc jest formą bardziej spoistą.



25 a

b

c

d

e

f

g

Akcenty na częściach tych kolumn są zgodne z ich formalnymi wartościami. Zawsze głowica i baza są spoistsze i bogatsze od trzonu. Zawsze zachowana jest wytyczna funkcjonalna formy. We włoskiej barokowej kolumnie *f* skręcono trzon, który przez to stał się szczególnie akcentowany. Niezgodnie ze schematem *a* bazy i głowice stały się mniej ważne. Dla podkreślenia ich trzeba było uciec się do innych materiałów. Zaczęto złocić głowice i bazy. W końcu barokowa kolumna hiszpańska — *g*, która cały trzon zamienia w głowicę i bazę, przedstawia nam błędną drogę niezgodną z wytycznymi funkcjonalnymi.

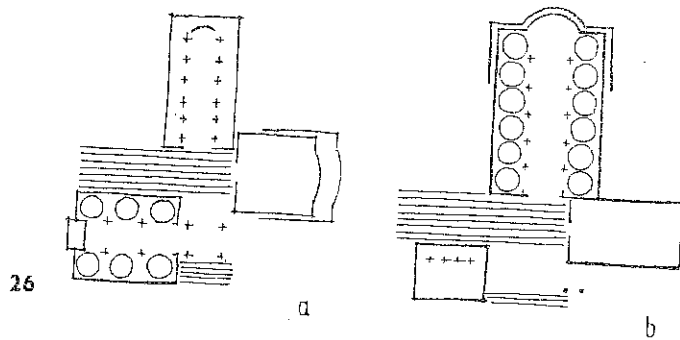
Przez przykład ten chcielibyśmy zobrazować i udowodnić, że prawdziwa komplikacja zaczyna się z chwilą, gdy rozwój i kształtowanie zaczyna iść drogą niezgodną z wytycznymi: formalną, funkcjonalną i konstrukcyjną. Grecy kontynuowali formę kolumny logicznie, Włosi i Hiszpanie komplikowali ją i dlatego też kolumna hiszpańska jest doskonałym przykładem niejednoznaczności niezgodnej z duchem poprawnej architektury.

Jeżeli patrzymy np. na schematyczny plan zespołu reprezentacyjnego jakiegoś pałacu (rys. 26a), to nie możemy się zorientować z tego rysunku, która z trzech sal jest w tym planie najważniejsza. Wszystkie trzy zdają się istnieć na jednym i tym samym szczeblu hierarchicznym, mimo że każda z nich jest formalnie inna. W planie tym nie ma dominanty, nie ma gradacji ważności sal, ani jeśli chodzi o ich usytuowanie i o ich rolę, ani z racji ich uformowania. Plan ten przedstawia typową swobodną formę. Plan *b* jest jednoznaczny i wyraźny. Sala główna jest tak ze względu na usytuowanie, jak i ze względu na stronę formalną, formą silniejszą i spoistszą od dwóch pozostałych sal.

Spoista forma gra na tle form swobodnych wyraźną rolę dominanty, wybija się na pierwszy plan. W formie spoistej wszystkie części zmiernają do wypuklenia

i podkreślenia jej roli. Forma ta jest jasna i łatwo czytelna. Forma silna gra rolę ważnej części w łonie formy-matki, do której należy.

Forma słaba to taka, która jest jedną z wielu podobnych i która gra małą rolę w formie-matce, do której należy. Taką formę można rozmaicie czytać i rozmaicie rozumieć. Patrząc na nią, nie mamy pewności, czy to o nią właśnie



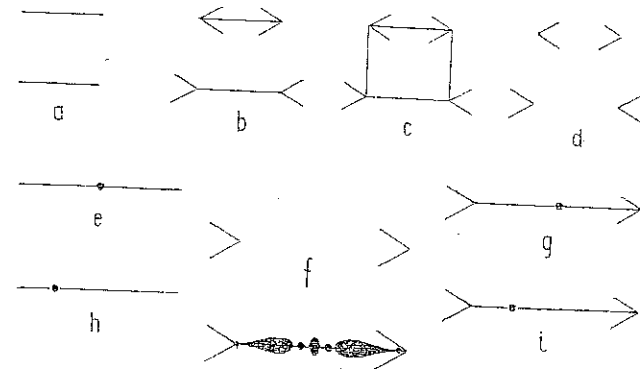
chodzi w całości, w której się zjawia. Stajemy wobec niej zakłopotani, wahający się i niespokojni. Siła i słabość formy określa jej stosunki zewnętrzne. Określa ważność lub nieważność roli, jaką gra ona w łonie formy-matki, której jest elementem. Gra formą polega zatem na ustaleniu hierarchii form od słabych do silnych, dla właściwego wyrażenia funkcji.

ZŁUDZENIA OPTYCZNE

Jeżeli do formy *a* na rys. 27, składającej się z dwóch równych i równoległych odcinków leżących jeden na drugim, dodamy kreski tak, że utworzy się figura *b*; to spostrzeżemy, że odcinek górny skrócił się, a dolny wydłużył. Zjawisko to powstało na skutek dodania owych kresek stanowiących układ *d*. Nawet jeśli zmierzymy odcinki z formy *a* oraz z formy *b* i przekonamy się, że są one równe, to wrażenie nierówności ich w formie *b* istnieć będzie w dalszym ciągu. Z chwilą gdy dodamy boki do odcinków równoległych w formie *b*, to utworzy się wówczas forma *c*, w której zjawisko skrócenia górnej krawędzi prostokąta, a wydłużenia dolnej objawi się znacznie słabiej niż w formie *b*, lub nie wystąpi wcale. Jeśli do spoistszego uformowania *e*, składającego się z odcinka prostej i z podkreślonego punktu dzielącego ten odcinek na dwie równe części, dodamy „wąsy“ stanowiące układ *f*, tak jak w figurze *g*, to wydawać nam się będzie, że punkt nie leży pośrodku tego odcinka. Choćbyśmy się przekonali mierzaniem, że w formie *g* punkt leży pośrodku, to jednak wrażenie uprzednie nie zniknie. Jeśli do

układu *h* dodamy układ *f*, tak że utworzy się forma *i*, zauważymy, że nie nastąpi żadna zmiana długości odcinków po obu stronach punktu.

W obu przykładach dokonano się połączenie w formę-matkę dwóch form częściowych. Dodaliśmy do form utworzonych z odcinków elementów nowe elementy. Wiemy, że dodawanie części do formy zmienia nie tylko formę jako całość, ale i wszystkie części. Konsekwencją dodania nowych części do formy



27

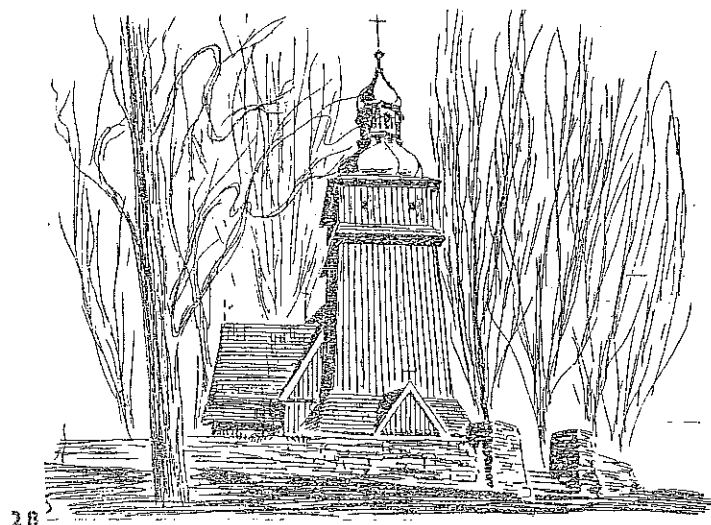
a są wrażenia zmiany długości odcinków. Forma *a* jest mniej spoista od prostokąta utworzonego z niej przez dorysowanie boków. Dodanie „wąsów“ do boków prostokąta *c* nie jest w stanie zmienić długości tych boków albo czyni to bardzo nieznacznie. „Wąsy“ są formą zbyt swobodną, aby zwalczyć dobitność, spoistość prostokąta, tak jak zwalczyły mniej dobitną formę, złożoną z dwóch odcinków równoległych. Użyliśmy słowa „zwalczyć“ dlatego, że w naszym przykładzie toczy się rozgrywka między formami. Forma *d*, stanowiąca owe „wąsy“, walczy z formą *a* i w przypadku *b* odnosi zwycięstwo, a w przypadku *c* przegrywa. Forma *d* oraz forma *a* są sobie przeciwne, niezgodnie skierowane. Mają przed sobą inne zadania, inne intencje, inne wytyczne formalne.

W przykładzie z odcinkiem podzielonym na dwie równe części przez punkt zachodzi podobny proces. Wytyczna formy *h* jest zgodna z wytyczną formy *f*, dlatego też w formie *i* nie zachodzi w stosunku do formy *h* żadna drażniąca zmiana. Wręcz odwrotnie, dodanie formy *f* spotęgowało kierunkowość formy *h*, podkreśliło jej asymetryczność. W przypadku formy *g* natomiast dwie formy — jedna symetryczna, druga niesymetryczna oraz wyraźnie skierowana — ścierają się ze sobą i zwycięstwo odnoszą „wąsy“, przesuwając wrażeniowo punkt na prostej zgodnie z intencją swojej formy.

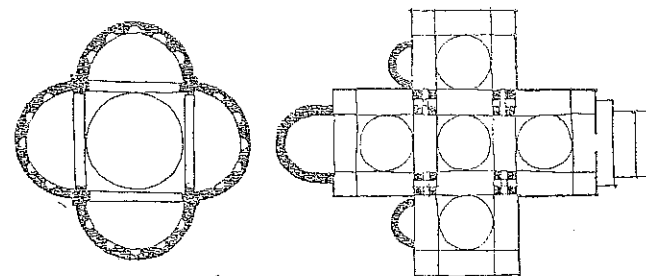
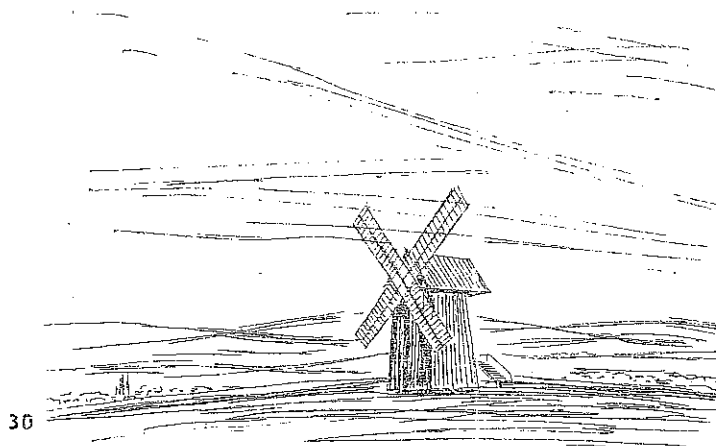
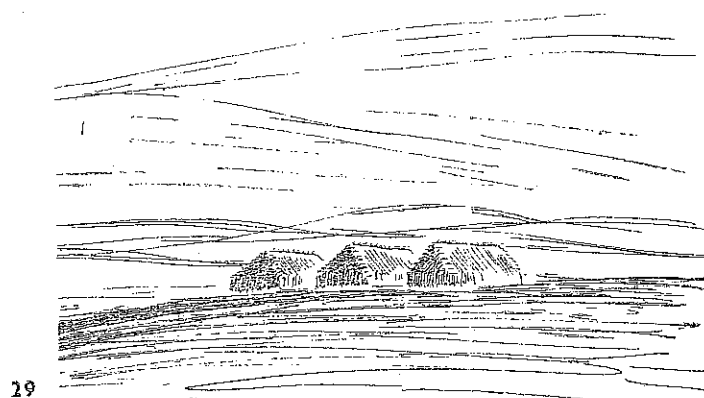
Wszystkie tak zwane złudzenia optyczne mają swoje źródło w niezgodnościach między wytycznymi form częściowych, z których składają się całości formalne. Jeśli całość zespołu jest swobodna, część ulega niewielkim zmianom po zmianie całości, tak jak to widzieliśmy w formach *h* oraz *i*. Jeśli jednak całość jest spoista, jak to miało miejsce w innych przykładach, dodanie lub ujęcie no-

wych form naruszające strukturę całości powoduje doznanie deformacji części. W tych „złudzeniach“ optyczno-geometrycznych, odnoszących się do pozycji kierunku formy i wielkości części figur, słowem do wszystkich zewnętrznych objawów geometrycznych, obraz na siatkówce oka nie przedstawia żadnej z tych deformacji, które są widoczne na figurze. Nie można więc mówić o złudzeniach „choć obserwator będzie wystawiony na powzięcie sądów nieścisłych z wrażeń obiektywnych“ (GP). Zjawiska te są najsilniej odczuwane przez dzieci, a najslabiej przez geometrów, rysowników i architektów. Przez ćwiczenie można zmniejszyć w sobie skutki tych „iluzji“. W architekturze nie zjawiają się one weale, gdyż architektura operuje układami daleko bogaciej uformowanymi niż płaskie figury geometryczne. W rozpatrywanych przez nas formach geometrycznych wytyczne tych form były spostrzeżone i zrozumiane przed częściami, z których się te formy składały. Orientowanie się w układach jest zawsze określone i wyznaczone przez wytyczne tych układów.

KAŻDA FORMA POSIADA SWOJĄ WYTYCZNĄ FORMALNĄ



Taką formalną wytyczną w *Santa Maria della Consolazione* w Todi jest centralny układ planu i bryły, uformowanej z czterech półkopi i wzniesionej na bębnie kopuły (rys. 31a). Podobna jest intencja wytycznej formy kościoła *St. Front* w Perigueux — b, gdyż opierając się na rysunku krzyża greckiego

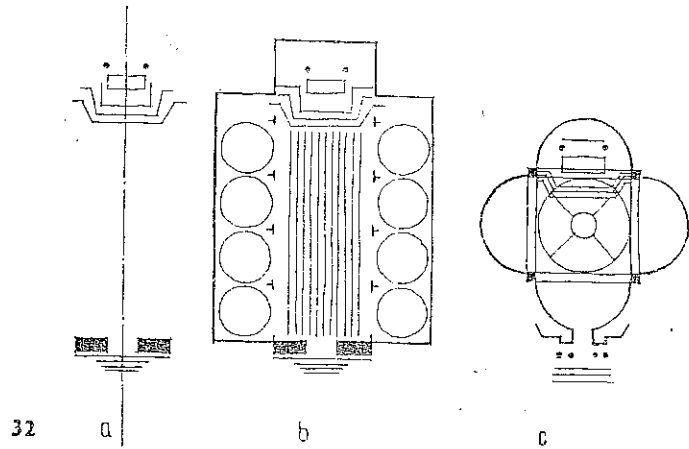


a

b

stanowi pewną odmianę kompozycji centralnej. Środkowa kopuła jest nieznacznie wyższa od tych, które spoczywają na ramionach, i delikatnie akcentuje wytyczną formalną — pionową oś układu. Oś poziomą — narteks, ołtarz główny oraz kaplice usytuowane w poprzecznej nawie starają się zważyć i zamazać wytyczną formalną układu, gdyż są położone w planie niezgodnie z intencją centralności, niezgodnie z wytyczną krzyża greckiego.

Problem wiecznie istniejących nieporozumień między intencją doprowadzenia wytycznej formalnej do najspójniejszego układu, jakim jest założenie centralne, a wytyczną funkcjonalną, która dąży do układów swobodnych, nie doczekał się rozwiązania klasycznego w obiektach architektonicznych. Nieporozumienie to tkwi w nadrzędności funkcji nad formą. Musimy więc albo zmienić wytyczną formalną układu na inną wytyczną, albo pogodzić się z istniejącymi w każdej budowlu centralnej niekonsekwencjami funkcjonalnymi.

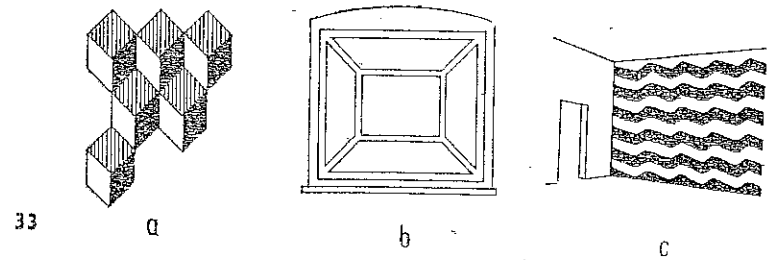


Funkcja narzuca formie swoje wymagania. Np. do świątyni musi być jedno wejście główne. W świątyni musi się znajdować główne miejsce kultu, stanowiące dominantę wnętrza. Tworzy się więc układ funkcjonalny: wejście — ołtarz główny, który możemy sobie wyobrazić schematycznie jako prostą o dwóch punktach specjalnie akcentowanych na jej końcach, która obrazuje nam wytyczną funkcjonalną takiego założenia (rys. 32a). Jeśli układ formalny zbudujemy w myśl tej schematycznej prostej, to nie zachodzi żadna niezgodność między wytyczną funkcjonalną a stworzoną przez nas formą. Taki zespół funkcjonalny uformowany w myśl wytycznej funkcjonalnej obrazuje schemat b. Nie zaistniała tu żadna nielogiczność, ani nie zatarła się intencja wytycznej funkcjonalnej. Jeżeli jednak postanowimy dążyć do jakiegokolwiek innej wytycznej formalnej niezgodnej z opisaną wytyczną funkcjonalną, to wówczas zjawi się np. układ c.

Plan kościoła *St. Front* w Perigueux wydaje się być planem kościoła osiowego, dzięki akcentom rozmieszczonym symetrycznie względem osi „ołtarz — wejście” i dopiero po dokładnym przyjrzeniu się dostrzegamy, że w rzeczywi-

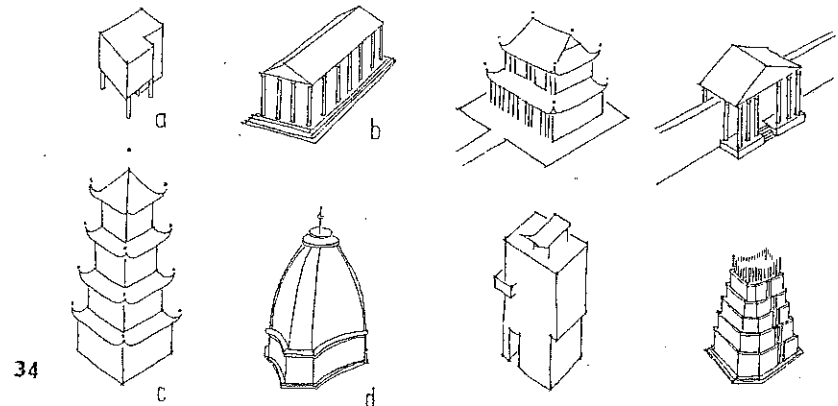
stości wytyczną formalną planu jest centralność, rodząca się z rysunku krzyża greckiego. Centralność ta jest zatarta i ukryta przez niezgodność wytycznej formalnej z wytyczną funkcjonalną. Odrzućmy dobudowany narteks i absydę dla ołtarza głównego oraz kaplice w pseudotransepcie, a otrzymamy w planie czysty układ centralny.

Znana jest opowieść o człowieku, który nie chciał wejść na posadzkę z czarnoszaro-białych płytek terakotowych ułożoną w ten sposób, że naśladowały sześciiany — miał on wrażenie, że pokłuje i potnie sobie stopy o ich ostre kandy (rys. 33a). Podobno ktoś inny wprowadzony w błąd iluzją perspektywiczną

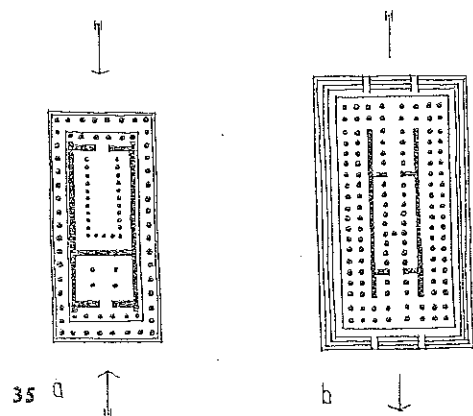


wybił środkową szybę w oknie, którego podział wykonany był według schematu b. W przykładzie z posadzką istniała niezgodność między wytyczną formy, która akcentowała sześciiany, a wytyczną funkcji, która domaga się dla posadzki płaszczyzny równej. Podobna niezgodność zaistniała w przykładzie z oknem. Okno o kształtach trójwymiarowych byłoby pod względem funkcji nonsensem. Podział okna w taki sposób, że powstaje iluzja trójwymiarowości, mija się z jakimkolwiek celem. Takim samym błędem jest pomalowanie w pasy płaszczyzny ściany tak, że ściana zdaje się mieć kształt falisty — schemat c.

W architekturze koniecznością jest dążenie do wzajemnego pokrywania się wytycznych funkcji z wytycznymi formy. Formą zależną jest zawsze od funkcji.

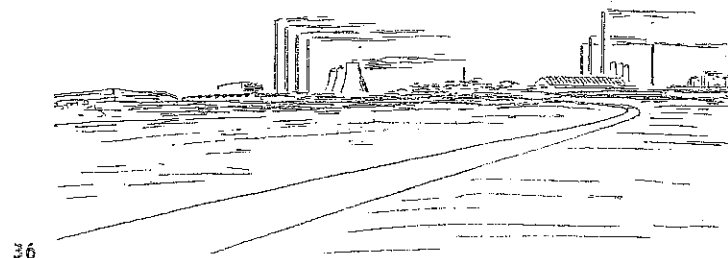


Corbusierowski dom mieszkalny (rys. 34a), świątynia grecka — b, japońska pagoda — c i indyjska *Sikhra* — d są formami o tak różnych charakterach, że sprawa symetrii czy centralności lub swobody i spistości ich układów schodzi na drugi plan. Charakter każdej z tych form jest tak wyraźny, tak dobitny i wymowny, że umiemy je nazwać i sklasyfikować nie tylko wtedy, gdy widzimy te obiekty w naturze, ale nawet na zasadzie schematycznych rysunków. Dlatego też rysunek sąsiedni nie wymaga objaśnień, mimo że dobrane przykłady są odmienne od poprzednich. Zasadniczą rzeczą jest, byśmy czuli wyraźnie różnicę między wytyczną obrazującą indyjskość formy, a wytyczną, która zaszerogowuje pewien układ formalny między dyscypliny symetrii lub rytmów, między dyscypliny uformowań swobodnych lub spoiстых — między formy bogate i ubogie w elementy silne i słabe.

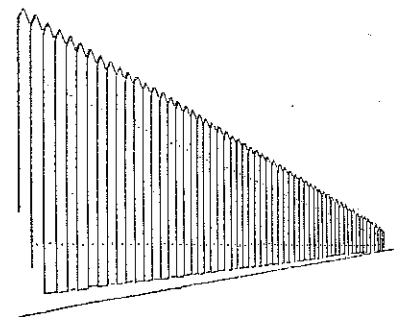


Prawie w każdym wybudowanym dziele można wskazać nie pokrywające się wytyczne oraz wynikające z tego nielogiczności. Można by na te tematy dyskutować z mistrzami dawnej Grecji i przekonać ich, że pod tym względem poprawniejszy zdaje się być *Artemision* w Efezie (rys. 35b) od *Partenonu* — a. W *Partenonie* tak strona *opistodomu*, jak i strona *pronaos* są z zewnątrz traktowane jednakowo, a przecież inne wewnątrz tak pod względem formalnym, jak i funkcjonalnym, kryją się za kolumnami. Pod tym kątem widzenia *Artemision* jest bardziej spoiсты. Jest jednokierunkowy i jednokierunkowość ta jako pewna wytyczna jest podkreślona przez inną ilość kolumn z frontu i z tyłu. *Partenon* jest dwukierunkowy i dwukierunkowość ta nie jest podkreślona.

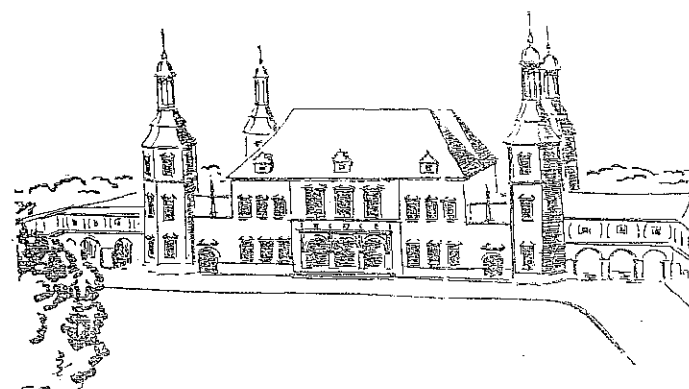
PUNKTY I MIEJSCA FORMALNIE WAŻNE



36

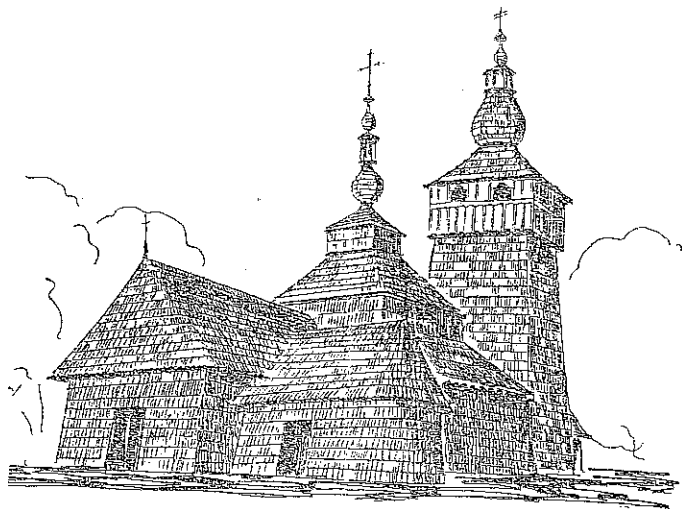


37



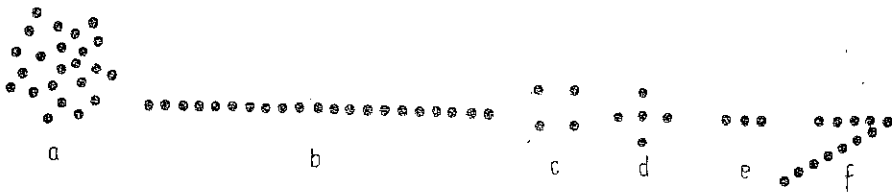
38

Patrząc na układ punktów (rys. 40 a), łączymy niektóre z nich w jedną formę, a niektóre w inną. Gdyby nas spytano, który punkt z całego układu wybija się najbardziej — odpowiedzi będą bardzo rozmaite, najczęściej zależne od figur, jakie stworzyliśmy sobie w bezładzie punktów. Mogą być i takie układy, dla



których niemożliwością będzie dać zdecydowaną odpowiedź na to pytanie. Nie będziemy w stanie znaleźć dobitnego głównego punktu w danym układzie. W formie *b* jako punkt główny określimy pierwszy z szeregu lub będziemy zdania, że układ ten posiada dwa punkty główne, pierwszy i ostatni. W formie *c* znajdziemy cztery punkty o równej wartości i dopiero po dłuższym namyśle jako punkt główny określimy miejsce przecięcia się przekątnych. W formach *d*, *e*, *f* punkt główny znajdziemy bez wahania.

Punkty główne są to takie miejsca w formie, które z racji budowy tej formy jakby wybijają się spośród innych punktów na pierwszy plan. Miejsca, w których takie punkty są umieszczone, będziemy nazywać miejscami formalnie podkreślonymi. Prawie wszystkie formy mają dwa rodzaje miejsc i punktów formalnie podkreślonych lub formalnie ważnych. Forma *d* ma cztery punkty ważne leżące na jej obrzeżu oraz jeden w środku, wewnątrz obrzeża. Ten sam wypadek zachodzi w formie *e*, gdzie oprócz punktów skrajnych znajdziemy jeszcze punkt osiowy układu, jako bezsprzecznie ważniejszy od reszty leżącej w polu układu. Możemy więc powiedzieć, że punkty formalnie podkreślone leżą albo na obrzeżu, na konturze, lub na płaszczyznach ograniczających, albo też w masie, w tle, w środku formy. Pod względem siły te pierwsze są więcej zna-



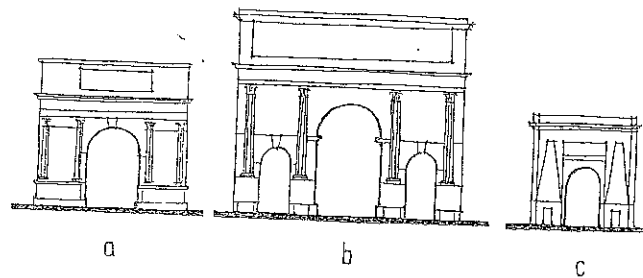
czące — i tym samym mocniejsze, co wynika z faktu, że spostrzegliśmy je łatwiej i prędzej.

Hierarchię punktów formalnie podkreślonych można budować opierając się i na innych rozumowaniach oraz wysublimować więcej niż dwie klasy punktów i miejsc formalnie ważnych.

Każda forma ma swój punkt główny. Łatwo znajdziemy punkty i miejsca formalnie ważne w malarstwie, w muzyce i w literaturze.

Idziemy ulicą miasta, do którego przyjechaliśmy przed chwilą i gdzie interesuje nas wszystko, a mimo to chwilowy ból zęba jest dla nas punktem głównym całej formy, całej sytuacji, na jaką składa się poza nim wielki zespół nowych wrażeń. Nagle stajemy przed wystawą sklepową, która zainteresowała nas do tego stopnia, że ból zęba zniknął. Punktem głównym w tej chwili stała się wystawa sklepowa.

Niejednokrotnie widzieliśmy takie filmy, w których trudno nam było zorientować się, po co właściwie zostały nagrane i dopiero pod koniec zaczęliśmy rozumieć, że cała fabuła była budowana po to, by pokazać wybuch wulkanu lub szereg zdjęć z dramatycznych scen dziejących się w czasie tajfunu. W filmach tych wybuch wulkanu i tajfun były punktami głównymi. Po wyjściu z kina pamiętaliśmy doskonale obrazy ilustrujące nam te punkty główne, a fabuła zatarła się w pamięci.

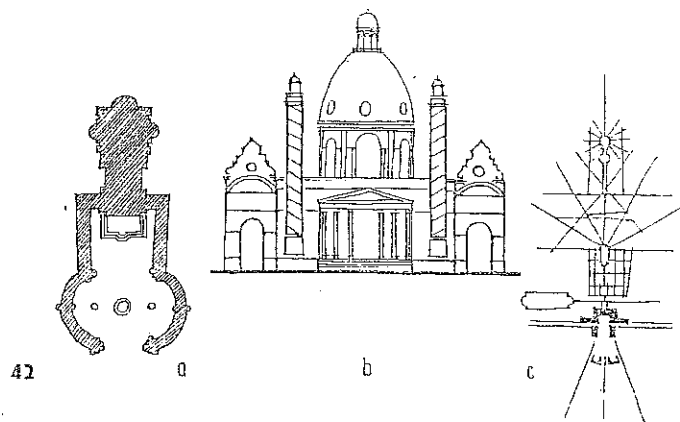


41

Spróbujmy znaleźć punkt główny w łuku Tytusa (rys. 41a). Łuk tryumfalny budowany był dla uczczenia zwycięskiego wodza wracającego z wyprawy wojennej. Podczas uroczystego wjazdu do stolicy pod łukiem przeciągał wspinaly korowód legionistów. Czasami jako osoba główna przejeżdżał tędy sam boski cesarz-zwycięzca. Wytyczną funkcji łuku było więc ukoronowanie tych, którzy pod nim przechodzili, i dlatego punktem głównym kompozycji winni być właśnie oni. Zadanie to Łuk Tytusa spełnia doskonale. Jest on ramą dla osób, które się zjawiają pod jego sklepieniem. Potężny zwornik akcentuje oś i podkreślona jest dośrodkowość w stronę punktu głównego. W schemacie formy łuku tkwi zgodny z funkcją formalny akcent, położony nie tylko na oś, ale i na tę część łuku, która znajduje się poniżej oporów sklepienia. Łuk Septima — *b* jest pod tym względem swobodniejszy. Zwłaszcza dwie symetryczne boczne bramki osłabiają myśl głównej wytycznej funkcjonalnej, akcentując miejsca

drugorzędne. Napis przebiegający nad wszystkimi trzema otworami również zaciera dobitność punktu głównego. W *Porte St. Denis* — c stwierdzamy jeszcze jaskrawsze pominięcie zaakcentowania punktu głównego. Formy stojące po obu stronach łuku są tak mocne i indywidualnie osiowe, że osłabiają akcent, jaki powinien być w miejscu formalnie ważnym, w punkcie głównym.

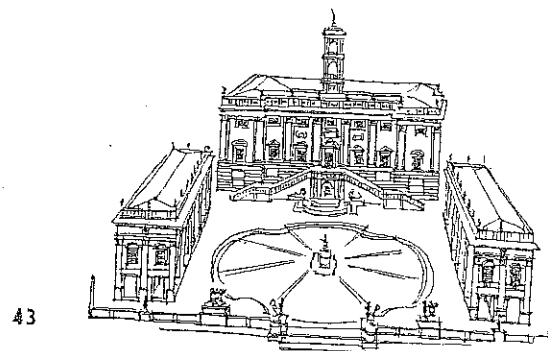
Rozpatrzone tu przykłady wskazują na to, że niejednokrotnie w architekturze punktem głównym układów nie jest forma zbudowana, ale pojedynczy ludzie lub tłumy pojawiające się na jej tle. Architektura wówczas powinna być podkreśleniem, uwypukleniem takiego okresowo zjawiającego się punktu głównego. Forma w takim wypadku będzie skończona dopiero z chwilą zjawienia się w jej ramach tego, co ma być akcentowane.



W zespole formalnym Bazyliki Watykańskiej w Rzymie (rys. 42a) punktem głównym jest kopuła Michała Anioła, a we wnętrzu pod kopułą ołtarz nad grobem św. Piotra. Kopuła ta z placu Berniniego jest źle widoczna, gdyż Maderna przez zamianę na krzyż łaciński wytycznej formalnej planu Bazyliki, jaką uprzednio stanowił grecki krzyż, zasłonił kopułę elewacją frontową. Jest to osłabienie punktu głównego, który byłby w pełni zaakcentowany przy układzie centralnym. Szkic b przedstawia elewację kościoła Karola Boromeusza w Wiedniu. Jest to przykład elewacji z wielką ilością rozmaitych punktów ważnych. Na planie Wersalu — c w stronę pałacu kierują się zbieżnie trzy ulice, z których jedna jest osiowa, i wprowadzają nas jakby w samo serce formy na mały plac przed sypialnią królewską, która jest punktem głównym zespołu. Występuje tu wyraźnie zdyscyplinowanie i rozległość uformowania architektury w stosunku do funkcji. Z chwilą, gdybyśmy się znaleźli na osiowej drodze nie znając całości formy, nie przeczuwamy, co będzie najatrakcyjniejszym punktem, ale za drugim razem, od momentu gdyśmy się znaleźli na jednej z trzech dróg, punkt ten będzie nad nami dominował stale. Sposób wydobycia punktu głów-

nego w tym uformowaniu jest zupełnie inny niż w zespole Bazyliki św. Piotra. Sypialnia królewska w Wersalu nie jest akcentowana tak spoistą formą jak kopuła Michała Anioła, ale uwypuklona jest układem dróg i otoczenia. Istnieją w Europie i w Indiach także zespoły architektoniczne, w których punkt główny układu akcentowany jest przez daleko posuniętą spoistość bryły punktu głównego oraz planu założenia. W tych wypadkach punkt główny zamyka osie alej, z których jedna przez swe uformowanie jest najważniejsza.

W zespole architektonicznym Kapitolu (rys. 43) dzięki formom stojącym przy nim budynków, dzięki rysunkowi posadzki placu, dzięki kierunkowi schodów, punktem głównym jest posąg Marka Aureliusza. Wyobraźmy sobie na chwilę, że skrzydła boczne placu zostały rozwiązane osiowo, to konsekwencją

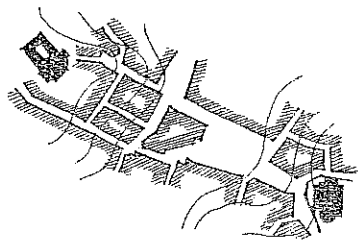


takiego posunięcia musiałyby być inne ułożenie posadzki na placu, bardziej zbieżne w swych liniach z otaczającą go architekturą osiową i punkt główny przeniósłby się prawdopodobnie na wieżę Pałacu Senatorów. Frontowy widok posągu konnego na tle osiowego budynku jest formalnie słuszny, wytyczne bowiem posągu i budynku są zbieżne, ale widok boczny człowieka na koniu nie jest możliwy na tle symetrycznej elewacji, bo wytyczne takich dwóch form są rozbieżne. Bardzo delikatnie osiowane elewacje Muzeum i Pałacu Konserwatorów są więc również formalnie słuszne. Umożliwiają one eliptyczne i nie związane z nimi ukształtowanie posadzki placu, które tak dobitnie podkreśla posąg. Kto wie, może byłoby jeszcze lepiej, gdyby nad Pałacem Senatorów nie rysowała się wieża zegarowa, która jest dla pomnika jedyną konkurencją, albo gdyby boczne budynki były jeszcze swobodniejsze. Może jednak wtedy wszystko byłoby zanadto sztywne i zanadto logiczne, nie pozostawiające żadnej swobody w interpretacji form patrzącemu i tym samym uczyniłoby układ nudnym i przegadany. Jedno jest pewne — architektura Kapitolu przez sposób swego uformowania wkracza w dziedzinę najtajniejszych głębi twórczości ludzkiej i nie daje się ani wylczyć, ani wyrozumować.

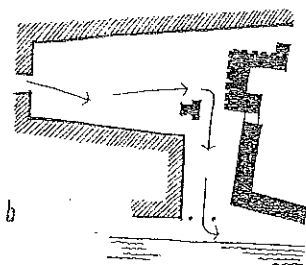
Istnieje pod względem formalnym cała gama punktów głównych. Od potężnych akcentów, wobec których człowiek mruży oczy, brutalnych uderzeń formą,

aż do spokojnych i uśmiechniętych zaznaczeń, zbudowanych tylko dla wybranych, którzy je zauważyć potrafią.

Dla zespołu budynków dookoła rynku w Kazimierzu Dolnym (rys. 44a) punktem głównym jest kościół fary, który stoi na górze, dominując kolorem i spoiwością ukształtowania. Rynek leży w promieniu jego działania, mimo że kościół ten nie stoi na żadnej osi i jest zwrócony bokiem do miasteczka. Jeśli będziemy szli od tego kościoła na południe którąkolwiek drogą, to niepostrzeżenie znajdziemy się pod wpływem kościoła klasztornego, którego sylwetkę zobaczymy pod słońce na przeciwnym wzgórzu. Teraz ten kościół staje się naszym punktem głównym. Miasteczko położone jest między tymi dwoma



44 a



b

konkurującymi formami. Ludzie z miasteczka chodzą patrzeć na farę do klasztornego ogrodu, a na sylwetkę klasztoru do fary. Między tymi punktami formalnymi odbywa się szczególna gra architektoniczna. Promień działania fary jest większy, ale w jakiś sposób proporcjonalny do siły formalnej klasztoru i jego roli jako punktu ważnego, a cały zespół wywołuje wrażenie uśmiechu i spokoju.

Jeżeli wejdziemy przez arkadę Napoleona na plac św. Marka w Wenecji — b (TT), to początkowo olśni nas potężna bryła *Campanilli*. Stanie się ona dla nas na chwilę punktem głównym całej kompozycji placu. Pozioma wstęga elewacji zaczynająca się od Bramy Zegarowej przy Bazylice obiega plac jakąś dla nas chwilowo nieważną, zwyczajną architekturą i kończy się uformowaniem złożonym z wieży i fasady Bazyliki. Elewacja ta jest w pierwszym momencie usunięta na drugi plan przez dobitność masy *Campanilli*, jednak po paru krokach uczynionych w stronę wieży, gdy już nie jesteśmy w stanie ogarnąć wzrokiem jej całości, na pierwszy plan naszej uwagi wysuwa się Bazylika św. Marka. Jesteśmy pochłonięci i oczarowani bizantyjską nowością formy tak odmienną od tego stopnia, że prawie jej już nie pamiętamy. Bezwzględnie Bazylika jest teraz dla nas punktem głównym nie przez bryłową przewagę nad wieżą, ale przez charakter form, z jakich się składa. Z chwilą jednak, gdy mijamy podstawę *Campanilli*, pełni ochoty dokładnego zaznajomienia się z elementami wiążącymi się w całość zliczającej elewacji, porywa nas w prawą stronę widok niespodziewany. Ujęte w ramę z dwóch swobodnie stojących kolumn, migocze w słońcu spokojne,

leniwe morze. Z wody wyrasta daleka sylwetka barokowego kościółka w otoczeniu grupy domków, jakieś żagle, jakieś maszty, a lekki ciepły podmuch od wody niesie zapach mokrych lin. Nie, nie podejźmy bliżej do Bazyliki. Od najwspanialszego urocznego wnętrza jest przesłoneczniony widok na lagunę. Po lewej stronie zasłoniętej dotychczas przez trzon *Campanilli* wyrasta jakaś surowa i uboga w rysunku, po bogactwach św. Marka, architektura. Nie widać jej dobrze, bo leży w cieniu. Idziemy więc między kolumny, prawie na samo morze nad wodę i obracamy się. W silnym skrócie rysuje się oświetlona słońcem poł idniowa koronka kolumnad pałacu Dożów. Cóż to za niespotykana, przedziwna bryła. Elewacja Bazyliki św. Marka traci dla nas chwilowo swoją wagę, wobec tej nowej niespodzianki... I gdy po wielu dniach wspominamy plac św. Marka, jako punkty formalnie wybijają się zawsze na pierwszy plan Bazylika i pałac Dożów. We wspomnieniach tkwią i *Campanilla*, i wieża zegarowa, i *Logiatta Sansovina*, i wstęga szarych budynków, ale zatarte i zamazane przez dobitność uformowania, w jakie zestroili ludzie łuki i mozaiki św. Marka, i kamienne rytmy pałacu.

Mogą więc być układy mające więcej punktów głównych niż jeden. Mogą być punkty główne dobitne nie tylko przez swoją rolę, jak w Wersalu, nie tylko przez siłę formy, jak w zespole Bazyliki św. Piotra, ale i przez swój charakter formalny, jak w Wenecji. Mogą być punkty główne delikatne jak muśnięcie lekkim wiatrem i silne jak huragany. W każdym razie nie ma formy spoistej bez punktu głównego lub swobodnych uformowań bez punktów formalnie podkreślonych. Wzrok patrzącego spostrzega najpierw punkt główny jakiejś formy, potem sukcesywnie obejmuje całość i w końcu wraca do punktu głównego. Są formy, w których od naszej decyzji zależy położenie akcentu głównego. Przykładem takich form był Kapitol Michała Anioła. W zależności od intencji kompozycyjnej twórcy akcent ten mógł być położony albo na posąg, albo na pałac Senatorów. Są również układy, gdzie sprawa umiejscowienia akcentu głównego jest przesądzona z góry przez formę. Taka konieczność tkwi w zespole Bazyliki św. Piotra w Rzymie, gdzie z chwilą zdecydowania się na budowlę centralną akcent musiał być położony w samym środku tej centralności.

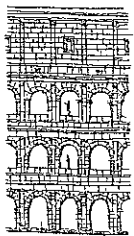
Z chwilą, gdy w pewnej formie istnieje punkt główny, podkreślenie go uczyni formę bardziej spoiwą, a niepodkreślenie punktu głównego lub zaakcentowanie innego punktu czyni formę swobodną aż do zupełnego zatarcia wytycznej formalnej.

We włoskiej architekturze gotyckiej nad podłużnym kościołem rozwija się kopuła. Przez swoją rolę punktu głównego uniemożliwia ona pojawienie się wieży. Logika formowania nie mogła pogodzić się tu z możliwością wprowadzenia dwóch układów tak podobnych w swych wytycznych formalnych, które by stanowiły współzawodniczące z sobą dwa główne punkty w jednym zespole. Dlatego włoskie kościoły gotyckie są w zasadzie bez wieży, a jeżeli się ona pod wpływem prądów idących z północy zjawia, to bywa zwykle odsunięta od bryły kościoła. Wreszcie istnieją układy, które nie posiadają punktów głównych. Nie występują one jednak w architekturze. Są to uformowania krańcowo swo-

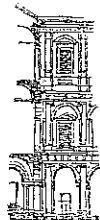
bodne, takie jak bezmiar wód w oceanie, wszystko pochłaniająca mgła lub szum wodospadu.

Strzępek waty, kula bilardowa, kawałek mydła mogą być położone na stole dowolnie. Nie mają one góry ani dołu i nie mogą leżeć „do góry nogami“. Mogą więc być usytuowane jak kto chce i położenie ich nie będzie nas razić. Nie czujemy żadnej wewnętrznej potrzeby zmiany położenia którejs z tych form. Pudełko od zapalek lub książki mogą leżeć „do góry nogami“, pomimo że mają dół i górę, i też nas to nie razi. Ale kalamarz, wazon na kwiaty, cukiernica, z chwilą gdy nie stoją tak, jak tego wymaga ich funkcja, ale leżą na boku, albo są odwrócone do góry dnem, rażą nas swym położeniem niezgodnym z budową formy, i obserwujemy zjawienie się w nas ochoty do poprawienia tego położenia. Wszystkie meble, które nas otaczają, mają dół i górę. Wszystkie formy architektoniczne, które składają się z brył wyrastających z ziemi, stoją, a zestawione z płaszczyzn poziomych leżą. O domach, pomnikach, obeliskach mówimy, że stoją. O ulicach, placach, schodach, alejach sfinksów, polach wyścigowych nie mówimy, że stoją, a używamy określeń: leżą, są położone lub prowadzą.

Każda bryła architektoniczna ma z racji swego uformowania dwa szczególne miejsca formalne: dół i górę. Gdy dom stoi, to nie ma żadnej wątpliwości gdzie jest dół, a gdzie jest góra. Tym samym dom jako forma nie może być pod tym względem wieloznaczny.



45



A jednak mimo to Sangallo nawiązując do wzorów rzymskich i naśladowując *Colosseum* (rys. 45), z którego użył trawertynu do budowy pałacu *Farnese*, podkreśla nie tylko górę i dół elewacji, ale jakby wyrastanie jej z ziemi. Zmieniają się więc ku górze wymiary, proporcje i rysunek okien. Zmienia się ku górze bogactwo i spoistość form, które nabierają coraz więcej lekkości. Cały układ zdaje się być uformowany według wytycznej stosu kamieni, w którym logiczniej wyglądają wielkie i ciężkie u dołu, a coraz lżejsze i mniejsze ku górze, oraz według zasad konstrukcji, która z racji wytrzymałości materiału każe murałom, słupom i filarom cienieć i tracić na wadze oraz masywności w kierunku, w którym mają coraz mniej do niesienia. Amerykański drapacz chmur, jest mniej logiczny w układzie. Wiemy, że stalowe profile niosące jego ściany i stropy zmieniają co parę poziomów swoje przekroje, a z tej racji zmieniają się także plany. Jednak na elewacji od drugiego piętra począwszy biegną w górę jedna-

kowe okna i jednakowe lizeny przez wiele kondygnacji. Budynek kończy się na tle nieba niezbyt silnym akcentem poziomym. Architekt miał tu daleko trudniejsze zadanie niż w pałacu *Farnese*, bo chcąc przeprowadzić konsekwentnie obie wytyczne, konstrukcyjną i formalną, musiałby użyć daleko obszerniejszej palety kształtów z racji wielokrotnie większej ilości kondygnacji.

W architekturze modernistycznej bywają budynki, w których nie podkreślono dołu, góry, ani też narastania bryły. Rysunek takiej elewacji można odwrócić „do góry nogami“ i nie nastąpi żadna nielogiczność w układzie. Problemy narastania zgodnie z wytycznymi konstrukcji i kwestie podkreśleń formalnych dołu i góry zostały tu zupełnie pominięte. Czy to jest błąd czy zaleta, to trudno określić. Jednak zupełnie pewne jest, że w świecie form elewacja taka musi być określona jako uboższa od *Colosseum* i od podwórzowej elewacji pałacu *Farnese*, swobodniejsza, mniej dobitna.

Akcentowanie w układach dołu i góry oraz podkreślenie formalne narastania zgodnie z wytycznymi konstrukcji, czyni formę bardziej spójną i wzbogaca ją.

Niektóre formy, znane z codziennego życia, mają nie tylko dół i górę, ale również początek i koniec. Pociąg zaczyna się od lokomotywy i kończy na ostatnim wagonie. Fajka, szabla mają również swój początek i koniec.

Są to formy „nie dziejące się“. Jeśli jednak spróbujemy rozejrzeć się w takich układach, które albo wymagają czasu na zapoznanie się z nimi, albo zgoła „dzieją się w czasie“, to przekonamy się, że wszystkie będą miały zupełnie wyraźnie początek i koniec. Książka, którą czyta się pewien czas, zaczyna się od pierwszej stronicy. Napis nad sklepem — od pierwszej litery. Ulica ma swój początek i koniec. Peryferie są zwykle początkiem miasta i wjeżdżając do niego, mówi się: „tu właśnie zaczyna się miasto“.

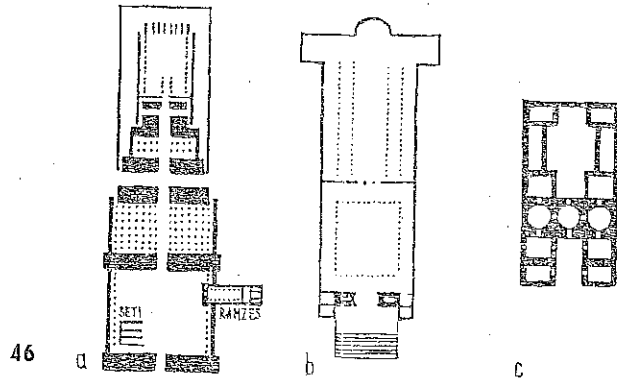
Podkreślaliśmy już fakt, że architektura jest formą, na której poznanie potrzebny jest pewien okres czasu. Wyjątek stanowią niektóre formy architektoniczne, mające charakter detali, będące częściami składowymi albo punktami głównymi dla większych zespołów, które ogląda się tak jak obrazy, a więc daleko szybciej niż bryły i ich wnętrza. Będą to np. kominki, meble lub niektóre grobowce.

Wielką świątynię *Ammon* w Karnaku (rys. 46a) budowano dwa tysiące lat. Każdy wielki faraon rozwijał ją i dodawał nowe pylony, nowe sale albo nowe podworce kolumnowe. To kolosalne, wprost trudne do ogarnięcia działanie rozwijało się według jednej wytycznej formalnej, która rosła w ciągu dwóch tysięcy lat i nabrała niebywalej siły. Zespół świątyń zaczyna się obecnie od alei sfinksów, prowadzącej do wejścia między dwoma pylonami. Minawszy je, wchodzi się na wielki podworec i stąd do sali, której strop leżał na stu kilkudziesięciu kolumnach. Za nią stoją nowe pylony, potem leży podworec między mniejszymi pylonami, znów sale, znów coraz to mniejsze pylony, coraz niższe kolumny, węższe podworce, mniejsze sale, aż gdzieś głęboko, za tą symfonią zmniejszających się form i narastającego wrażenia, w samym środku murów, w samym cieniu cieniów znajduje się miejsce „najświętsze“.

Czyż świątynia ta nie jest najwspanialej zbudowanym dramatem? Zaczyna

się od ekspozycji wygranej wzdłuż alei sfinksów. W pierwszych wrotach następuje zawiązek akcji jednej, jedynej, nie rozzerwanej ani jednym niewłaściwym zgrzytem. Świątynki *Seti* i *Ramzes* — to jedyne uchybienia formalne tego zespołu w ciągu dwóch tysięcy lat.

Tę samą wytyczną rozwoju wrażenia, począwszy od wejścia aż do kulminacji, obserwować można w ogromnej ilości świątyń, kościołów, pałaców, poprzez wszystkie czasy i wszystkie epoki, wszędzie tam, gdzie budujący pamiętał o znaczeniu „początku“ architektury oraz zdawał sobie sprawę z tego, że się jego budowla „zaczyna“.



Obserwujemy ten ciąg w starej Bazylice św. Piotra w Rzymie — *b*, w pałacu *Firuz-Abad* — *c*, w zespole nowej Bazyliki św. Piotra oraz w zespole placu na Kapitolu.

Zrozumiałe jest, że istnieje wiele zadań w architekturze, dla których napięcie dramatyczne tkwiące w takim narastaniu form, jakie ma miejsce w świątyni *Ammon*a, byłoby przesadą. Zrozumiałe jest, że tak silnie zaznaczona skala efektu należy się tylko wyjątkowym obiektom, ale wydaje się również pewne, że nie ma na ziemi budynku, który by w najskromniejszy sposób się nie „zaczynał“ i który by nie posiadał choćby najskromniejszej kulminacji.

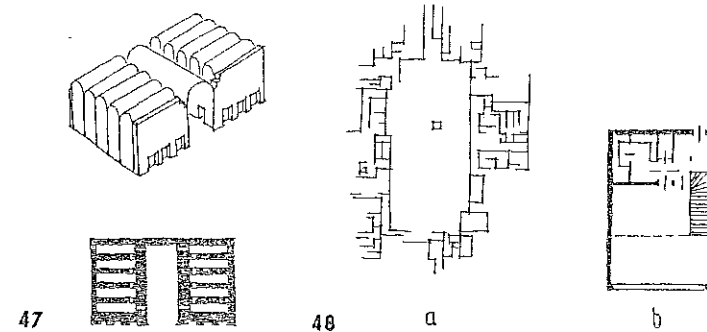
Zadanie architekta polega tutaj na logicznym podkreśleniu formami wszystkich ważności, które są wiadome, lub które dają się przeczuć w ten sposób; aby człowiek, który jego architekturę będzie percepował, najłatwiej i najpewniej odczytał je i rozumiał. Akcentowanie początku formy oraz rozwijanie jej zmierzające do głównego celu formalnego wpływa na powiększenie jej spoiwości.

Miasto, jako zespół form architektonicznych, ma centrum, które składa się zwykle z form bogatszych i spoistszych niż peryferie i zawiera w sobie bardziej reprezentacyjne domy. Takie centrum moglibyśmy nazwać „jądrem formy“.

Jeżeli przyjrzymy się rysunkom pałacu w Ktesifon (rys. 47), to dość łatwo spostrzeżemy, że sklepiona sala, otwarta ku przodowi planu i wspierająca się na

bardzo grubych murach, otoczona mniejszymi, mniej ważnymi formalnie pomieszczeniami, tworzy jakby jądro całej formy. Układ jądrowy w tym przykładzie występuje bardzo dobitnie. W pałacu w Knossos (rys. 48a) takim jądrem jest wielki podworec, a w planiku domku jednorodzinne — *b* pokój mieszkalny na parterze.

Ta wartość formy zawdzięcza swój charakter funkcji. Rozważmy jedną z prostych form architektonicznych, jaką jest jednoizbowa chata lub jednopomieszczeniowy szalas górski. Musimy uznać owo jedno pomieszczenie jako jądro chaty czy szalasu. W dwuizbowej chacie nawet wtedy, gdy obie izby



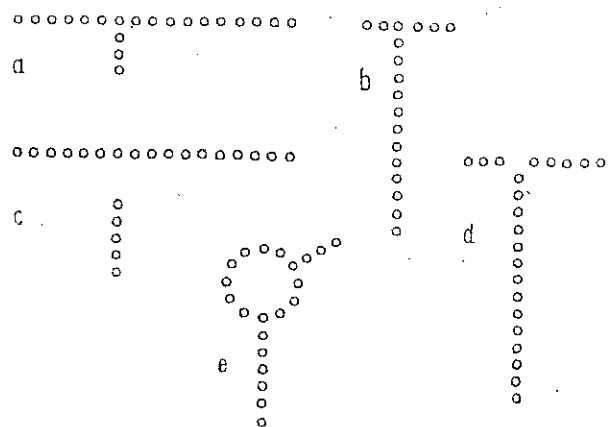
będą jednakowej wielkości, jedna z nich dzięki swojej funkcji będzie ważniejsza. Izba ważniejsza to ta, w której mieszkańcy stale przebywają, gotują, jedzą i pracują. Tak więc zaspokajając potrzeby mieszkańców, izba ta zostanie podniesiona w swej hierarchii i odczuwana jako izba główna albo pierwsza. W tej głównej izbie będzie w zimie cieplej i choćby ta druga była paradna, a więc taka, do której prowadzi się lepszych gości na rozmowę i gdzie jest większy porządek oraz stoją kosztowniejsze meble, to jednak te wyłącznie formalne wartości nie odbiorą pierwszeństwa izbie, w której się więcej przebywa. Ona będzie jądrem formy. Jeżeli rozważymy układ z trzech izb otoczonych pomieszczeniami pomocniczymi, to zupełnie niedwuznacznie jedna z nich wyrwie się na plan pierwszy. W rzymskim domu mieszkalnym atrium otoczone wnękami sypialniami, w renesansowym pałacu — sala rycerska, w barokowym — zespół hall-salon, wreszcie w nowoczesnym mieszkaniu centralne wnętrza mieszkalne będzie stanowić układ jądrowy. Każde uformowanie posiada swój zespół jądrowy. W prostych formach geometrycznych, chcąc wysublimować jądro formy, musimy uciekać się do pewnego rodzaju spekulacji, gdyż układy jądrowe w figurach zestawionych z małej ilości części nie odznaczają się dobitnością. W architekturze, która operuje formami-matkami zestawionymi z wielkiej ilości elementów, układy jądrowe są wyraźnie czytelne.

Funkcja wyznacza zgrupowaniu elementów charakter zespołu jądrowego, a więc w gmachu ministerialnym gabinet ministra oraz zespół sal reprezentacyj-

nych, zaś w dużym hotelu kompleks, na który składają się hall i restauracja, będą układami jądrowymi.

Nie jest konieczne, by punkt główny tkwił w zespole jądrowym.

W greckiej świątyni *naos*, dokoła którego owija się arcydzieło z kolumn i gzymśowania, nie zawiera punktu głównego. Akcenty główne spoczywają na rzeźbionych tympanonach z przodu i z tyłu świątyni. W gotyckim miasteczku punktami formalnie podkreślonymi są wieże wzdłuż murów, a uliczki obok rynku z domami i kościołem tworzą jądro kompozycji. W piramidzie egipskiej jądrem formy jest komora grobowa, do której wiedzie dobrze zamaskowane i zamknięte przejście, a punktem głównym formy jest skierowane w niebo ostrze stożka.



49

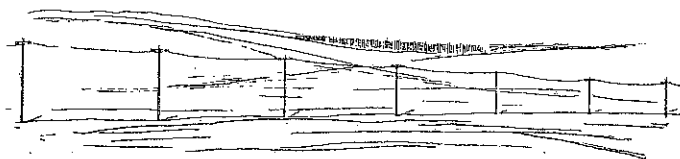
Nawarstwienie wynikające z budowy każdej formy architektonicznej będzie się składało z akcentu rozpoczynającego układ, z zespołu jądrowego i z punktu głównego. Akcentowanie formalne zespołu jądrowego czyni formę bardziej spójną. Dążąc do akcentowania formalnego zespołów jądrowych w bardziej skomplikowanych formach architektonicznych, natknijemy się na zagadnienie łączenia ze sobą brył i bloków. Problem ten sprowadza się będzie do kwestii: w jaki sposób jedna forma wyrastając z drugiej łączy się z nią lub od niej się zaczyna?

Mamy pewną prostą ułożoną z punktów (rys. 49a). Do prostej tej przystawiony jest w dowolnym miejscu odcinek. Spostrzegamy, że punkt wspólny dla nich należy raczej do krótkiego odcinka. Jeśli będziemy prostą skracać, a odcinek wydłużać, to dojdziemy do formy *b* i zauważymy, że punkt zmienił swoją przynależność i obecnie stanowi raczej składową skróconej poziomej prostej niż wydłużonego pionowego odcinka. Chcąc punkt ten, mimo istniejącej *a priori* formalnej przynależności do krótkiego odcinka w układzie *a*, włączyć w zespół długiej prostej, musimy krótki odcinek odsunąć, rozluźnić spójnie

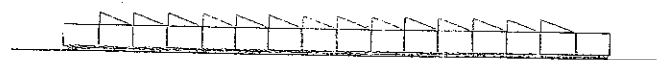
58

formalną, łączącą element długiej prostej z takimi samymi elementami odcinka. Otrzymamy wtedy układ *c*, w którym wspólny punkt wyraźnie należy do długiej prostej. W układzie *b*, chcąc wspólny punkt włączyć do pionowego odcinka, musimy go wyrwać z poziomej prostej — *d*. Rozważając podobny problem w „planie narożnikowym“, punkt należący raczej do krótkiej prostej możemy albo przez odsunięcie jej włączyć do długiej, albo podkreślić formalną przynależność przez odsunięcie długiej prostej. Odcinek krótki przystawiony do planu koła wyrwie punkt z orbity koła i tym samym zwiąże się z kołem formalnie — *h*, odcinek długi natomiast pozostanie tylko dostawiony do tego koła. Chcąc krótką prostą wyrwać z przynależności do koła, musimy ją odsunąć od wspólnego punktu. Nie będziemy jednak w stanie połączyć z kołem długiego odcinka. Zjawisko to robi wrażenie jakby długie proste i obwody kół nie znosiły się wzajemnie. Przykłady powyższe opierają się wyłącznie na figurach zestawionych z linii, jeśli byśmy jednak skomplikowali rysunki i rozpoczęli operować symetriami lub rytmemi zestawionymi z układów punktów, to zjawiać się będą spontanicznie inne wartości formalne i tym samym inne zasady formowania.

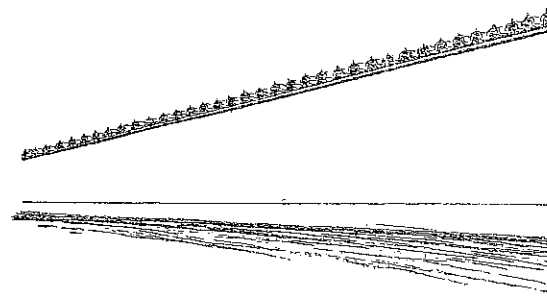
RYTMY



50



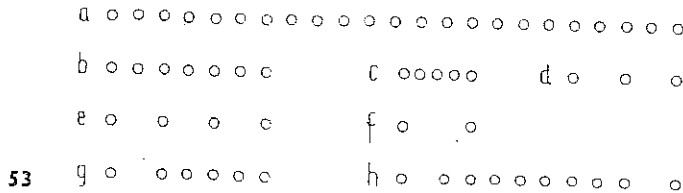
51



52

59

Jeżeli narysujemy prostą składającą się z punktów (rys. 53a), to zauważymy łatwo, że bez żadnej straty formalnej można ją przedłużyć o parę punktów w każdą stronę, lub o parę punktów skrócić, i nie znajdziemy żadnego kryterium, po zastosowaniu którego moglibyśmy zdecydowanie orzec, że ta dłuższa albo tamta krótsza prosta jest bardziej spoista. Jest to spowodowane tym, że długi szereg punktów, „sznur pereł“ (SW) jest mimo swej wyraźnej, jasnej organizacji prawie tak swobodną formą, jak bezładny stos kamieni. Od pewnej ilości punk-



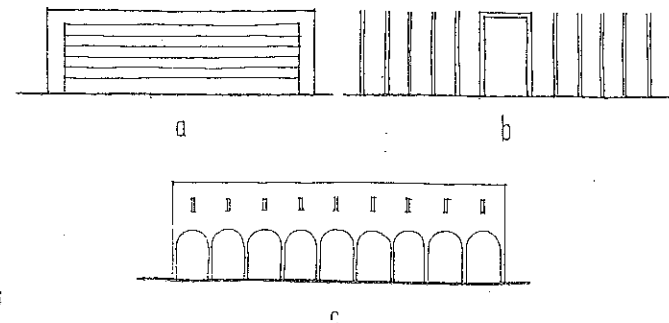
53

tów poczawszy oko nasze nie jest w stanie zaczepić się o żaden z członów „sznura pereł“. Jeżeli przez dłuższą chwilę będziemy się wpatrywali w układ b, to w końcu zauważymy, że składa się on z siedmiu punktów, i po pewnym czasie przyzwyczajamy się do łatwego odnajdywania środkowego punktu, co będzie nieobojętne dla faktu ewentualnego odjęcia punktu lub punktów spomiędzy skrajnych. Dodanie nowych punktów skrajnych po jednej stronie osi też nie będzie obojętne formalnie. Skrócenie takiego „sznura pereł“ spowoduje zdetronizowanie odkrytego przez nas punktu środkowego i tym samym załamanie symetrycznej formy ułożonej z punktów. Jeszcze dobitniej objawi się nam ten fakt przy obserwowaniu układów zbudowanych z mniejszej ilości punktów — c, d. Formy b, c, d, moglibyśmy uznać tym samym za skończone, za zamknięte w rozumieniu naszych uprzednich rozważań, z racji odkrycia w nich symetrii. Prawdopodobnie będą się jednak zjawiały w nas dążenia do jakiegoś podkreślenia i tym samym ustalenia punktów centralnych w ich rolach. Dalej interesujące będą dla nas układy e oraz f. Nie znajdziemy w nich punktu środkowego, ale odczuwamy je jako formy symetryczne w stosunku do osi przebiegającej między parą środkowych punktów. Układ taki będzie dla nas neutralny i powiększanie go o dwa lub więcej punktów nie odczuwamy jako krzywdy dziejącej się w formie. Im ilość punktów w takim układzie będzie większa, tym poczucie jej neutralności mocniejsze i obojętność w stosunku do jej wartości formalnej bardziej oczywista. Tym samym forma taka będzie swobodniejsza. Spróbujmy zadać pytanie: czy z chwilą, gdybyśmy złamali rytm „sznura pereł“ — a przez odsunięcie lub odsunięcie lewego skrajnego punktu, moglibyśmy z każdej strony dowolnie, tak jak uprzednio, układ ten rozszerzać, czy też zmiana formalna, jakąśmy obecnie uczynili, skrepuje naszą swobodę. Odpowiedź nie nastęrcza żadnych wątpliwości. Układ a możemy dowolnie wydłużać w obie strony. Układ g tylko w tę stronę, w którą rytm „sznura pereł“ nie został naruszony. Formę g określimy jako ustaloną, skończoną z jednej strony, zaś formę h

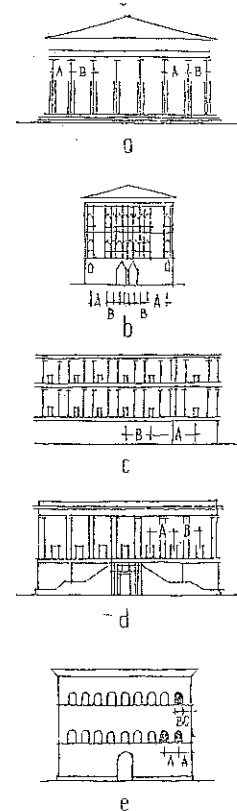
— z obu stron. Tych dwóch układów, g oraz h, nie możemy dowolnie rozszerzać i powiększać przez dodawanie punktów. Przez złamanie rytmu „sznura pereł“, odsunięcie skrajnych punktów w stosunku do reszty formy g i h w porównaniu do a nabrały spoistości i przesunęły się w kierunku form bardziej zdyscyplinowanych.

Grecy w świątyniach swoich zamykali szereg kolumn przez zbliżenie skrajnych kolumn do sąsiednich (rys. 54a). Włosi gotyku i renesansu rozsuwali skrajne okna, tak jak np. w weneckim pałacu *Pisani* — b lub w rzymskich pałacach *Cancelaria* i *Senatorów* na Kapitolu — c oraz d. W pałacu *Strozzi* — e zamknięcie rytmu okien uzyskane zostało przez odsunięcie okna od skraju budynku. Ostatni sposób swobodnego formalnie kończenia budynku z prawej i lewej strony stał się prawie powszechny dla architektury z okresu międzywojennego. Można by na to przytoczyć wiele przykładów, wystarczy jednak zupełnie jeden typowy z architektury szwajcarskiej (rys. 55a). W większości wypadków architektura tego okresu przedstawiała na bardzo swobodnych zakończeniach układów rytmicznych, bez przelamywania rytmu okien i bez ujmowania skrajnych otworów w większą płaszczyznę muru. Tak więc elewację budynku targów budapeszteńskich — b lub katedry w Sarajewie — c można dowolnie rozciągać dodając lub ujmując z prawej lub z lewej strony słupy międzykolumnowe albo łuki bez żadnej konsekwencji dla formy. Akcentowanie zakończenia układów w przestrzeni czyni formy bardziej spójnymi.

Rozważmy jeszcze raz „sznur pereł“ składający się z dużej ilości elementów

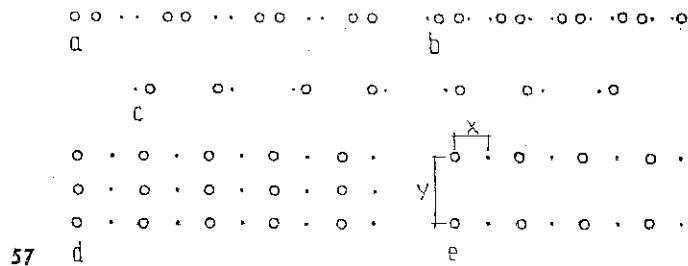


55

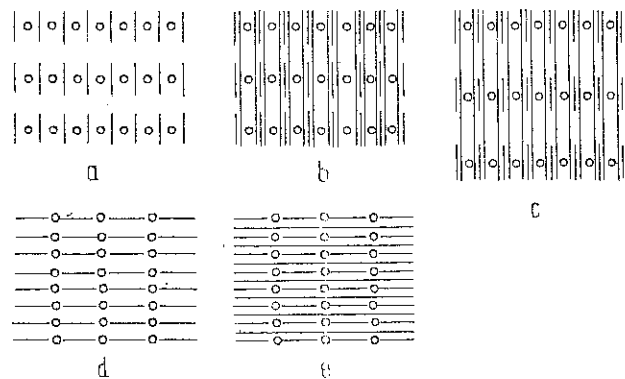


54

2 x, zacząć wybijać się na pierwszy plan poziomy — e, i dopiero wtedy nastąpi przesilenie między przyciąganiem się form o podobnej charakterystyce układu i w ten sposób zespół stanie się czytelny jako dwa nad sobą leżące rytmy o różnych elementach. W architekturze nie występują nigdy rytmy w tak czystej formie. Zawsze istnieją one równolegle z wieloma innymi wartościami. Jednocześnie na takie lub inne rozumienie rytmów mają silny wpływ kształty elementów, które podlegają rytmiczności. Pionowe okna i pionowe ko-



57

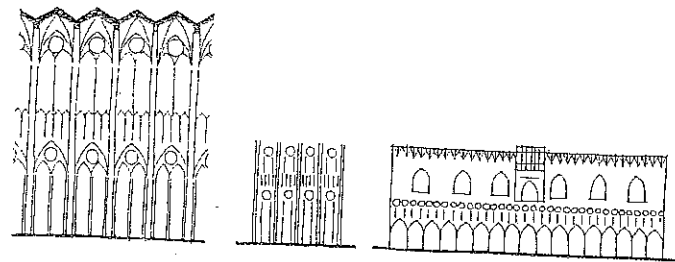


58

lunmy grają inaczej w całościach, w których są częściami, niż kółka i punkty rysowane na papierze. Forma rytmiczna (rys. 58a) może być rozumiana poziomo i pionowo z racji takich, a nie innych odległości oraz z racji takiego, a nie innego charakteru elementów, które podlegają rytmowaniu. Jeżeli na formę a nałożymy nowy rytm z pionowych kresek tak, że się utworzy forma b, to będziemy zdania, iż forma ta ma tendencję pionową. Jeśli zaś wzdłuż pionowych kresek nasuniemy rytm a tak, że się utworzy forma c, to zdawać się nam będzie, iż charakter tej nowej formy jest raczej poziomy. Jeżeli liniami poziomymi podkreślimy rytm d tak, że się utworzy forma e, to mimo iż układ d zdawał się być wyraźnie pionowy, układ e będzie się skłaniał do kierunku poziomego.

64

Elewacja wnętrza katedry w Reims (rys. 59a), której rytm można by „opisać” kreskami i punktami b, ma na rysunkach wyraźną tendencję poziomą, podczas gdy w naturze, dzięki formie pionów, dzięki brylowatości i skrótom perspektywicznym, cały zespół jest zdecydowanie pionowy. W Pałacu Dożów w Wenecji — c, mimo że wszystkie elementy rytmu są zdecydowanie pionowe dzięki wielkiej płaszczyźnie muru nad słupami galerii oraz dzięki zagęszczeniu rytmu, podział jest zdecydowanie poziomy, tak na rysunkach, jak i w naturze.



59

Mając siatkę okien rozstawioną neutralnie, bez akcentowania jakiegos kierunku obramowaniami, można okna łączyć w pionu lub poziomo, postępując w myśl uprzednio rozpatrzonych przykładów.

Elementy rytmu tym bardziej ciągną ku sobie, dążą do połączenia się, zmierzają do podkreślenia dyscypliny rytmu, im odległości między nimi są mniejsze i im silniejsze są ich pokrewieństwa formalne.

Daleko częściej i w mniej skomplikowanej postaci spotykamy się w urbanistyce z rytmem, których genezą jest wytyczna „sznura pereł”. Gdy idziemy aleją wzdłuż parku, towarzyszy nam rytm prętów metalowego ogrodzenia. Wzdłuż szosy ciągnie się rosnący rytmicznie szereg kasztanów. Przy drodze stoją w równych odległościach domy. Rzadko formy te nie będą przez nas uznane jako rytmy.

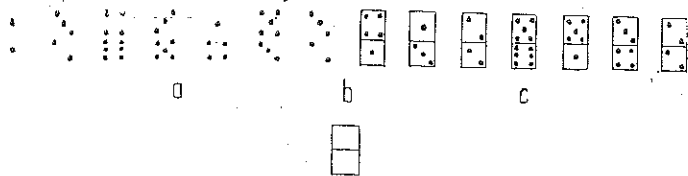
Szeregu grup dowolnie rzucanych kropek (rys. 60a), ułożonych w mniej więcej równych odległościach, nie określimy jako rytm, a jeśli ze względu na istniejące w nas n. stawienie będziemy się starali tę rytmiczność odkryć, to w każdym razie nie zakwalifikujemy układu tego do form dobitnych i raczej będziemy skłonni określić tę formę jako swobodną. Dodanie paru kresek — b do każdego układu częściowego złożonego z kropek w ten sposób, że powstaną rysunki przedstawiające tabliczki domina — c, zmienia całą formę w zupełnie prawidłowy rytm. Nie tylko dobitność linii prostej gra w tym zjawisku rolę, ale wrażenie to potęguje głównie fakt, że przez zjawienie się wspólnej dla wszystkich układów punktów formy b układy te zaszeregowane zostały jakby do jednej rodziny, do jednego gatunku charakteryzującego się wspólną wytyczną. Jeśli ułożymy w „sznur pereł” kostki domina, z których każda mieć będzie

5 0 budowie formy architektonicznej

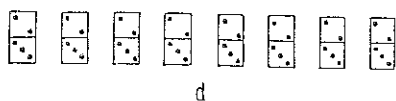
65

jednakową ilość kropek — *d*, to formę taką uznamy za bardziej spoistą i bardziej jednoznaczną od formy *c*, ale mniej od niej interesującą.

Kasztany rosnące w równych odległościach wzdłuż alei, jeżeli są jednego wieku, uznamy za rytm; odwrotnie zaś, takich szeregów drzew, w których każde będzie inne, nie uznamy za rytmy.



60



Podobne rzeźby ustawione na jednakowych postumentach i rozmieszczone w równych odległościach między kasztanami równego wieku będą grały jako rytmy posągów i drzew, zwłaszcza jeżeli natężenie różnic między poszczególnymi rzeźbami będzie tego samego stopnia, co różnice formalne między drzewami.

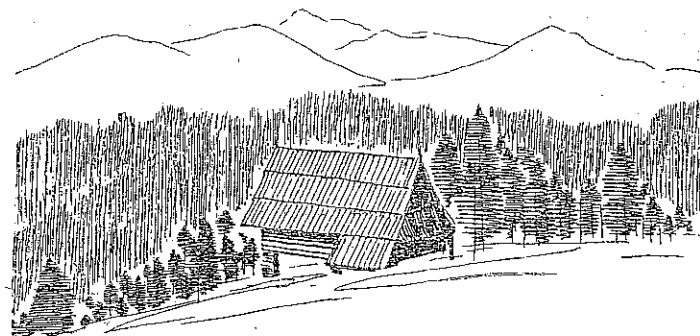
Szereg domów stojących wzdłuż ulicy tylko wtedy będzie rozumiany jako rytm, gdy wielkości domów będą tego samego rzędu i jednakowe będą odległości między nimi, oraz wtedy, gdy między domami istnieć będą podobieństwa wynikające z koloru, faktur i charakteru formalnego. Tak więc rytm jako forma architektoniczna charakteryzuje się nanizaniem elementów na jedną prostą oraz wspólnymi dla wielu elementów odległościami i wspólnymi cechami formalnymi rytmujących się elementów.

FORMA I TŁO

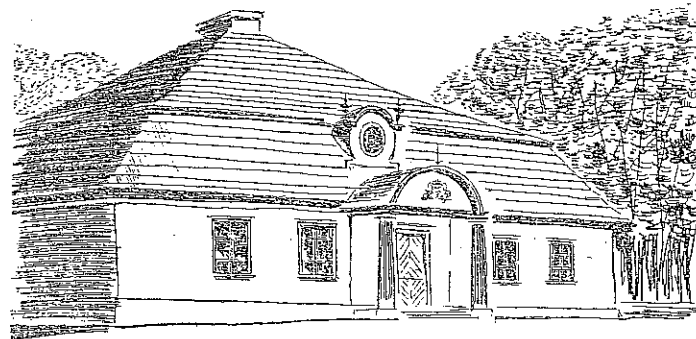
Konstelacja Wielkiej Niedźwiedzicy objawia się nam na tle nieba usłanego gwiazdami. W ten sam sposób na tle chmur czujemy formę lecącego orla, a na tle lasu zobaczymy leśniczówkę.

Literat piszący dramat przez wszystkie akty maluje tło, na którym się dzieje forma przez niego stworzonej akcji. Rzeźbiarz ustawia swoje dzieło na takim tle, na którym będzie wyglądało najlepiej, a malarz kolorem, fakturą i rysunkiem może chcieć wyrwać twarz portretowanego z tła, na jakim ją umieścił. Na tle życia Beethovena jako formy znaczą się jego dzieła. I w ten sam sposób z tła któregoś stulecia wyrwywają się jako formy — postacie wielkich ludzi.

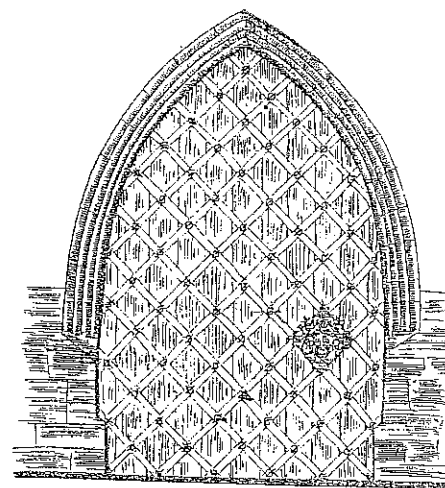
66



61



62

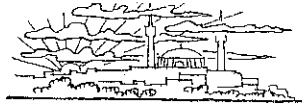


63

67

Każda forma dzieje się na tle.

Jeżeli będziemy się kogokolwiek pytać, co widzi, to nigdy nie padną odpowiedzi takie, jak np.: „widzę trawę obok grzybów“, „podłogę między dywanami“, „ścianę wśród obrazów“, lub „czysty biały papier między kreskami rysunku“. Odpowiedzi będą brzmieć: „widzę grzyby wśród trawy“, „dywany na podłodze“, „obrazy na ścianie“ i „rysunek na papierze“.

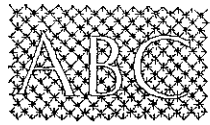


64

a

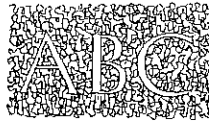


b

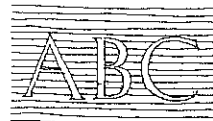


65

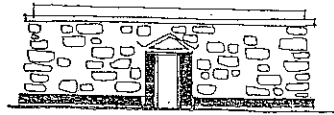
a



b



c



66

a



b

Dawne określenie tych zjawisk brzmiało: „widzimy rzeczy, a nie przerwy między nimi“ (GP). Dziś mówimy: „widzimy formy na tle“. Jeżeli porównamy szkice *a* i *b* na rysunku 64, to zauważymy łatwo, że na szkicu *b* meczet i miasto tłumaczy się daleko bardziej jednoznacznie niż na szkicu *a*. W obu wypadkach widzimy kopułę i minarety meczetu na tle nieba, jednak raz niebo jest bogato uformowane, a sylwetka architektury raczej uboga, na drugim szkicu jest odwrotnie. Bezwarunkowo forma meczetu zyskuje w szkicu *b*, który jest poza tym znacznie spokojniejszy, jaśniejszy i pewniejszy, podczas gdy obserwując szkic *a*, nie jesteśmy pewni, o co właściwie chodziło rysownikowi: czy o poziome chmury, czy może o promienie słońca, czy w końcu o szkic miasta i meczetu. Rysunek *a* jest niezdecydowany, niepewny, a przez to niespokojny i drażniący. Trzy litery: *A*, *B*, *C* narysowane są na trzech tłach rysunku 65 w zespole *a*. Najłatwiej je przeczytać na tle w układzie *c*, a najtrudniej w zespole *a*.

Postaramy się obecnie wyjaśnić, jakie warunki powodują nieczytelność oraz niewyrwanie się z tła form podanych w naszych przykładach. Na szkicu *a* litery będące formami spoiistymi są pochłonięte przez spoiście uformowaną

68

kratę, która dzięki swej spoiści i bogactwu formalnemu staje się tak silna, że „pożera“ litery, zaciera ich rysunek, wybija się tak, że patrzący nie wie, czy ma przed sobą kratę na tle liter, czy też odwrotnie. W szkicu *b* zagmatwana linia, podobna do welny drzewnej lub do splotów sznurka ułożonych zupełnie swobodnie, jest znacznie odpowiedniejsza do odgrywania roli tła i dlatego litery są czytelniejsze niż na szkicu *a*. Na tle ze szkicu *c* litery wyglądają najbardziej pewnie i najdobitniej. To samo zjawisko zaobserwujemy porównując elewacje starych magazynów prochu (rys. 66). Kamienie na szkicu *a*, tworzące tło dla formy portalu, zacierają ją, a nawet wyrwywają się przed nią. Tło dla portalu w szkicu *b* jest od razu rozumiane jako tło i nie wymaga z racji swej wartości formalnej żadnych wysiłków psychicznych z naszej strony. W tym wypadku zajmujemy się wyłącznie portalem i czujemy całą formę jako spokojną i jednoznaczną.

Jeżeli jakieś uformowanie ma być tłem dla formy, to musi być od tej formy swobodniejsze i lżejsze, ale jednoznaczne.

Jest dobrze, gdy bogata forma dzieje się na ubogim tle, spoiista — na swobodnym. Jakże trudno w architekturze realizować swobodną formę na spoiistym tle i ubogą na — tle bogatym. Fakt, że widzimy zawsze tylko formy na tle, nasuwa myśl, że jako zjawisko forma jest czymś innym, a tło czym innym. Tak nie jest, zespoły form i tła tworzą dla nas zawsze realne całości. Forma będzie więc zależeć od jakości formalnej i rodzaju tła, jak części w łonie formy-matki, które zależą od siebie i są zależne od całości. Można by więc powiedzieć, że tło zachowuje się tak, jak by było częścią formy, która na nim leży. Do tak rozumianego tła odnosi się więc wszystko to, co powiedzieliśmy, mając na celu charakteryzowanie wzajemnych zależności między formą-częścią a formą-matką.

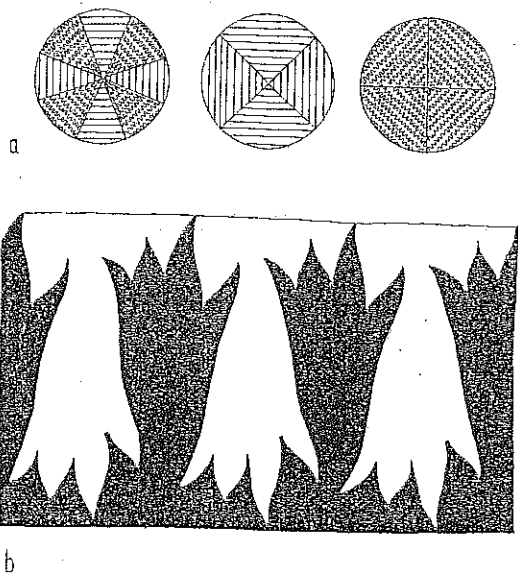
Jeżeli popatrzymy na figury *a* albo *b* na rysunku 67 (RE), to po pewnej chwili zauważymy, że możemy je zobaczyć dwuznacznie. Forma *a* składać się więc będzie dla nas raz z krzyża zakreskowanego prostymi linijkami na tle płaszczyzny za rysowanej falistymi krzywymi, a za drugim razem objawi się nam jako złożona z krzyża pokrytego właśnie tymi falistymi linijkami, które uprzednio były tłem. Forma *b* będzie widziana raz jako czarne liście na białym tle, raz jako białe na czarnym. Zmiany te będą zachodziły albo spontanicznie, albo po pewnym wysiłku. W każdym razie nigdy nie będziemy w stanie zobaczyć w formie *a* dwóch krzyży naraz, a w formie *b* jednocześnie białych i czarnych liści. Zjawisko to wskazuje na istnienie w naszym wewnętrznym „ja“ takiej organizacji, która nie dopuszcza innego spostrzegania, jak tylko drogą „formy na tle“.

Rozważyliśmy dwa uformowania wyraźnie dwuznaczne i możemy stwierdzić, że jeśli chcemy, by jakaś forma była formą spoiłą, jednoznaczną, to musi się dobitnie rysować na tle.

Kontur pomaga formie odciąć się od tła. Określenia „kontur“ nie możemy rozumieć wyłącznie w znaczeniu dosłownym. Więc nie tylko „obwódki“ wszelkiego rodzaju, ale i gra cieni oraz ukształtowania plastyczne, które akcentują obrzeża i podkreślają granice formy, będą konturem.

69

Kontur charakteryzuje się jeszcze jedną właściwością wynikającą z konstrukcji naszego wewnętrznego „ja”. Gdy patrzymy na szkic *c* na rysunku 65, to możemy łatwo i z pewną swobodą oglądać kształty liter. Możemy spokojnie i bez wysiłku przestudiować cały kontur tych form, jakimi w danym wypadku są litery. Z chwilą gdybyśmy spróbowali oglądać w ten sposób tło, kreską po kresce, to przekonamy się, że po pewnym czasie, mimo dużego wysiłku, pomylimy



się. Kreski się poplączą i z prawdziwą satysfakcją odpoczniemy patrząc na kontury liter. Wiemy z poprzednich rozważań, że rysunek, który obserwujemy, jest przykładem dobrego tła dla liter i że szkice *a* i *b* reprezentują dla liter tła formalnie znacznie gorsze. Jeśli spróbujemy w szkicu *b* obserwować tło, to skonstatujemy, że udaje się nam to łatwo i że litery jako formy nie absorbują już tak silnie jak uprzednio naszą uwagę. Jeśli wzrokiem odnajdziemy literę wśród rysunku kraty, nie mamy po czym odpoczywać, ale litery nie wyrwywają się z tła i trudno nam je znaleźć. Wiemy, że dzieje się to dlatego, iż tło zostało za spoiście uformowane. Możemy więc powiedzieć, że spoiście uformowane i prostym tłem możemy, a nawet zmuszeni jesteśmy oglądać sukcesywnie — i że takie oglądanie przychodzi nam łatwo oraz jest zgodne z intencjami naszego wewnętrznego „ja”. Dobrze tło spostrzegamy błyskawicznie i tym samym z dużą trudnością oglądamy sukcesywnie, lub *w ogóle nie jesteśmy w stanie prześledzić wzrokiem kawałek po kawałku* (RE).

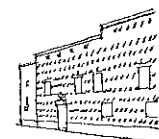
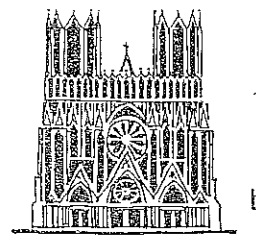
Forma może się znajdować nie tylko przed tłem i mieć wtedy mniej lub bardziej wyraźny kontur, ale może również leżeć w tle. Takimi leżącymi w tle formami będą wszelkie układy tonalne lub literackie oraz wiele zjawisk z życia

codziennego. Nie będziemy jednak o nich mówić, gdyż nie występują one w architekturze, gdzie każda forma ma kontur.

Zawsze coś mniejszego będzie formą, a większego — tłem. Odwrotny wypadek w świecie form architektonicznych zająć nie może. To proste stwierdzenie wypukła jedną z zasadniczych cech charakterystycznych tła w architekturze.

Oko ludzkie jest tak skonstruowane, że w odległości 50 metrów zacierają się głębokości i plastyczności i obraz staje się jakby dwuwymiarowy. Jeśli więc do jakiejś architektury podchodzimy z takiej odległości, to początkowo widzimy tylko płaski obraz i dopiero gdy zaczynamy się zbliżać, te części, które wyznaczyliśmy bezwiednie do grania roli form na tle, nabierają powoli coraz większej plastyczności i wyrwywają się z płaskiej sylwetki układu. Jeżeli podejmiemy bliżej, to te poprzednio wyrwywające się formy zaczną zmieniać się powoli w tła dla nowych, mniejszych, jeszcze bardziej spoiście uformowanych kształtów. I dopiero gdy dotkniemy ręką do delikatnie rzeźbionej klamki brązowej u drzwi wejściowych, zaczniemy pojmować tę całą gamę form, od płaskiej, prawie że jednobarwnej sylwetki, aż do czelowanego detalu o charakterze prawie że jubilerskim. Za odczucie tego wspaniałego efektu odpowiedzialna jest organizacja naszego wewnętrznego „ja”, która musi zawsze czuć formy na tle. Z tej właściwości wynika niekończące się następstwo form zmieniających się w tła dla coraz to bardziej spoiście i bogato ukształtowanych form.

Interesujące zjawisko zachodzi w ołtarzu Zeusa w Pergamon (rys. 68a), (RG). Na tle cokołu przebiega pas wypuklorzeźby. Cokół jest w planie prostokątny i rzeźby leżą na tle ściany frontowej i bocznych ścian. Ze względu na bardzo plastyczne uformowanie wypuklorzeźby nie mogła się zjawiać rama, którą by oddzieliła pola boczne od pola frontowego. Musiałaby ona być co najmniej tak dobitna, jak istniejący gzyms koronujący, a tym samym gzyms wymagałby dla siebie formy jeszcze dobitniejszej, jako że ogranicza od góry cały cokół, a nie wyłącznie tylko rzeźbę, i jest — formalnie biorąc — usytuowany w miejscu silnie podkreślonym niż owa ewentualna rama. Brak rama, a więc takiego układu, który by zamknął z prawej i lewej strony tło, spowodował zagięcie się tła pod kątem prostym. I zagięcie to, jako że następuje w miejscu silnie formalnie podkreślonym, przeradza się w tak dobitną formę, że wyskakuje przed rzeźby. Prawie że zamienia się w formę na tle rzeźb. Ta podwójna rola tła, wynikająca z trudności zadania, sprawia niemiłe wrażenie i prawdopodobnie, między innymi, i dlatego ołtarz w Pergamon nie był nigdy zaliczony do arcydzieł.



W architekturze chińskiej spotykamy na bramach podobnie umieszczone rzeźby, ale artyści chińscy odsuwają rzeźby od narożnika oraz nie wyrwiają ich z tła ściany zbyt silnie. Egipcjanie otaczali profilem kamiennym każdy pylon, może właśnie dlatego, że czuli, iż naroża pylonu są miejscami ważniejszymi od innych miejsc na jego ścianach. Profile te ograniczały również tło dla wklęsło-rzeźb, jakimi pokryte były pylony.

W architekturze każde tło musi być formalnie skończone, przy czym im różnica wielkości fizycznej między tłem i formą jest mniejsza, tym to skończenie tła musi być dobitniejsze.

Jeżeli będziemy patrzyli przez pryzmat formy i tła na jakąkolwiek architekturę gotycką, np. na frontowy widok katedry w Reims (rys. 68b) i na wycinek elewacji willi *Papa Giulio* — c, lub na jakiś inny renesansowy pałac włoski, to zauważymy wielką różnicę w traktowaniu problemu okna. Można by powiedzieć, iż w katedrze w Reims jest stosowana zasada, że okno jest nie tyle otworem, ile ciemnym tłem dla kamiennej koronki z pionowych ostrołukowych i kolistych podziałów, które będąc z tego samego materiału, co rzeźby i mury, robią wrażenie jakby jakaś ażurowa siatka została nałożona na ciemność wnętrza. Różne formy rysują się tutaj na przeróżnych tłach, ale najgłębszym tłem jest czerń, na której znaczą się smukłe kolumnienki, niektóre pojedyncze, niektóre zgrupowane po trzy i po więcej w jednym pęku, oraz całe bogactwo gotyckich wykrojów i kamiennych profili. Nie można na pierwszy rzut oka jednoznacznie określić, że ta lub tamta kolumnienka, ten lub tamten profil należą do tego okna lub ograniczają tamto. Trudno jest, jeśli chodzi o formę i tło, wyodrębnić je wśród tego lasu skarp, pinakli, wnęk i rzeźb. Zda się, jakby wzajemne tła dla tych wszystkich form były za małe. I rodzi się doznanie, jakby dla opisu tej elewacji termin „okno“ był zupełnie zbędny i nieistotny oraz jakby te wszystkie tak drobiazgowo ukształtowane formy były li tylko jedną wspólną koronką, nałożoną na mrok wnętrza.

Zupełnie innych doznań dostarcza nam skrzydło z willi *Papa Giulio*. Czerń za oknami przestała być tłem. W każdym razie jeśli nawet moglibyśmy myśleć, że czerń ta jest tłem, to dopiero wtedy, gdyby nam ktoś zwrócił na to specjalną uwagę. Okna zjawily się na tle ściany jako wybitnie jednoznaczne formy. Przy czym przez termin „okno“ w danym wypadku rozumiemy coś zupełnie innego niż w gotyckiej katedrze. Okna z willi *Papa Giulio* nie są nanizane na ciemne tło wnętrza i czerń tego wnętrza przestała być tak silną składową budynku, jak to miało miejsce w gotyku. W willi *Papa Giulio* okna są „prawdziwymi“ oknami i przedstawiają sobą szczególnie, bo mocno formalnie pokreślone wartości dziejące się na tle ściany. Okna te mają spoistą formę, zestawioną z wielu części w rodzaj ramy. Formy tych okien rozgrywają się na formalnie ograniczonym ze wszystkich stron tle ściany, podobnie jak rzeźby na pylonach egipskich świątyń. Okna te są jakby głównymi punktami ściany i mają taki walor formalny jak oczy w twarzy ludzkiej. Jest w tym zupełnie inna zasada i inna wytyczna niż w gotyckiej katedrze i dlatego pewnie ludzie renesansu nie uważali za błąd

ustawienia na ścianie, w miejscu gdzie wcale światło dla wnętrza nie było potrzebne, „ślepego okna“, które składało się wyłącznie z obramowania.

Casa de las Conchas w Salamance. — d przedstawia przykład zatarcia „renesansowego“ sposobu ustawienia okien. Obramowania otworów okiennych, które są rozrzucone na ścianie swobodnie po gotyku, prawie nie istnieją, za to ściana przez naklejenie na jej płaszczyznę rzeźbionych w kamieniu muszli nabiera takiego waloru formalnego, że okna n'kna i odgrywają rolę drugorzędną. Szeregi wystających kouch, rzucających w słońcu ostre rytmiczne cienie na tło ściany, są tak dobitne, że nie czuje się wcale swobodnego ustawienia okien.

Rozważyliśmy kilka przykładów sposobu ustawiania okien, jako najpowszejdniejszej w architekturze formy na tle. Możemy powiedzieć, że istnieją dwa różne sposoby jednoznacznych rozwiązań tego problemu. Jeden, w którym tłem jest ciemne wnętrze za oknem, drugi, w którym tłem dla okna jest ściana budynku.

W pierwszym wypadku krańcowo dobitne rozwiązanie charakteryzować się będzie tendencją do takiego ukształtowania obiektu, które całemu budynkowi narzuci rolę formy na tle jego ciemnego wnętrza, w drugim wypadku efekt zamierzony będzie zależał od odpowiedniego stosunku między konturowaną płaszczyzną formy okna a formalnie właściwym licem ściany jako tłem.

Konstrukcja szkieletowa zapoczątkowana w drewnie przez Chińczyków, a rozkwitająca obecnie dzięki postępowi technicznemu w zakresie żelbetu oraz konstrukcji stalowych, tworzy znakomitą kanwę dla powstawania architektury jako formy na tle ciemnego wnętrza. Wszelkie konstrukcje rosnące przez nawarstwianie, a więc mury z bloków lub z cegły, nadają się specjalnie do rozwiązań, w których tłem dla okna jest ściana.

Wydaje się, że dobrze czuł te kwestie Le Corbusier, tworząc swoje przeszklone elewacje lub Perret, budując ażurowe klatki żelbetowe wokół swych kościołów.

Wróćmy raz jeszcze do zespołu tworzącego rzymski Kapitol, a przekonamy się, że można o nim mówić również i pod kątem rozważań o formie i o tle. Gdy będziemy podchodzili do placu od strony ulicy *Ara Coeli*, to boczne elewacje Muzeum i Pałacu Konserwatorów będą tworzyły jakby ramę dla tych wszystkich form, które się dzieją między nimi. Przez chwilę tłem dla kolosalnych postaci, stojących u sa nego wejścia na plac po obu stronach schodów, będzie niebo, a potem architektura Pałacu Senatorów. Gdy już jednak miniemy rzeźby, Pałac Senatorów, z racji rozchylania się w jego kierunku elewacji Muzeum i Pałacu Konserwatorów, utworzy formę na tle nieba. Wrażenie nieba jako tła będzie zupełne. Jeśli jednak zrobimy parę kroków naprzód, na tle pałacu Senatorów wprost błyskawicznie narodzi się forma posągu Marka Aureliusza i już nie przestanie ani na chwilę być nią na tle całości, na tle wszystkiego. Gdy więc staniami pod podcieniami Muzeum, pomnik będzie się rysował świetlanym konturem na tle w cieniu leżącej elewacji Pałacu Konserwatorów. Gdy popatrzymy na plac ze schodów Pałacu Senatorów, zjawi się on jako forma na tle rysunku posadzki. I nawet w naszych wspomnieniach o Kapitolu przed oczyma pamięci migotać będzie złocony posąg rzymskiego wodza, jako forma na tle całości.

Zjawisko to powoduje przynależność rzeźby do innej rodziny uformowań. W ten sam sposób z tła jednostajnie tynkowanej ściany jakiegoś wnętrza wyrwie się, na innej zasadzie plastycznej formowany, obraz olejny. Bardziej jednoznaczna jako forma na tle będzie metalowa brosza przypięta do jedwabnej szaty niż jedwabna na jedwabiu. Zwierzę na tle roślinności jest bardziej dobitną formą niż najbardziej formalnie odmienna roślina na tle innych roślin. Z istnienia tych zależności wynikają fakty wtapiania się zwierząt przez uformowanie oraz zabarwienie skóry w tło przyrody, wśród której żyją, jeśli byłoby dla nich niebezpieczne zjawienie się ich na tle jako dobitna forma.

Jeśli byśmy więc litery ze szkicu a na rysunku 65 zamalowali na czerwono lub wykonali z cienkiej blaszki, lub też w jakiegokolwiek innej rodzajowo dyscyplinie niż tło, to natychmiast nabiorą one siły i wagi oraz staną się łatwo widoczne. Jeśli forma jest inna rodzajowo niż tło, to efekt wyrywania się jej z tego tła będzie dobitniejszy.

Układ czterech punktów leżących w szeregu możemy rozumieć jako symetryczny względem osi przebiegającej między drugim i trzecim elementem układu, możemy również nie zauważyć tej symetryczności i wówczas całość będzie stanowić dla nas jakiś rytm punktów. W układzie trzech punktów symetryczność jest spostrzegana spontanicznie i znacznie trudniej byłoby nam nie zauważyć symetrii i rozumieć układ tylko jako rytm. Zjawisko powstaje z tego powodu, że przy czterech punktach oś symetrii przebiega przez tło, a przy trzech — przez punkt, a więc przez formę. Miejsce tak silnie formalnie podkreślone jak oś symetrii przy czterech punktach nie zostało zaakcentowane formą i musimy się jakby domyslać tej symetryczności i stwarzać w wyobraźni akcent w miejscu, gdzie ta oś przebiega. W zespole trzech punktów miejsce przejścia o i jest akcentowane.

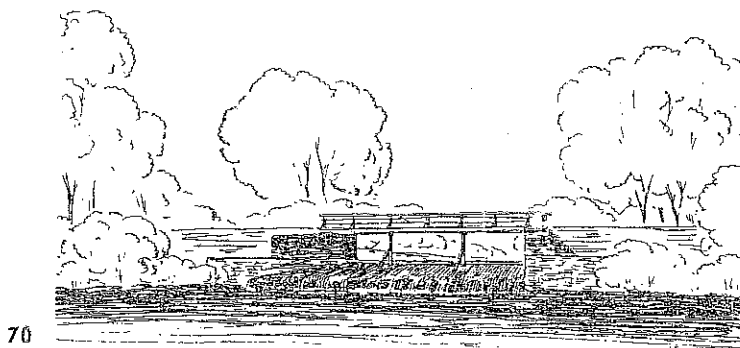
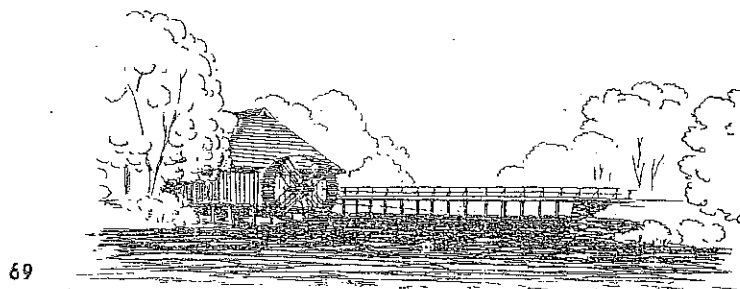
Układy, w których osie symetrii leżą na formie, a nie na tle, tworzą zespoły uformowane bardziej spójnie.

Omawiając przytoczone przykłady, rozważaliśmy rozmaite aspekty form architektonicznych słuszne dla kwestii, które nas w danym momencie interesowały. A więc mówiliśmy o rzymskim Kapitolu raz tak, jakby był formowany ze specjalnym uwzględnieniem wydobywania i akcentowania punktu głównego, raz zaś tak, jakby chodziło o znalezienie słusznych tła dla sekwensu form.

Wyraźniej, jaśniej i łatwiej można mówić o symetrii rozważając budynek symetryczny, niż szukając w nieosiowym przejawów symetryczności. Trudniej jest znaleźć punkt główny mostu lub akweduktu niż frontowej elewacji greckiej świątyni. Łatwiej jest mówić o rytmach w muzyce niż w architekturze, a znacznie trudniej — w rzeźbie i malarstwie. Nie znaczy to jednak wcale, aby istniały formy pozbawione punktów głównych, lub w których nie istnieją żadne ślady rytmiczności. W każdej formie mieszczą się słabiej lub mocniej, dobitnie lub niewyraźnie, wszystkie w tej pracy zapoczątkowane problemy. Formę architektoniczną musimy zawsze uważać za zjawisko całościowe.

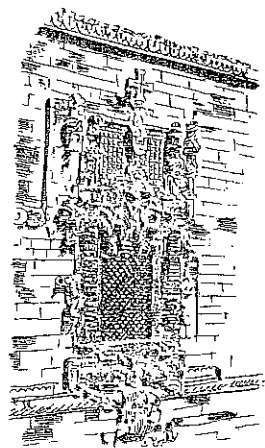
Poza tym forma architektoniczna jest wartością zjawiającą się w nas pod działaniem układów fizycznych, docierających do naszego wewnętrznego „ja” drogą zmysłów. Wynika z tego zależność formy od układów fizycznych i ich kierowniczej roli w procesie powstawania tych zjawisk.

PROSTOTA FORMY

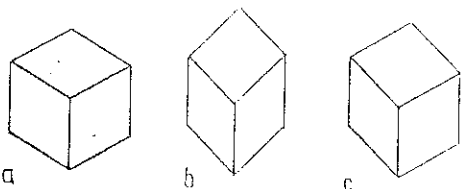


Formowanie architektoniczne jest procesem komponowania w całość części funkcjonalnych i konstrukcyjnych. Program budowy założenia zawiera większą lub mniejszą ilość danych, cyfr, planów sytuacyjnych, przekrojów terenu i fotografii otoczenia, jednym słowem jakąś aglomerację dyspozycji dla części, z których mamy utworzyć formę. W tak postawionym zadaniu jest pewne podobieństwo do łamigłówek polegających na ułożeniu zdania z pomieszanych słów. W łamigłówce zadaniem jest znalezienie sensownego zdania uformowanego ze słów. W architekturze tematem jest zbudowanie formy z elementów, dla których dyspozycją jest program budowy i założenia.

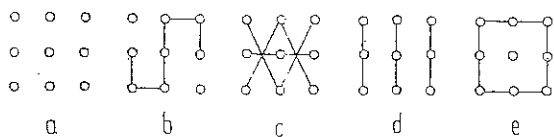
Trzy figury na rysunku 72 (GP) rozumiemy rozmaicie — *a* jako sześcian w perspektywie, zaś *c* jako figurę płaską. Rysunek pośredni — *b* możemy pojąć i jako bryłę, i jako utwór na płaszczyźnie. Jeżeli sekwens tych szkiców będziemy obserwowali od *a* w stronę *c*, to łatwiej nam będzie uznać *c* za bryłę, jeśli zaś odwrotnie, to *a* możemy zobaczyć jako układ płaski. Spostrzeżenia nasze będą szły zawsze drogą najprostszą:



71



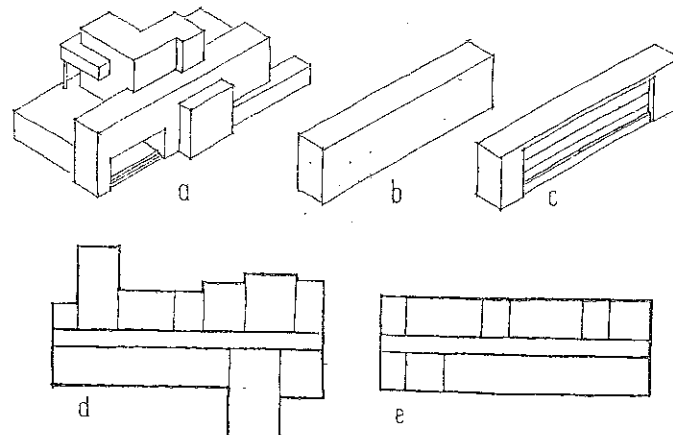
72



73

Dziewięć punktów na rysunku 73 (SW) może być widziane wyłącznie jako dziewięć punktów ułożonych na płaszczyźnie w pewien sposób. Jeśli zadamy sobie pytanie: jak te punkty są ułożone, to wtedy opis tego ułożenia będzie przebiegał drogą formowania z tych punktów jakichś układów. Układy te będą zawsze najprostsze. Nigdy nie powiemy, że punkty połączone liniami tworzą jakby swastykę, lub dwie litery A ustawione wzajemnie „do góry nogami”, tak jak na szkicu *c*. Takie odpowiedzi byłyby przeciwne naszemu wewnętrznemu „ja”. Dziewięć punktów widzimy zawsze tak, jak *d* lub *e*.

Jeśli np. w jakimś budynku biurowym mamy umieścić pokoje pracy wzdłuż korytarza i program określa dokładnie ich powierzchnię oraz stronę światła, z której mają czerpać światło, to choćby ze względów funkcjonalnych wynikało ustawienie takie jak na rysunku 74 *d*, uznamy ustawienie *e* za lepsze, jako proste i bardziej zrozumiałe. Bryła uformowana na planie *d* byłaby formalnie znacznie swobodniejsza od takiej, którą można zbudować na planie *e*. Mówiliśmy uprzednio, że bardziej spoiste są formy bogaciej ukształtowane, a obecnie twierdzimy, że prosta forma będzie bardziej spoista, i wydaje się na pierwszy rzut oka, że jesteśmy w sprzeczności sami z sobą.



74

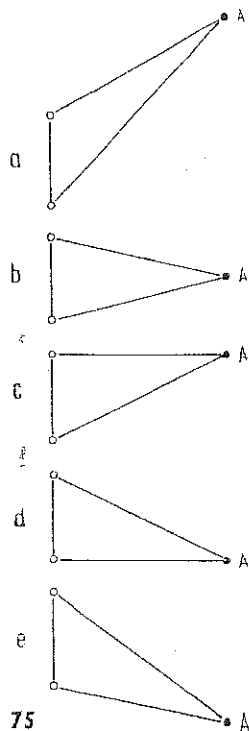
Rozważmy szkice *a*, *b* i *c* na tym samym rysunku. Szkic *a* przedstawia skomplikowaną, trudną do ujęcia i do powtórzenia bardzo swobodną formę architektoniczną, zbliżoną pod względem ukształtowania do stosu kamieni lub rozsypanych klocków. Choć trudno w to uwierzyć, jednak przypuścimy, że tylko w takim układzie spełnione będą wszystkie dezyderaty funkcji, to jednak — jeśli niezbyt wielkie ustępstwa z funkcji umożliwią nam wykonanie budynku w formie *b* — będziemy z tego zadowoleni. Szkic *b* w zestawieniu z *a* jest prosty, spokojny i zrozumiały. Bardzo łatwo możemy dla niego w umyśle dokomponować niewidoczne linie, podczas gdy dla pierwszego nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć na pytanie: jak ta bryła wygląda z tamtej strony? Jeżeli udało nam się zadowolić wymagania funkcji, kształtując bryłę tak, jak to przedstawia szkic *b*, to prawdopodobnie nie naruszymy jej wymagań, jeżeli kształt budynku uformujemy podkreślając niektóre wartości formalne bryły. Mógłby się wtedy zjawić szkic *c* lub jakikolwiek bądź inny. Wiemy z rozważań uprzednich, że szkic *c* reprezentuje formę bardziej spoistą w stosunku do szkicu *b* z racji dokonanych podkreśleń. Wiemy również, że w wyniku przeprowadzenia owych akcentowań forma *c* jest bardziej jednoznaczna i bardziej zrozumiała niż ta, jaką

przedstawia szkieł *b*, a tym samym — choć się to w pierwszej chwili wydaje dziwne — prostsza.

Prostota formy nie polega na swobodzie uformowania, a bardziej spójne uformowanie nie jest komplikacją.

Przez termin „uformowanie“ rozumiemy zespół takich określeń, jak: „definitywne ograniczenie w przestrzeni“, „wypuklenie i podkreślenie wszelkich wartości formalnych“, a tym samym uczynienie i ułatwienie orientacji. O prostocie mówimy zawsze, że jest czytelna i wpływa na łatwą orientację. Czyli w naszym rozumieniu spójne uformowanie nie komplikuje, a wręcz odwrotnie — zmierza do prostoty.

W życiu codziennym utarło się przekonanie, że prostota jest synonimem ubóstwa pod względem ilości części, z jakich się składa jakaś rzecz. W świecie form prostota określa najwyższy szczyt jednoznaczności, czyli takie ukształtowanie, które jest najlepiej opisane formami, a przez to samo jest najdokładniej sprecyzowane, nie nasuwające żadnej wątpliwości i nie nadające się do różnych interpretacji. Prostota jest więc synonimem spokoju, pewności, zdecydowania, a nie ubóstwa pod względem ilości elementów, z jakich się składa wypowiedź formalna. Prosty plan — to nie taki, który się składa z paru kresek, ale taki, który najbardziej jednoznacznie precyzuje formę i który tym samym jest bogaty w określenia formalne.



Formy architektoniczne dążą więc do coraz prostszych form i funkcja jest najlepiej czytelna wtedy, gdy zjawia się w szacie właściwych uformowań.

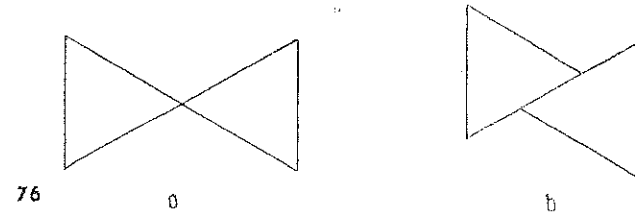
Doświadczenia Wulffa wykazały, że gdy badane osoby miały odtwarzać figury widziane przez krótki czas, to czyniły to zawsze upraszczając, generalizując i ujednostajniając wszystko, co było mniej proste, mniej generalne i mniej jednolite.

Wiemy, że każda forma architektoniczna ma swoją wytyczną formalną. Taką wytyczną formalną egipskiej piramidy jest ostrosłup o podstawie kwadratowej, a wytyczną widoku na Manhattan jest las wieżowców wznoszących się nad brzegiem rzeki. Te wytyczne są tak dobitne, że będą spostrzeżone spontanicznie, będą od razu przyjęte do wiadomości przez patrzących. Tak dobitne uformowanie wytycznej, jak w powyższych przykładach, jest wyjątkowe, jednak podczas formowania istnieć w nas będzie zawsze tendencja do generalizowania wytycznej, do takiego jej kształtowania, aby narzucała się widzowi jak najbardziej ostentacyjnie.

Jeżeli w trójkącie (rys. 75) (WM) będziemy opuszczać w dół punkt *A* i zapytamy patrzących, które z powstałych trójkątów odpowiadają im najbardziej,

to przekonamy się, że sekwens tych preferencji ułoży się w kolejności *c, d, b, a, e*. Trójkąty *a* i *e* będą uznane za gorsze.

Tendencja do kąta prostego, o której mówiliśmy uprzednio, występuje w tym doświadczeniu dobitnie. Wszystkie preferowane trójkąty zawierają kąt prosty. Te trójkąty są w efekcie swoim skuteczniejsze i łatwiej je sklasyfikować jako formy charakterystyczne, podczas gdy inne, nie zawierające kąta prostego w swoim układzie, zdają się być niezdecydowane i trudne do opisanie.



Jeśli rozważymy dwa układy: *a* i *b* na rysunku 76, to bez zastanowienia uznamy układ *a* za skuteczniejszy w efekcie i bardziej sprecyzowany, *b* natomiast za charakterystyczny, ale mniej skuteczny w efekcie. W tym przykładzie występuje uprzywilejowanie przez człowieka spójności, kąta prostego i symetrii.

Owe tendencje przejawiają się w najpierwotniejszych układach budowlanych nie tylko u ludzi, ale i u zwierząt. W okresie przedhistorycznym ustawiano kamienie w formę koła, tak jak w Stonehenge, lub w rytmy, albo też budowano z nich dolmeny, w których wyraźnie przebija inklinacja do kąta prostego. Pszczoły na zasadzie tych samych konieczności wewnętrznych formują plastry miodu, a ptaki lepią gniazda.

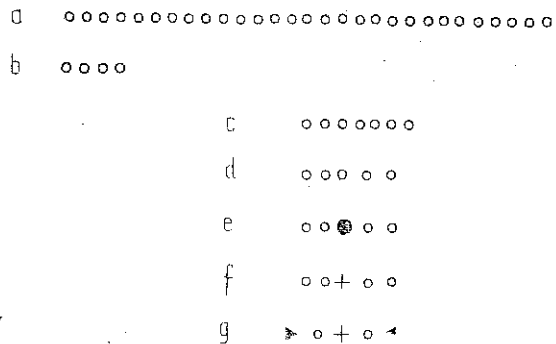
Możemy stwierdzić, że u istot żywych istnieją, wynikające z konstrukcji ich wewnętrznej „ja“, tendencje do form regularnych, łatwych do ujęcia i tym samym spójnych.

Te same pierwotne inklinacje przejawiają się podczas planowania założenia wersalskiego, które jest jednym z najspójniejszych układów symetrycznych na świecie. To samo ciążenie do formy najwyższej ukształtowanej prowadziło rękę budowniczych Tadž-Mahal i wielkich założeń Kłmerów. Ta sama inklinacja wiodła Bramantego, gdy rysował centralny plan Bazyliki św. Piotra w Rzymie.

Potężna oś Wersału, lub wybitnie centralny układ Tadž-Mahal nie są jako wytyczne słuszne dla całej architektury. Te najbardziej spójne formy przeznaczone są dla zupełnie wyjątkowych zadań i byłoby trudne do zniesienia, aby każdy temat architektoniczny wspinał się na takie wyżyny. Funkcja i otoczenie często kładą granice stopnia spójności i stopień ten musi być odpowiedni do funkcji i do otoczenia. Tendencje do pionów i poziomów, do symetrii i do kątów prostych nie wydają się mieć wartości wiecznotrwałych. Można sobie łatwo wyobrazić pojawienie się upodobań i inklinacji do takich uformowań architektonicznych, które najwłaściwiej nazwać można swobodnymi i które

pozbawione będą sztywności jaką bezsprzecznie mają układy powstające na kanwie prostych kątów i symetrii. Za powstanie takich tendencji odpowiedzialną będzie konstrukcja i funkcja. Dyscyplina symetrii jako wytyczna formy nie stwarza układów o jednakowej spoiwości. Istnieją w niej liczne ciągi hierarchiczne od bardzo silnych uformowań, aż do delikatnych jak muśnięcie wiatru zaznaczeń.

Rozważając układy *a* i *c* z rysunku 77 zauważymy łatwo, że zespół *c* jest bardziej spoiwszy od *a* z racji mniejszej ilości członów. W *a* trudno jest nam znaleźć punkt osiowy, z chwilą jednak gdy to się stanie, układ nabiera nowego wyrazu.



77

Mogą się zdarzyć takie okoliczności, że mimo tej chwiejności będziemy woleli kształtować naszą architekturę w dyscyplinie swobodnego schematu, niż akcentować oś przez odmienności formalne, jak np. *e* lub *f*. Hierarchia dobitności tych symetrii rzuca się w oczy tak wyraźnie, że nie istnieje żadna wątpliwość, które z narysowanych schematów reprezentują układy swobodniejsze, a które spoiwsze. Tak więc zupełnie zrozumiałe jest, że *g* będzie formą najspoiwszą i kolejność hierarchiczna ustawi się *f, e, d, c, b, a*. Przy uszeregowaniu tej hierarchii grały rolę: czynnik ilości członów, przy czym zauważyliśmy łatwo, że im tych członów było mniej, tym spoiwsza była forma, oraz czynnik akcentowania członów formalnie podkreślonych, przy czym im bardziej spoiście lub bardziej odmiennie były podkreślone człony, tym cały układ stawał się spoiwszy.

Forma *a* na rysunku 78 jest podobna do frontowej elewacji egipskiej świątyni i ukształtowana jest na zasadzie symetrii. Forma pośrodku akcentująca wejście łączy dwie płaszczyzny podzielone na cztery pasy. Gdy spróbujemy jedną z tych płaszczyzn zostawić podzieloną na cztery pasy, a drugą podzielimy na trzy, to utworzy się forma *b*, która będzie nas razić jakąś niekonsekwencją. W pierwszej chwili będziemy mieli wrażenie, że gęściej podzielona płaszczyzna jest dalej, a rzadziej podzielona — bliżej i chcąc zlikwidować błąd tkwiący w rysunku, po pewnym namyśle będziemy skłonni rozumieć go w planie, jak na rysunku *c*. Jeżeli jednak przekonamy się, że obie płaszczyzny stoją tak jak pylony egipskiej świątyni, odrzucimy uformowanie płaszczyzn *b* jako niewłaściwe. Tym

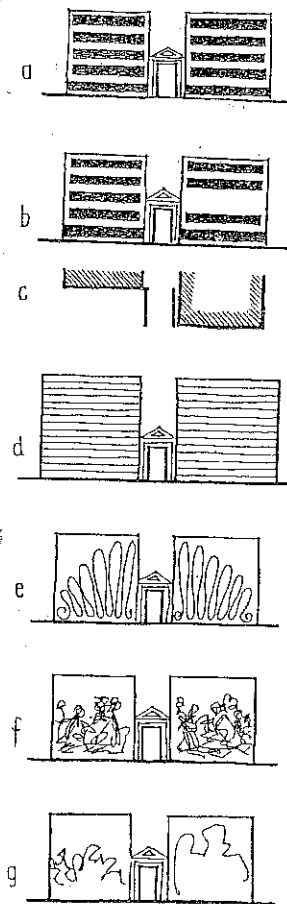
80

samym stwierdzimy, że pasy poziome istniejące po prawej stronie osi muszą być takie same co do charakteru i ilości, jak te po lewej.

Jeśli powiększymy znacznie, tak jak na rysunku *d*, wymiary obu płaszczyzn i podzielimy na większą ilość pasów jedną z nich, a na drugiej narysujemy o jeden pas mniej, to przekonamy się, że błąd, jaki zaistniał, nie razi nas. Nasunie nam to słuszne przypuszczenie, że z chwilą gdy nastąpi jeszcze znaczniejsze powiększenie płaszczyzn i niezachowanie symetrii o dwa pasy, to pomyłka taka może zostać nie zauważona. Zjawisko to powstaje po pierwsze z właściwości naszego wewnętrznego „ja“, które pozwala nam łatwo spoznać od razu najwyżej sześć elementów, po drugie z faktu, że większa ilość pasów, trudna do szybkiego ogarnięcia wzrokiem, zaczyna przeradzać się w tło dla akcentu centralnego i to w tło tracące na spoiwości i jednoznaczności. Zjawisko to tłumaczy się jeszcze tym, że forma, która zaczyna zmieniać się w tło dla jakiejś nowej formy, traci dla nas na wartości, staje się obojętna, a cała uwaga nasza skupia się na formie, która się na tym tle zjawia. Im więc łatwiejsza jest ta zamiana formy na tło, tym prędzej zjawia się w nas obojętność dla niej i, co za tym idzie, niedostrzeganie części i ilości, z której się ta forma składa. Zamiana formy na tło następuje tym prędzej, im dana forma jest swobodniejsza.

Na szkicu *e* położyliśmy na obu płaszczyznach nieokreślone linie tak, że prawa płaszczyzna jest lustrzanym odbiciem lewej. Te nieokreślone linie niech wyobrażają schematycznie formę o innej fakturze i innej charakterystyce niż reszta układu głównego, w przeciwieństwie do pasów z poprzednich układów, które były z tej samej rodziny co układ główny. W tym wypadku mogą to być rzeźby albo malowidła. Na szkicu *f* na każdej z płaszczyzn narysowany jest inny nieokreślony wzór, przy czym skala splątania linii jest jednakowa w przeciwieństwie do szkicu *g*, gdzie z racji zmiany wielkości splątań prawa płaszczyzna wygląda jakby była powiększeniem części płaszczyzny lewej.

Rzeźba i malarstwo są to formy, w dziedzinie których trudno jest mówić o takiej symetrii, jak w architekturze. Nie możemy nawet pomyśleć o dwóch Świętych Rodzinach Michała Anioła, z których jedna byłaby lustrzanym odbiciem drugiej. Trudno jest wyobrazić sobie wszystkie cztery kariatydy z *Erech-*



78

-tejonu identyczne w formie. Poza asyryjskimi uskrzydłonymi lwami, które symetrycznie stały przed bramami do pałaców i same względem siebie były ściśle symetryczne, nie umiemy znaleźć innego przykładu na podobne kształtowanie w dziedzinie rzeźby i malarstwa. Generalizując i opierając się na faktach istniejących w ogromnej większości przypadków stwierdzamy, że rzeźba i malarstwo nie dadzą się kształtować w dyscyplinie symetrii w ujęciu architektonicznym, to znaczy w ujęciu w pewien sposób ortodoksyjnym, jak to staraliśmy się uwypuklić na poprzednich przykładach. Kariatydzie stojącej po prawej stronie wejścia nie powinno wobec tego odpowiadać jej lustrzane odbicie stojące po stronie lewej. Malowana supraporta, mimo że formy architektoniczne są ściśle symetryczne, nie może wyobrażać jakiegoś symetrycznego pejzażu, bo pejzaż taki byłby niezgodny z wytyczną generalną wszystkich dzieł malarzkich i rzeźbiarskich.

Im większa jest różnica fakturalna, różnica charakteru i różnica spistości między tłem i formą, tym mocniej forma rysuje się na tle. Weźmy dla przykładu taką wyjątkowo spistą formę, jaką jest głowica jońska. Łatwo dojdziemy do przekonania, że jest to uformowanie leżące na pograniczu rzeźby i architektury. Głowice korynckie, zwłaszcza te bogate renesansowe, są tylko składowymi architektury same będąc rzeźbami. Niezależnie jest takich pomników, grobowców, kaplic i sal, gdzie nie sposób jest wyznaczyć granicę między rzeźbą a architekturą lub architekturą a malarstwem.

Dzieła rzeźbiarskie i malarskie tworzące składowe budynków, placów i wnętrza stanowią dla architektury raz formy na tle, raz punkty główne, raz zaś rytmy lub akcenty podkreślające miejsca formalnie ważniejsze. Barwna płaszczyzna obrazu nie będzie nigdy tłem dla architektury. Spizowy jeździec na koniu jest jako forma tak ściśle określony i tak dobitny, że trudno sobie wyobrazić, aby mógł się kiedykolwiek stać tłem dla jakiejś innej formy, choćby równie ściśle określonej. Zrozumiałe jest, że rzeźba i malarstwo tworzą formy, które z racji swego charakteru i swej wytycznej generalnej oraz z racji dobitności fakturalnej są tak odmienne od form czystego budownictwa, iż nadają się świetnie do występowania w jego zespołach jako formy na tle, czy też jako podkreślenie miejsc, które ze względu na układ całości powinny być akcentowane.

W naszych przykładach z rysunku 78 linie nieokreślone przedstawiają schematycznie jakieś rzeźby lub jakieś malowidła, które są do oglądania z bliska w skali 1 : 1. Gdy ogarniać będziemy wzrokiem całość uformowania, w której grają one jakąś rolę, patrzeć na nie z daleka, czynić na nas będą wrażenie właśnie linii nieokreślonych. Linie te naśladują więc charakter rzeźb lub rysunków na ścianie i czynią to dobrze, gdyż na szkicach naszych zauważyć możemy zjawiska, które zaistniałyby w naturze, gdyby na wykonanych według tych szkiców elewacjach zjawily się prawdziwe rzeźby lub malarstwo. Szkic odrzucimy, gdyż czyni na nas wrażenie zbyt sztywnego, nienaturalnego, czegoś podobnego do drzewa, na którym gałęzie rosłyby ściśle według jakichś osi symetrii. Drzewo takie byłoby w pewnym sensie monstrualne, dziwne, jak jakieś „naddrzewo“, podobne w swej charakterystyce do owego symetrycz-

nego pejzażu w supraporcie. To niemiłe odczucie powstaje z niezachowania zgodności z generalną wytyczną drzewa, a także rzeźby i malarstwa. Szkic przedstawia nam architekturę, na tle której leży rzeźba zgodnie ze swoją generalną wytyczną, i dlatego zjawienie się czegoś innego po prawej, a czegoś innego po lewej stronie nie jest dla nas rażące. Pylony egipskich świątyń w ten sposób pokryte są wklęsłorzeźbami. Według tej zasady Grecy kształtowali rzeźby na tympanonach swych świątyń. Jakże nieprawdopodobnie sztywno i nienaturalnie wyglądałyby greckie świątynie, gdyby centralna postać stojąca w najwyższym punkcie tympanonu była dokładnie symetryczna, a po prawej i lewej jej stronie rozgrywały się dwie sceny rzeźbione, tworzące lustrzane odbicie jedna dla drugiej.

Jednak nie znaczy to wcale, aby można było dowolnie daleko posuwać ową niesymetryczność rzeźby w symetrycznej architekturze. W pewnym momencie zjawi się uczucie niepokoju i braku logiczności, a nastąpi to wtedy, gdy stopień nasilenia asymetrii w rzeźbie będzie tak duży, że przekrzyżczy symetryczność architektury.

Byłby więc zły taki tympanon, w którym z jednej strony jest prawie pusto, a z drugiej wyłaniałby się cały tłum kuty w marmurze. Byłaby zła tak świątynia egipska, na której prawym pylonie postacie rzeźbione miałyby skalę człowieka, a na lewym zjawiałyby się w nadnaturalnej wielkości.

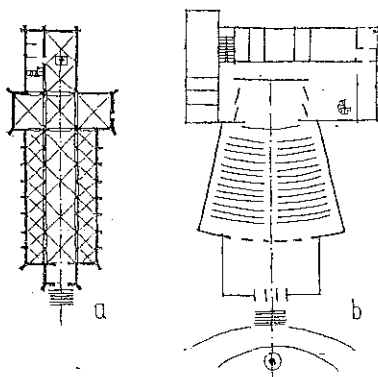
W ścisłym rozumieniu rozważań, które przeprowadziliśmy odnośnie do dysonansów asymetrycznych w architekturze symetrycznej, można by stwierdzić że w architektonicznych układach symetrycznych niedopuszczalne są asymetryczne formy-części utworzone z elementów architektonicznych, a więc z takich elementów, które pochodzą z tej samej rodziny form co architektura i klasyfikują się tymi samymi wytycznymi generalnymi.

Każda taka asymetryczność będzie odczuta zawsze jako błąd lub jako niedociągnięcie formalne.

Funkcja może być sama w sobie symetryczna, jak to ma miejsce np. w panteonach, w świątyniach, cyrkach, teatrach itp., czyli tam, gdzie operuje ona jednym dużym wnętrzem i tłumem ludzi. W większości jednak zadań funkcja wyraźnie inklinuje do asymetrii. Dzieje się to najdobitniej w jednorodzinnych domach mieszkalnych. W świątyni linia wejście-ołtarz, w teatrze zespół widownia-scena są a priori z racji funkcji symetryczne względem wzdłużnej osi. Działanie takich zespołów, ich funkcjonowanie, jest więc symetryczne. Tłum ludzi wlewający się różnymi wejściami do wnętrza charakteryzującego się osiowymi wytycznymi funkcji winniśmy zawsze przez formowanie architektury ustawiać symetrycznie względem owych osi. Na widowni, w teatrze i w kościele tłum rozrzucony jest równomiernie, ani prawa, ani lewa strona takich zespołów nie jest dobitnie pod względem funkcji ważniejsza. Otwór sceny w teatrze i ołtarz główny w kościele, jako miejsca formalnie podkreślone, są z racji funkcji symetryczne. To, co się dzieć będzie na scenie lub przy ołtarzu, ma pewne podobieństwa do malarstwa i w działaniach tych istnieje taka równowaga, jak tego żąda osiowość budynku. Możemy śmiało stwierdzić, że wytyczna generalna funkcji teatru

i kościoła jest symetryczna względem jednej osi w tej części, w której operuje tłumem.

Za sceną i za ołtarzem sprawa będzie się przedstawiała inaczej. Nie ma tam rozlewającego się jednostajnie tłumem, a zjawiają się działania, które w żadnym wypadku nie nasuwają osiowości, a raczej tylko ciężenie komunikacyjne do głównych punktów, którymi są ołtarz lub scena. W kościele zakrystia i skarbiec nie wykazują tendencji do trzymania się osi głównej. Tak samo w teatrze skomplikowany zespół szatni dla aktorów, biur, magazynów i warsztatów jest aglomeracją istniejącą bez żadnych inklinacji funkcjonalnych zmuszających do osiowości planu, która skończyła się tynu samym na obramowaniu sceny.

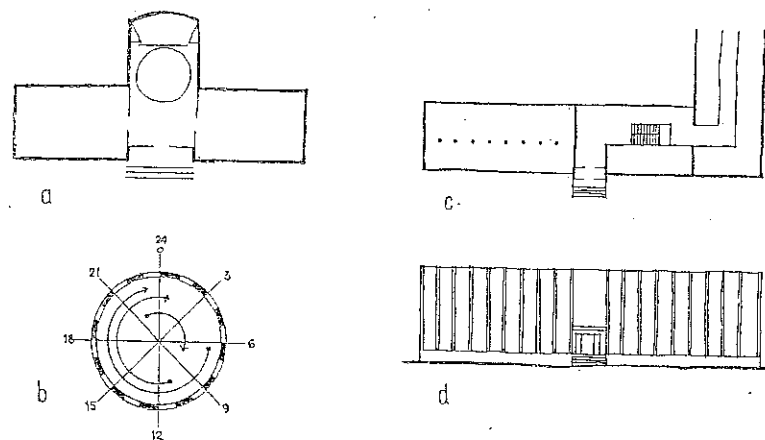


79

Nie popełniamy więc żadnego błędu logicznego, jeżeli postępując według opisanych uprzednio wartości funkcyjnych, będziemy kształtowali plany teatru i kościoła według schematów z rysunku 79. Wszelkie układy osiowe jako formy spoiste są łatwo czytelne i dobitne, a takie schematy funkcjonalne, jak np. zascenie na szkicu *b*, generują formy swobodne. W danym wypadku dążąc do logiczności musimy połączyć w całość dwa zespoły o diametralnie przeciwnych wartościach formalnych. Wydaje się to być zadaniem trudnym lub całkowicie niewykonalnym. Jesteśmy zmuszeni do powzięcia decyzji po rozstrzygnięciu następujących problemów: 1) czy należy likwidować osiowość widowni i jej otoczenia, co jest w zasadzie zupełnie możliwe, lecz co w konsekwencji obniżyłoby w hierarchii form całość budynku, czy też 2) wcisnąć w układ zbliżony do symetrycznego zespół zascenia i uformować budynek w dyscyplinie „symetrycznej niesymetryczności“ i tym samym w ścisłym rozumieniu zasad budowy formy błędnie. Decydowanie się na obniżenie wartości formalnej budynku jest zawsze rezygnacją z wyzyskania istniejących możliwości podniesienia jej wartości formalnej na wyższy szczebel. Ukształtowanie zespołu zascenia tak, aby spełniało funkcję swoją odpowiednio i dostatecznie i nie uwidoczniało swej asymetryczności w sposób, który by musiał być uznany jako błąd formalny w współlistnieniu z symetrią zespołu widowni, jest rezygnacją w ob-

liczu piętrzących się trudności formalnych na drodze do tego rozwiązania. Jeśli idzie o kościół, sprawa przedstawiać się będzie podobnie.

Na przykładach tych wyraźnie akcentuje się wyrywająca się na pierwszy plan tendencja do podnoszenia form na wyższe szczeble hierarchii formalnej, nawet kosztem zacierania i naginania wytycznych funkcji. Tak np. wytyczna funkcji jakiegoś wielkiego gmachu biurowego, w którym przy setkach metrów bieżących korytarza leżą tysiące-metrów kwadratowych sal i pokoi, nie wykazująca żadnych inklinacji w stronę symetryczności, daje się łatwo nagiąć do tej dyscypliny. Dzieje się to choćby z racji ilości i równowartości członów o jednej wspólnej charakterystyce, z których się składa taki budynek i które,



80

podobne do rozmaitej długości kawałków filmu, gubią się i zacierają pod wpływem dobitności całości. Dzięki temu narasta w planie ciągła forma, którą można kształtować dowolnie lub dowolniej niż wiele innych. Wytyczna funkcji takiego układu zrodzi nam formę, której schematem będzie „sznur pereł“. Bardziej spoiste uformowanie „sznura pereł“ nastąpi przez akcentowanie miejsc formalnie podkreślonych, co nie przedstawia trudności.

Rozważmy przykład następujący: w jakimś hotelu miejskim został uformowany spoiste zespół składający się z sali restauracyjnej, dancingu i kawiarni (rys. 80a). Dancینگ zajmuje centralne położenie między symetrycznie do osi rozwijającymi się salą restauracyjną i kawiarnią. W schematycznym rysunku został pominięty skomplikowany, trudno nadający się do ukształtowania osiowego układ szatni, garderob, kredensów itp. pomieszczeń pomocniczych. Założymy, że wejścia do sal prowadzą z jakiegoś hallu, czy też z galerii i rozmieszczone są zgodnie z formalnymi koniecznościami, wynikającymi z symetryczności układu. W pierwszej chwili nie nasuwają się nam żadne zastrzeżenia i możemy uznać, że taka forma jest nie tylko spoista i logiczna, ale że ukształtowanie

takich sal w ten sposób jest nawet zręczne, gdyż pociąga za sobą łatwe rozwiązanie elewacji zewnętrznej, oraz równie łatwe i wyraźne wytyczne dla kształtowania wnętrza. Sala restauracyjna powinna być zgodna z tą wytyczną taka sama pod względem formalnym i plastycznym jak kawiarnia, a dancing jako wnętrze centralne, a więc formalnie podkreślone, mógłby być spościżej ukształtowany. Zespół tych trzech sal utworzyłby taką całość, w której dancing byłby kulminacją układu, a restauracja i kawiarnia — skrzydłami rozwijającymi się na zasadzie odbicia lustrzanego.

Zastanówmy się nad funkcją takiego układu. Na rysunku *b* mamy wyobrażony zegar dwudziestoczerogodzinny, na którym zaznaczone są okresy funkcjonowania poszczególnych sal. I tak zauważymy, że kawiarnia otwiera się dla gości o godzinie 7³⁰ i przechodząc w ciągu dnia okresy wzmoczonego ruchu oraz spadku frekwencji, jest zamykana o godzinie 23. Restauracja zaczyna funkcjonować o godzinie 11 i kończy całodzienną pracę około godziny 1. Dancing otwarty jest zasadniczo w nocy od 22 do 6 lub 7 rano. Z rysunku tego odczytamy zastanawiający fakt, że wszystkie trzy sale funkcjonują równocześnie zaledwie przez jedną godzinę w ciągu doby i godzina ta dla każdej sali ma inne znaczenie, jeżeli chodzi o charakter funkcjonalny. Jest to okres między godzinami 22 i 23, w czasie którego z kawiarni wychodzą ostatni goście, a pod ścianami stoją zmęczeni kelnerzy. Restauracja w tym czasie jest w pełnym ruchu.

Jeżeli rozważymy jakąkolwiek inną godzinę w ciągu dnia, to spostrzeżemy łatwo, że różnice funkcjonalne między salami są jeszcze bardziej rażące. Na przykład o godzinie 17 w kawiarni jest okres największego ruchu w ciągu doby, w restauracji jest pusto, a sala dancingowa jest nieczynna. Podobnie jest o godzinie 8. O tej porze pracuje tylko kawiarnia, podczas gdy na dancingu szumią froterki i odkurzacze, a restauracja długie godziny czekać będzie na pierwszego gościa. Jeśli ktoś raz obejrzał wszystkie trzy sale jako całość, to pojmować będzie zawsze każdą z sal jako część całości zestrojonej w układ symetryczny z osią przebiegającą przez salę dancingową i choćby był tylko w kawiarni, zawsze będzie rozumiał i uznawał, że znajduje się w prawym skrzydle owego zespołu osiowego. Poczucie niemożności wejścia do sali restauracyjnej, gdy jest jeszcze zamknięta, i zdawanie sobie sprawy, że na sali dancingu odbywa się sprzątanie, że dla gości ta część układu nie funkcjonuje, stwarza do tego stopnia dobitne pojmowanie odrębności funkcyjnej tych trzech sal, że zestawienie ich w tak spójną całość, jakim jest układ symetryczny, zjawia się jako ujęcie ostentacyjnie rażące.

Im jakaś forma jest bardziej spójna, tym wszystkie części tej formy są mocniej ze sobą związane i oderwanie od całości jakiejś części powoduje albo pojawienie się u patrzącego dobitnego splotu uczuć ujemnych, albo też zupełnie likwiduje rozumienie zespołu jako całości.

Szkice *c*, *d* obrazują nam jeden z takich powszechnie znanych formalnych błędów ostentacyjnych, polegających na niekonsekwentnym przeprowadzeniu wytycznej formy w stosunku do wytycznej funkcji. Elewacja frontowa ukształtowana została osiowo, po wejściu zaś do budynku oś łamie się pod kątem pro-

stym i główna klatka schodowa nie leży na osi. Nastąpiło to na skutek jakichś ważnych konieczności, czysto funkcyjnych, czy też formalnych, które zmusiły autora projektu do ukształtowania budynku w ten sposób. Taki schemat planu wyklucza rozwinięcie osiowej elewacji, jeśli założeniem była logiczność uformowania w stosunku do dezyderatów funkcji.

Reasumując można stwierdzić, że naginanie do formy spójnej układów funkcyjnych, które *a priori* noszą w sobie zarodki swobody, jest dopuszczalne tylko wtedy, gdy definitywnie i zupełnie jednoznacznie forma może zwalczyć tendencje do swobody zawartej w funkcji oraz gdy zwalczanie to odbywa się bez jakiegokolwiek strąty dla funkcji.

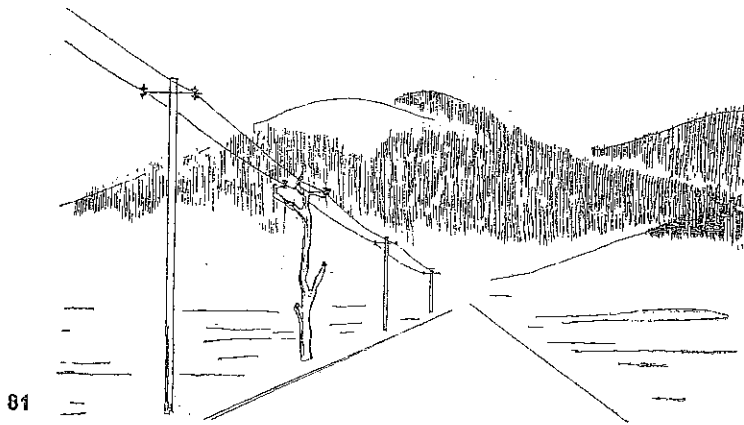
Na przykładach tych rozważyliśmy procesy zachodzące przy pracy nad uczynieniem formy bardziej spójną, nad podniesieniem jej na wyższe szczeble hierarchii formalnej.

Wszystkie formowania przebiegają według inklinacji do form spójnych, którymi są formy: regularne, symetryczne, pojedyncze, proste, łatwo czytelne, zrozumiałe itd.

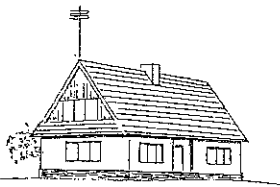
W bezładzie elementów formą, jaką spostrzeżemy w czasie pierwszego doznania, będzie forma najbardziej spójna. Będzie nam ona obrazowała wytyczną generalną formy całego układu. Dlatego też przy kształtowaniu zjawiać się będzie w nas tendencja do uwypuklenia i podkreślenia wytycznej generalnej tak, by doznanie uzyskane od percepcyjnego ukształtowania było pojedyncze, to znaczy jedno od całości. Stwierdzenie tej tendencji jest równoznaczne z inklinacją do spójnej formy, gdyż tylko w wypadku spójnego uformowania jesteśmy zmuszeni do percepcji jednoznacznej i pojedynczej, podczas gdy stykając się z formą swobodną, mamy jakby dozwoloną większą ilość ujęć formalnych, dowolnych, trudnych do wyliczenia i do sprecyzowania. W tym sensie architektura siłą rzeczy musi inklinować do owej pojedynczości i jednoznaczności. Teatr, jako część większej całości, musi być pojmowany jedynie tylko jako teatr, jeżeli ma być teatrem. Bank musi być w tym sensie tylko bankiem, i rzeczą nie do pomyślenia jest, aby mogła istnieć jakakolwiek inna, dowolna i słuszna interpretacja formy, którą przykrywamy funkcję banku lub teatru.

Taką pojedynczość i jednoznaczność uzyskać możemy rozwiązując optymalną funkcję w najspójniejszej formie właściwej dla danej funkcji.

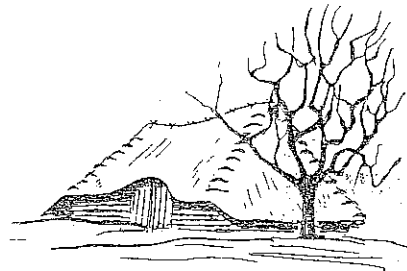
Spójność formy zależy również od słusznego podkreślenia wszelkich wartości formalnych, które ujawniają się na schematach.



81



82

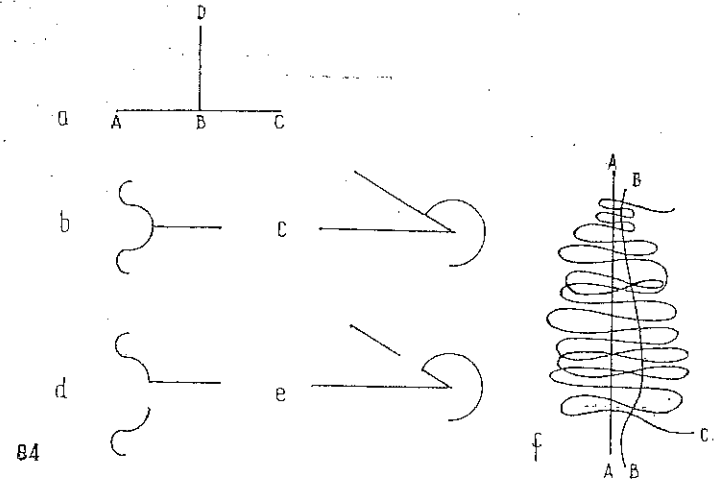


83

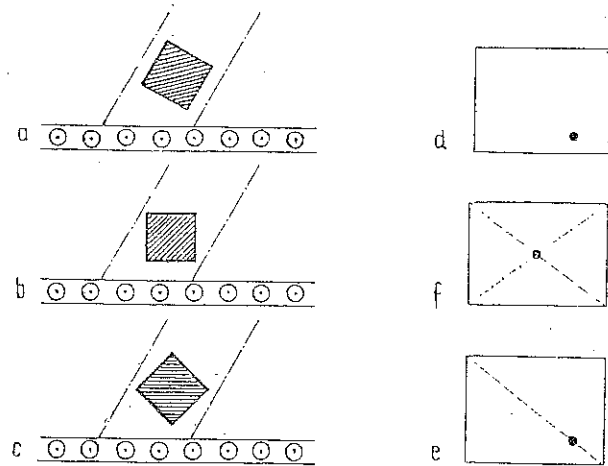
Jeżeli popatrzymy na układ na rysunku 84a, to zawsze rozumieć go będziemy jako odcinek poziomy ABC z dostawionym pod kątem prostym odcinkiem BD , nigdy zaś jako złamaną linię ABD z dostawionym odcinkiem BC lub złamaną linią CBD z dostawką AB . Rysunek b rozumiemy jako układ według schematu b , a rysunek c możemy pojąć tylko według schematu c . Będzie nam bardzo trudno rozumieć układ b według schematu d , zaś — c według schematu e . Na szkicu f wybija się na pierwszy plan linia A , potem B , wreszcie C . Za zjawiska powyższe odpowiedzialna jest tendencja do linii prostej.

Linia ABC na szkicu jest jako prosta tak dobitna i tak silna, że jakiegokolwiek inne rozumienie układu, niż takie jak to jest narysowane, jest zupełnie niemożliwe. Trzeba wysiłku woli, aby uznać układ jako ABD z dostawionym odcinkiem BC . Jeśli ten wysiłek się udał, to oderwanie od szkicu wzroku powoduje, że przy powtórnyim spojrzeniu musimy na nowo pracować nad tym, by doznać powyższą formę wbrew istniejącej w nas *a priori* tendencji do linii prostej i wbrew nakazom zawartym w uformowaniu.

Jednym z częstych błędów dawnej urbanistyki było nie prowadzenie granic działek pod kątem prostym do linii regulacyjnej ulicy, co w konsekwencji powoduje czasami skośne ustawienie domu w stosunku do linii regulacyjnej.



84



85

W potocznej mowie mówi się, że dom musi się jakiejś linii „trzymać”, i zwykle, jeśli granica terenu biegnie skośnie do osi ulicy, dom „trzyma się” tej granicy i stoi do niej równolegle, czyli tym samym pod kątem do linii regulacyjnej. „Trzymanie się” domu osi ulicy spowodowałoby automatycznie zmniejszenie powierzchni zabudowy, ze względu na konieczność zachowania odległości zgodnych z prawem budowlanym, między budynkiem a granicą terenu. Na szkicu a (rys. 85) pokazany jest taki wolnostojący dom, ustawiony równolegle do

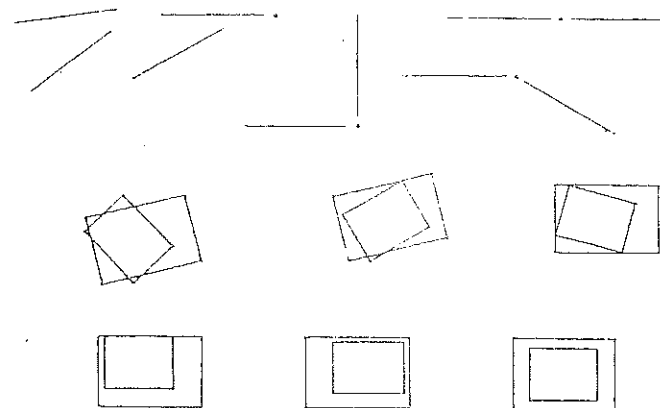
granic działki. Mimo że wiemy, iż taka jego sytuacja w stosunku do ulicy jest błędna, wydaje się, że na szkicu *a* jest daleko mocniej ujęty w dwie linie równoległe niż na szkicu *b*, gdzie ustawienie jego nie jest dość przekonujące, choć ta pozycja jest w rzeczywistości słuszna. Na szkicu *c* dom „plywa“, niczego się nie trzyma i wydaje się, że tak mógłby budować tylko ktoś, kto ma jakąś inną konstrukcję wewnętrznego „ja“, niż człowiek normalny. Wytlumaczenie tych zjawisk jest proste. Na szkicu *a* zakreskowany prostokąt ma boki równoległe do dwóch linii równoległych, przebiegających obok niego w równych odległościach, i przez to rysunek ten wygląda mocniej niż szkic *b*, gdzie prostokąt leży równoległe do linii prostej, z którą nie jest tak wyraźnie związany pod względem formalnym jak na szkicu *a*. Gdy zamiast zakreskowanego prostokąta powstanie dom, a linie, które oznaczały granice terenu, znikną w porównaniu z dobitnościami funkcyjnymi i formalnymi szeregu prostych istniejących w naturze jako droga, zmieni się hierarchia form i uznamy układ *b* jako dobry — zaś *a* jako zły, mimo że na rysunku sprawa przedstawiała się inaczej.

Za zjawiska te odpowiedzialna jest tendencja do linii prostej oraz z niej wynikająca tendencja do równoległości. Jeżeli na kawałku papieru położymy ziarnko piasku w dowolnym miejscu, np. jak na rysunku *d*, i następnie zamknąwszy oczy poprosimy kogoś, by nieznacznie zmienił położenie tego ziarenka, to nie będziemy w stanie, spojrzawszy powtórnie, ocenić, o ile i w jaką stronę ziarenko zostało przesunięte. W wypadku tym możemy powiedzieć, że położenie ziarenka jest niesprecyzowane i tym samym ziarenko leży swobodnie. Chcąc mimo wyraźnych trudności zapamiętać dokładnie sytuację punktu, będziemy sobie pomagali odległościami jego od brzegów kartki papieru, przy czym zawsze będziemy odkładać te odległości pod kątami prostymi do brzegów. Jeżeli ziarenko piasku zostanie umieszczone tak jak w szkicu *e* na przekątnej, to z chwilą gdy zauważymy tę zależność, ułatwi nam ona ocenę kierunku, a nawet i wielkości przesunięcia. Zdawać się nam będzie, że w tym wypadku położenie ziarenka jest sprecyzowane. Dwa naroża kartki papieru i ziarenko utworzy prostą i likwidacja tej prostej, spowodowana przesunięciem ziarenka, jest spostrzegana od razu.

Omawiając układy takie jak na rysunku *d*, stwierdzać będziemy zawsze, że punkt „plywa“, że nie „trzyma się“ niczego lub że jest „swobodnie zawieszony“. Położenie jego jest niewyraźne i formalnie niesprecyzowane. Patrząc na szkic *f* doznamy ulgi i jakby zadowolenia, odczuwszy natychmiast fakt związania się ziarenka z kartką papieru i powstania układu jednoznacznej i spójnej. Powstanie w nas wrażenie, że ziarenko wpadło w orbitę działania kartki i jakby przez jakąś organizację zostało uchwycone i zrównoważone. Jeśli sobie zadamy pytanie: jak można ziarenko to poruszać, a jak czynić tego nie należy — odpowiedź zjawi się spontanicznie. Ziarenko możemy suwać po prostych tak, aby tworzyło wyraźną zależność i było przez nie wyznaczone. Położenie jakiegos punktu będzie tym mocniej sprecyzowane, im bliżej końca odcinka będzie się ten punkt znajdował. Ze zwiększeniem się odległości zanikać

będzie pewność, że punkt znajduje się rzeczywiście na prostej. Położenie punktu na szkicu *f* jest sprecyzowane ostatecznie. Najmniejszy nawet ruch punktu jest natychmiast spostrzegany.

W przykładach powyższych operowaliśmy punktem i obrysem kartki papieru, można jednak zupełnie łatwo dojść do tych samych wyników rozważając odcinki prostej, punkty lub dwa prostokąty (rys. 86). Odnajdziemy bez żadnego wahania tę parę prostokątów, które „trzyma się“ siebie najsilniej i tym samym stanowią formę najsłabszą. Ułożymy bez trudności hierarchię formalną dla tych układów złożonych z dwóch prostokątów, z których mniejszy



86

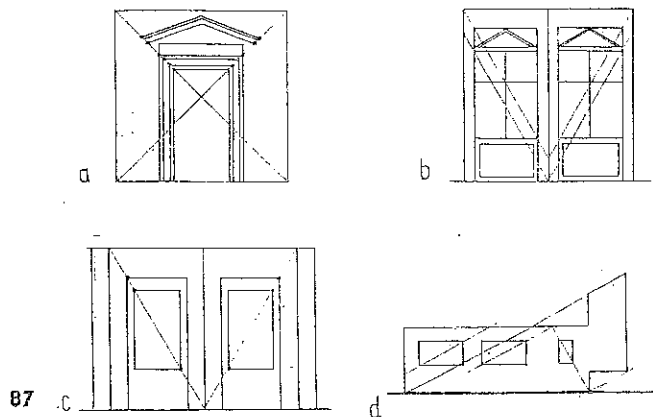
narysowany jest w większym, oraz dla zespołów składających się z odcinków i punktu. Na przykładach tendencja do linii prostej podkreślona jest bardzo wyraźnie. Im prostsze i łatwiejsze do ujęcia ciągi i zależności liniowe istnieją między formami, tym formy-matki utworzone z tych form-części są czytelniejsze i spójniejsze.

Z problemami związanymi z dobitnością linii prostych spotykamy się bezustannie przy rysowaniu planów i elewacji budynków. Plan, w którym pominięto wiązanie go w duchu wyżej przytoczonych przykładów, ma tendencję do „rozlatywania się“ i robi wrażenie czegoś nieskonkretyzowanego ostatecznie, czegoś, co wymaga dalszego opracowania. Czegoś, co pozostało nie dokończonych i znajduje się w stadium przejściowym.

Nie tylko do ciągów murów głównych w planach odnoszą się wskazania wynikające z tendencji do linii prostej, ale inklinacją tą powinny być prześiąknięte wszystkie opracowania architektoniczne. Okna mogą się wiązać z drzwiami, rysunek posadzki może korespondować z formami na ścianach i na suficie. Żaden szczegół nie powinien „plywać“ nie związany, nie uwarunkowany formalnie, jeśli takie jego „zawieszenie w niepewności“ nie jest wynikiem dążeń kompozycyjnych. Ilekroć to razy zdarza się, że można dzięki tenden-

cji do linii prostej powiązać formy wnętrza domu z ogrodem, a nawet z odległymi układami w pejzażu. Logiczność w stosunku do tej tendencji oplaca się zawsze i na drodze postępowania po jej myśli nie czai się żadne niebezpieczeństwo zbytniej sztywności lub zatarcia dobitności układów.

We wstępie do dzieła „*De re aedificatoria*“ Alberti pisze: „*Budynki winny być stawiane tak, by części dzieła w kołach i liniach odpowiadały sobie*“. Twierdzi on, że można to uzyskać przez ustalenie pewnych kątów i kierunków linii w pewnej względem siebie zależności. Te myśli Albertiego z całą pewnością mają jako podkład wyczułe, a nie wyrozumowane zależności powstawania prostoty jednoznaczności i spistości w formach architektonicznych, w których części tych form wiążą się w całości na zasadach zgodnych z tendencją do linii prostej i kąta prostego. Szkic *a* (rys. 87) podaje schemat usytuowania portalu w kwa-



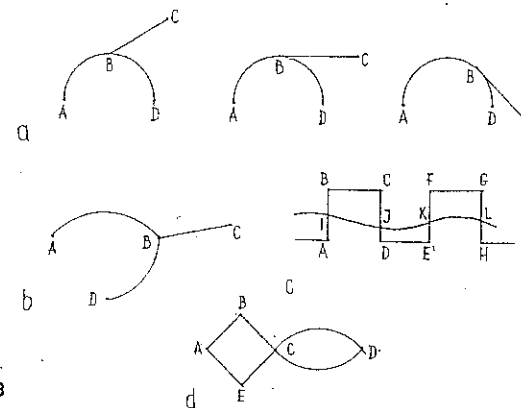
dratowym polu. Na przekątnych umieszczone są wszystkie miejsca formy architektonicznej, wymagające formalnego podkreślenia, a więc: naroże drzwi, naroża obramowania i ostre kąty tympanonu.

Na podobnej kanwie linii prostych zbudowane jest okno na szkicu *b*. Ustawienie otworów okiennych na tle ściany w pałacach renesansowych prawie z reguły występuje według schematu *c*. Każdemu oknu jest przyporządkowane pewne pole i na przekątnych tych pól położone są miejsca formalne obramowań, pilastrów, gzymsów i profili.

Linie takie można znaleźć prawie na każdym obiekcie architektonicznym nie tylko w rysunku detali i elewacji, ale i w układzie planu oraz w bryle, sięgając od egipskich świątyń aż do czasów ostatnich, w których Le Corbusier zaczął je stosować w rysunkach swej architektury jako linie wiążące punkty formalnie podkreślone. Na schemacie *d* widzimy przykład takiego powiązania, którego cechą charakterystyczną jest, że opiera się ono na przekątnych dowolnie obranego prostokąta, jak to miało miejsce w renesansie, i na równoległości linii

nachylonych pod dowolnym kątem. Jeśli więc w renesansie proporcje zależne były od stosunku boków prostokąta, to u Corbusiera pochodzą one między innymi od kąta, pod jakim owe równoległe nachylone są do poziomu. Wymiary elementu wyznaczone są przez linie wystawione pod kątem prostym do równoległych z miejsc wybranych dowolnie. Ta swoboda w wyborze miejsc dla drugiego kierunku przekątnych stanowi zasadniczą różnicę między wiązaniem liniowym w renesansie i w architekturze Corbusiera.

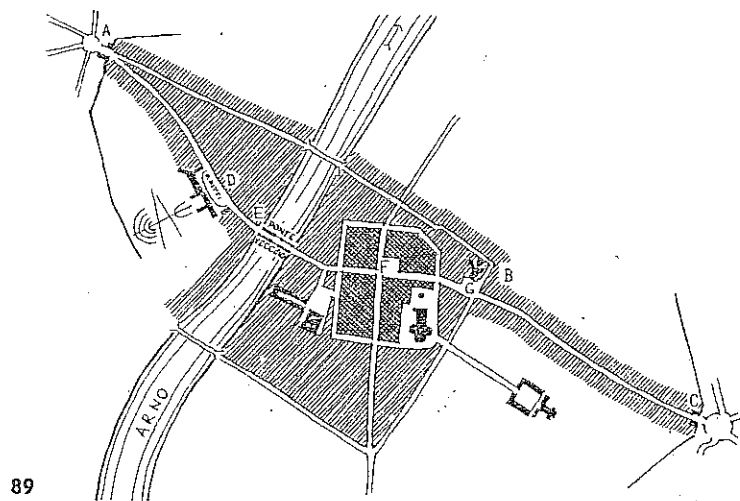
Ze względu na to, że kwestia przywiązywania miejsc formalnie podkreślonych do linii prostych łączy się ściśle z zagadnieniem proporcji, można by myśleć, że tak wykorzystana dążność naszego wewnętrznego „ja“ do uprzywilejowania linii prostej wyczarowuje receptę na dalsze stosunki części, a tym samym na piękno. Musimy podkreślić mylność takiego poglądu. Piękno nie jest równoznaczne ani z siłą formy, ani z jej spistością lub czytelnością, ani też z jedno-



znacznością. Jest ono czymś więcej i czymś innym. Stosowanie się do danej nam przez naturę skłonności do linii prostych, czy do jakichkolwiek innych tendencji, powoduje tylko czytelność i ułatwia orientację. Natomiast może utrudnić drogę do piękna, nakładając więzy i ograniczenia, budując rusztowanie słuszne rozumowo, a uczuciowo neutralne.

Reasumując stwierdzamy, że linie proste ułatwiają nam szybką orientację w całościach architektonicznych i umacniają wiązanie się części. Jeżeli patrzymy na falisty teren jakiegoś wzgórza podzielony na prostokątne pola rozmaitych zbóż, to dzięki granicom tych pól, które są w rzucie płaskim liniami prostymi, łatwiej nam jest odczytać kształt falistości terenu. Tak samo dzieląc pionowy słup na poziome pasy, podkreślamy okrągłość tego słupa. Jeśli ścianę, która w planie zbudowana została na jakiejś linii krzywej, podzielimy architektonicznie na elementy poziome, to łatwiej nam będzie zrozumieć stopień oraz jakość tej krzywizny — niż gdyby podzielona była pionowo. Będziemy więc dla lepszego zobrazowania form stosować linie zgodne z powierzchnią, stwierdzając tym samym, że linie proste wyjaśniają nam kształt powierzchni pofalowanych.

Na szkicu *a* na rysunku 88 (WM) widzimy odcinki kół z dostawionymi odcinkami *BC*. Tylko w ten sposób rozumieć możemy te rysunki. Pojmowanie ich jako zespół krzywej *ABC* z dostawionym odcinkiem koła *BD* jest dla nas niemożliwe albo bardzo trudne. Linie krzywe geometryczne są więc przez nas bardziej uprzywilejowane od linii łamanych. Na szkicu *b* złamaliśmy krzywą kolistą w punkcie *B* i jednoznaczne rozumienie układu w sensie szkicu *a* przestało istnieć. Nie możemy się zdecydować, jak należy tę formę rozumieć. W każdym razie wydaje się nam, że bardziej naturalne będzie rozumienie odcinka *BC* jako przedłużenie krzywej *AB* lub *DB* niż łączenie w jeden ciąg obu krzywych złamanych *A* i *D* w punkcie *B*. Na szkicu *c* bez żadnej wątpliwości biegniemy wzrokiem wzdłuż formy *ABCDEFGH* oraz wzdłuż krzywej *IJKL*



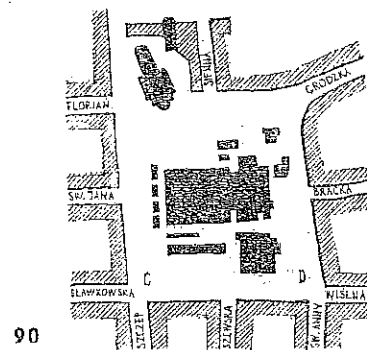
89

i nie jesteśmy w stanie zmusić się do rozumienia tej formy jako zestawionej z dwóch łamanych linii, jednej *AIJDEKLH* i drugiej *IBCJKFGL*. Wzrok nasz przebiega przez punkty przecięcia wzdłuż linii, które są dla naszego wewnętrznego „ja“ bardziej uprzywilejowane. Ten sam efekt zauważymy na szkicu *d*, który zawsze będziemy rozumieć jako dwa zespoły: *ABCE* i *CD*, zetknięte ze sobą w jednym punkcie, a trudno nam będzie szkic ten pojąć jako zespoły linii *ABCD* i *AECD*.

Rozważmy obecnie parę przykładów z budowy miast.

Na rysunku 89 (TT) widzimy układ dwóch ulic z planu Florencji. Od *Porta Romana*, oznaczonej tu literą *A* biegnie jedna ulica prosta w stronę mostu *Alla Carraia* w kierunku kościoła *San Lorenzo*. Tu prosty kierunek ulicy załamuje się pod kątem prostym, obiega kościół *San Lorenzo* i wpada na główny trakt zdążający do *Porta San Gallo*, oznaczonej na rysunku literą *C*. Ulica ta mija jądro miasta i na rysunku sprawia wrażenie ulicy okrężnej. Ważność jej w miejsc-

załamania przy *San Lorenzo* zniejsza się dobitnie pod względem formalnym. Druga ulica, zaczynająca się na placu przed *Porta Romana*, mija pałac *Pittich*, przebiega przez *Ponte Vecchio*, przecina jądro miasta, zostawiając po wschodniej stronie *Mercato Vecchio* i plac przed kościołem *San Lorenzo*. Stąd wyraźna i zdecydowana linia biegnie do *Porta San Gallo*. Jeśli nie znając całości zadaliśmy sobie pytanie, opierając się li tylko na tych początkowych danych kierunkowych, która z nich jest ważniejsza — to stwierdzilibyśmy, że pod względem formalnym pierwsza jest stanowczo spoistsza i jej kierunek bardziej czytelny, druga zaś ze względu na to, iż ciąg jej opiera się na krzywej, swobodniejszej od linii prostej, nosi w sobie cechy drugorzędności. I jeśli byśmy nie znając planu miasta weszli na plac przed *Porta Romana*, wybór nasz padłby na ulicę, która w rzeczywistości nie jest główna. Jeżeli jednak w orbitę naszego rozważania



90

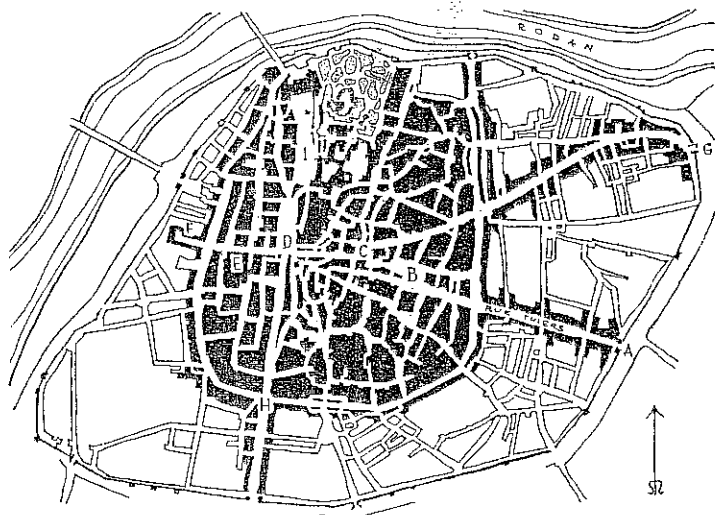
do dwóch linii tych ulic dodamy sposób ustawienia *Porta Romana*, ważność prostej ulicy umniejszy się momentalnie. Oś bramy skierowana jest raczej — choć niezupełnie geometrycznie — na ciąg ulicy zakrzywionej i ten szczegół decyduje o preferencji kierunku ulicy krzywej.

Możemy więc powiedzieć, że zespół kierunków ulic zaczynających się na placu przed *Porta Romana*, jest pod względem formalnym swobodny i że brak jest w liniach oraz w punktach początkowych ulic zdecydowania i jednoznaczności. W naszym ortodoksyjnym rozumieniu układ ten byłby dopiero wtedy spisty, gdyby nie tylko sposób ustawienia bramy, nie tylko architektura obrzeży ulic, ale i ich linie zabudowy i przebiegi były zgodne między sobą w intencjach formalnych oraz zgodne całościowo z wymaganiami komunikacyjnymi.

Na schematycznym planie krakowskiego rynku (rys. 90) kierunek ulic *Ślawkowskiej* i *Wiślniej* — *CD* tak się ze sobą pokrywa, że musimy jedną uważać za przedłużenie drugiej. Nie nasuwają się nam w tej kwestii żadne wątpliwości. Inaczej przedstawia się kierunek ulic leżących na przeciwległej stronie rynku. Ulica *Grodzka* dzięki zakreślonemu łukowi inklinuje w stronę środka rynku i ma tendencję do „splłynięcia“ w stronę ulicy *Ślawkowskiej*. W każdym razie

przedłużenie jej do ulicy Floriańskiej jest pod względem formalnym mniej jasne, a to ze względu na wysunięcie na południe północnej linii zabudowy ulicy Grodzkiej poza południową linię zabudowy ulicy Floriańskiej i na usytuowanie kościoła Mariackiego zamykające wylot Floriańskiej. W tych warunkach o ciągu Grodzka — Floriańska pod względem formalnym nie może być mowy.

Na schematycznym rysunku sieci ulic w Avinionie (rys. 91) widać wyraźnie, że nie zawsze z dzieł człowieka można odczytać intencje, jakie miał w czasie tworzenia i jak trudno jest znaleźć powody, dla których ostateczna forma wynikająca z jakiegoś działania jest taka, a nie inna.



91

Rozważmy ciąg jakiejś ulicy opierając się na schemacie planu Avinionu. Od *Porte Thiers* — *A* do placu *Pie* — *B* biegnie ulica *Thiers*, ale na placu tym utyka. Jakimiś niezdecydowanymi i niepewnymi uliczkami, skręcając niejednokrotnie pod kątem prostym, można trafić na plac koło kościoła *St. Pierre* — *C* i stąd na rynek — *D*. Odcinek ulicy między placikiem koło kościoła *St. Pierre* a rynkiem ma wyraźne i zdecydowane przedłużenie — *E*, stanowiące na tle placu jedyne jasne formalnie miejsce. Ten tak dobitnie przeprowadzony kierunek kończy się ślepo za ulicą *Vernet* — *F* niewielkim placikiem. Ciąg od *Porte St. Lazare* — *G* przez placyk — *C*, minawszy rynek, utyka na tym samym placu. Rynek — *D* przed ratuszem stanowi rozszerzenie *Rue de la Republique* — *H*, kończącej się w tym miejscu paroma wylotami uliczek, za którymi ciągnie się prawdziwy labirynt. Trzeba mieć szczęście, aby przecisnąć się na plac przed pałacem Papieży — *I*, a stąd znaleźć drogę do mostu na Rodanie.

Na schemacie pokazane są tylko zasadnicze omawiane ciągi ulic i dlatego rysunek jest o wiele jaśniejszy niż całość planu, ale i z niego można się dostatecz-

nie zorientować w niepewnościach i niezdecydowaniach, jeśli chodzi o stronę formalną linii ulic i zabudowy, jakimi plan ten jest nasycony.

Podkreślić należy, że wszystkie krzywizny na planach są daleko wyraźniejsze w naturze, a odnosi się to głównie do ulic i placów. Zjawisko to można zilustrować prostym doświadczeniem. Gdy na kartce sztywnego papieru odrysujemy linię prostą, to łatwo możemy się przekonać, jak bardzo jest krzywa, jeśli popatrzymy na nią w dużym skrócie, przyłożywszy kartkę prawie do oka i patrząc wzdłuż linii. W ten sam sposób widzimy w naturze osie ulic, które rysujemy na planach.

Osie ulic i linie zabudowy powinny być tak rysowane w planach urbanistycznych i wytyczane w terenie, aby hierarchia formalna tych osi i linii była zgodna z intencjami komunikacyjnymi oraz dla innych celów zawsze jednoznacznie właściwa. Linią chodnika i formalnym prowadzeniem osi ulicy można pomagać kierowcy samochodowemu, można pokazywać przechodniom ciekawe i ważne fragmenty miasta, można klasyfikować ulice, podkreślać jedne jako zasadnicze, nadając im kierunki i krzywizny bardziej spoiste, inne przysgaszać, rysując ich ciągi liniami swobodnymi.

O dobitności linii prostej, o gaszeniu tej dobitności oraz o gamie krzywych, które mogą być stosowane w urbanistyce, można powiedzieć wiele przekraczając granice rozważań formalnych w stronę funkcji czy też topografii.

Stwierdzamy więc ogólnikowo, że ze względu na taką a nie inną budowę psychiki i budowę naszego wewnętrznego „ja“ mamy z góry inklinację do krzywych geometrycznych, przed innymi nieokreślonymi krzywymi. Wolimy więc sinusoidę niż dowolną krzywą, elipsę niż niegeometryczną krzywą zamkniętą oraz preferujemy najwygodniejsze, najprostsze i najbardziej formalne przedłużenia linii. Linie grają dla nas rolę wskaźników, drogowskazów tak co do kierunku, jak i co do kształtu podłoża, na którym leżą. Przerwy w liniach, gwałtowne zmiany kierunków, zmiany stopnia krzywizny tworzą dla nas punkty i węzły formalnie podkreślone, które skupiają naszą uwagę i zatrzymują nas, ostrzegając lub zabawiając. Mając prawo wyboru między dwiema krzywymi wybierzemy tę, która będzie bardziej formalna w sensie poprzednio opisanych uprzywilejowań.

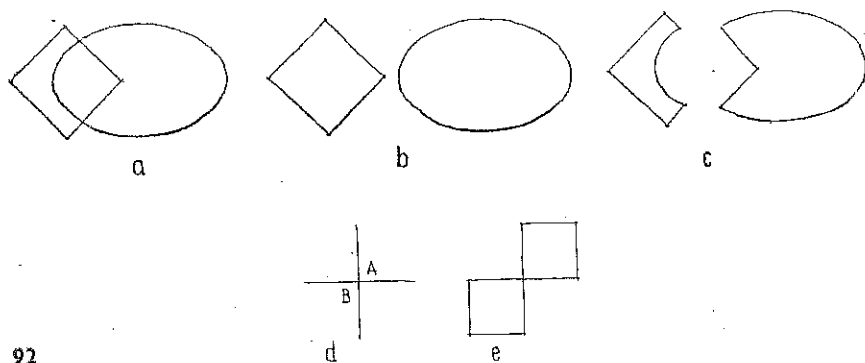
W poprzednich ustępach mówiliśmy o liniach więcej lub mniej formalnych, o kierunkach i ciągach, a więc o częściach form, a nie o formach-matkach w ścisłym znaczeniu tego słowa. Wspomnieliśmy już uprzednio, że forma-matka taka musi tworzyć obwód zamknięty, musi być skończona i z chwilą gdy nie spełnia tych warunków, zjawia się w nas tendencja do zamknięcia kręgu formy. Nie chodzi nam obecnie o taką skończoność formy, o jakiej mówiliśmy uprzednio, a więc tematem tego ustępu nie będą formy niedokończone, jak urwana melodia, obcięty o dwa wiersze sonet lub katedra w Antwerpii, mająca tylko jedną wieżę zamiast dwóch.

Linie ograniczające elipsę i kwadrat (rys. 92a) (WM) przecinają się w dwóch punktach i całość układu, dzięki tendencji do zamknięcia formy bieżącej wzdłuż linii bardziej formalnych, może być zrozumiana tylko na szkicu *b*, nigdy zaś

tak jak w układzie *c*, mimo że w tym ostatnim wypadku mamy do czynienia też z dwiema formami zamkniętymi i ograniczonymi, ale stojącymi niżej w hierarchii formalnej. Formy *b* są spójniejsze od form *c*.

Rozumienie ograniczenia formy biegnie zawsze wzdłuż linii bardziej formalnych.

Na szkicu *d* mamy narysowany krzyż zestawiony z dwóch odcinków prostej.



92

Formę tę możemy rozumieć tylko w ten sposób, w jaki jest narysowana, przy czym punkt wspólny dla obu odcinków rozumiemy jednoznacznie jako ich punkt przecięcia się. Jeżeli dopełnimy formę *d* przez dodanie nowych kresek tak, że się utworzą dwa kwadraty *e*, punkt przecięcia się odcinków może najzupełniej zmienić swą rolę. Forma biec będzie po obwodach i punkt wspólny dla obu kwadratów stanie się miejscem ich zetknięcia się, a nie miejscem przecinania się odcinków. Przez fakt narysowania dwóch kwadratów na kanwie krzyża utworzyliśmy dwie formy zamknięte i siła tego zamknięcia zmieniła kierunki biegu odcinków, z których zbudowany był krzyż.

Możemy więc na zasadzie tych rozważań stwierdzić, że wartość zamknięcia form ma większą wagę formalną od dobitności linii prostych lub linii krzywych geometrycznych.

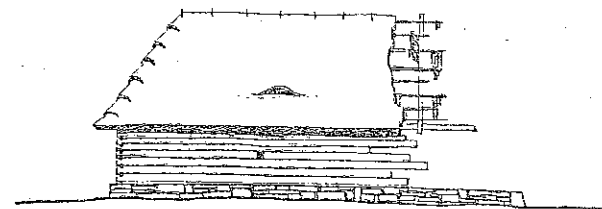
O SKOŃCZENIU FORMY

Szkic na rysunku 95a przedstawia dekorację szczytu zasłaniającego pulpity dach nad boczną nawą kościoła *San Miniato* we Florencji. Na płaszczyźnie trójkątnego szczytu została ułożona krata z pasków czarnego marmuru na białym tle. Już samo mocne zestawienie barw nakazuje bardzo oględne for-

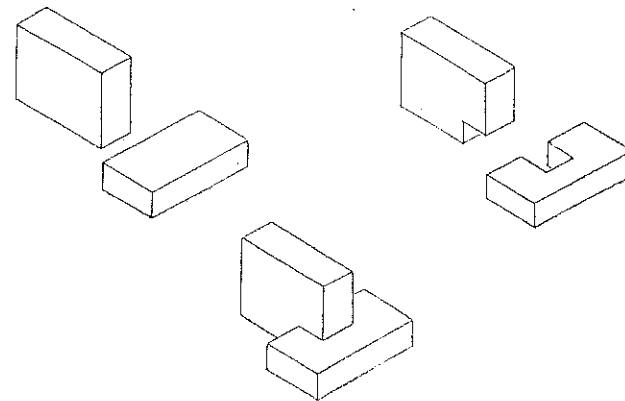
98

mowanie, gdyż kontrastowość materiału zawsze uwypukla wady formalne i potęguje nawet najmniejszy błąd. Krata z marmurowych pasków opiera się o podstawę trójkąta i rysunek kwadratów nie guli się za tą linią poziomą.

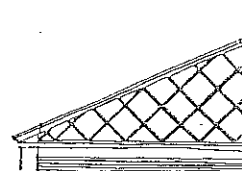
93



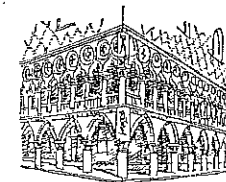
94



95

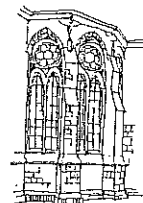


c

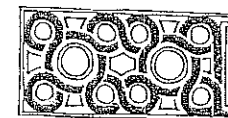


95

b



d



Przeciwprostokątna natomiast tnie marmurowy deseń zupełnie bezceremonialnie, co powoduje, że dotykają do niej jakies przypadkowe wieloboki i małe trójkąty. Zdaje się, że krata nie kończy się ograniczona ową przeciwprostokątną, ale że zagina się albo się za nią chowa. Każdy patrzący na ten szczyt rozumie

7

99

jego formę tak, jak ją jedynie można pojmować, a więc jako pokryty rysunkiem kraty prostokąt, który potem został ścięty do trójkąta. Błąd formalny polega w danym wypadku na zastosowaniu do dekoracji trójkąta takiej formy, która w ramach tego trójkąta nie mogła utworzyć układu skończonego i zamkniętego.

Między innymi, a kto wie, czy nie głównie z tego powodu, Grecy nie mogąc znaleźć formy czysto architektonicznej, która by zadowalała ich wysubtelnione poczucie logiki kompozycyjnej, zdecydowali się na zasłonięcie rzeźbą spoin w tympanonach swych świątyń.

Tak jak w *San Miniato*, tak i na elewacjach *Pałacu Dozów* — c można znaleźć przykłady nie zamykania form. Galeria pierwszego piętra zestawiona jest z kolumnienek. Nad każdą kolumnienką między dwoma gotyckimi łukami umieszczona jest ażurowa rozeta. Jest to motyw znany w architekturze gotyckiej, występujący normalnie w innych całościach, a mianowicie tworzący ażurowanie ostrołukowego okna *b*. Wypełniając powierzchnię bez reszty, motyw ten zjawia się w zespole jako forma skończona. W *Pałacu Dozów* i w innych pałacach weneckich zespół ten musi się kończyć na prostej i nie jest w stanie pokonać piętrzących się w tym miejscu trudności formalnych. W oknie rozeta grała rolę wyraźnie skończoną, tu zaś, na długiej ścianie *Pałacu Dozów*, powtarzając się kilkadziesiąt razy, przedstawia sobą szereg elementów nanizanych na poziome proste. Rozety układają się więc w „sznur pereł“, głowice łączą się w długie i ostro zarysowane podkreślenie, a wierzchy balustrad — w białą linię, na której tle jasne kolumnienki wyznaczają poziomy rytm. Cały ten bogaty pas galerii pierwszego piętra kończy się z prawej i lewej strony bardzo swobodnie pod względem formalnym, bo tylko zgrubieniem narożnej kolumnienki i jakby spuchnięciem ostatniej głowicy.

Na samym narożniku umieszczona jest rzeźba, która zupełnie wyraźnie gra rolę „listka figowego“ dla tego, co się dzieje pod nią z dwiema, nie całkiem przez pół przeciętymi, rozetami. Budowniczowie gotyccy, nie mogąc w tym miejscu ustawić formy zamkniętej, uciekli się do sposobu, który później Le Corbusier scharakteryzował słowami: „Rzeźba i malarstwo zjawiają się w architekturze zawsze tam, gdzie trzeba ukryć błąd“.

Jeśli pewne zespoły stanowiące części składowe większej całości tworzą same w sobie skończone i ograniczone całości (jak w danym wypadku dzieje się z układem rozety i kolumnienki), to nie mogą, w miejscach gdzie owe większe całości wymagają podkreśleń formalnych, tracić swoich wartości przez likwidowanie skończoności. W *Pałacu Dozów*, na zakończeniu galerii pierwszego piętra, z obu stron powinny się były zjawić formy spoistsze od bieżących ogniw, a w każdym razie nie okaleczone elementy sznura pereł zestawionego z rozet.

Niekończenie i niezamykanie się form w architekturze ma najczęściej miejsce w układach przestrzennych. Szczególnie budownictwo XIX wieku obfituje w nielogiczności formalne z tego zakresu. Wynikały one z wyraźnej antynomii istniejącej w stosunku funkcji do kontynuacji tradycyjnych form. Funkcja w przeważającej ilości wypadków postulowała swobodne układy architektoniczne. Forma oparta była o naśladownictwo zespołów spoistych

rencansu i baroku. Pogodzenie tych dwóch tendencji okazało się niemożliwe. Domy zamieniły się w zlepki niedokończonych form.

Forma nieskończona i nieograniczona jest zawsze w stosunku do skończonej i zamkniętej formy swobodniejszą i niższego rzędu. Gra formą architektoniczną polega na takim dozowaniu spoistości lub swobody formalnej, która odpowiada funkcji.

Zasadę tę podtrzymują przykłady z architektury greckiej: „sznur pereł“, na który się składa ciąg „woliń oczu“, przebiegając zgięcia pod kątem, akcentuje miejsce zmiany kierunku formą spoistszą w stosunku do ciągu, przy czym żaden element „sznura pereł“ nie zostaje ani przycięty, ani pod względem formalnym zdeklasowany. Forma tego ciągu ornamentacyjnego kończy się liściem akantu tak jakby kropką. Zawsze pas ornamentacyjny składa się z elementów, z których żaden nie ulega zmianie w miejscu, gdzie ma nastąpić zwrot kierunku. Punt zwrotny jest zawsze szczególnie podkreślony elementem o charakterze rzeźbiarskim, a więc mocniejszym formalnie i tym samym zamyka z jednej strony, a otwiera z drugiej formy-ciągi z nim sąsiadujące. Elementy pasa ornamentacyjnego są osiowe, to znaczy mają kierunek pionowy, są stacjonarne a nie bieżące tak jak np. meander, który biegnie i dlatego nie mógłby się skończyć stacjonarnym liściem akantu i nigdy się tak nie kończy. Meander przebiegający na narożu pod kątem prostym jest formalnie fałszywy. Nie może się bowiem przed miejscem skretu skończyć i przekroczywszy to miejsce, zacząć w innym kierunku. Powinien mieć pod względem formalnym inny koniec i inny początek, jeśli ma tworzyć formę zamkniętą.

Rozumowanie to odnosi się do wszystkich ornamentów bieżących, składających się z większej ilości elementów. Ornamenty te nadają się specjalnie do opasywania przedmiotów okrągłych i pewnie dlatego meander jest tak pospolity na wazach greckich.

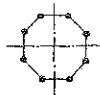
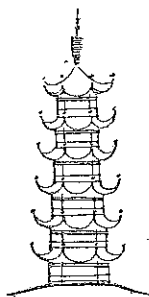
Szkic *d* przedstawia schemat pasa ornamentacyjnego z *San Lorenzo Fuori le Mura*. Elementem tego ornamentu jest koło z dostawionymi czterema mniejszymi kołami. Jest on narysowany linią ciągłą ułożoną z mozaiki w ten sposób, że robi wrażenie splecionego z wstęgi. Splecenie to, prawie nie zmieniając rysunku ogólnego, tworzy zakończenie pasa i tym samym zamknięcie formy. Na przykładzie tym należy jeszcze podkreślić umiar i delikatność, z jaką została uzyskana poprawność formalna, która w ornamente stacjonarnym wymaga innego rysunku dla elementów ograniczających.

Jak z tych przykładów i rozważań wynika, zamknięcie i ograniczenie formy zależy od właściwego pod względem formalnym zaakcentowania punktów leżących na obrzeżach, skrajach i konturach układów.

Spróbujemy obecnie rozważyć, czy zasada ta, udowodniona dla form płaskich, ma również zastosowanie w układach trójwymiarowych.

Rozważmy taką wybitnie spoistą formę, jaką przedstawia pagoda chińska (rys. 96). W klimacie obfitującym w opady atmosferyczne mocno wysunięte okapy dachu są formą narzucającą się z doświadczenia, specjalnie w zastosowaniu do budynków drewnianych. W pagodzie każda kondygnacja jest więc

oddzielona od następnej takim okapem i przez to pod względem formalnym nie zachodzi żadna wątpliwość co do ilości tych kondygnacji. W planie budowla ta założona jest na regularnym ośmioboku, co bardzo łatwo daje się odczytać z mocno akcentowanych punktów, formalnie podkreślonych, zjawiających się na narożach tego wieloboku. Centralność całego układu jest zaznaczona przez akcentowanie wrzecionowatą formą najwyższego punktu wieży. Tędy przechodzi oś ośmioboku, a więc miejsce formalnie bardzo ważne dla planu i bryły zarazem.



96

Kształt dziwacznym dla nas „wywinięć“ dachu i okapów ku górze, tak charakterystyczny dla architektury chińskiej, może być tłumaczony wieloma względami konstrukcyjnymi. Dla nas stanowi on jaskrawy w swej dobitności przykład współdziałania wartości konstrukcji z wymaganiami, jakie stawiamy formie, aby była jasna, jednoznaczna i spoista. Chińczycy w miejscu zbiegu wszystkich linii takiego „wywinięcia“, a więc jakby na samym „bieganiu“ punktu formalnie podkreślonego, umieszczają ozdoby składające się z dekoracyjnych sterczyn, jeszcze mocniej akcentujących to, co według naszych zasad chcielibyśmy mieć podkreślone. Tych ozdób nie można już tłumaczyć ani funkcją, ani konstrukcją, są one na pewno wynikiem świetnie wyczonej formy całości pagody, która tkwi w przestrzeni, wyznaczona nieomylnie i jaskrawo dobitnie - szeregiem akcentów ustawionych w miejscach formalnie ważnych tak dla planu, jak i dla przekroju i bryły.

Wyobraźmy sobie na chwilę, że owe dekoracyjne sterczyny umieszczone zostały nie na zakończeniu wywinięć okapów, ale, na przykład, w pewnej odległości od skrajów dachu, albo nawet nie na kalenicach między fantazyjnymi daszkami, ale gdzieś na samym daszku. Choćby kształt ich był arcydziełem sztuki zdobniczej, to wyglądałyby w tych miejscach — dla nich formalnie niewłaściwych — jak przypadkowe narośle. Wrzecionowata forma akcentująca oś całej pagody nie może być zsunięta z punktu, na którym stoi. Z chwilą gdyby się zjawiała gdzieś w dowolnym miejscu na dachu, wyglądałaby jak dowcip karnawałowy.

Jeśli się nad tym zastanowimy, to dojdziemy do wniosku, że akcentowanie miejsc formalnie ważnych nie wynikało wyłącznie z woli człowieka, z jego fantazji lub „czystych procesów twórczych“, podczas których powstają wartości zupełnie nowe, jeszcze nie zrodzone, ale że człowiek był w tych wypadkach jakby zmuszony przez formę oraz przez konieczności formalne do takiego, a nie innego postępowania. Nie istnieją przecież żadne konieczności funkcyjne czy też trudności konstrukcyjne nie do zwalczania, które by nie pozwalały Chińczykowi umieścić dekoracyjnej sterczynki gdzieś w połowie okapu lub Grekowi obsadzić akroterion nad którymś ze środkowych tryglifów. A jednak ani pierwszy, ani drugi, choć tak odlegli w czasie i przestrzeni, nie czynią tego; wręcz odwrotnie, zdają się być wciągnięci niewolniczo w dezyderaty formy, która jakby sama

dysponuje, gdzie ma paść spojrzenie twórcy, który ją zbuduje i nad którym miejscem popracować ma więcej niż nad innymi. Zamknięcia i ograniczenia brył w przestrzeni odbywają się drogą podkreślania miejsc formalnie ważnych na obrzeżach i płaszczyznach otaczających bryły.

Skończenie formy może być rozumiane nie tylko w sensie położenia kresu rozwojowi jej obrzeży lub płaszczyzn ją otaczających, ale i pod względem doprowadzenia do pewnej organizacji i wykończenia jej samej jako takiej.

Na elewacji umieszczone są okna, drzwi wejściowe, akcentowany jest dół i góra budynku, podkreślone są miejsca kończące formę z prawej i lewej strony. Czasem tło, na którym rysują się obramowania otworów, podzielone jest w pewien sposób, czasem przed budynkiem stoją w jakimś rytmie kolumny. Wszystkie te formy-części mają własne pole działania formalnego. Portalowi, jako znakomicie mocnemu akcentowi, podporządkowane jest znacznie obszerniejsze pole niż oknom. Te znów przewyższają pod tym względem małe okienka piwniczne, umieszczone w cokole budynku. Innymi barwami promieniuje kolumny, innymi linie podziału tła. Linie te, zgodnie z tym, co mówiliśmy o roli tła w formie, mogą działać silniej niż np. obramowania okien. Jeżeli popatrzymy na szkic b z rys. 66 i wyobrazimy sobie, że przedstawiony tam budynek jest znacznie dłuższy, to będziemy mogli zupełnie łatwo zaobserwować granicę pola działania bogatego formalnie portalu. Oto do pewnego miejsca, które jest zresztą indywidualne dla każdej formy, poziome linie są rzeczywistym tłem dla portalu, ale jeśli oddalać się będziemy wzrokiem od ich mocnej formy, tło zacznie zamieniać się powoli na formę. Stanie się to w tym miejscu, w którym pole działania formalnego portalu zostanie zgaszone, stłumione przez działanie tła. Jeśli więc kreski na rysunku przedstawiać mają bonie, czy też pasy z kamienia, to bonie te lub pasy zaczniemy czuć nie jako tło dla portalu, ale jako formę na tle muru, który widać w miejscu niezupełnego styku kamieni.

Im więc portal będzie formalnie bardziej swobodny, tym swobodniejsze formalnie muszą być bonie tworzące dla niego tło, jeśli nie chcemy, aby występował ten niemiły fakt zamiany tła na formę.

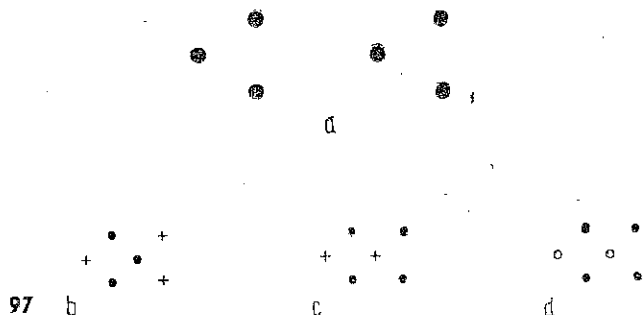
Pole działania formalnego form leżących na tle powinny przysłać pola działania tła.

POLE DZIAŁANIA FORMALNEGO¹⁾

Na szkicu a (rys. 97) (GP) mamy wyobrażone dwie grupy plamek zebranych po trzy. Dzięki takiemu a nie innemu ułożeniu tych plamek na tle papieru, czujemy je właśnie jako owe dwie grupy po trzy plamki, a nie inaczej. Możemy powiedzieć, że dzieje się to na skutek jakiegoś przyciągania się wzajemnego plamek, które muszą mieć tak ograniczone pole działania, że przyciąganie

¹⁾ Poglądem na to pole od strony architektury jako zbioru przedmiotów doznań zajmuje się część pierwsza tej pracy. Aspektem tego pola od strony centrum osobowości zajmuje się część druga.

to jest większe między trzema plamkami z grupy prawej niż między skrajną plamką z tej grupy a dwiema z grupy sąsiedniej. Gdyby nie było tych pól działania plamek, to moglibyśmy zobaczyć układ, up. tak jak na szkicu *b* albo — *c*. Jeżeli będziemy na szkicu *a* zbliżać do siebie poszczególne plamki, to znajdziemy miejsce, w którym widzenie według schematów *b* i *c* okaże się zupełnie możliwe. Powiemy wtedy, że pola działania obu grup plamek zrównoważyły się. Jeżeli jednak będziemy zmuszeni spowodować rozumienie układu *a* według schematu *b*,



bez zbliżenia grup plamek do siebie, znajdziemy łatwo inną drogę prowadzącą do tego celu. Sposobem prowadzącym do takiego zwiększenia pól działania jest zmiana plamki na formę odpowiednio bardziej spoistą. Taki właśnie układ jest zobrazowany na szkicu *b*, gdzie plamki zamienione zostały na niewielkie krzyżyki. Jeśli będziemy chcieli przeprowadzić rozumienie układu według schematu *c*, to możemy to uczynić zmieniając kolor tych plamek, które chcemy połączyć, nie zmieniając ich kształtu. Będą się one w tym wypadku łączyć ze sobą na zasadzie powinowactwa charakterów. Otrzymamy wtedy szkic *d*, który nawet może być bardziej dobitny od takiego, w którym mające się połączyć formy-części zastąpiłybyśmy przez inne, odpowiednio wyżej uformowane.

Stopień hierarchii formalnej nie zależy od absolutnej wartości formy, ale od stosunku wartości formalnych form względem siebie. Kolor gra ogromną rolę w tych skomplikowanych ustosunkowaniach formalnych, co jest zupełnie zrozumiałe. Wprowadzenie do naszych uproszczonych rozważań problemu barwy skomplikowałoby wyjaśnienie interesujących nas kwestii, będziemy go więc omijać w dalszym ciągu tak, jak to czyniliśmy dotychczas. Wystarczy chwilowo stwierdzenie, że pole działania formalnego zależy nie tylko od stopnia spoistości form, ale i od zbieżności lub kontrastu barwnego. Jeżeli w szkicu *b* lub *c* będziemy trójki, utworzone z plamek i leżące według schematu *a*, oddalać od siebie, to trafimy na miejsce, w którym więź zrodzona przez powiększenie pól działania niektórych form-części, drogą podniesienia ich na wyższy szczebel formalny, okaże się niewystarczająca i układy wrócą do formy wyjściowej. Znowu widzieć będziemy dwie trójki utworzone z rozmaitych form-części. Czynnikiem odległości stał się w tym wypadku silniejszy od czynnika powinowactwa formalnego.

Na szkicu *a* w rysunku 98 mamy narysowany krzyż utworzony z punktów. Na przecięciu ramion krzyża znajduje się miejsce formalnie ważne. Jeśli z miejsca tego wyrwiemy jeden punkt — *b* i ułożymy go w pobliżu, to zjawi się w nas ochota do poprawienia „błędu“ i wprowadzenia punktu na dawne, formalnie ważne miejsce. Na szkicu *c* usunęliśmy z długiego ramienia krzyża drugi punkt. Ten wyrwany ze skrzyżowania punkt ma teraz do wyboru drugie miejsce, w które mógłby wpaść. Dalsze szkice wykazują, że daleko większą siłą przycią-



gającą ma skrzyżowanie niż swobodnie dobrane miejsce na prostej. Dopiero większe oddalenie wyrwanego punktu od zgrupowania i zbliżenie go do luki w prostej zmusza nas do wypełnienia nim luki i zrezygnowania z rozumienia wyrwanego punktu jako należącego do skrzyżowania. Wielkość pola działania jakiejś formy jest więc zależna nie tylko od spoistości i odmienności jej charakteru, ale i od roli, jaką w formie-matce spełnia forma-część.

Rozważmy parę prostych przykładów z dziedziny architektury.

Na zbiegu trzech ulic utworzył się plac, który swój kształt zawdzięcza starym drzewom. Rozłożyste buki akcentują go, ale mimo to postanowiliśmy jeszcze silniej podkreślić to miejsce. Plac znajduje się w dzielnicy willowej i mamy do dyspozycji domki, których wielkość jest tego samego rzędu. Nie mamy więc możliwości akcentowania różnicowaniem wielkości obiektów. Postanowiliśmy rozwiązać problem przez wzmocnienie formalne architektury domków stojących wokół placu. Takie podkreślenia formalne mogą być wielorakie i gama ich rozciąga się od nieznaczącej zmiany koloru tynku aż do mocnych efektów, polegających na wprowadzeniu zupełnie innego wartościowania form-części, z których się te domki składają. Myśląc o takim wyodrębnieniu, jesteśmy w stanie zdecydować, co i jak powinno być zmienione, gdyż zależy to wyłącznie od koncepcji projektanta. Możemy, między innymi, uznać za słuszne, że zmiana koloru dachu będzie dla naszego celu środkiem dostatecznym i pokryjemy czerwoną dachówką domki przy placu w przeciwieństwie do innych,

które pozostaną pokryte blachą miedzianą. Spróbujemy domki różnie pokryte ustawić w bezpośrednim sąsiedztwie. Potem zmienimy ustawienie odsuwając grupy od siebie tak, że układ domków z czerwoną dachówką zjawi się odizolowany wolną przestrzenią od reszty zabudowy krytej blachą. Wreszcie spróbujemy pokryć wszystkie domki czerwoną dachówką, ale pozostawić przerwę w zabudowie tak, że grupa otaczająca plac, tylko z racji tej przerwy, zagra jako wyodrębniona całość.



99

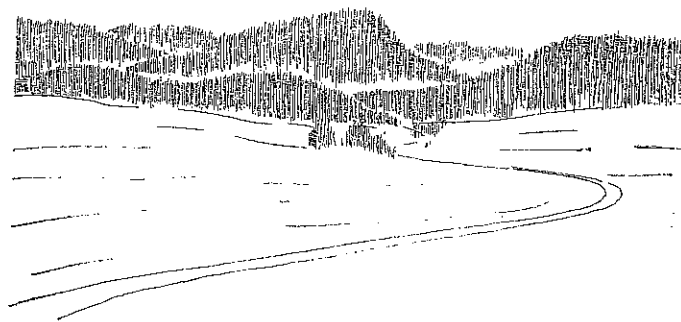
Najswobodniejszy formalnie jest układ pierwszy i to nie tylko najswobodniejszy, ale chyba wadliwy, ponieważ w układzie tym nie zostały uwzględnione dezyderaty formy. Wiemy z doświadczenia, że kolor czerwony jest formalnie silniejszy od brudnorudawego koloru blachy miedzianej i że przez to pole działania formalnego domku krytego czerwoną dachówką jest większe niż domku krytego blachą. Jeżeli przyjmiemy, że odległości między domkami krytymi blachą są tak dobrane, że wzajemne ich oddziaływania mają jakąś określoną wartość formalną, to ze względu na znacznie większe pole działania domku z czerwonym dachem, domek ten będzie o wiele silniej wciągał w orbitę swego działania formalnego najbliższy domek z dachem krytym blachą. Innymi słowy, wartość oddziaływania skrajnego domku krytego czerwoną dachówką na tak samo skrajny dla swej grupy domek kryty blachą będzie większa od wartości wzajemnego oddziaływania domków krytych blachą. Dlatego w miejscu zbliżenia rozmaicie krytych domków zaistnieje nakładanie się pól działania formalnego. Patrząc na uczucie, że mocniejsza formalnie grupa czerwonych domków ma za mało pola i brak jej „oddechu“. Tam, gdzie wszystkie domki są kryte czerwono i dla akcentowania placu zostały rozsunięte, układ jest poprawny, gdyż rozrzedzenie natężeń działania formalnego odrywa jednoznacznie grupę domków przy placu od pozostałych. Wyodrębnienie placu uzyskaliśmy w tym wypadku przez podniesienie wartości formalnej otaczającej go zabudowy oraz przez odsunięcie zabudowy formalnie słabszej. Grupa środkowa odcina się w tym wypadku mocniej, zawdzięczając to współdziałaniu czynników odległości i różnicy formalnej.

106

Jeżeli dwa, hierarchicznie różne pod względem formy, wielocłonowe układy sąsiadują z sobą, zbliżenie ich do siebie powoduje zawsze niebezpieczeństwo zjawienia się błędu polegającego na nakładaniu się pól działania formalnego.

Im bardziej spójny jest jakiś układ, tym większe jest jego pole działania i tym obszerniejsza musi być sfera konieczna dla ujęcia promieniowania działania formalnego.

Ciekawy problem możemy zaobserwować na elewacji frontowej Bazyliki św. Marka w Wenecji. Elewacja ta składa się z pięciu luków, z których środkowy jest największy. Nie biorąc pod uwagę względów konstrukcyjnych, środkowy



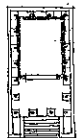
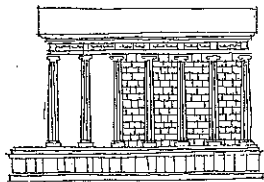
100

łuk z racji swej przewagi formalnej powinien mieć przyporządkowane większe pole działania niż łuki skrajne. I tak też jest w rzeczywistości. Odwrotnie, na elewacji pałacu Dozów występuje wyraźna niezgodność z tym, co powiedzieliśmy. Elewacja od strony laguny ma na drugim piętrze siedem okien, z których środkowe, z racji roli oraz ujęcia formalnego, zajmuje pozycję znacznie mocniejszą niż reszta okien. Okno to stanowi wyjście na balkon i z tego powodu jest zsunięte w dół w ten sposób, że najwyższy punkt jego przesklepienia nie leży na tej samej wysokości co w innych oknach. Fakt ten powoduje, że staje się ono formą akcentowaną. Okno to otoczone jest poza tym szeregiem takich podkreśleń formalnych, jak związany z nim balkon i nadbudowa o charakterze gloriety. Tymczasem najbliższe pozostałe okna są do niego dosunięte w ten sposób, że odległość między nimi jest, mniej więcej, dwa razy mniejsza niż odległość między oknami w rytmie. Z tych powodów następuje zagęszczenie pola działania formalnego, które jakby nie mieści się w przyporządkowanej mu przestrzeni. Okno powinno być znacznie większe pole, przydane mu z racji spójnej formy i z racji roli, jaką odgrywa.

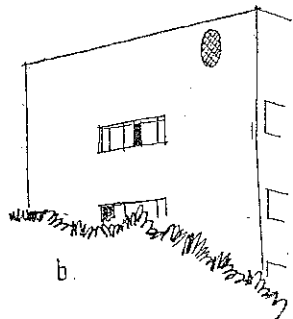
Wieża Eifla jest dla Paryża formą mającą ze względu na odmiennosć charakteru i skalę bardzo duże pole działania formalnego. Równie wielkie pole przyporządkowane jest Łukowi Tryumfalnemu na placu Gwiazdy z racji spójności formy i roli, jaką odgrywa on w organizmie miasta.

Choć trudno sądzić, aby w architekturze starogreckiej rozważania nad budową formy były powodem idealnej zgodności z zasadami organizacji form,

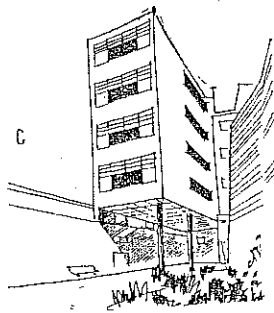
107



a.



b.



c.

jakie tu zestawiliśmy, jednak klasycyzm ich pod względem logiczności formalnej jest zastanawiająca. Zmniejszenie w świątyni doryckiej odległości między skrajną kolumną a najbliższą z szeregu w stosunku do reszty jest jak najbardziej właściwe w świetle obecnych naszych rozważań o polach działania formalnego. Musimy przyjąć, że promieniowanie formalne każdej z kolumn jest identyczne, narożne jednak z racji swej roli mają pola działania cokolwiek obszerniejsze. Jeślibyśmy je odsunęli od najbliższych z szeregu i tym samym podkreślili ich odrębność, utworzylibyśmy nowy układ, który dałby się opisać jako szereg kolumn jednakowych, stojących między dwoma narożnymi. A przecież tego chcieli chyba Grecy uniknąć. Przez zbliżenie skrajnych kolumn zostały rozwiązane dwie kwestie formalne. Uzyskano skończenie układu w przestrzeni i utrzymanie w jednostajnym rytmie wszystkich kolumn.

Jeżeli zastosujemy w stosunku do innych obiektów ten ścisły punkt widzenia z zakresu budowy formy, to trudno nam będzie znaleźć układy „bezbłędne“ i logicznie zorganizowane. Zawsze w jakimś szczególe natkniemy się na uchybienia formalne.

W starorzymskiej świątyni *Fortuna Virilis* (rys. 101) — a narożne kolumny jońskie mają inny rysunek kapiteli niż pozostałe i przez to samo są w stosunku do nich formami odrębnymi, a więc i formalnie silniejszymi. Poza tym odrębność ta akcentowana jest przez założone na ich osiach murki ograniczające schody. Zgodnie z tymi wartościami, powinna zjawić się jakaś różnica w odległości między skrajnymi a wewnętrznymi kolumnami w stosunku do odległości właściwych dla kolumn wewnętrznych. Tymczasem rozstaw wszystkich kolumn jest równy i widok frontowy świątyni traci z tego powodu na finezji. Na elewacji bocznej cztery kolumny są do połowy wpuszczone w mur. Na rysunku nie czuć tak dobitnie jak w naturze tego braku organizacji formy.

101

108

Przecież czymś zupełnie innym jest kolumna pełna, a czymś innym — półkolumna. Powinna więc istnieć jakaś różnica, czy w usytuowaniu, czy też w samym potraktowaniu rysunkowym tych półkolumn. Najlepszym dowodem, że był to rzeczywisty problem dla architektów rzymskich, jest świątynia Antoninusa i Faustyny, gdzie owe półkolumny, otaczające tak bezceremonialnie cellę w świątyni *Fortuna Virilis*, zostały tu opuszczone. Na narożnikach świątyni Antoninusa i Faustyny zjawily się pilastry, a więc formy najzupełniej różne od kolumn i tym samym, tak pod względem formalnym, jak i usytuowania, poprawne. W rozważaniach tych nie można zaobserwować rozwoju od formy gorzej zorganizowanej do lepszej. Typ *Fortuna Virilis* zjawia się w sto lat po wybudowaniu świątyni Antoninusa i boskiej Faustyny, tak że raczej należałoby sądzić, iż dociągnięcia formalne są zasługą jednostek i od ich wyczucia zależy organizowanie formy.

Z chwilą gdy jakaś forma-część powtarza się w łonie formy-matki w określonych warunkach, to zmiana tych warunków dla którejś z tych form automatycznie powiększa albo zmniejsza jej pole działania. Jeśli więc chcemy, aby pewne formy-części grały w układzie formy-matki jednakowe role, to warunki, w jakich się te formy znajdują, muszą być również jednakowe. Nie możemy uznać za jednakowe takich form-części, które w łonie formy-matki mają inne pola działania formalnego.

Na szkicu b przedstawiony jest schemat elewacji bocznej corbusierowskiego domku jednorodzinne. Dwa poziome okna leżą osiowo na dużej płaszczyźnie muru. Z prawej strony u góry został umieszczony okrągły zakratowany otwór, grający rolę nie oszklonego okienka z otwartego tarasu znajdującego się na dachu budynku. Taras ten jest otoczony murem tak, że jest to raczej pokój bez sufitu i dlatego też, jeżeli się stanie w pewnej odległości od domu, przez otwór widać niebo. Otwór ten został zaopatrzony w kratę. Skośne przety w tej kracie są jedynymi skośnymi liniami na całej elewacji, a więc tworzą akcent siły formalnie. Wiemy z poprzednich rozważań, że kształt okrągły jest bardziej spoisty od prostokątów i nie dziwimy się wcale, że patrząc na rysunek tej elewacji, widzimy przede wszystkim ów otwór. Jest on na pewno najmocniejszą formą z racji ukształtowania go i dlatego, że jest on jedynym takim otworem w całym zespole. Zgodnie z tymi wartościami powinien on być znaleźć się w miejscu odpowiednim dla znaczenia swej formy oraz mieć przyporządkowane dostateczne pole działania formalnego. Tymczasem leży na płaszczyźnie elewacji niepewnie i jest tak podsumięty do górnego krańca muru, że owe pole działania o ile w dół rozplywa się i niknie w stronę dolnej krawędzi budynku, o tyle w górę jest drastycznie obcięte.

Szkic c przedstawia schemat podwórzowej elewacji *Palais du Peuple* w Paryżu. Jedna ściana tego domu wspiera się na murze oddzielającym go od sąsiedniej posesji, druga podparta jest słupami. Tym samym dom jest podcięty i cztery okna tworzące rysunek elewacji grupują się jedno nad drugim w ścisłej łączności liniowej ze słupem i z murem. Zgodnie z tymi wartościami, odległość od okna do brzegu muru nad słupem jest inna niż taka odległość po drugiej

109

stronie. Wiąże się ona z grubością muru. Jest to rozwiązanie formalnie poprawne, bo pole działania słupa wzdłuż narożnika budynku jest inne niż pole działania muru. Poza tym za murem znajduje się ślepa ściana domu, a od strony podcienia dom ma okna. Pola działania tych bocznych ścian są inne i owa różnica odległości podkreśla tę odrębność. Wszystkie pozostałe słuszne podkreślenia formalne, a więc ograniczenie płaszczyzny z czterech stron oraz tendencje do linii prostej są zachowane. Porównując ten układ z jakąkolwiek formą bardziej spójną, gdzie akcenty są przeprowadzone dobitniej, nie możemy się oprzeć wrażeniu, że patrzymy na coś skromnego, bojaźliwego, delikatnego. Układ ten stanowi kontrast z jednoznacznymi uderzeniami formalnymi renesansu i baroku.

Gra formami architektonicznymi polega na organizowaniu pól działania formalnego.

Wspominaliśmy już, że załamanie jakiegokolwiek rytmu jest spostrzegane przez nas od razu. Takie załamanie rytmu może nastąpić przez zagęszczenie lub rozrzedzenie promieniowania formalnego elementów z racji nierytmicznych odległości między nimi, albo też przez ustawienie elementu posiadającego odmiennie pole działania niż reszta. Załamanie rytmu polegającego na całkowitym wypadnięciu jednego elementu jest czymś więcej niż rozrzedzeniem promieniowania formalnego. Jest to okaleczenie, z racji którego forma staje się niepełna i niekompletna.

Spróbujmy wypadek załamania rytmu rozważyć dokładnie.

Wkraczamy w ułożone na płaszczyźnie jednakowe pola działania formalnego sfinksów będących formami-częściami dla zestawionej z nich alei. Wyobraźmy sobie, że jedną parę z tych stojących naprzeciwko siebie sfinksów zamieniliśmy na jakies inne rzeźby lub inne formy architektoniczne. Zgodnie z tym, co udowodniliśmy uprzednio, zasięg pola działania tego nowego akcentu utworzonego z pary form, których oś przecina pod prostym kątem ciąg alei, będzie inny niż reszty elementów. Po przejściu przez taką aleję nie będziemy pamiętali, jak wygląda druga, piąta lub dwudziesta para sfinksów, ale zupełnie łatwo określimy położenie oraz opiszemy charakter tego elementu rytmu, który był odmienny od reszty i miał inne promieniowanie formalne. W alei sfinksów nie chodzi wcale o to, abyśmy pamiętali poszczególne pary rzeźb lub umieli je zliczyć, a wręcz odwrotnie, ważne jest działanie całościowe układu. Dlatego wstawienie między sfinksy elementu obcego uznamy za uchybienie w stosunku do tej wytycznej generalnej. W układach rytmicznych unaoznaczanie warunków poszczególnych pól działania jest formalnie błędne i wagę powinno mieć jedynie pole działania całego rytmu.

W ścisłym rozumieniu zasad budowy formy architektonicznej rytmem nazywamy zespół form ustawionych w jednym ciągu i mających identyczne pola działania formalnego. Można wypowiedzieć wiele sądów o takich układach i sformułować dla nich wiele prawideł. Jeśli układem takim „wstrząśniemy“ tak, że zmienią się poszczególne elementy oraz ulegną zmianom pola działania formalnego tych elementów, to układ jako całość straci charakter rytmu w ścisłym

rozumieniu. Jeśli „wstrząśnięcie“ będzie niewielkie, to do układu takiego odnosić się będą w dalszym ciągu niektóre prawidła i sądy odkryte dla rytmów.

Domki stojące wzdłuż ulicy według zasady „sznura pereł“ można przyrównać do pojedynczego taktu, wystukanego na bebenku, podczas gdy zestawione w jakąś bardziej spójną formę przedstawiać mogą sobą całe melodie. Układ taki może mieć również działanie emocjonalne jako całość, gdy nie niesie w sobie błędów funkcjonalnych, za jakie uważać musimy utrudnienie w orientowaniu się w sytuacji poszczególnych obiektów.

Szachownicowy plan Nowego Jorku lub Chicago zawiera w sobie błędy formalne, wynikające z niewyciągania konsekwencji z budowy naszego wnętrznego „ja“, niektóre rytmy ujmując jako nierozzerwalne jednostki przy zupełnym zatraceniu bytów indywidualnych poszczególnych elementów rytmu. Z winy rytmicznie ustawionych ulic w stosunku do „avenues“ tak trudno jest znaleźć którąś z nich nawet dobrze znającemu miasto. Plan Paryża w porównaniu z planem Nowego Jorku jest szczytem organizacji i czytelności.

Jeżeli forma położona jest w ciągu jednakowych lub podobnych do niej form, to jest trudna do spostrzeżenia i do zapamiętania. Im silniej indywidualna i bardziej spójna formę-część tworzy w łonie formy-matki, tym spostrzeżenie i zapamiętanie jej jest łatwiejsze. „Gdy jest jedna inna w serii jednakowych, spostrzegana i zapamiętana bywa od razu“ (GP).

Jeśli będziemy chcieli, zgodnie z tym, wyodrębnić w jakimś kościele, np. barokowym, z grupy jednakowych ołtarzy bocznych ołtarz główny, to będziemy zmuszeni przyporządkować mu mocniejsze promieniowanie formalne i większe pole działania. Wyrwie się on wtedy na pierwszy plan i zagra zgodnie z naszymi intencjami i swą sytuacją formalną jako punkt główny układu. Uczynimy z niego najmocniejszą i najbardziej spójną formę, mającą najobszerniejsze pole działania formalnego spośród form pozostałych.

Jeśli ludzie baroku przystępowali do takiego zadania w środkowoeuropejskim kościele gotyckim, to nie natykali się na trudności w dziedzinie rozwoju formy. Gotyckie kościoły w środkowej Europie budowane z cegły stanowiły formy swobodniejsze w stosunku do barokowych kościółków rozsianych na tych samych ziemiach. Były mniej ukształtowane, a ich ważności formalne nie miały tej siły co podkreślenia i akcenty wysoko pod względem formalnym rozwiniętego barokowego sposobu budowania. Nawet skromnie ukształtowany ołtarz barokowy stanowił formę wybitnie spójną na tle pionowych okien i gładko tynkowanych gotyckich ścian. Jeśli w takim kościele zachował się gotycki skromny ołtarz lub tkwiły w jego murach dowolnie obsadzone płyty nagrobkowe albo pomniki gotyckie, to złożone kolumny barokowego ołtarza, niosące całe bogactwo form architektonicznych, stanowiły na ich tle formy o takiej dobitności, że raczej można by mówić o przesadzie w akcentowaniu niż o niedociągnięciach formalnych.

Innymi słowy, w skromnej sferze działania formalnego, pochodzącego od układów gotyckich, dobitne było pole działania formalnego barokowego ołtarza. Ołtarz taki był od razu spostrzegany, łatwy do zapamiętania i wyraźny

narzucał się jako punkt główny. Wartości te są zasadniczymi powodami właściwego współlistnienia takiego barokowego ołtarza z gotyckim układem, mimo niezgodności wynikających z charakteru form. Możemy się zgodzić zarówno z tymi, których ta niezgodność nie razi zupełnie, jak i z tymi, dla których współlistnienie w jednym wnętrzu tak różnych form będzie niemiłe. Z chwilą jednak, gdy mimo tych różnic w sposobie kształtowania zachowana będzie słuszną hierarchia formalna, słuszne rozmieszczenie pól działania i słuszne akcentowanie miejsc formalnie ważnych, to nie zaistnieje żadne przykre doznanie stwierdzające istnienie błędu formalnego. Gdyby ołtarz główny był swobodniejszy formalnie od bocznych ołtarzy płyt nagrobkowych i pomników gotyckich, to choćby istniało między nimi pokrewieństwo charakterów, nie byłby nigdy spostrzeżony i zapamiętany jako punkt główny. Tym samym forma istniejąca nie byłaby zgodna z zamierzoną funkcjonalną wytyczną generalną, która wyznaczała ołtarz jako punkt główny dla układu.

Czy rozumowanie powyższe odnosi się do wszystkich stylów i epok, trudno by nam było w tej chwili powiedzieć, w każdym razie wydaje się pewne, że zgodność formalna, wspomagana przez zgodność wynikającą z charakteru budownictwa, może przy współdziałaniu dać szczytowe osiągnięcia.

Rozważając ten temat w dalszym ciągu, możemy znaleźć jeden z powodów, dla którego ołtarz główny, kształtowany według wzorów architektury modernistycznej, wyraźnie nie pasuje do jakiegokolwiek kościoła, zbudowanego w którymś ze stylów historycznych. Architektura modernistyczna, zaczynając nową epokę, jest w wielu punktach oderwana od poprzednich faz rozwojowych myśli architektonicznej. Nie mogła ona wydać z siebie w okresie niecałych kilkudziesięciu lat form tak spoiстых, jak tamte wykształcone w ciągu prawie trzech tysiącleci.

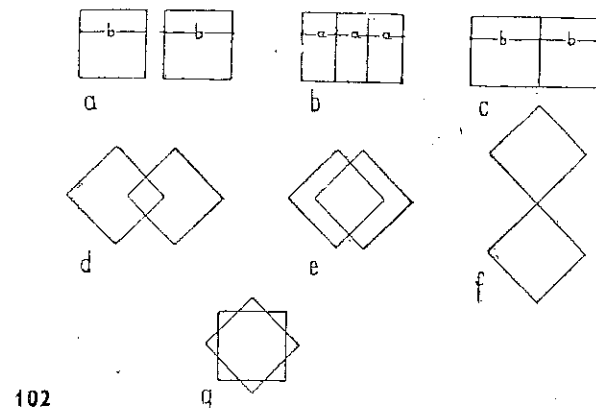
Wyobraźmy sobie barokowy kościół pełen kolumn zdobnych w korynckie głowice, pełen zlocistych obrazów, pełen rozigranych rzeźb tłustych, uskrzydlnych aniołów, puciołowatych postaci, pełen bogato spletanych deseni na posadzce, witraży, mebli kapiących od drewnianych owoców i na tle tego, przez siatkę sturamiennych świeczników, mający stanowić formę najspoiystszą ołtarz o charakterze mebli z rur chromowanych.

Nie ze względu na rury ani na charakter taki ołtarz byłby niemożliwy, ale po prostu z racji niemożności wydobycia form, które by były spoiystsze od bogactwa baroku i które posiadałyby większe od niego pole działania formalnego.

W paryskiej *Notre Dame* stoją proste plecione krzesła, takie same jakie spotkać można na południu Francji w każdej małej winiarni — tylko i nie malowane drewno. Pasują do tego wnętrza znakomicie. Do barokowego kościoła można by wstawić, bez żadnej wątpliwości, krzesła z rur stalowych. Zniknęłyby zupełnie, przygnięcione rozpasaniem form dziejących się wokół nich. Byłyby pod względem formalnym na miejscu, bo w założeniu miały być jak najmniej widoczne.

W jakim wypadku dwa kwadraty (rys. 102) (WM II) będziemy doznawali jako dwie oddzielne formy? Jeżeli przejrzymy szereg figur zestawionych z dwóch

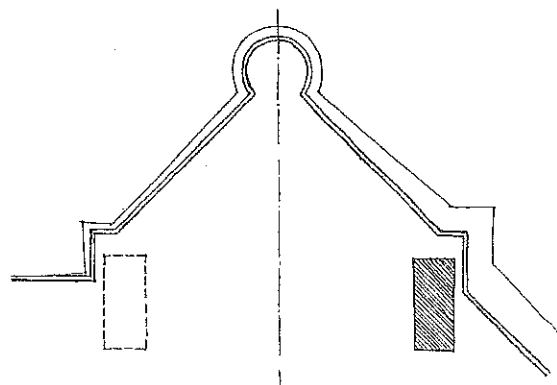
kwadratów, to zauważymy łatwo, że najtrudniej nam będzie znaleźć je w formie *b*, najłatwiej — w *a* i *f*, a średnio trudno — w *c*, *d* oraz *e*. Jeżeli tematem naszym było skomponowanie takiego układu, w którym dwa kwadraty byłyby spostrzegane od razu, to powinniśmy byli postępować tak, aby w niczym nie zatrzeć, nie zamazać i nie osłabić wartości formalnych, jakie z racji swej budowy posiadają kwadraty. W *a* nie powstaje żadna wątpliwość i układ jest czytelny i wyraźny. W *d* połączenie kwadratów nastąpiło w ten sposób, że całościowo biorąc, nie zrodziła się taka nowa forma, która by swoją dobitnością przewyższyła dobitność dwóch kwadratów. W szkicu *c* spostrzegamy wyraźnie dwa dosunięte do



102

siebie kwadraty. Jeżelibyśmy nie czytali tego opisu i pokazano by nam formę *f*, to dopiero po pewnym czasie uznalibyśmy ją jako zestawioną z dwóch kwadratów. Tym razem dobitność linii prostych działa przeciwko nam. Kwadraty dzięki niej łączą się w jakąś kanciasto narysowaną „ósemkę“. Forma tej „ósemki“ przewyższa dobitnością pierwotne formy-części, a więc dwa kwadraty. O ile w *c* całość była swobodna, o tyle w *b* jesteśmy spoiystością i dobitnością całości zniewoleni do widzenia raczej czegoś innego niż dwa kwadraty. W szkicu *b* nie jesteśmy już w stanie znaleźć dwóch kwadratów mimo uprzedniego nastawienia. Przez niezgodne z intencją naszą ukształtowanie oraz z racji zamazania długości boków, które się kawałkami nakrywają, czyli przez utworzenie takiej formy, którą widzimy jako trzy prostokąty o jednakowych wymiarach, ułożone w osiową trójkę, a więc w zespół spoiisty, zniszczyliśmy dwa kwadraty najzupełniej. W danym wypadku działają wspólnie: czynnik likwidacji części form wyjściowych oraz dobitność nowej całości z tych form utworzonej. W szkicu *g* całość jest bardziej spoiista niż to miało miejsce w *b*, gdyż kwadraty zostały zestrojone w gwiazdę, a więc w układ wieloosiowy, formalnie bogatszy od jednoosiowego zespołu trzech prostokątów, a jednak mimo to, dzięki niezlikwidowaniu żadnej formy-części poszczególnych elementów, możemy znaleźć w tej figurze dwa kwadraty łatwiej niż w *b*.

Jeżeli z pewnych form-części będziemy zestawiali nowe formy-matki i zależy nam będzie na utrzymaniu indywidualizmu formalnego tych form-części, to nie wolno nam dopuścić do tego, aby nowo utworzona forma-matka stała wyżej w hierarchii spoistości od tych form-części, których wartości formalne miały być zachowane. Nie wolno nam również przy takim założeniu kontynuować naszego działania w ten sposób, aby przy okazji tworzenia nowej formy-matki jakieś części składowe form-częściowych, z których ta forma-matka ma powstać, straciły jakkolwiek ze swoich wartości formalnych. Niezachowanie



103

tych warunków spowoduje zupełne zniszczenie form-części stanowiących pewne całości indywidualne. Innymi słowy, chcąc zachować sferę działania formalnego jakiejś formy, która ma się stać formą-częścią dla nowej formy-matki, powinniśmy kontynuować nasze działanie możliwie najzgodniej z wartościami formalnymi decydującymi o czytelności i jasności tej formy.

Po drugiej wojnie światowej powstał w Warszawie problem zabudowania pewnego terenu, na którym część domów została zniszczona przez bombardowanie. Między innymi zachował się pałacyk zabytkowy (rys. 103), stojący na skarpie opadającej stromo w stronę Wisły w pewnej, raczej swobodnej formalnie korelacji z zarysem starych murów oporowych, posiadających zdecydowaną spoiłą linię. Architekt, któremu powierzono do rozwiązania to zadanie, nawiązał do osi symetrii wynikającej z rysunku tego założenia i tym samym zmuszony został do zaprojektowania budynku, który by utworzył przeciwagę dla zabytkowego pałacyku. Konserwator, któremu pokazano szkic tej zabudowy, kategorycznie nie zgodził się na takie rozwiązanie. W jego rozumieniu należało zachować niepewną formalnie korelację pałacu z osiowo założonym murem oporowym, a to ze względu na zabytkowość założenia. Pałacyk w danym układzie był usytuowany dość szczególnie, może niepokojąco i nawet dziecinnie, ale jednak jako taki stanowił punkt główny dla opisanego zespołu. Po zabudowie wartość formalna jego pozycji zostałaby kompletnie zmieniona. Do-

minanta układu przeniosłaby się na os nowo projektowanego budynku i przewyższałaby swoim polem działania formalnego ten dawny skromny punkt główny. Zabytek byłby tym samym doprowadzony tylko do roli skrzydła całości. Poza tym musiałby postradać przywilej „jedynego“ w całym układzie i podzielić się wartościami formalnymi ze swoim mniej lub więcej ścisłym odbiciem lustrzanym. Pałacyk, jako ważna forma-część w dawnym układzie, zszedłby tym samym do roli formy-części drugorzędnej i zmieniłby się najzupełniej. Jeżeli w chwili rozpoczęcia projektowania nowej całości powstała intencja nielikwi-

a *Yakobovskiy*

104



dowania wartości formalnych pałacyku, to takie kontynuowanie osi symetrii układu musimy uznać za niezgodne z tą intencją. Jako dobre pod względem formalnym uznamy w danym wypadku takie kontynuowanie układu, które nie czyni zmian w formach-częściach, z których się zespół składa.

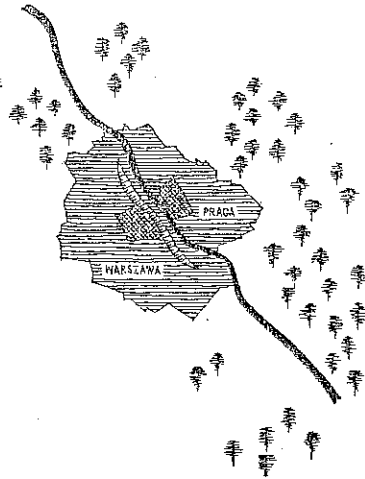
Bernini, mając do dyspozycji wierzchołek potrzaskanego obelisku, ustawił go na słoniu, tworząc w ten sposób jedną z barokowych fontann rzymskich. Wierzchołek potrzaskanego obelisku może być rozumiany tylko jako okaleczona forma, jeśli więc został użyty w takim zespole, w którym byłby sam dla siebie formą główną, musiałby być zawsze rozumiany jako forma okaleczona. W połączeniu ze słoniem zamienił się w formę-część dla nowej formy-matki, w której gra rolę punktu głównego, ale nie jest w niej ważny w sensie, w jakim rozumiemy zwykle obelisk. Kawał obelisku, który jest formą-częścią, został tu wprzęgnięty w tak dobitnie przewyższającą jego wartości formalne całość, że niemiłe uczucie rodzące się na widok każdej okaleczonej formy zostało zlikwidowane przez dobitność nowej formy-matki. Praca nad kontynuowaniem tego układu była zgodna z intencją słusznego założenia i trzeba ją uznać za mistrzowską w zakresie rozważań o budowie formy architektonicznej.

Na rysunku 104a (GP) mamy nałożone na siebie dwa układy. Jeden złożony jest z liter, drugi — z linii krzywej wrysowanej między słowa i litery. O całości można powiedzieć, że napisany tekst został zamazany i zatarty przez linię krzywą, która wybitnie przeszkadza w odczytaniu słów. Możemy więc powiedzieć, że linia krzywa została wkreślona między litery niezgodnie z intencją pisma, którego założeniem jest jak największa czytelność. Innymi słowy, rozpatrujemy

w tej chwili dwie formy-części, które połączone ze sobą w formę-matkę, wbrew intencji funkcjonalnej, wzajemnie się zacierają i znoszą.

Na szkicu *b* mamy narysowaną czwórkę arabską, która przez dodane linie proste i krzywe tak została zamazana, że trudno ją odczytać.

W obu wypadkach „zatarcie“ formy-części, o którą chodzi, polega na do-dawaniu do niej nowych form-części, od niej samej swobodniejszych i nie idą-cych po jej myśli, a wręcz odwrotnie, posiadających przeciwne jej intencje. Każdy z tych przykładów można by przestudiować dokładnie i znaleźć ściśle powody tych „zatarć“, wynikające ze znanych nam zasad odnoszących się do dobitności linii prostych lub krzywych.



105

Szkic na rysunku 105 przedstawia schemat pierwszego stadium rozwoju urbanistycznego Warszawy. Na trzydziestometrowej skarpie ciągnącej się wzdłuż zachodniego brzegu Wisły powstało średniowieczne miasto, opierające się zasadniczo na kierunku komunikacyjnym idącym z południa od Krakowa w stronę Bałtyku na północ. Rozwijając się z biegiem czasu, miasto zaczęło poza obrębem swoich murów tworzyć ośrodki wzdłuż tego kierunku. Powstawały więc początkowo klasztory z kościołami, a później pałace sytuowane z reguły na skarpie, zwrócone frontem do ciągu komunikacyjnego, z ogrodami spływającymi po stoku skarpy nad Wisłę. Z okien klasztorów i pałacowych ogródków roztaczał się rozległy widok na ciemne bory ciągnące się na wschodnim brzegu rzeki. Tak więc w każdym obiekcie, który powstawał poza murami miasta, grały dobitną rolę wartości: droga, skarpa, rzeka i widok na wschód.

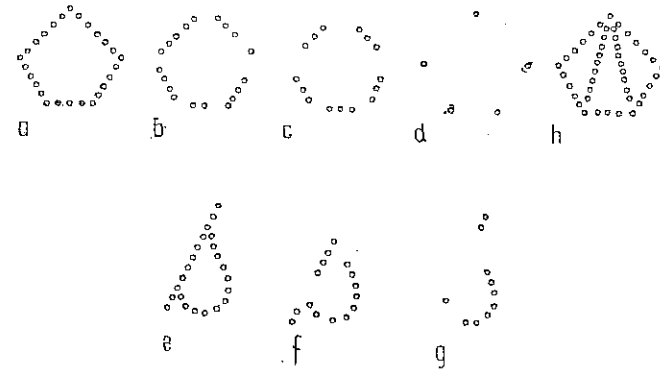
Kontynuowanie rozbudowy Warszawy, zgodnie z tymi wartościami, urywa się jednak w pewnym okresie z racji takich czy innych czynników i rozpoczyna się zacieranie poprzedniego logicznego układu. Wzdłuż głównego traktu narastają kamienice stojące tyłem do Wisły. Niezbyt głębokie posesje między

drogą a skarpą dzielą się na działki budowlane, dla których obsłużenia od-galeziają się w ich stronę nowe uliczki. I tu też powstają nowe wysokie domy czynszowe. Tak powoli zarastając ceglanymi domami, skarpa schowała się wśród bloków i stała się niedostępna. Prosty i logiczny schemat dawnej Warszawy został przez zle kontynuowanie zatarty.

Forma spoista może być zatarta przez aglomerację form swobodnych, nie idących po jej myśli.

Nie zawsze jednak tak się dzieje.

Jeżeli figurę *a* z rysunku 106 (WM II) narysujemy kropkami, ale ustawio-nymi nie w myśl jej formy, a więc stawiając, niezgodnie z jej osiowością, po



106

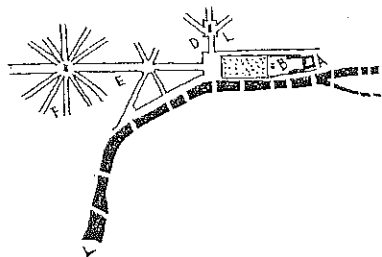
jednej stronie więcej kropek niż po drugiej, to mimo to z tak wykonanego ry-sunku *b* odczytamy figurę *a* od razu. Wpływa na to dobitność głównej wytycznej formalnej i promieniowanie formalne, które jest tak mocne, że dodane lub zmie-nione formy-części niezgodne z główną wytyczną, nie są w stanie wytycznej tej zlikwidować.

Figura *c* została zbudowana na szkielecie *a* zgodnie z jego główną wytyczną, gdyż punkty, które mają nam obrazować boki, zostały rozmieszczone symetrycz-nie względem osi, a jednak wrażenie tej zgodności jest znacznie słabsze. Na szkicu *d* akcentowane zostały wyłącznie punkty formalnie podkreślone i figurę tę uznamy jako daleko bardziej zgodną z *a* niż szkic *c*. Zjawiska te polegają na tym, że zatarcie i zamazanie, a nawet likwidacja głównej wytycznej jakiegoś układu, zależą nie tyle od zmian czynionych w jej częściach drugorzędnych, ale zjawiają się dobitnie dopiero wtedy, gdy zostanie naruszona zasadnicza struk-tura tej głównej wytycznej. Nic więc dziwnego, że szkic *b*, w którym pominięto nie tylko zgodność z główną wytyczną, przez niesymetryczne ułożenie punktów obrazujących boki, ale i zlikwidowano punkty formalnie podkreślone, najmniej przypomina formę wyjściową *a*.

Zamazanie lub likwidacja punktów formalnie podkreślonych wywołuje zawsze efekt okaleczenia formy.

Odnosi się to również do form swobodnych na szkicach *e*, *f* oraz *g* z podkreśleniem, że ich wytyczne główne są jeszcze mniej zależne od zmian czynionych w ich formach-częściach, nieważne jest bowiem, jak będą rozstawione kropki wzdłuż krzywej lub prostej. Na szkicu *g* zaś, mimo że czujemy formę *e*, musimy stwierdzić, że jest pokropkowana niewłaściwie.

Możemy więc powiedzieć, że im silniejsza jest główna wytyczna i im mocniej są akcentowane punkty formalnie podkreślone, tym mniejszą krzywą formalną tej głównej wytycznej czynią zmiany w jej drugorzędnych składowych.



107

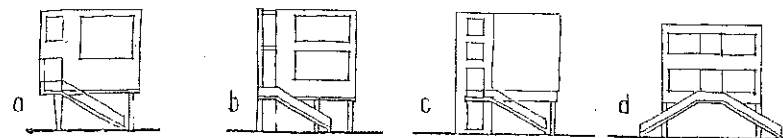
Na szkicu *a* (rys. 107) mamy przedstawiony schemat wielkiej osi Louvre — Etoile w Paryżu. Założenie to długości około dwóch i pół kilometra charakteryzuje się szeregiem punktów głównych nanizanych na tę os. Kwadrat najdawniejszej części Luwru — *A* zaczyna ją na wschodzie elewacją Perraulta. Na zachód za podworcem stoi *Arc du Carrousel* — *B*. Dalej oś, biegnąc między skrzydłami Luwru i przez ogród *Tuileries* — *C*, trafia na obelisk stanowiący punkt centralny *Place de la Concorde* — *D*. Przez obelisk ten przebiega druga poprzeczna oś kończąca się na północy kolumnadą kościoła św. Magdaleny, a na południu — gmachem Izby Deputowanych. Od *Palace de la Concorde* wznosi się lekko ku górze szeroka *Avenue des Champs Elysées* — *E* i kończy się Łukiem Tryumfalnym stojącym na *Place d'Etoile* — *F*. Oś ta stanowi jedną z najspokojniejszych form architektonicznych na świecie i jako taka trzyma bardzo silnie w swoim polu działania formy-części, z których się składa. Wzdłuż *Avenue des Champs Elysées* stoją wysokie domy, a w stronę Sekwany odgałęzia się szeroka ulica, przy której stoi duży gmach wystawowy *Grand Palais*. Na *Place de la Concorde* w pewnym rysunku ułożone są jezdnie i stoją wieloramienne latarnie uliczne. Ogród *Tuileries* pocięty jest bogatym deseniem uliczek i ścieżek. To są wszystkie formy drugorzędne i dlatego też, jeśliby zaistniała kiedyś konieczność likwidacji *Grand Palais* lub życie narzuciło potrzebę przebudowy, lub wybudowania nowego domu przy *Avenue des Champs Elysées*, oś jako formatka ostoi się nienaruszona. To samo byłoby, jeśliśmy zmienili desenię ogrodu *Tuileries*, zachowując ścieżkę osiową, lub usunęli latarnie z *Place de la Concorde*. Nie naruszyłyby również układu usunięcie *Arc du Carrousel*, który stanowi w układzie punkt słabiej podkreślony.

Nie do pomyslenia byłaby natomiast zmiana prostej linii zabudowy *Avenue*

des Champs Elysées na lekko wężykowatą linię, łączącą *Place de la Concorde* z Łukiem Tryumfalnym.

Takie działanie, czyniące zmiany w miejscach formalnie podkreślonych i wymierzone przeciwko głównej wytycznej, likwidowałoby założenie i byłoby słuszne tylko wtedy, gdyby intencją naszą była taka likwidacja.

Jeśli więc mamy kontynuować jakąś architekturę, zmieniać ją, ujmować z niej coś lub coś do niej dodawać, to postępowanie nasze zależne będzie od naszej intencji w stosunku do tej architektury, a następnie od niej samej jako takiej. Zadanie nasze będzie trudniejsze, jeśli staniami wobec formy spójnej, która kępuje nas swymi wartościami, a łatwiejsze wobec swobodnej, gdyż taka pozostawia nam więcej swobody działania.



108

Porównując szkice domków *a*, *b* oraz *c* (rys. 108) nie będziemy w możności określić, czy na skutek zmian dokonanych w prawie wszystkich formach-częściach, stanowiących składowe tych domków, którykolwiek z nich jest w stosunku do drugiego formą okaleczoną w takim stopniu, w jakim okaleczeniem byłoby skrócenie przebiegu *Avenue des Champs Elysées*. Prawdopodobnie poznamy od razu, który z tych domków jest przerysowany ze szkiców Le Corbusiera i będzie się on nam najbardziej podobał, ale zagadnienia, jakie rozpatrujemy, nie odnoszą się do tej płaszczyzny rozważań. Chodzi nam bowiem o orientowanie się w takich zmianach strukturalnych, które na skutek naszego kontynuowania zacierają, zamazują lub likwidują wytyczną generalną układu. Niezależnie od funkcji i konstrukcji, z których wynika bryła oraz inne wartości formalne pierwowzoru, musimy stwierdzić, że w żadnym z trzech szkiców wytyczna główna nie została zatarta na skutek ruchów okien, podcieni i otworów. Każda forma jest inna, choć są podobne. Ani jedna nie zawiera w sobie błędu takiego, jak likwidacja rytmu lub złamanie symetrii. Wydaje się, że wszystkie trzy mają prawie jednakowe promieniowanie formalne. Do głównej wytycznej szkicu *d* przybyła jeszcze jedna wartość, a jest nią osiowe potraktowanie całości. Wartość ta okazuje się tak mocna, że na skutek zjawienia się jej nie możemy już dowolnie przesuwać okien i daszku. Robi to wrażenie, jakby forma skostniała, ustabilizowała się i nie było przejścia od szkicu *d* do *c* lub *a*. Innymi słowy, wydaje się, że nie możemy kontynuować układu spójnego w kierunku układów swobodnych, gdyż nieuchronnie w konsekwencji zjawi się efekt okaleczenia. Pozostając przy szkicach *a*, *b*, *c*, możemy ciągle szukać je, wydłużać lub skracać, przesuwać drzwi i skręcać dowolnie schody, w zależ-

ności od tego, co się nam będzie więcej podobało, bacząc tylko na to, aby nie zmieniać wytycznej głównej, jeżeli ją z góry uznaliśmy za słuszną. Z chwilą jednak, gdy z racji tego działania forma znajdzie się na wyższym hierarchicznie szczeblu, to powrót do formy słabej możliwy jest tylko drogą okaleczeń.

Im swobodniejsza jest forma, którą kontynuujemy, tym bardziej my jesteśmy panami tej formy; im jest spoistsza, tym bezwzględniej zmusza nas ona do posłuszeństwa w stosunku do jej wartości formalnych.

Dlatego też przy kontynuowaniu takich układów jak ós paryska jesteśmy mocno skrepowani jej wartościami formalnymi i choć zmiana jakiegoś domu przy *Avenue des Champs Elysées* nie zlikwiduje układu tej osi, to jednak nie wolno nam będzie wybudować tam drapacza chmur, którego promieniowanie formalne byłoby silniejsze od promieniowania Łuku Tryumfalnego.

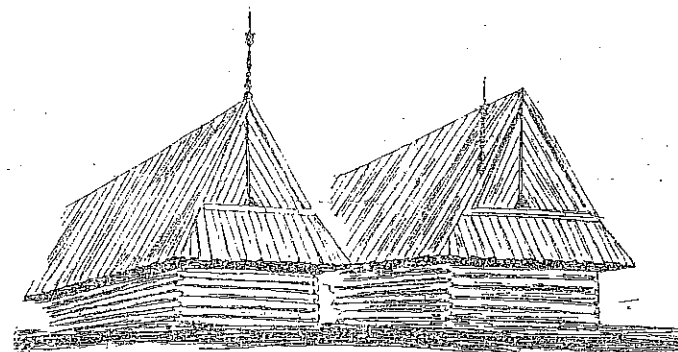
Jeżeli do formy *a* na rysunku 106 dodamy nowe części, to może się utworzyć figura *h*, którą jednak będziemy rozumieli raczej jako trzy obok siebie leżące trójkąty niż jako formę *a*, do której dodano linie przekątne. Wiemy, że za zjawisko to odpowiedzialny jest czynnik zamknięcia. W każdym razie stwierdzamy, że przez to kontynuowanie wytyczna generalna formy wyjściowej została zatarta i prawie zlikwidowana, mimo że nie pominęliśmy żadnej z jej wartości formalnych. Patrząc na inne figury, *b*, *c* oraz *d*, będziemy w stanie powiedzieć, że ułożone są w kolejności zgodnej z coraz większą łatwością znalezienia w nich naszej formy wyjściowej. W przeciwieństwie do tego uznamy, że forma wyjściowa została w szkicu *h* zupełnie zlikwidowana przez dodane linie.

PRAWO DOBREGO KONTYNUOWANIA

Likwidacja wytycznej generalnej jakiegoś układu może nastąpić przez takie kontynuowanie, które częściom tego układu, grającym rolę w swobodniejszych całościach, każe współbrzmieć w całościach wyższego rzędu, lub też gdy części, będące uprzednio składowymi całościami spoistych, zaczną grać rolę części w całościach swobodnych. Likwidacja wytycznej generalnej zaistnieje, gdy w czasie kontynuowania formy zostaną do niej dodane nowe części, które z racji zjawienia się w układzie spowodują w konsekwencji zmianę ról dawnych części. Innymi słowy, likwidacja wytycznej generalnej jakiejś formy nastąpi wówczas, gdy kontynuowanie nie będzie szło zgodnie z wytyczną generalną.

Na rysunku 110 mamy zestawione formy, które rozwinęły się z wyjściowej formy krzyża równoramiennego przez dodanie nowych części. Jeżeli założeniem naszym będzie, aby układy rozwojowe stanowiły pewien postęp formalny, to znaczy uzyskiwały wyższy stopień w hierarchii form — mając za

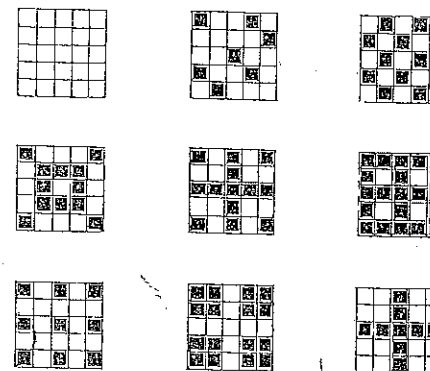
109



punkt wyjścia ową formę podstawową — i stanowiły jej podkreślenie, wzmocnienie, a nie zatarcie jej lub likwidację, to wówczas winniśmy układ ten według tej intencji kontynuować. Błędem będzie jeśli w formie pochodnej nie znajdziemy formy wyjściowej, a widzieć będziemy inne wartości formalne. Kontynuowanie winno więc iść w kierunku rozwinięcia krzyża greckiego, zajmującego dziewięć pól szachownicy.

Jeśli jakieś formy zjawiały się wielokrotnie w pewnych formach-matkach o tendencjach swobodnych, a więc tak, jak na naszym przykładzie *a* (rys. 111) czynią to nutki skaczące po pięciolinii, a potem stały się częścią formy spois-

110

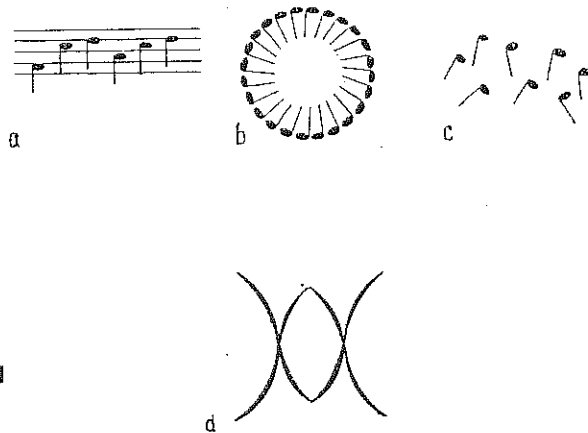


tej *b*, to ich wytyczna generalna zaciera się zupełnie. Jeśli jednak zjawi się ona w innej słabej całości, zostanie spostrzeżona od razu, a znajomość jej dopomoże nam do zapamiętania nowego układu, w którym została zauważona. W formie *d* (WM) po pewnym czasie dopiero zobaczymy zespolone litery *W* i *M* w nową, niespotykaną całość.

Jeśli więc zadaniem naszym będzie wybudowanie piramidy na pełnym pustkowiu, ustawienie leśniczówki wśród głębokiego boru, dodanie jeszcze

jednej budowli do szeregu już od dawna istniejących wzdłuż ulicy lub przyozdobienie wnętrza kominkiem, to zadania te polegać będą zawsze na dodawaniu nowych części do już istniejących całości. Jeśli pracując nad planem miasta, prowadzić będziemy nowe ulice drogą wyrburzeń lub dla uzyskania lepszego widoku będziemy wycinać drzewa w ogrodzie, to prace te stanowić będą ujmowania części od istniejących całości.

Malarz, jeśli tematem jego zadania będzie obraz, stanąwszy przed stalugami zaczyna dzieło od początku i może go nie wiązać jako część z już



111

istniejącą całością. Obraz może więc być pod względem formalnym całością sam w sobie, podczas gdy częścią składową zespołu leśniczówki muszą być drzewa otaczające ją, a częścią piramidy — piasek pustyni i niebo. Dom jest formą-częścią dla formy-matki, jaką będzie ulica, przy której stanie. Kominek będzie częścią wnętrza. W odróżnieniu od wszystkich innych sztuk, które mogą tworzyć całości same w sobie, architektura działa wyłącznie przez dodawanie i ujmowanie części w stosunku do uprzednio danych całości. Tym samym architektura polega wyłącznie na stałym i ciągłym kontynuowaniu istniejących układów. Architekt nie zaczyna swego dzieła od początku budując nową formę, ale zawsze zaczyna pracę nad formą, która już istnieje. Projektowanie architektoniczne nie jest początkiem, lecz jakby dalszym ciągiem pisania poematu, który został już rozpoczęty.

Zdanie to nie jest tylko aforyzmem, po których mają nastąpić zastrzeżenia zaczynające się od „ale“ lub „chyba że“. Jest to po prostu stwierdzenie najistotniejszego stanu rzeczy, których prawdziwości nie da się obalić i których prawda rodzi jasny i wyraźny światopogląd architektoniczny, pełen daleko idących konsekwencji.

Jeśli przypomnimy sobie obecnie treść niektórych tez omówionych tutaj,

to łatwiej nam będzie zrozumieć intencję tego, co powiedzieliśmy w tej najważniejszej kwestii odnoszącej się do kompozycji architektonicznej.

Każda całość tworzy formę i każda forma jest całością.

Forma nie jest sumą części, jest czymś więcej.

Forma jest zależna od stosunków części względem całości.

Forma jest jednością z wielu zmiennych.

Forma, z chwilą gdy stanie się częścią większej całości, traci swą indywidualność na korzyść tej całości.

Forma zależy od całości, w jakiej się ma zjawić.

Forma, zmieniając się, powoduje zmianę całości, w której jest częścią, oraz zmianę wszystkich innych części, z których się ta całość składa.

Zagadnienie zgodności kontynuowania architektury stanowiącej formy-części z formami życia człowieka oraz z formami warunków, w jakich się to życie odbywa, wydaje się być trudne i skomplikowane. Jeżeli jednak popatrzymy na tę kwestię tak, jak ją w rzeczywistości czujemy, ułatwimy sobie znacznie to zadanie. Przystępując do kontynuowania jakiejś formy, choćbyśmy posiadali wybitne zdolności analityczne, nie będziemy nigdy w stanie sprecyzować tezy dla takiego, a nie innego naszego postępowania, biorąc pod uwagę wszystkie formy przejawów życia i formy warunków, w których to życie płynie. Nie zdołamy zorientować się nawet pobieżnie w tym splocie. Siłą rzeczy pewne kwestie, chwilowo mało dla nas ważne, usuną się w cień, a inne, wybitnie nas interesujące, staną się formami na tle reszty. Najprawdopodobniej dojdziemy do tego drogą odczucia, a nie na ścieżce rozumowych dociekań; stanowiąc bowiem sami cząstkę tego życia, będziemy w nie tak wpleceni, że owe rozumowe dociekanie stanie się zbędne. Ta nasza pozycja w stosunku do życia oraz tkwienie nasze w nim stanowią pewną formę-matkę dla wszystkich form części, z których się to życie składa. Analizowanie tej formy-matki może mieć znaczenie tylko przykładowe i ogólnie orientacyjne oraz może interesować te jednostki, które post factum docierają do przyczyn i powodów, dla jakich takie, a nie inne, formy architektoniczne zjawily się w danych okresach w takich, a nie innych, uzewnętrznieniach. Przeprowadziwszy taką analizę, jednostki te będą mogły, myśląc się w mniejszym lub większym stopniu, wyliczyć oraz określić większą część czynników, które dla takiego to okresu stanowiły taką, a nie inną, architekturę, wśród takich to warunków życia.

Nas interesuje zagadnienie odmienne. Chodzi nam o znalezienie wskazówek, które by ułatwiły postępowanie nasze w czasie kontynuowania form, a więc zajmuje nas to wszystko, co się dzieć powinno, zanim powstanie nowa forma architektoniczna, i co się dzieje wtedy, gdy ona powstaje. W stosunku do form życia oraz do form warunków, w jakich się to życie toczy, architektura, którą będziemy w korelacji z tymi przejawami kontynuować, nie może być wsteczna, to znaczy, że może być albo zgodna z tymi przejawami, albo też może te formy wyprzedzać. Nie wolno jej się cofać, jeżeli nie ma być nielogiczna. Nie może więc być wsteczna w stosunku do form życia społecznego i zawartego w nim postępu funkcjonalnego i konstrukcyjnego. Chodzi nam o stwierdzenie, że przejawy te

też są formami-częściami, między które muszą być wprężnięte nowe układy, które będziemy budowali zgodnie z tezami mówiącymi o budowie formy. Spodziewamy je przecież zawsze jako pewne formy życia społecznego, pewne formy funkcjonalne i konstrukcyjne. Tylko takim całościowym ujęciem dadzą się wytłumaczyć niektóre zjawiska zachodzące w dziedzinie architektury.

Stare Chiny są krajem murów i bram. Miasta są otoczone murem, tak jak każdy pałac, każdy dom. Świątynie w pierścieniu murów pałacowych mają swoje własne mury. Groby okolone są murami, a na północy ciągnie się wielki mur, który odgradza państwo od sąsiadów. W tych murach tkwią bramy duże i małe. Niektóre bramy są większe od pałaców, do których prowadzą. Są bramy do miast, do domów i bramy do ogrodów. Wielkich zmarłych czczą Chińczycy przez ustawienie bram, które prowadzą do nikąd.

Na Wyspach Książęcych pod Konstantynopolem przed każdą willą stoją na wysokich postumentach wyrzeźbione psy.

Życie społeczne i nastawienia przybrały w tych przykładach takie formy, że w konsekwencji istnienia ich nasilenia, na tle innych w czasie kontynuowania architektonicznego, zjawily się mury i bramy w Chinach, a pierwsze fabryki w Europie.

Jest zrozumiałe, że procesy twórcze, które doprowadziły do takich aglomeracji pewnych form, musiały się odbywać na płaszczyźnie całościowego działania wszystkich form-części, o których wspominaliśmy uprzednio. Mury i bramy w Chinach, kominy w Europie zostały zrodzone przez specjalną dobitność przejawów życia w porównaniu z innymi przejawami, a rzeźbione psy zjawily się wskutek istnienia form obyczajowych o wyjątkowym promieniowaniu formalnym.

Hurdycje i blanki na murach średniowiecznych i nowoczesne bunkry żelbetowe wynikają ze współczesnych im form wojowania. Podkowiasty kształt widowni teatralnej w drugiej połowie XIX wieku z wolnym przejściem na sali wzdłuż łóż, z których nie zawsze widoczna była cała scena, wynikał z tego, iż ważniejsze było pokazanie się w parterowej łoży, połączone z grzecznościową rozmową w czasie długich przerw między aktami sztuki, niż przyglądanie się widowisku.

Od form mody i zamiłowań zależą fale zagęszczania się pewnych rodzajów budowli. Były czasy, że w Europie budowano klasztory z kościołami, a potem same kościoły. Były czasy, że budowano zamki na skalach, a potem pałace z widokiem na osiowe ogrody. Były czasy, że budowano opery i teatry. Teraz buduje się osiedla i fabryki.

Jeśli więc jakiś współczesny nam architekt, oczarowany pięknnością podkowiastej linii widowni i piętrzeniem się łóż, zdolawszy przekonać inwestora o estetycznych wartościach takiej formy, wybudował teatr w ten sposób i tym samym uniemożliwił dokładną obserwację widowiska z tych części podkowy, które są najbliższe sceny, to choćby dzieło jego było szczytem doskonałości plastycznej, nazwalibyśmy je nielogicznym i nierozumnym z racji niezgodności z formą naszych dzisiejszych wymagań. To samo powiedzielibyśmy o ojcu

bogatego miasta, który by kazał otoczyć je murem, gdyż spodobała mu się linia tych murów na planie.

Kontynuowanie architektoniczne musi być zbieżne z przejawami form życia.

Zagadnienie zgodności kontynuowania architektury z konfiguracją terenu, w jakim ta architektura ma stać, jest zrozumiałe. Nie będziemy budowali stromych dachów tam, gdzie nie padają deszcze, i nie będziemy otaczać wnętrz grubymi i trzymającymi ciepło murami tam, gdzie w zimie nie panują silne mrozy. W krajach o dużym zachmurzeniu zjawiają się wielkie okna, a na przesłonecznionym południu — niewielkie i zbrojne w okiennice lub rolety. Dziś ze względów termicznych buduje się na Alasce domy z nadymanych powłok balonowych.

Formy architektoniczne wiążą się ściśle z formą klimatu. Zagadnienie zgodności kontynuowania form architektonicznych z innymi formami przyrody zależne jest od naszego stanowiska w stosunku do ich ważności. Stoją przed nami zasadniczo dwie krańcowo różne, ale w zasadzie możliwe drogi, z których jedna opiera się na kontynuowaniu architektury w myśl intencji podporządkowania tej architektury otoczeniu i krajobrazu, druga zaś powstaje z tendencji do akcentowania istniejącego charakteru otoczenia i tym samym do ochrony form przyrody.

Krajobraz jako pewna forma-matka powstaje w nas na skutek połączenia się wielu form-części należących tak do przyrody, jak i do architektury.

Drzewa nie zasadzone ręką ludzką stoją w lesie swobodnie, nie są nanizane na jakieś proste i nie tworzą żadnych spoiwych form, wynikłych z ich sytuacji. Naturalny strumień wiję się linią krzywą nieokreśloną. Sfalowania terenu, góry nie wykazują żadnych tendencji do regularności i kształty ich robią wrażenie czegoś przypadkowego, fantazyjnego, nie podlegającego prawom geometrycznym. Nad licem ziemi płyną obłoki i chmury o najprzedziwniejszych kształtach i zabarwieniach. Całość zestrojona z tych części jest tak swobodna formalnie jak kamienie w piargu lub gwiazdy na niebie. Daleko więcej bawią nas widoki, które kryją w sobie dużo rozmaitych niespodzianek. Dlatego też jadąc pociągiem przez płaską rolniczą równinę, pokrojoną geometrycznymi granicami pól i prostymi, długimi rowami melioracyjnymi, obsadzonymi wierzbami stojącymi „pod sznurek“, nie stojmy przy oknie wagonu. Czasami zainteresuje nas bardziej urozmaicona forma kępy drzew, zjawiająca się na tym jednostajnym tle; czasami zaś pociągnię nasz wzrok zorganizowana, spoiista bryła architektoniczna, która stanowi akcent pod względem formalnym skierowany przeciwnie niż fantazyjne drzewa. Jeżeli jednak pociąg nasz zacznie się piąć po ostrych serpentynach w stronę wysokiej przełęczy, oderwiemy oczy od książki i bawić nas będzie różnorodność, bogactwo i błyskotliwość tego, co się przesuwają za oknem: szeroka dolina otoczona pokręconymi wzgórzami zwęża się; wzgórza zamieniają się w stromizny, na których w rozmaitych miejscach rodzą się skały; nagle z za któregoś szczytiku porośłego dzikim lasem wybliska ośnieżony szczyt górski.

Krajobraz na skutek dotknięcia ręki ludzkiej zatracą swój pierwotny charakter formy swobodnej i zgodnie z tendencjami naszego wewnętrznego „ja“ zmierzają

w kierunku coraz to spoistszych układów. Bawią nas jednak i rozkoszują te ormy przyrody, które nie ujawniają tych dotknięć na sobie.

Jeżeli więc na podstawie stwierdzenia tego zjawiska, oraz może i z innych powodów, powstanie w nas tendencja do kontynuowania wartości powodujących te dodatnie uczucia, postępowanie nasze przy formowaniu architektury zjawiającej się na tle przyrody, której cechy chcemy utrwalić, winno być zgodne z każdorazową generalną wytyczną krajobrazu.

Niektóre zwierzęta są „doskonałymi psychologami“. Ukształtowały one swoją skórę w formie liści drzew, na których żyją chcąc trwać, takie same wśród wielu podobnych. Nie są wtedy łatwo spostrzegane przez wrogów i owo zlanie się z tłem jest ich jedyną obroną. Tygrys ma na ciele pionowe pręgi i taką barwę sierści, że niewidoczny jest wśród spieczonych traw dżungli indyjskich.

Jeśli więc jakaś forma nie powinna stanowić akcentu na tle, na którym się zjawia, musi się w to tło wtopić i zlać się z nim. Innymi słowy, winna posiadać w swym uformowaniu wartości formalne wspólne z tłem. Tymi wartościami muszą być podobne promieniowania formalne części i podobne wytyczne generalne.

Staraliśmy się dość mocno podkreślić wybitną swobodę formalną przyrody, a to w celu, aby obecnie tym jaśniej zdać sobie sprawę z tego, że każda architektura, nawet najswobodniejsza, będzie dobitnie silną formą na tle krajobrazu. Wynika również z naszego rozumowania, że im krajobraz jest mniej dotknięty ręką ludzką i składa się z wartości bardziej nieregularnych, fantazyjnych i rozmaitych, tym jest formalnie słabszy. Architektura zjawiająca się na jego tle musi mieć tendencję do form słabych, jeśli intencją jej jest ochrona charakteru tego krajobrazu. Ochrona każdego krajobrazu polega więc na chronieniu jego swobody i słabości formalnej. Wydaje się jednak prawie pewne, że taka ochrona wartości formalnych przyrody da się również uzyskać drogą kształtowania powstającej na jej tle architektury, mającej skierowania formalne kontrastowo przeciwne, a więc tendencje do geometryzacji, do siły i spoistości formalnej oraz do kontrastowej odmienności charakteru.

Im większy jest kontrast między formą i tłem, tym forma i tło są lepiej wyjaśnione formalnie. Spoista forma na swobodnym tle będzie mieć przez swe promieniowanie formalne tym większe pole działania, im swobodniejsze będzie tło. Jeśli więc intencją naszą będzie uwypuklenie cech swobody przyrody, to wśród form krajobrazu będziemy kontynuować układy architektoniczne o formach spoistych, ale jeśli będziemy mieli zamiar utworzyć z przyrody i z architektury jedną swobodną całość, to wtedy nie będziemy mieli wyboru wśród form architektonicznych. Jest pewne, że przy tym założeniu nie może zaistnieć niebezpieczeństwo omyłki.

W jednej z miejscowości sportów zimowych w Alpach Włosi wybudowali przed ostatnią wojną światową schroniska w kształcie okrągłych wielopiętrowych wież. Pod siłą tego uderzenia formalnego znajdują się okoliczne góry, a dobitność i krańcowy — w stosunku do wyjątkowo swobodnego otoczenia — kontrast tej formy jest rzucającym się w oczy eksperymentem. Narciarz mieszkający

na n -tym piętrze takiego drapacza, nawet wtedy gdy znajduje się daleko w górach, musi tkwić całym swoim „ja“ w promieniowaniu formalnym tego zespołu.

W miejscach nie tylko strategicznie dogodnych, ale i znamionujących potęgę, niedostępność, wyższość i siłę władzy, budowano średniowieczne zamki, będące rezydencjami władców feudalnych. Niektóre z nich stanowią przez sytuację swoją znakomite unaocznienie tego, co rozumiemy przez wielki zasięg pola działania formalnego. W promieniu kilkudziesięciu kilometrów zamek taki był panem i władcą krajobrazu i mniejszych form architektonicznych. Podwładnym i lennikom przypominał on zależność i obowiązek posłuszeństwa. Trudno sobie wyobrazić, aby można rycerz wybierając miejsce na siedzibę dla swego rodu, brał pod uwagę tylko względy obronne, a pomijał te tak logicznie same się narzucające wartości psychologiczne. Możemy powiedzieć, patrząc na sylwetkę wież takiego zamku, że w cieniu jego promieniowania formalnego leży cała okolica, i użyć takich np. porównań: „zamek ten stanowi najwspanialszy brylant w skarbcu dóbr, które go otaczają, zamek jest ukoronowaniem bogactw okolicy“. Latwo spostrzegamy, że w porównaniach tych za każdym razem innymi słowami określone zostało to, że zamek jest punktem głównym dla otaczającej go przyrody i architektury.

W niektórych usytuowaniach świątyń doryckich intencja uczynienia z architektury punktu głównego o wielkiej sile w stosunku do otaczającej ją przyrody rzuca się w oczy manifestacyjnie. Świątynia dorycka jest formą o wysokim stopniu krystalizacji i przy współdziałaniu jej z otoczeniem nie ma dla niej innej roli, jak tylko stanowienie punktu głównego i trwanie jako węzeł organizacyjny dla wszystkiego, co leży w promieniu przyporządkowanego jej pola działania. Jej krystalizacja indywidualna kończy się na ostatnim stopniu i tu przechodzi od razu w krajobraz albo w słabo zorganizowane ustroje architektoniczne. Ta linia przejścia w krajobraz stanowi u Greków jedną z zasadniczych i podstawowych cech ich zapytrywań i kanonów formalnych. Postępują oni tak, jakby czuli nielogiczność oraz niemożność osiągnięcia ideału w dziedzinie budowy formy na innej drodze. Wyobraźmy sobie bowiem, że skryształizowana forma wyszła poza świątynię grecką, że zagarnęła najbliższe otoczenie, ukształtowała place i dojścia oraz w jakichś rytmach i symetriach ustawiła rzeźby w pewnej odległości od świątyni. Dalej osiłą mocno formalnie podkreśloną dotarła do propylei i tym samym powinna, logicznie myśląc, ciągnąć się jeszcze dalej, zagarniając drzewa do rytmów, a morza i chmury do symetrii. Taka była logiczna konsekwencja niektórych układów chińskich, indyjskich i Wersalu, gdzie nie wiadomo jak i dlaczego właśnie tu kończy się ta „ponadosiowa“ osiowość. Specjalnie w Wersalu są miejsca, gdzie z prawdziwą ulgą oddycha się swobodnie, mówiąc: no teraz będzie taki prawdziwy las i prawdziwe pole. Skryształizowana forma, która wyszła z pawilonu myśliwskiego Ludwika XIII, miała tylko dwie drogi: albo skończyć się na progu pałacu, tak jak u Greków, albo też dążyć do zjawienia się jako punkt główny w szczególnie spoistej formie, ale posiadającej miejsca niepewne, a nawet formalnie fałszywe. Nie można bowiem pomyśleć, aby kontynuowanie, zagarniające naturę w dyscyplinę symetrii, mogło się ciągnąć gdzieś w niebo

i w morza. Musiał być kres osiowej kompozycji. Musiało być to miejsce krytyczne, w którym ogród Wersalu urywał się i gdzie zaczynała się zwykła Francja.

Grecy rozumieli doskonale, że to dramatyczne miejsce zjawić się musi i że formalnie powinno pokrywać się ono z jakąś wartością pod względem funkcjonalnym i formalnym silną i uległą ich woli. Płaszczyzna, podstawa, czy też podium, na którym stoi świątynia grecka, kończy się w miejscu, gdzie pierwszy stopień wrasta w teren. Wszystko, co się dzieje na zewnątrz tej linii, jest krajobrazem. Tu kończy się krystalizacja świątyni i tu zaczyna się układ tła, na którym ta świątynia ma odegrać rolę miejsca formalnie ważnego lub jednego z ważnych. W Wersalu jest inaczej. Pokoje, salony i schody nie kończą się wraz z murami. Wnętrze gmachu przedostaje się do parku, rozprzestrzenia się po alejach. Drzewa zaczynają grać rolę ścian, a niebo — rolę sufitów. Wielka oś, na którą jest ten układ nanizany, wychodzi z pałacu i biegnie daleko poprzez coraz mniej spoiste, strzyżone aleje, aż do jakiegoś mało widocznego plotu, do którego nikt nie dociera, bo tu jest to niepewne zakończenie, niczym widocznym nie uwarunkowane. Za płótkiem drzewa mają prawo rosnąć nieosiowo, ścieżki wić się tak, jak się wiją w całej Francji, i zaczyna się wspaniała swobodna forma przyrody.

Symetria, która rozplywa się na końcach uformowania, razi jak „zły“ kąt prosty. Oś, której koniec wygina się w nieokreślone krzywe, jest tak niemila jak każda „zła“ prosta. Nie ma dobrych sonetów, które powoli tracą formę sonetów, i nie ma dobrych fug, które powoli gubią swe wartości formalne.

Jeśli więc intencją naszą jest ochrona i zachowanie krajobrazu, to staniemy na stanowisku takim jak Grecy, jako zgodnym z naszymi rozważaniami o budowie i kontynuowaniu form architektonicznych.

Szukając miejsca pod wolnostojący dom na tle przyrody, wybierzemy takie, które zawiera *a priori* przychyłne dla nas wartości formalne, do których nawiązanie wspomóże naszą pracę. Wyeliminujemy natomiast takie miejsca, które zmuszą nas będą do zbyt daleko idących ingerencji w kształtowanie składowych otoczenia lub, odwrotnie, do tak swobodnego formowania architektury, które by zestroiło ją ze swobodnymi formami przyrody. Pod tym względem nawet najswobodniejsza architektura nie dorówna przyrodzie.

Przyroda jest swobodna i nie ma żadnych powodów formalnych, żeby nagiąć ją do form spoistych. Znaleźliśmy rozumowe przesłanki i ważne powody formalne do nienaruszania tej jej przyrodzonej cechy.

Zagadnienie zgodności kontynuowania form architektonicznych z istniejącymi w bezpośredniej bliskości innymi formami architektonicznymi jest zależne od założeń, z jakimi podchodzić będziemy do takiego zadania.

W Muzeum Luksemburskim w Paryżu jest sala, w której prawie w szachownicę ustawiony jest tłum rzeźb dłuta wielu mistrzów. Tancerki, gladiatorzy, fauny, wielcy wodzowie, kobiece akty, umierający niewolnicy. Każda z tych rzeźb oddzielnie ma swoją ekspresyjną pozę i zda się, że krystalizowała się w jakimś ważnym momencie. Wrażenie płynące od tego nagromadzenia rąk, nóg i twórców z brązu jest wybitnie niespokojne. Powodem ujemnych odczuć nie jest

jednak zbyt wielka ilość rzeźb nagromadzona na zbyt małej przestrzeni. Na elewacji gotyckiej katedry rzeźb tych jest więcej, a jednak nie odczuwamy ich przykro. Musi w tym wypadku wchodzić w grę jakiś inny czynnik.

Spróbujmy to wyjaśnić. Wszystkie rzeźby stojące na sali Muzeum Luksemburskiego są formami silnymi, komponowanymi do odegrania ról dominant w układach, w które miały być wprężone. Tymczasem, przez niezgodne z tym warunkiem ustawienie, każda z nich stała się częścią całości, w której rola każdej rzeźby jest równoważna z pozostałymi. Tworzy się więc z poszczególnych form silnych całość formalnie swobodną. Każda z tych rzeźb ma w sobie przypadkowe promieniowanie formalne i swoje mniejsze lub większe pole działania, które w miejscu, dla którego dzieło było przeznaczone, miało znaleźć sobie właściwą przestrzeń. Na sali promieniowania te nakładają się na siebie, a pola działania są drastycznie poobcinane. Na obrazie, na którym namalowane jest wiele postaci, każda z nich gra swoją rolę formalną; ta jest punktem głównym układu, a tamte podtrzymują tę jej ważność przez takie lub inne ustawienie i potraktowanie. Obraz jest organizacją promieniowań formalnych i pól działania form-części, z jakich się składa. Na elewacji gotyckiej katedry role rzeźb są dokładnie sprecyzowane. Są zorganizowane w całości. Tymczasem na sali rzeźb Muzeum Luksemburskiego nie ma i nie może być tej organizacji.

Wyobraźmy sobie, że mamy za zadanie wstawić jeszcze jedną rzeźbę do tej sali. Znając błąd tkwiący w tym układzie, powinniśmy mieć intencję poprawienia całości. Trzeba by było używać jakichś środków bardzo radykalnych, chcąc ten cel osiągnąć. Jeżeli by jednak te drastyczne sposoby okazały się nierealne, to ustawienie nowej rzeźby nie nastęrcza żadnych trudności, bo dodanie jej nie popsuje ani nie poprawi. Zrozumiałe jest jednak, że nowa forma, którą dodamy do takiego układu, któremu formalnie nie zależy ani na dodaniu, ani na ujęciu jednej z bardzo wielu nie znaczących części, straci swą indywidualność na rzecz tej ujemnej całości. Utopi się w niej. Z dobrej rzeźby stanie się jedną z wielu dobrych, istniejących razem w przykrym układzie.

Jeżeli silne formy-części tworzą całość swobodną, to ich pozycje indywidualne stają się słabsze wprost proporcjonalnie do stopnia swobody całości.

Jakże często spotykamy ten problem w architekturze. Ulice, zwłaszcza budowane na przełomie XIX i XX stulecia, składają się wyłącznie z form spoistych. Mają dobitnie podkreślone wartości formalne elewacji. Prawie że regułą jest oś symetrii akcentowana w parterze szeroką bramą. Kamienice te nie grzeszą pięknnością, co tym bardziej czyni przykrą ich formalną spoistość. Niosą one na swoich elewacjach mnogość sztukaterii, kroksztynów blaszanych i bogatych profili. Ich nieskoordynowane gabaryty skaczą swobodnie. Każda kamienica jest oddzielnym indywiduum, które za wszelką cenę chce podkreślić tę swoją indywidualność. Całość zestawiona z nich nie jest wprawdzie tak dobitnie swobodna jak zgrupowanie rzeźb w Muzeum Luksemburskim, ale wybudowanie jeszcze jednego podobnego domu i tu nie może zaważyć na losach całości. Jeżeli do takiego zespołu dodamy kamienicę o tendencjach zdecydowanie odmiennych, np. gładki, nieosiowy dom, a więc formalnie swobodny i różniący się

charakterem od innych, będzie on łatwiej spostrzegany i prędzej zapaniętywany, a tym samym wybiję się z całości i odskoczy od niej. Jeśli taki dom w szeregu tamtych zajmować będzie jakieś miejsce formalnie ważne, a więc zaakcentuje początek lub koniec swobodnej całości, to współistnienie wybijania się pod względem formalnym z ważną pozycją osłabi ujemny efekt odskakiwania i niezgodności, gdyż całość przesunie się w stronę form spoistych.

Jeżeli wyobrazimy sobie ulicę obudowaną dwustronnie spoisty mi pod względem formy domami i zakończoną czterema narożnikami o charakterach odmiennych od reszty, to całość dzięki tym podkreśleniom uzyska wyższy stopień w hierarchii form i narożne domy nie będą razić tym, że są formalnie inne, gdyż zgodnie z zasadami budowy formy z racji ról, jakie grają, pewna atrakcyjność jest tu uzasadniona. Ale jeśli te nowe swobodne w formie domy zostaną rozmieszczone dowolnie wzdłuż ulicy, a naroża pozostaną jako nie wybijające się z zespołu, to zrodzi się całość niezgodna z zasadami budowy formy. Człowiek, który zasady te ma wrodzone z racji takiej, a nie innej, budowy swego wewnętrznego „ja“, będzie rozumiał ów odrębny dom jako umyślny akcent wynikający z funkcji. W każdym razie nie pamiętając numeru następnego domu, może on wskazać ten dom, mówiąc: następny za tym „innym“ domem.

Jeśli więc nie ma szans na poprawienie wszystkich domów wzdłuż całej ulicy, albo nie można znaleźć dla nowego domu miejsca, które z racji swej wartości byłoby akcentowane, należy zawsze kontynuować całość w sensie likwidowania jej spoistości całościowej.

Tak rozumując, można dodać do rzeźb w Muzeum Luksemburskim nową rzeźbę, ale tak dobitną, aby reszta stała się tylko tłem dla niej, albo też słabą formalnie ustawić w stosunku do reszty w pozycji wyraźnie uprzywilejowanej. W obu wypadkach nastąpi poprawa całości z racji podniesienia w hierarchii jej wartości formalnych.

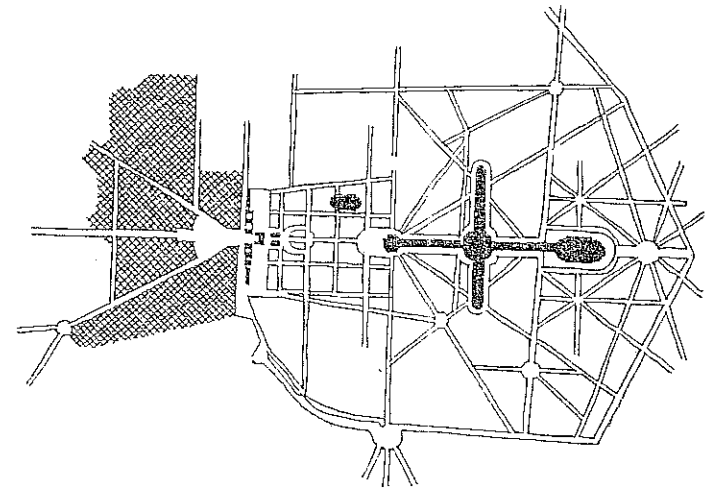
Należy jeszcze raz podkreślić, że pewna całość, nawet nie zorganizowana, jest zawsze formalnie lepsza od takiej nowej całości, która powstaje na skutek dodania nowej części niezgodnej pod względem charakteru i stopnia mocy formalnej z resztą elementów.

Może się zdarzyć, że staniemy przed zadaniem, w którym będziemy zmuszeni dodać część do istniejącej całości spoistej. Taką wybitnie mocną całością jest np. Wersal (TT) — rys. 112. Pałac, czy to od strony ogrodu, czy też podwórca, znamionuje tendencja do symetrii, która mocą swej dobitności formalnej wprzęga każdą część do współdziałania. Tylko kaplica pałacowa wyrwa się z tego zespołu, tworząc jakby narośl na bocznym skrzydle. Dodanie jej do spoistej formy całości wyraźnie czyni tę całość swobodniejszą w sposób nie podlegający dyskusji. U patrzącego zjawia się odruchowo ochota do usunięcia jej i zamiany na taką, która by podkreślała wartości formalne całości, a nie likwidowała je.

Przy przebiegającej przez miasto osi wersalskiej nie wolno nam na miejscu jednej z istniejących kamienic ustawić drapacza chmur, który by wprowadził dysonans do symetrii układu.

Świątynie *Seti* i *Ramzes* w zespole z Karnaku są owocami niesłusznego kontynuowania. Są tak niezgodne z wytyczną całości, że prawie przestają być błędami i są pomyłką, taką jaką byłoby dodawanie: dwa plus dwa równa się pięć. Taką pomyłką w układzie osi paryskiej byłoby zsuniecie z prostej łączącej Luwr z Łukiem Tryumfalnym na *Place d'Etoile* obelisku lub *Arc du Carrousel*.

Nie chodzi nam jednak o błędy tego rzędu, gdyż są drastycznie wyraźne, ale właśnie o takie, których realizowanie zjawia się na skutek nieświadomości i niezdawania sobie sprawy z siły nieznacznych uchybień formalnych w stosunku do spoistych zespołów architektonicznych.



112

Niejednokrotnie uważa się, że elewacja symetrycznego domu może mieć po jednej stronie osi inną, a po drugiej inną ilość okien i że nie jest to błędem z chwilą, gdy ilość ta jest tak duża, że nielogiczność ta nie jest spostrzegana od razu. Jest to zapatrywanie polegające na nieświadomości, gdyż jeśli nawet rzeczywiście nie widać błędu od pierwszego wejrzenia i dla odkrycia go potrzebne jest policzenie okien, to po przeliczeniu całość taka będzie dla jednostki, która zorientowała się w kłamstwie formalnym, niemiłym niedociągnięciem formalnym.

Jeżeli jakaś ulica składa się z szeregu domów o jednej wysokości i jednakowym charakterze oraz ma odpowiednio podkreślone naroża lub inne miejsce formalnie ważne, to dodanie do takiego spoistego zespołu części, która wyrwa się z gabarytu w jakimkolwiek bądź kierunku, czyni całość bardziej swobodną. Swoboda ta nastąpi wskutek kontynuowania niezgodnego z generalną wytyczną całości ulicy. Jeśli domy są jednobarwne, to jeden odmiennie zabarwiony dom będzie w układzie brzmiał podobnie jak kaplica w Wersalu lub świątynie *Seti* i *Ramzes* w Karnaku. Choćby więc nie było naszą intencją podkreślanie

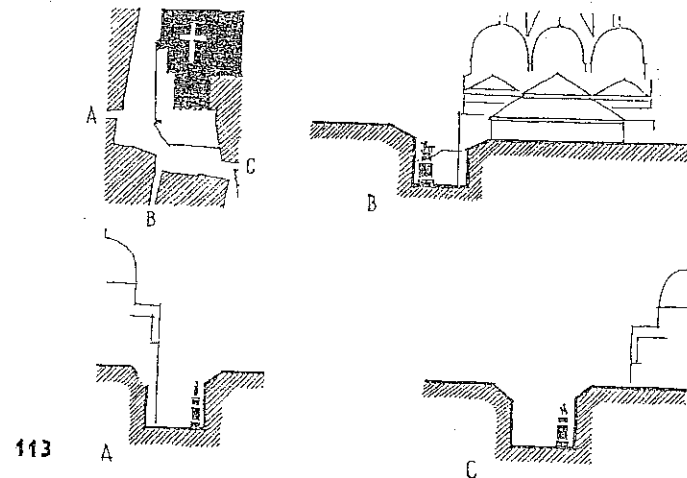
takiej spójnej całości, to z racji niemożności całkowitego przerobienia jej winniśmy kontynuować ją w jej sensie.

Jeżeli z form-części utworzona jest spójna całość, to dodanie części likwidujących tę spójność jest spostrzegane zawsze jako okaleczenie.

Specjalnego zabarwienia nabierają te kwestie w dzielnicach zabytkowych oraz wśród ochronianych całości architektonicznych, gdzie zachowanie pól działania istniejących obiektów i organizacji ich promieniowania formalnego stanowi zdecydowaną konieczność, i z całości wynikającą „*conditio sine qua non*“.

W połowie *quattrocenta* Donatello otrzymał od *Signorii* Weneckiej zlecenie wybudowania na placu przed bazyliką św. Antoniego w Padwie konnego pomnika Gattamelaty. Z poprzednich rozważań wiemy, że rzeźba jest jednym z najsilniejszych układów architektonicznych i że zawsze odczuwana jest jako forma na tle otaczających ją form budowlanych lub przyrody. Wiemy również, że każda specjalnie silna forma jest atrakcyjna i dobitna i ma tym samym tendencję do grania roli punktu głównego. Zespół placu św. Antoniego znajduje się pod przemożnym wpływem promieniowania formalnego bazyliki, która wielkością swoją w stosunku do budynków tworzących obrzeże placu oraz bogatym ukształtowaniem bryły zdobywa dla siebie stanowisko jądra układu grupującego w sobie wszelkie podkreślenia formalne (TT)—rys. 113 a. Wyobraźmy sobie, że Donatello ustawił pomnik na osi głównego wejścia do bazyliki. Oś główna kościoła wysunęłaby się tym samym na plac, co po pierwsze akcentowałoby ją bardzo mocno i niezgodnie z duchem bazyliki, której elewacja ma wyjątkowo swobodne i delikatnie podkreślone wejście główne; po drugie, takie kontynuowanie pociągałoby za sobą cały splot konsekwencji formalnych o tendencjach do form bardzo spójnych, a więc przeciwnych duchowi *quattrocenta*. Tego rodzaju posunięcie narzuciłoby jakieś „asymetryczne” placu“. Zjawiałaby się konieczność całkowitej przebudowy ściany zestawionej z domków przytykających do głównej elewacji bazyliki i stanowiących zespół swobodny formalnie. Zaistniałaby niewykonalna potrzeba wybudowania równoważnika dla tej nowej ściany. Jednym słowem, ustawienie pomnika na osi kościoła, jako niezgodne z formą, byłoby niewykonalne. Podobne rozumowanie wyłącza wybudowanie go w jakiejś nieznacznej odległości od osi kościoła, zgodnie ze znanymi nam zasadami budowy formy architektonicznej. Rozważmy obecnie, czy nie byłoby możliwe ustawienie pomnika przodem do kierunku ulicy B. Utworzyłyby się wtedy dwa układy: jeden wokół kościoła, a drugi — wokół pomnika, i plac otaczający bazylikę rozbiłby się na części posiadające własne i konkurencyjne pola działania. Poza tym głowy jeźdźca i konia znajdowałyby się zawsze w cieniu, a pomnik byłby ciemną formą na tle mroku elewacji domów między ulicami C i A. Takie ustawienie posągu, choć swobodne, byłoby jednak wystarczająco mocne, aby stworzyć dla bryły bazyliki rzeczywistą konkurencję formalną. Konkurencja ta występuje wyraźnie, jeśli rozważymy wejście na plac ulicą B. Pomnik stałby na jej osi i tym samym tworzyłby punkt główny dla układu tej ulicy. W rozumieniu ducha *quattrocenta* takie rozwiązanie było nie do pomyślenia. Nic więc dziwnego, że go Donatello nie zastosował. Ale i z punktu widzenia

formalnego nie byłoby dobrze, gdyby dla ulicy B pomnik stał się tak ważny, że zatarłaby się dobitność bocznego widoku bazyliki. Na schematycznym rysunekku przedstawiającym ten widok z ulicy B pomnik zjawiałby się w wolnej przestrzeni między ścianą domów a bryłą bazyliki. Jego rzeczywiste usytuowanie unaocznione jest na planie i można ocenić łatwo, o ile ono jest słabsze i dyskretniejsze od osiowego. Poza tym wszystkie pośrednie ustawienia, a więc takie, które nazwalibyśmy „niezdecydowanymi“, są zupełnie niemożliwe z punktu widzenia formalnego. Pomnik mógłby stać na osi albo być wyraźnie zsunięty z osi ulicy, nigdy zaś tak, aby można usytuowanie jego nazwać „niezupełnie na osi“ albo „niezupełnie z boku“. Pod względem formalnym rzeczywista



sytuacja pomnika dla widoku z ulicy B jest więc zdecydowanie poprawna. Patrzący, wchodząc nią na plac, czuje pomnik jako formę składową widoku bocznego bazyliki, tym samym bazylika zachowuje dawną rolę dominanty dla całości układu. Dopiero wtedy, gdy patrzący wkroczywszy w głąb placu przyjął do wiadomości wartości formalne zespołu, a więc potęgę bryły bazyliki, słabość formalną domków po przeciwnej stronie i nieumiarowość placu, pomnik odrywa się od formy kościoła i zaczyna grać samodzielnie. W tej chwili patrzący jest już jednak wciągnięty w pole działania bazyliki i swobodne usytuowanie pomnika nie jest w stanie wyrwać go z tego pola. Zda się, że promieniowanie formalne posągu jest składową promieniowania kościoła. Na podobnych zasadach zbudowane jest wejście z ulicy A. Podchodząc w stronę placu ulicą A widzimy pomnik w ramce utworzonej przez obrzeża domów stojących z przeciwnej strony niż bazylika. Wyobraźmy sobie, że pomnik wylania się z lewej strony, a więc z tej, z której zjawia się bazylika. Pomnik musiałby być wtedy przesunięty w kierunku wylotu ulicy B. Widok z tej ulicy nie uległby zmianie i jego wartości formalne pozostałyby te same, ale widok z ulicy A byłby zupełnie inny. Pomnik

utworzyłby formę na tle bazyliki, a więc sprowadziłby ją z roli dominanty i formy głównej układu do roli tła dla formy pomnika. Zmieniłby więc zasadniczo całość. Tymczasem w naturze pojawienie się jego w prawym, odległym od bazyliki narożniku następuje wtedy, gdy patrzący jest już całkowicie pochłonięty polem działania kościoła. A więc tak jak w widoku z ulicy B utrzymana jest pierwszoplanowa rola bazyliki i podkreślona drugoplanowość pomnika. Tymi dwoma widokami wyznaczone jest miejsce, które Donatello uznał za najszluszniejsze. Wprost zdumiewające jest to, że trzeci widok z ulicy C zawiera te same cechy skromnego usuwania w cień formy pomnika i respektowania pozycji formalnej bazyliki. Idąc tą uliczką, patrzący ma cały czas przed sobą tonącą w słońcu główną elewację i wtedy, gdy z lewej strony wyłoni się pomnik, nie będzie on już w stanie „przekrzyczeć“ formalnie bryły kościoła.

Donatello postępował więc tak, jak by to czynił dzisiejszy najsurowszy konserwator. Wydaje się, że cały jego wysiłek twórczy miał na celu ochronienie stanu istniejącego i poczynienie jak najmniejszych zmian w całości układu. Nie udało się to po prostu dlatego, że pomnik ustawiony przez niego uznajemy dziś za skończone arcydzieło, a zespół bazyliki i placu zdaje się nam zawierać wartość daleko mniejszą. W epoce *quattrocenta* sprawa ta mogła być ujmowana inaczej z najrozmaitszych względów i w jej rozumieniu całość mogła być skończonym arcydziełem, a pomnik tylko drugorzędną składową tej całości.

Na *Gattamelatę* można patrzeć i z innych punktów widzenia oraz znajdować inne dodatnie cechy tego dzieła, tylokrotnie opisywanego. W danej chwili interesuje nas jednak wyłącznie skromność i delikatność oraz głęboka uległość Donatella w stosunku do formy-matki, do której miał dodać nową część tak, aby jak najmniej zmienić całość oraz inne części, z których się ta forma-matka składa.

Domy małego miasteczka włoskiego pokryte są ciemnowisnową i brązową dachówką w najrozmaitszych odcieniach. Intencją konserwatorów jest, aby zachować te wartości formalne i ich charakter. Wyobraźmy sobie, że obok tego miasteczka w polu jego działania formalnego powstała konieczność zbudowania zakładu kąpielowego. Strona handlowa takiego przedsięwzięcia wymaga, aby architektura zakładu była atrakcyjna i rzucająca się w oczy, a więc odmienna charakterem i wartościami formalnymi od zabudowań, jakie wokół niego się wznoszą. Jeślibyśmy zaczęli postępować w myśl tych intencji „handlowych“, to efektem takiego kontynuowania byłoby „przekrzyczenie“ form, z których się składa miasteczko, i postępowanie krańcowo odmiennie od tego, które podziwialiśmy u Donatella. Architekt, który by uległ nakazom strony handlowej, mógłby wpaść na pomysł wybudowania zakładu w formach silnie kontrastujących z tradycyjnym budownictwem miasteczka. Forma taka byłaby dobitnie atrakcyjna, ale zgodnie ze znanymi nam zasadami zmieniałaby najzupełniej całość miasteczka i jego pozycję, jaką zajmowało pod względem formalnym. Może miasteczko stałoby się tłem dla nowego zakładu.

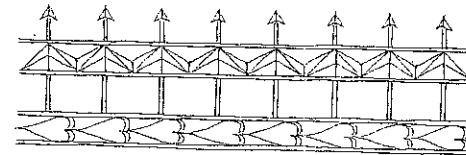
W okolicy, gdzie ze względu na starą, zakorzenioną tradycję, powstała na skutek całej gamy powodów, domy są kryte stromymi dachami z gontów i dra-

nic i gdzie intencją naszą jest kultywowanie i zachowanie tego zwyczaju, niedopuszczalne będzie pokrycie domu czerwoną dachówką, gdyż stałby się on kontrastem zmieniającym całość zbyt silnie.

Kontynuowanie układów architektonicznych, które winny być ochraniać, zawiera w sobie bogatą gamę problemów: od finezyjnego podejścia Donatella aż do odważnych decyzji zamiany istniejących całości na tło dla nowej formy.

W wielu wypadkach podstawową zasadą dla kontynuowań będzie postępowanie wprowadzające minimalne zmiany w ochrańnianych całościach.

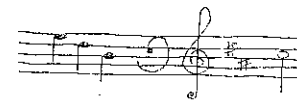
Dobre kontynuowanie w stosunku do obranego i uznanego za słuszne założenia polega na takim projektowaniu, które rozwijając formę, nie zmienia tego założenia. W ciągu kontynuowania możemy więc mówić o „dobrych“ i „złych błędach“. „Dobrymi“ błędami będą takie posunięcia, które uznamy za słabo



a

114

b

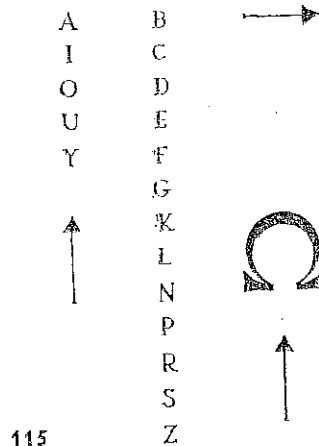


lub za niedostatecznie dobitnie akcentujące wartości formalne formy wyjściowej i powstałej z założeń funkcjonalnych, a dobrym kontynuowaniem będzie poszukiwanie takich akcentów, które idą po myśli formy. „Złymi“ błędami w stosunku do przyjętego założenia formalnego, zjawiającymi się w czasie kontynuowania, będą takie błędy, które tych założeń formalnych nie zmieniają i nie likwidują. Tym samym praca polegająca na sekwensie złych błędów będzie złym kontynuowaniem w stosunku do założeń poprzedzających poszczególne fazy pracy. Projektowanie architektoniczne polega więc na szukaniu drogą „złych“ błędów słusznego założenia i drogą „dobrych“ błędów wyższej formy dla założenia znalezionej i uznanego za słuszne.

W drewnianym zdobnictwie ludowym ulubione są ornamenty ciągłe. Ornament taki składa się z paru pasków pokrytych różnymi formami-częściami, jak linie wężykowate, trójkąty, kółka lub serduszka. Na szkicu a (rys. 114) mamy zestrojone w całość dwa paski o odmiennych założeniach formalnych. Linia wężykowata u góry ma charakter statyczny, stacjonarny. Serduszka bieżąca, mają zdecydowaną kierunkowość. O ile założeniem wężykowatej linii jest stać i akcentować szeregiem pionowych osi punkty równo od siebie odległe,

o tyle założeniem serduszek jest biec i posuwać się po poziomej osi w prawo lub w lewo. Zestrojenie takich form o przeciwnych sobie założeniach daje w efekcie niemożność ujęcia ich w całość zamkniętą. Jeśli snycerz, który ornament ten ciął w drewnie, zaczął od serduszek, to zgodnie z zasadami wyłożonymi uprzednio nie miał prawa na górnym pasku położyć wzoru, który wywodził się z innego założenia, jeżeli oba wzory miały tworzyć całość.

Kontynuowanie winno biec drogą „dobrych“ błędów w stosunku do uznane-go za słuszne założenia plastycznego.



Większość samogłosek, trwających dźwiękowo dłużej od spółgłosek, co specjalnie dobitnie akcentuje się w czasie śpiewu, ma rysunek osiowy i symetryczny, a więc stacjonarny. Zdaje się, że zatrzymują one bieg innych liter, które mają rysunek biegnący i kierunkowy. Zgodność formy graficznej z formą dźwiękową jest w alfabecie prawie manifestacyjna. Można by powiedzieć, że „ten, kto komponował“ znaki mające obrazować dźwięki mowy, postępował zgodnie z założeniem, którym była w danym wypadku mowa ludzka (rys. 115).

Zgodność między muzyką dziejącą się w czasie a kształtem znaków używanych do pisania nut jest również zastanawiająca. Nie można znaleźć żadnych użytkowych przesłanek dla wytłumaczenia faktu, że nutki nie są pisane stacjonarnie, tak jak *b* (rys. 114), lecz postępowo, a więc zgodnie z generalną wytyczną muzyki. O nutach i tonach mówi się, że „biegną“, „sypią się jak perły“ lub używa się dla muzyki porównań takich, jak „kaskada dźwięków“. Znaki stacjonarne nie uzmysławiałyby należycie „kaskady dźwięków.“

Ornament nałożony na wazę z Knossos (rys. 116a) jest niezgodny z wytyczną generalną formy tej wazy i wypływa jakby z innego założenia, podczas gdy ornamentacja wazy greckiej „stylu geometrycznego“ — *b* jest zgodna z kształtem tej wazy. Rytm każdego poszczególnego pasa są inne. Jeden motyw mieści się na obwodzie sześć razy, a inny — osiem razy, choć różnice długości pasów są

minimalne, to znaczy, że ornamenty na wazie podzielone są na pasy takim sposobem, który jest krańcowo logiczny. Pasy w partii wybrzuszonej są najszersze i skala ornamentu największa, co jest zgodne z wytyczną generalną formy. Waza służy do przechowywania wina lub oliwy. Największa ilość tego wina mieści się w tej części wazy, która jest najbardziej „brzuchata“. Świadomość tej wartości funkcjonalnej powoduje, że ową „brzuchatą“ część uważamy za jądro układu wazy i specjalne mocne akcentowanie tej sfery jest idealnie zgodne z tą wartością funkcjonalną. Pasy ornamentacyjne objaśniają nam kształt i tłumaczą funkcję. Formalnie swobodny i niejasno obrazujący brzucho-watość wazy motyw dekoracyjny na wazie z Knossos jest jednak z tą wytyczną funkcjonalną zgodny.

Kontynuowanie winno biec drogą „dobrych“ błędów w stosunku do tworzących założenie wartości funkcjonalnych.

Kolumnada Luwru dobudowana została przez Perraulta do istniejącego budynku trzy-piętrowego. Zgodnie z tym, co udowodniliśmy, kolumnada ta powinna swoją formą podkreślić wszystkie ważne wartości wytycznej generalnej budynku. Trzypiętrowość jest ważną cechą, zwłaszcza że elewacje boczne wyraźnie ją podkreślają. Perrault zaprojektował dwupiętrowy „parawan“ i nielogiczności tej zawdzięcza monumentalność i potężniejszą skalę swojej architektury oraz zwycięstwo nad Berninim, który logicznie trzymał się założeń wynikających z istniejącego i ważnego stanu rzeczy.

Gotyk, jeśli pominąć takie niedociągnięcia formalne, jak np. trójnawowość elewacji i pięcionawowość planu *Notre Dame* w Paryżu, był logiczny pod względem istniejących wartości formalnych i funkcjonalnych. Ze względów konstrukcyjnych w nawach głównych kościołów stosowano ostrołuk. W nawach bocznych ostrołuki nie wynikały z konieczności konstrukcyjnej, a więc zastosowane zostały



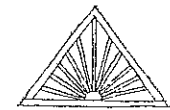
a



b



c

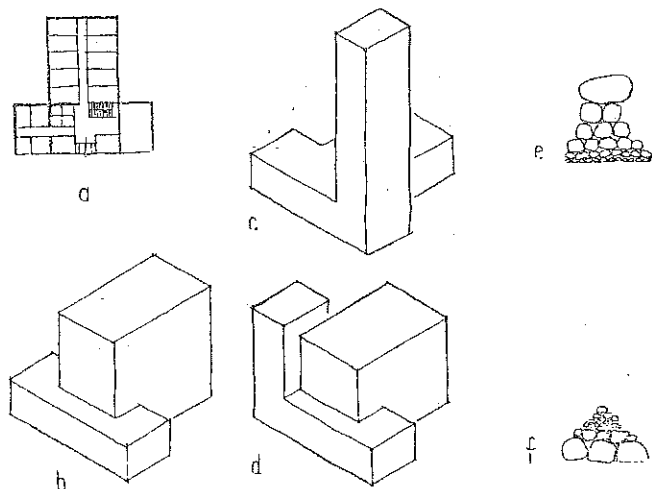


d



jedynie tylko z racji logiczności w stosunku do poczynionych założeń formalnych.

Niezgodność z wytyczną generalną formy może powodować jej okaleczenie. Pionowy i poziomy podział kamienia w greckich tympanonach wywoływał znany nam z uprzednich rozważań efekt niekończenia się formy (rys. 116 c). Podział ten był niezgodny z wytyczną generalną trójkąta i jako taki postulował zasłonięcie go przez rzeźbę. Wiejskie budownictwo drewniane znalazło wiele podziałów zgodnych z wytyczną generalną trójkątnego szczytu dachu — d, e.



117

Schemat planu a (rys. 117) jest symetryczny względem jednej osi.

Jeżeli to założenie formalne i wynikająca z niego wytyczną generalną uznamy za słuszną, to kontynuowanie bryły na takim planie nie może pójść w kierunku c ani d. W wyniku takiego kontynuowania zjawic się musi zawsze uczucie niedopasowania planu do bryły, lub odwrotnie — bryły do planu. Jeśli konsekwencją planu a była bryła c lub d, to posunięcie takie rozumiemy jako błąd, którego wynikiem musi być inne ułożenie planu i tym samym zmiana założenia i zmiana wytycznej. Można by powiedzieć, że plan a i bryła d znoszą się wzajemnie jak dwie jednakowe liczby poprzedzone znakami plus i minus. Wynik takiego działania ma wartość zerową, a w architekturze działanie takie oznacza likwidację całości i rozpoczęcie procesu projektowania od początku. Kontynuowanie winno iść drogą „dobrych“ błędów w stosunku do tworzących założenie wartości planów, przekrojów i kształtów form częściowych.

Konieczności konstrukcyjne wymagają, aby forma była względem nich logiczna. Stos kamieni e, w którym drobne kamyki leżą na dole, a ciężkie i wielkie głazy na górze, razi nas swoją niekonstrukcyjnością w ten sam sposób, w jaki niemile odczuwalibyśmy budynek, w którym ciężkie i surowe formy

spoczywałyby na coraz to lżejszych i delikatniejszych. W tym sensie stos kamieni f jest zgodny z konstrukcyjną wytyczną generalną. Kontynuowanie winno iść drogą „dobrych“ błędów w stosunku do założeń konstrukcyjnych.

Kontynuowanie winno iść drogą „dobrych“ błędów w stosunku do istniejących lub tworzących założenie układów formalnych, które podlegać mają rozwojowi.

Wszystkie zawarte tutaj rozważania mogą być nazwane próbą stworzenia systemu estetycznego. Byłby to jednak dość dziwny system estetyczny. Zastanawialiśmy się bowiem wyłącznie i jedynie rozważaniami, w których nie występowało słowo „piękno“ nie dlatego, że się go omijało skrętnie, ale dlatego, że nie było potrzebne na tym szczeblu rozważań. Może dążenia do logiczności względem założeń, dążenia do czytelności układów, do jasności i jednoznaczności formy, do krystalizacji lub do uzależnienia się od otoczenia i do wpasowywania się w nie są dążeniami do piękna. Może zagadnienie formy na tle lub kwestie dobitności linii prostych i krzywych geometrycznych mają w sobie coś z rozważań o pięknie. Nie sądzę jednak, aby wszystko to, co do tej chwili w sprawie kompozycji powiedzieliśmy, straciło na wartości, jeśli uznamy, że wykazaliśmy wyłącznie tylko dbałość o doprowadzenie form architektonicznych do takich układów i zespołów, z którymi naszej psychice i naszemu wewnętrznemu „ja“ jest wygodniej.

Wszystkie tezy, o których była mowa, opierają się na danych statystycznych. Znajdziemy więc na pewno jednostki, które nie odczuwają żadnej ulgi patrząc na formę jasną i prostą, ukształtowaną według naszych rozumowań, ale wręcz odwrotnie, zadowolając je będą i podniecać układy trudne do zrozumienia i kłopotliwe dla naszego wewnętrznego „ja“. Jeśli jednostce takiej wypadnie zajmować się architekturą, nie znajdziemy żadnych podstaw do zwalczania jej z racji tego, iż czuje inaczej niż my. I odwrotnie, jednostka ta nie będzie miała żadnego prawa przekonywać nas, że to, co robi, winno być dla nas wygodniejsze, jeśli odczuwamy to inaczej. Trudno bardzo przeciągnąć granicę między tymi zasadami, które obowiązują niektórych, a tymi, które są słuszną dla przygniatającej większości, w imieniu której budowaliśmy nasze rozumowania.

A poza tym, jak powiedział Beethoven:

„Il n'y a pas de règles qu'on ne peut pas blesser à cause de schöner.“

CZEŚĆ DRUGA

DOZNANIA

Działanie nasze jest zależne od zapasu doznań, jakie posiadamy w sobie, i oddzielenie go od nich jest rzeczą trudną do pomyślenia.

Gdy jednostka widzi coś, słyszy lub w jakikolwiek inny sposób odczuwa, to odbiera doznania od sytuacji, jakie ją otaczają i w jakich siłą rzeczy bierze udział. Zakres pojęcia „doznanie“ określają w pewien sposób zwroty mowy, w których się ten termin pojawia. W mowie potocznej termin „doznanie“ zastępujemy często słowem „wrażenie“.

Mówi się więc: „Po pierwszym strzale armatnim, jaki słyszałem, miałem przez chwilę wrażenie...“. „Przez cały czas pobytu w Paryżu byłem pod wrażeniem tego wspaniałego miasta“. Ze zwrotów tych wynika, że przedmiotem doznania, a więc tym czymś, co powoduje zaistnienie doznania, mogą być pobudki tak zbliżone do jednorodnych, jak pojedynczy dźwięk, oraz tak skomplikowane, jak wielkie miasto. W drugim wypadku doznanie uzyskane od całości długotrwałej i bogatej w części jest jakby wypadkową długiego szeregu doznań częściowych. W tym rozumieniu przedmiotami jednego doznania mogą być nie tylko całości pojedyncze, ale i takie, które zorganizowane są z bardzo wielu części. Doznanie trwać może tylko jedną chwilę, tak jak po usłyszeniu strzału armatniego, lub długo, tak jak podczas całego pobytu w Paryżu. Czas trwania doznania jest jednak ograniczony właściwościami psychiki człowieka. Rozpiętość tych granic zależy od wartości psychicznych jednostki.

Można również powiedzieć: „Mam wrażenie, że jestem słaby, że nie zdołam utrzymać się na nogach“ oraz „mam wrażenie, że jutro spotka mnie przykrość“. Przedmiotem doznania może więc być nie tylko to, co dociera do świadomości jednostki od zewnątrz, ale również i sytuacje wewnętrzne o charakterze fizycznym oraz psychicznym.

Niemożliwa jest w życiu człowieka taka chwila, podczas której będąc przytomnym nie odbierałby jakiegось doznania. W pole stanu wewnętrznego¹⁾ bezustan-

¹⁾ Pole stanu wewnętrznego jest to pole rozpięte między centrum osobowości a przedmiotami doznań. Przedmioty doznań oddziałują na centrum i odwrotnie, centrum oddziałuje na przedmioty doznań.

nie wpadają jakieś wrażenia: jedne silne i długotrwałe, inne słabe i chwilowe. Jedne z nich przekształcają znacznie pole stanu wewnętrznego utworzone z doznań, inne pozostawiają w tym polu ślady drobne i mało ważne.

Wszechświat, w którym żyje jednostka, objawia się jej na drodze doznań jako czas, przestrzeń, materia, promieniowanie, magnetyzm i życie. Działa on na nią nieogarnionym bezmiarem pobudek. Jednak nie wszystkie pobudki płynące od wszechświata powodują zjawienie się doznań w polu stanu wewnętrznego jednostki. Tych, które z racji takiej, a nie innej, budowy psychofizycznej człowieka nie docierają w jego pole stanu wewnętrznego, jest na pewno więcej niż tych, które są przedmiotami doznań. Są fale elektromagnetyczne, których człowiek nie może zobaczyć, i fale dźwiękowe, których nie jest w stanie usłyszeć. Materia objawia mu się w pewnym dla niego średnim rzędzie wiłkości. Rzędy niższe i rzędy wyższe są dla zmysłów człowieka niedostępne. To, co człowiek obecnie jest w stanie dostrzec z tego, co znajduje się poza zasięgiem jego zmysłów, zjawia się w polu stanu wewnętrznego nie dzięki rozszerzeniu jego możliwości psychofizycznych, ale tylko dzięki pomysłowym przekształceniom niewidzialnego w widzialne i niesłyszalne w słyszalne. Człowiek potrafi zmierzyć temperaturę paru tysięcy stopni, ale odczuć jej nie jest w stanie.

Czas biegnie dla człowieka raz szybciej, raz wolniej; szybkości te jednak są uwarunkowane budową psychofizyczną człowieka i wartością pola stanu wewnętrznego jednostki. Czas dla mikrobów i czas dla sekwoi są zupełnie odmiennymi wartościami. Człowiek jest tak zbudowany wewnątrz, że tylko maleńki zakres pobudek płynący od wszechświata jest dostępny dla jego świadomości. Robi to wrażenie, jakby jednostka spośród bezmiaru podniet wybierała tylko uprzywilejowane, a więc pewne długości fal świetlnych, pewne grupy pobudek mechanicznych.

Zgodnie z tym, co dotychczas powiedzieliśmy, wydaje się, że przedmiotem doznania może być np. piramida Cheopsa, zauważymy jednak łatwo, że doznanie, jakie odbiera patrzący na nią, zależne jest nie tylko od jej kształtu, ale i od jej otoczenia, w którego skład wchodzi również odbierający doznania, wraz ze swoim stanem wewnętrznym. Albowiem inne doznania odbierze obserwator, gdy widzieć będzie piramidę w jaskrawym świetle zbliżającego się do zenitu słońca, a inne, gdy będzie ona tonąć w blaskach księżyca. Inaczej będzie ją widział patrzący z bliska, gdy bryła jej wypełni całe jego pole widzenia, a inaczej, gdy będzie się zaznaczać jako daleka sylwetka na horyzoncie, tworząc zespół z piramidami Chafra i Menkera. Inne doznania odbierze obserwator, który odbył daleką pielgrzymkę, aby ją zobaczyć po raz pierwszy, a inne — stały mieszkaniec Gizeh, dla którego widok jej jest powszedni.

Wydaje się więc, że jeden przedmiot doznań wywoływać może niezliczoną ilość doznań. Innymi słowy, jednemu przedmiotowi doznania przyporządkowanych jest wiele doznań nieokreślonych pod względem ilości ani też charakteru. Trudno sobie wyobrazić, aby coś, co jest stałe i niezmienne, mogło być przyczyną czegoś nieokreślonego, zmiennego i niestalego. Jeżeli z doświadczenia wiemy, że nie ma dwóch jednakowych doznań i że zawsze między jednym

a drugim zachodzi choćby najmniejsza ale wyczuwalna różnica, to powodem tego może być tylko fakt, że każde doznanie wywołane jest przez przedmiot doznania odpowiadający tylko temu doznaniu. Jest niemożliwością zobaczyć piramidy samej, wyizolowanej z otoczenia, nie stojącej na ziemi i nie rysującej się na tle nieba lub na tle piasków pustyni, nie oświetlonej w jakiś sposób, a więc mającej wyłącznie swój kształt, wymiary i materiał.

Niemożliwością również jest patrzeć na piramidę niezależnie od istniejącego w danej chwili nastroju jednostki, od jakości i ilości posiadanych przez nią wiadomości oraz od jej właściwości psychicznych. Jednym słowem, doznania zależne są od stanu zewnętrznego i wewnętrznego danej jednostki. Przedmiotem doznania nie może być wyizolowana z otoczenia część wszechświata, a zawsze i jedynie całość sytuacji tak zewnętrznej, jak i wewnętrznej, w której ta realnie istniejąca część wszechświata gra jakąś, zależnie od uformowania sytuacji, spoiście lub swobodniejszą rolę. Tak więc nie piramida jest przedmiotem doznania, a sytuacja, w której piramida jest częścią składową.

Gdy myślimy o kształtowaniu architektury i o uformowaniu architektonicznym, konieczne jest pamiętać o tym, że każda przez nas zbudowana architektura jako przedmiot doznania nie jest czymś wyizolowanym z niezliczonej ilości sytuacji, w jakich się może zjawiać dla niezliczonej ilości widzów, ale że doznania (a więc tym samym i ocena tych doznań) wywołane tą architekturą są zależne nie tylko od niej samej, ale w dużej mierze od wartości całości kształtu każdorazowej sytuacji.

Jeżeli mówimy, że przedmiotem doznania jest piramida Cheopsa, obraz Rembrandta lub sonata Beethovena, to wyrażamy się nieścisłe. Powiedzenie takie jest dopuszczalne tylko wtedy, gdy zastrzeżemy się, że uważamy je za skrót i rozumiemy, iż przedmiotem doznania może być tylko całość sytuacji, w której piramida Cheopsa obraz Rembrandta lub sonata Beethovena grają rolę zależne od uformowania tej sytuacji.

Patrząc na piramidę Cheopsa można odbierać wiele szybko po sobie następujących doznań, pochodzących nie tylko od zmian zachodzących w wartościach fizycznych sytuacji, w której się piramida znajduje, ale i od własnych zmian psychicznych. Ponieważ stan psychiczny jednostki jest składową przedmiotu doznania, jednostka jest zawsze częścią tej sytuacji, która powoduje pojawienie się w jej wnętrzu doznań.

Nie można więc porównać pola stanu wewnętrznego człowieka, w którym zjawiają się nowe doznania, do matówki aparatu fotograficznego, gdyż matówka gra zawsze taką samą rolę w stosunku do wszystkich obrazów, jakie na nią padną, a pole stanu wewnętrznego człowieka współdziała w doznaniach w nim się pojawiających.

Odbieranie doznań przez człowieka jest pewnym przejawem ludzkiego działania. Z chwilą bowiem, gdy jednostka nie zachowuje się biernie w stosunku do zjawiającego się w jej polu stanu wewnętrznego doznania, lecz bierze w nim udział przy tworzeniu jego wartości formalnej, przy kształtowaniu go i przy nadawaniu mu cech, które go zmieniają, musimy to uznać za działanie. Np.

placz i śmiech są powodowane doznaniem i doznania te prawie zawsze pod wpływem pojawienia się tych czynności ulegają najrozmaitszym zmianom. Musimy więc uznać, że istnieje jakaś bardzo silna nić wiążąca doznania z działaniem. Wydaje się, iż można powiedzieć, że odbieranie doznań i działanie człowieka są ogniwami tego samego procesu psychicznego.

Gdy uprzytomnimy sobie, że nie ma takiej chwili w życiu jednostki, w której nie odbierałaby ona jakichś doznań, i że jednocześnie z tym doznawaniem jednostka działa w jej właściwy a najróżnorodniejszy sposób, to trudno sobie wyobrazić, aby w jej wnętrzu odbywały się w tym samym czasie dwa różne procesy.

Dowodem na to, że takie równoległe i odmienne procesy nie zachodzą, jest to, że ludzie tej dwoistości nie czują, a przeciwnie, wszystko to, co się w ich wnętrzu odbywa, ujmują jako coś jednorodnego.

Jeśli ktoś pracuje nad jakimś projektem architektonicznym, to znajduje się pod silniejszym lub słabszym doznaniem swojej pracy. Rysując odbiera poza innymi doznaniem barwy kalki i twardości ołówka, którym kreśli. Chodząc po rusztowaniu, odbiera doznanie uginających się pod nogami desek. Decydując się na takie, a nie inne, rozwiązanie jakiegoś problemu architektonicznego, ma wrażenie słuszności tej decyzji lub odwrotnie. Odbieranie doznań i działanie spleta się we wnętrzu człowieka w jedno nierozzerwalne pasmo przeżyć, ciągnące się bezustannie od urodzenia aż do śmierci.

UFORMOWANIE DOZNAŃ

Całokształt życia psychicznego z jego wszystkimi przejawami nie odbywa się dowolnie, ale jest wyraźnie uformowany.

Spróbujmy sobie wyobrazić (choć właściwie ze względu na budowę naszego „ja“ jest to prawie niemożliwością) chaos, jaki istniałby w nas, gdyby świat doznań nie był zorganizowany i uformowany. W nasze pole stanu wewnętrznego wpadają drogą zmysłów najrozmaitsze doznania. Ilość ich jest niewyobrażalnie wielka. Gdyby wnętrze nasze nie organizowało ich, to wszystkie one miałyby tę samą wartość. To, że kolor czerwony jest jaskrawy, jest jego cechą jako przedmiotu doznania dodaną przez budowę naszego „ja“. Gdyby nie było tej cechy organizacyjnej, wszystkie barwy byłyby jednakowo jaskrawe, czego sobie człowiek widzący normalnie nie jest w stanie wyobrazić. Jednym tony niskie wydają się być raczej poważne i smutne, a średnie i wysokie — raczej lekkie i wesołe, innym zaś odwrotnie. Te cechy dźwięków jako przedmiotów doznań są im przydane przez wartość naszego pola stanu wewnętrznego. Można sobie wyobrazić ludzi należących do jakiejś innej kultury niż nasza europejska, których rozweselać będą tony basowe, a smucić tony wiolinu. Ale nie można wyobrazić sobie ludzi takich, dla których cały świat dźwięków byłby bezbarwny i obojętny. Gdyby nie było organizacji formalnej doznań, nie byłoby ani ważnych wypadków

w życiu, ani chwili spokoju i odpoczynku, ani radości i wesela, ani smutków i cierpień. Nie mogłyby istnieć żadne uczucia i wszystko byłoby jednakowo jednostajnie obojętne. Człowiek nie umiałby znaleźć drogi do swego domu ani zdobyć pożywienia, gdyż wszystko dla niego miałyby jednakową wartość. Kawał mięsa od kamienia różniłby się tylko wzorem chemicznym. Na drogach nie istniałyby punkty ważne, grające rolę drogowskazów. Wreszcie człowiek żyjący w świecie nieuformowanych doznań musiałby być albo zupełnie pozbawiony pamięci, albo też musiałby pamiętać absolutnie wszystko zgromadzone w nim bezładnie. Nie byłoby kojarzenia doznań, chyba że kojarzyłoby się wszystko z wszystkim zupełnie dowolnie. Tym samym nie mogłoby być postępu i nie tylko nie byłoby ani sztuk, ani nauk, ale nie istniałoby nic, do czego człowiek doszedł drogą doświadczeń, które bez kojarzenia się doznań nie są możliwe.

Formowanie doznań jest dla życia człowieka tak samo ważną czynnością, jak bicie serca lub oddychanie.

Patrząc więc na piramidę Cheopsa nie widzimy poszczególnych płam o rozmaitym zabarwieniu i nieokreślonej ilości, choć na pewno taka ilość świetlnych podrażnień dociera do siatkówki oka, ale całość uformowaną z tych podrażnień. Słuchając koncertu symfonicznego słyszymy zawsze całość uformowaną z tonów, a nie pojedyncze dźwięki. Tak w jednym, jak i w drugim wypadku na formowanie się całości z płam i dźwięków ma wpływ stan naszego pola wewnętrznego.

Również doznania, które dotarły do naszego wnętrza, nie grupują się dowolnie i bezładnie jak płatki padającego śniegu i nie układają się w kolejności jedne po drugich jak sekundy idącego zegara, ale organizują się w całości uformowane zależnie od stanów naszego pola wewnętrznego.

Nie sposób jest zobaczyć architekturę bez nieba, bez drzew, które obok stoją, bez trawników i ścieżek, leżących dookoła. Jeżeli do tej architektury podchodziliśmy z daleka przez park albo jeśli szliśmy ulicami mijając jakieś inne budynki, to siłą rzeczy od tych sytuacji musieliśmy odebrać doznania, których wspomnienia pozostały w naszym polu stanu wewnętrznego — dobitne lub mniej wyraźne i które dzięki takiej, a nie innej, budowie naszego „ja“ uformowały się w nas w jakąś całość złożoną ze śladów doznań. Na uwartościowanie w ten sposób pole stanu wewnętrznego pada doznania, które odbieramy przy oglądaniu tej architektury, jest ono zależne nie tylko od uformowania całości, w której gra jakąś rolę, ale i od tych doznań, które tkwią w nas jako wspomnienia. Tak dzieje się zawsze. Nowe doznania nie zjawia się nigdy w pustym polu stanu wewnętrznego istniejącym bez śladów pozostałych po poprzednich doznaniach.

Fakt ten ma decydujące znaczenie dla formowania się doznania następującego po uprzednich.

Doznania mają różną wartość i każde z nich wywiera jakościowo i ilościowo odmienny wpływ na pole stanu wewnętrznego. Doznania silne i spoiste przekształcają to pole bardzo znacznie, słabe i swobodne mijają prawie bez echa.

Podczas oglądania jakiejś architektury, obrazu lub sztuki teatralnej, dokonuje się w nas proces formowania się całości z szeregu doznań.

Gdy opuszczamy oglądany budynek, pamiętamy wejście, hall, schody, jakieś sale, jakieś szczegóły architektoniczne, drzwi, okna, które grały swoje zasadnicze lub mniej zasadnicze role. Pamiętamy je zawsze zależnie od ich chwilowej ważności. Jedne z nich stają się czymś podkreślonym, czymś, co wywołało w nas głębsze doznanie, inne giną w cieniu tamtych. Któryś z nich wybija się na pierwszy plan i tworzy jakby punkt główny całości uformowanej z doznań odebranych przy całokształcie oglądania. Wreszcie wszystkie te doznania łączą się w pamięci w jedno całościowe doznanie, mające punkt główny, punkty ważne i tło utworzone z reszty doznań.

W ten sposób zbudowana całość ma swoje indywidualne zabarwienie, coś w rodzaju idei lub ogólnego tonu i cecha ta jest pamiętana najdłużej i najwyraźniej, zwłaszcza przez jednostki mające skłonności do syntetyzowania.

Jeśli oglądamy krajobraz roztaczający się przed nami, to oglądanie to składać się będzie z wielu momentów, w czasie których koncentrujemy się na poszczególnych fragmentach tego krajobrazu. Każde takie pojedyncze skoncentrowanie się będzie miało jako skutek powstanie jednego doznania. To, na czym skoncentrowaliśmy się, jest punktem ważnym tego doznania.

Wybór punktów, na których się koncentrujemy, nie jest dowolny, lecz zależny od uformowania sytuacji będącej przedmiotem wrażenia. Pojedyncze światło w ciemności lub ruch na nieruchomym tle będą zawsze punktami głównymi sytuacji nawet wtedy, gdy zamiarem naszym będzie skoncentrowanie się na czymś innym. Jeśli sytuacja składa się z przedmiotów mniej i bardziej spoiwych, to ostatnie mają zawsze tendencję do zjawienia się jako punkty ważne, a pierwsze, jako swobodniejsze, wtapiają się w tło. Coś, co jest bardziej jednoznaczne, staje się łatwiej punktem głównym sytuacji w przeciwieństwie do tego, co jest niepewne. Tak jak grupa doznań tworząca jedno doznanie całościowe, tak i każde pojedyncze doznanie ma właściwą sobie ideę.

Pole stanu wewnętrznego tworzy się ze wszystkich doznań, jakie odbiera jednostka, ale na stan tego pola daleko większy wpływ mają te doznania, które je przekształcają silniej i które w nim pozostają dłużej. Takimi doznaniem mogą być te, które docierają do tego pola łatwiej, oraz te, które łatwiej zapamiętujemy i trwale pamiętamy.

Łatwiejsze docieranie doznań do pola stanu wewnętrznego uwarunkowane jest przez wrodzoną wrażliwość oraz siłę nastawienia jednostki na pewne uprzywilejowane grupy doznań.

Łatwiejsze zapamiętywanie i trwalsze pamiętanie zależne jest od uformowania przedmiotów doznań, a w następstwie — od całokształtu sytuacji. Doznania pochodzące od sytuacji uformowanych jednoznacznie, a więc tym samym silniejszych oraz uformowanych bardziej spoiście, są łatwiejsze do zapamiętania i tkwią w polu stanu wewnętrznego jako wspomnienie dłużej niż doznania spowodowane sytuacjami uformowanymi niepewnie, a więc słabszymi, oraz uformowanymi swobodniej, które się trudniej na drodze działania pamięci wplatają w pole stanu wewnętrznego i krócej w nim trwają.

Gwałtowny atak bólu. Pojedyncza błyskawica na pochmurnym niebie w nocy.

Uderzenie w gong przed rozpoczęciem przedstawienia teatralnego. Oddział wojskowy maszerujący w szyku. Architektura zamykająca jakąś oś. Są to przedmioty doznań uformowane spoiście i jednoznacznie, a doznania pochodzące od tych przedmiotów muszą być siłą rzeczy uformowane w ten sam sposób.

Sytuacja uformowana spoiście jest to zespół przedmiotów doznań, które dotarły w pole stanu wewnętrznego jednostki i które jej narzucają swoje formy sprecyzowane jasno, dobitnie i jednoznacznie, jako całości utworzone z wartości pola stanu wewnętrznego i tych przedmiotów.

Stan znudzenia i osłabionej działalności. Szmer rozmów wielu osób w dużej kawiarni. Migotanie gwiazd na niebie. Tłum kręcący się bezładnie po placu. Domy większe i mniejsze stojące nieporządnie, tak jak to bywa na przedmieściach dużych miast. Są to przedmioty doznań uformowane swobodnie i niepewnie. Doznania pochodzące od tych przedmiotów będą również swobodne i niepewne. Sytuacja uformowana swobodnie i niepewnie jest to taki zespół przedmiotów doznań, które dotarły w pole stanu wewnętrznego jednostki i które pozostawiają jej swobodę w wyznaczaniu ról dla tych przedmiotów w formie całości utworzonej z nich i z pola stanu wewnętrznego jednostki odbierającej doznania.

Sytuacja spoiwa jest to taka sytuacja, która wykazuje cechy jakiejś organizacji uformowania według takich lub innych prawideł. Sytuacja swobodna to brak zorganizowania, dowolność i chaos. Szereg bezcelowych i nie powiązanych z sobą czynności — to sytuacja swobodna. Operacja chirurgiczna, podczas wykonywania której ruchy biorących w niej udział są dokładne i zmiernie do jednego celu będącego punktem głównym, to sytuacja spoiwa. Stan bezuczuciowy, obojętny, to sytuacja swobodna. Stan silnego uczucia w powiązaniu z przedmiotem, na którym jest ześrodkowane to uczucie, to sytuacja spoiwa. Stan apatii i nieróbstwa, wskutek którego może zaistnieć wiele niepewnych działań, to sytuacja swobodna. Stan aktywny wyraźnie skoncentrowany w jednym kierunku — to sytuacja spoiwa.

Jeżeli przedmiot doznania złożony z wielu części jest uformowany swobodnie, to z chwilą zaistnienia w polu stanu wewnętrznego jednostki uczucia w stosunku do którejś z części przedmiot doznania uformuje się bardziej spoiście. Część, która została objęta uczuciem, staje się punktem głównym sytuacji i na nią pada akcent. Wyodrębnia się ona spośród innych części, które tym samym wtapiają się w tło. Uwaga jednostki koncentruje się na nim. Sytuacja staje się ważna dla pola stanu wewnętrznego i przetrada się w taką, która jest łatwa do zapamiętania i trwale istnieje w pamięci.

Uczuciowość jest więc bardzo ważną cechą charakteru jednostki, gdyż od niej w dużej mierze zależy jakościowy i ilościowy zasób doznań stanowiący o wartości pola stanu wewnętrznego.

Sytuacje spoiwe składają się z mniejszej ilości części niż swobodne. Wobec tego z sytuacji tych zostaje zapamiętywana nie tylko idea, ale również i części składowe. Z sytuacji swobodnych pozostaje w polu stanu wewnętrznego raczej tylko idea. Jest zrozumiałe, że zapamiętanie czegoś jest pełniejsze, jeżeli obejmuje nie tylko koloryt ogólny, ale i sposób uformowania z części. Dlatego też

w polu stanu wewnętrznego ślady sytuacji spoistych tworzą jakby punkty ważne wśród niezupełnie skryształizowanej mgły, utworzonej ze śladów sytuacji swobodnych.

Na tej zasadzie opierająca się budowa pola stanu wewnętrznego każdej jednostki przypomina konstrukcję każdego pojedynczego doznania. W ciągu całego życia jednostka gromadzi w tym polu przeogromną ilość śladów doznań. Niektóre wspomnienia spoistych doznań, jako wyjątkowo silne, wyrwywają się spośród innych na pierwszy plan i tłem dla nich mogą być ślady tych spoistych doznań, które są słabsze. W ten sposób tworzy się jakby hierarchia punktów ważnych dla danego pola. Z biegiem czasu ślady dawniejszych doznań zacierają się, przy czym w pomroce toną najpierw wspomnienia doznań swobodnych, a potem spoistych, w zależności od ich szczebla hierarchicznego.

KOJARZENIE SIĘ DOZNAŃ

Jeżeli w polu stanu wewnętrznego pojawi się jakieś nowe doznanie, to najczęściej zdarza się, że jego istota i forma spowoduje wywołanie w świadomości jakichś śladów dawno odebranych doznań, które zdają się posiadać wspólne cechy lub styczności w czasie z tym nowym doznaniem. Gdy usłyszymy słowo „Napoleon“, to doznanie spowodowane tym słowem może wywołać z naszego wnętrza słowo „Bonaparte“, choćby kontekst, w jakim było użyte imię „Napoleon“, nie powinien był wcale nasunąć nazwy „Bonaparte“.

Przewracając kartki jakiejś książki, ktoś trafia na plan placu św. Marka w Wenecji i doznanie spowodowane tym rysunkiem kojarzy mu się ze śladami doznań elewacji Pałacu Dożów, Bazyliki św. Marka oraz owych dwóch spizowych ludzi, którzy bijąc młotami w dzwon, wystukują godziny na *Torre di Orologio*. Nagle przypomina sobie zegarek, który parę dni temu zgubił w lesie, gdzie stały wielkie sosny, tak wielkie, że można z nich śmiało robić maszty na dawne żaglowce, takie jakimi jeździli bohaterowie Conrada.

Mimo iż pierwsze i ostatnie ogniwo tego łańcucha skojarzeń nie mają żadnych cech wspólnych ani nie działają się jednocześnie, to łańcuch ten jest możliwy, gdyż każdy pojedynczy człon zbudowany jest według zasady podobieństwa cech i styczności w czasie.

Można jednak powstanie takiego ciągu skojarzeń wyjaśnić sobie na kanwie innej zasady.

Plan placu św. Marka jest częścią całości, na którą składa się istniejący w naturze plac z otaczającymi go budynkami. Ktoś, kto znając plan tego placu, wchodzi na niego po raz pierwszy, odbierze z pewnością doznanie pełniejsze i będzie się łatwiej orientował i dokładniej rozumiał jego budowę. Znajomość planu uczyni sytuację, w której się znalazł po wejściu na plac, bardziej spoistą.

Z tych powodów nie można odmówić planom miast lub jakiejkolwiek archi-

tektury roli części dla całości. Spizowi ludzie są też częściami całości placu św. Marka, tak więc pierwsze ogniwa tego łańcucha skojarzeń można by scharakteryzować jako część całości. Spizowi ludzie z młotami — to część mechanizmu zegara z *Torre di Orologio*, a zegarek zgubiony w lesie należy jako część do wielkiej całości utworzonej z wszystkich tych zegarów, których ślady tkwią w polu stanu wewnętrznego, d. znającego skojarzeń. Nic dziwnego, że przypomniał się właśnie ten zgubiony zegarek, a nie którykolwiek inny, bo niedawno grał ważną rolę w sytuacji, która zaistniała po zauważeniu straty. Wspomnienie tego zegarka było na pewno punktem głównym w tej sytuacji, podczas gdy wielkie sosny dzięki swej formie zajmowały w niej stanowiska punktów tak dobitnych, że narzucały się jako skojarzenia, gdy we wspomnieniu pojawił się zegarek.

Ten odcinek łańcucha skojarzeń wykazuje przebieg od części, jaką dla danej sytuacji był fakt zgubienia zegarka, do planu placu, a więc do innych części tejże sytuacji, która stanowiła całość dla tych części.

Gdyby fakt zgubienia zegarka nastąpił dawno i ślad tego doznania pograżył się głęboko w polu stanu wewnętrznego, to prawdopodobnie skojarzenie między *Torre di Orologio* a tym zegarkiem nie nastąpiłoby. Ze względu na to, że fakt zgubienia był ważnym punktem w polu stanu wewnętrznego i tkwił w nim dostatecznie płytko, skojarzenie narzuciło się samo przez się. Gdyby rosące w lesie krzaki jałowca dla uformowania całokształtu sytuacji były równie ważne jak sosny, to jako wspomnienie pojawiłyby się pewnie one, a nie sosny. Zjawienie się sosen spowodowane było tym, że sytuacja, w której grały swoje role, była tak, a nie inaczej, uformowana.

Podczas bytności w Wenecji spizowi ludzie wydzwaniali właśnie jakąś godzinę i przez chwilę w całokształcie sytuacji, dzięki dźwiękowi i ruchowi oraz niezwykłości formy, byli bardzo silnym punktem akcentowanym. Nic dziwnego, że ślad tego doznania wyłonił się w głębi pola stanu wewnętrznego jako wspomnienie, gdy zrealizowała się w świadomości całość placu św. Marka.

Spróbujemy kojarzenie się doznań wyjaśnić w sposób następujący: nowe doznanie kojarzy się albo z całością utworzoną ze śladów doznań, albo z jakąś jej częścią lub z większą ilością tych części. Skojarzenie nie nastąpi dowolnie, to znaczy że z pola stanu wewnętrznego nie wypłynie którykolwiek bądź ślad dawnego doznania należący do całości, ale odwrotnie, na krańcu pola pojawiają się jako pierwsze te ślady, które grają w całości jakieś ważne role i są punktami podkreślonymi.

Realizować się będą zawsze najpierw ślady doznań, które są uformowane spoicie. Swobodnym doznaniom będzie trudniej stać się ogniwami łańcucha skojarzeń. Nowe doznanie, zjawiając się w polu stanu wewnętrznego, przekształca całość, której częścią się staje, wzbogaca ją w nową składową, zmienia ideę całości.

Zaistnieje więc chwila, w której nowe doznanie ze śladami dawnych trwać będzie w świadomości jednocześnie, czyli nabierze styczności w czasie, tak jak nabrało wspólności cech z chwilą, gdy zostało włączone do całości.

Dalej skojarzenie pójdzie zawsze tym śladem doznania, które jest punktem głównym w owej całości i stoi wysoko w hierarchii punktów ważnych.

Jeżeli jeden element skojarzył się z drugim, to pewne jest, że w obrazie całości część ta była punktem głównym lub bardzo ważnym. Zaistnienie takiego, a nie innego, skojarzenia tłumaczy więc uformowanie pola stanu wewnętrznego.

Możemy powiedzieć ogólnie, że doznania kojarzą się ze śladami doznań na zasadzie przynależności jednych i drugich do tych samych całości, w których grają role ważnych lub mniej ważnych części, zależnie od uformowania tych całości.

Nie można sobie wyobrazić takiego doznania, które by mogło nie należeć do jakiejś uformowanej w polu stanu wewnętrznego całości. Nawet u dziecka pierwsze doznania układają się w całość nie nazwaną, ale obrazującą życie i otoczenie. Z biegiem lat ten stan komplikuje się i wzbogaca.

Dojrzała jednostka jest tym bardziej wartościowa, im jej pole stanu wewnętrznego jest wyraźniej ukształtowane z licznych silnie odmiennych w charakterze całości, bogatych w części i dobitnie spoiistych.

Przypominanie sobie czegoś biegnie tą samą drogą uformowań, co i kojarzenia się. Założmy, że jednostka stara się przypomnieć sobie kopułę Bazyliki św. Piotra w Rzymie. Jej kształt, barwa i materiał istnieją w grupie śladów doznań pozostałych po oglądaniu kopuły w naturze oraz po obserwacjach licznych rysunków, planów i fotografii, jednak uformowanych w ten sposób, że ślady te zlewają się w jedno przypomnienie całości. Jeśli jednostka będzie się starała przypomnieć sobie kopułę dokładniej, to proces przypominania będzie biegł od całościowego śladu doznania kopuły do części, z której się ona składa. A więc przypomni sobie glorię z balkonikiem i uformowanie bębna, na którym stoi właściwa kopuła. Proces ten będzie biegł zawsze od całości w kierunku części, z których się całość składa. Głębokość tego procesu zależy będzie od dokładności pamięci jednostki i od uformowania całości utworzonej ze śladów doznań. Nie trudno będzie również jednostce tej pobiec myślą w odwrotnym kierunku i wywołać na krańcach pola stanu wewnętrznego ślady tych doznań, w których kopuła gra rolę części, a więc przypomnieć sobie całość Bazyliki wraz z placem i otaczającymi budynkami. W tym wypadku również przypomnienia kształtować się będą całościowo na zasadzie uformowania śladów doznań, których przedmiotami rozważań były fotografie, rysunki i oglądanie całości na miejscu.

Im bardziej bogata w części i spoiściej uformowana będzie całość utworzona z tych śladów doznań, tym przypomnienie będzie dokładniejsze.

Kojarzenie się doznań, jako pewien proces psychiczny, określa daleko dokładniej uformowanie doznań w polu stanu wewnętrznego, niż styczność w czasie i wspólność cech poszczególnych przedmiotów doznań.

Wyjaśniliśmy uprzednio, że pojedyncze doznania trafiające w pole stanu wewnętrznego po jakimś czasie zlewają się w całość i powodują utworzenie się jądra doznania całościowego. W ten sposób zbudowane jest doznanie całości uzyskane od jakiegoś dłuższego przeżycia. Doznanie takie będzie zawsze w jakiś sposób uformowane. Będzie więc miało swój punkt główny oraz wiele innych

punktów ważnych, ułożonych według pewnej hierarchii. Będzie miało swoje tło i swoją ideę. Pojedyncze częściowe doznania, tworzące doznanie całościowe, będą w pewien sposób styczne w czasie.

Jakieś nowe doznania kojarzyć się będą z tymi stycznymi w czasie nie dowolnie, ale zawsze zgodnie z uformowaniem doznania całościowego, a więc z tymi pojedynczymi doznaniami, które stanowią jakieś punkty formalnie podkreślone w organizacji tegoż doznania całościowego.

To samo odnosi się do doznań posiadających jakieś cechy wspólne. Nowe doznanie mające cechę białości kojarzyć się będzie nie z dowolnym śladem doznania posiadającym tę cechę, ale z takim śladem, który w organizacji całościowej, utworzonej ze śladów doznań mających cechę białości, tworzy jakiś punkt ważny i formalnie podkreślony.

Uformowanie doznań jest podstawową cechą charakterystyczną pola stanu wewnętrznego. Na jej zasadzie odbywają się wszystkie zachodzące procesy.

Podkreślanie ważności uformowania doznań w polu stanu wewnętrznego nigdy nie będzie przesadą.

Kojarzenie jest bardzo ważną właściwością psychiki ludzkiej i na skutek tego wszystkie nowe doznania pojawiające się w polu stanu wewnętrznego muszą być wyjaśnione i sklasyfikowane przez ślady doznań, które dawniej w to pole dotarły.

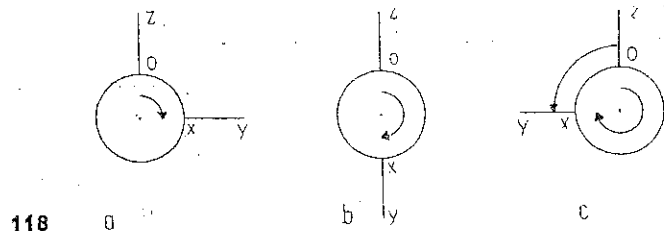
Gdy jako nowe doznanie pojawia się w polu stanu wewnętrznego jakiś obraz abstrakcyjny, a więc taki, któremu nie możemy przyporządkować żadnej treści, który nie wyobraża ani portretu, ani martwej natury, ani pejzażu i który jest dla nas wyłącznie swobodnym uformowaniem plam barwnych o mniej lub więcej geometrycznych kształtach, to na pierwszym planie w naszej świadomości pojawi się pytanie: „co to jest?”. Jeśli zauważymy, że szereg plam na obrazie przypomina gitarę, a jakieś inne plamy i kreski formują się nam w całość podobną do zdeformowanego dzbanka, to gitara, która pewne plamy straciła na rzecz całości, z której uformował się nam dzbanek, znika pozbawiona istotnych części i zdaje się nam, że te dwa przedmioty prowadzą między sobą walkę na płaszczyźnie obrazu. Raz widzimy dzbanek, a potem znów gitarę. W końcu dochodzimy do wniosku, że szukanie skojarzeń w tym kierunku nie prowadzi do niczego i klasyfikujemy obraz jako kompozycję abstrakcyjną z plam barwnych. Jeśli w przyszłości spotkamy się znów z tak namalowanym płótnem, to nie doszukujemy się w nim treści takich jak dzbanek lub gitara, ale dzięki temu, że skojarzyło się nam ono z tym kiedyś widzianym abstrakcyjnym obrazem, szeregujemy je do grupy oderwanych kompozycji malarskich. W ten sposób w drugim przypadku nastąpiło wyjaśnienie i sklasyfikowanie nowego doznania przez skojarzenie się z pierwszym.

Przykład ten w szczególny sposób rozszerza zakres pojęcia, które nazwalibyśmy uformowaniem. Pewne plamy i linie skojarzyły się nam z gitarą. Nastąpić to mogło tylko na zasadzie wspólności cech między owymi plamami i liniami a jakąś całością istniejącą w naszym polu stanu wewnętrznego, utworzoną z oglądanych dawniej gitar. Tymi cechami mogą być tylko wspólne wartości. Będą

to charakterystyczne kształty, proporcje i podkreślenia jakichś punktów, które tu i tam grają tak samo ważne role. Jednym słowem, styczność w uformowaniu, lub — wyrażając się inaczej — styczność formy jest powodem takiego kojarzenia się doznań, a kształty, proporcje i podkreślenia punktów w przedmiotach doznań nabierają szczególnej i decydującej wagi.

NASTAWIENIE

Nastawienie jest to taka dyspozycja psychiczna, która nagina jednostkę do wprzęgnięcia nowych doznań w orbitę jakiejś jednej i tej samej całości. Jeżeli przed osobą *A* wyświetlimy na ekranie odcinek *OZ* z układu *a* (rys. 118), a potem odcinek *XY*, to będzie się jej zdawało, że odcinek *OZ* wykonał ruch zgodny



z kierunkiem ruchu wskazówek zegara i położył się na odcinek *XY*, przy tym punkt *Z* skoczył do punktu *Y*. Po wykonaniu paru takich ekspozycji przechodzimy do wyświetlania układu *b*, w tej samej kolejności. Osoba *A* i teraz będzie miała wrażenie, że punkt *Z* skacze do punktu *Y*, to znaczy, że ruch odcinka *OZ* odbywa się zgodnie z kierunkiem ruchu wskazówek zegara. Następnie wyświetlamy układ *c* również w tej samej kolejności. Ruch odcinka *OZ* będzie się w dalszym ciągu odbywał w tym samym kierunku. Ostatnie ekspozycje układu *c* pokazujemy osobie *B*, która naturalnie widzi ruch odcinka *OZ* odbywający się w kierunku przeciwnym niż ruch wskazówek zegara. Mamy wówczas przed sobą dwie osoby, które od jednego i tego samego przedmiotu wrażenia odbierają przeciwne doznania. Gdyby osoba *A* nie odbierała kolejnych doznań od układów *a* i *b*, to układ *c* musiałaby zobaczyć tak, jak go widziała osoba *B*. Na skutek owych poprzednich doznań uzyskała jednak takie nastawienie, że stało się dla niej możliwe zobaczyć układ *c* w sposób dla osoby *B* nieoczywisty. Całość sytuacji, w jakiej znajdowała się osoba *A*, składała się z kolejnych ekspozycji układów *a*, *b* i *c*, podczas których ruch odcinka *OZ* zgodny z ruchem wskazówek zegara był tak silną częścią całości, że zwalczył bliskość punktów *Z* i *Y* z układu *c*.

Sytuacja osoby *B* była inna i składała się tylko z ekspozycji układu *c*. Nie więc dziwnego, że ruch punktu *Z* odbył się do *Y* tak, jak tego wymagała bliskość tych punktów. Osoba *B* osiągnęła więc takie nastawienie od układu *c* w stosunku do całości, do której ten układ nie powinien był należeć, że na skutek tego przyporządkowała temu układowi cechę, która zdawała się jej być zasadnicza. Wystąpiło u tej osoby nastawienie do takiego, a nie innego, ujęcia sytuacji.

Taką cechę, która łączy pewne wrażenia w całość, będziemy nazywać cechą łączącą.

Jeżeli ktoś uległ przeświadczeniu, że trzynastka wróży mu niepowodzenie, to może łatwo do napotykanym trzynastek dołączyć przecucie zbliżającego się niepowodzenia. Gdy dzięki zbiegom okoliczności dalsze spostrzeżenia potwierdzą mu słuszność tych przeczuć, to po pewnym czasie uzyska on takie nastawienie, na skutek którego po zetknięciu się z jakąś trzynastką zjawi się u niego rezygnacja i tym samym osłabi ona aktywność, co rzeczywiście spowodować może niepowodzenia. Za te faktycznie powstałe niepowodzenia osobą winić będzie te lub inne trzynastki, a nie swoją rezygnację i słabe działanie. W ten sposób przeczuwanie zbliżającego się niepowodzenia staje się cechą łączącą trzynastek.

Jeżeli jednostka posiadająca takie nastawienie zdoła kogoś innego przekonać, że rzeczywiście trzynastki mają jakieś fatalne właściwości spowodowania niepowodzeń, to może się zdarzyć, że z biegiem czasu większa ilość ludzi zarazi się tym zabobonem i tym samym utworzy się nastawienie grupy. Jednostki biorące udział w tym nastawieniu będą przyporządkowywać trzynastkom nową cechę spowodowania zła, a niepowodzeniom, jako przedmiotom doznań, cechę zależności od trzynastek i tym samym niezależności od woli ludzkiej.

W ten sam sposób, a nawet daleko łatwiej można cechę wspólną dla wielu przedmiotów doznań, choć nie jest ona specjalnie istotna, zamienić na bardzo ważną cechę łączącą przez uzyskanie odpowiedniego nastawienia.

Taka cecha, istniejąca w przedmiocie doznania słabo i jakby w ukryciu, roznosi się do pierwszoplanowego czynnika i tym samym zmienia najzupełniej uformowanie doznania.

Znany jest fakt, że artyści baroku, rysując z natury rzeźby i architekturę renesansową, tak silnie uwypuklali i podkreślali, najprawdopodobniej zupełnie bezwiednie, cechę barokowości drzemiącą nieznacznie w tych rzeźbach i architekturze, że charakter renesansowy tych obiektów schodził na ich rysunkach na drugi plan.

Doznanie uzyskane od jakiegoś przedmiotu doznania formuje się w naszym wnętrzu pod wpływem uczucia, jakie mu przyporządkowujemy. Im to uczucie jest silniejsze, różnie jakościowo od zwykłych, tym bardziej spoicie formuje się w nas doznanie. Doznania obojętne, jeśli takie istnieją, przelatują przez nas nie wpływając na uformowanie pola stanu wewnętrznego. Przecucie niepowodzenia, uczucie słuszności swego postępowania, konieczności działania, uczucie rozumienia jakiegoś dowodu, pojmowania jakiegoś przedmiotu, jako mającego taką a nie inną cechę, i wreszcie wszelkie uczucia upodobania i niepodobania

formują doznania w polu stanu wewnętrznego, raz bardziej spójście, raz swobodniej.

Jakiś przedmiot doznania możemy odczuwać jako wesoły, dziwny, jaskrawy, geometryczny, smukły, niski, poważny, śmieszny, interesujący itd. Wszystkie te przymiotniki będą charakteryzować cechy jakiegoś przedmiotu doznania, spójście lub mniej dobitnie uformowanego. Może się zdarzyć, że w polu jakiejś jednostki przedmiot doznania staje się bardziej spójsty przez swoją geometryczność, skutkiem czego geometryczność tego przedmiotu doznania, jako pewna cecha zostaje w doznaniu podkreślona tak, iż staje się główną lub silnie akcentowaną.

Powodem tego podkreślenia mogło być upodobanie. Jeśli upodobanie cechy geometryczności było u jednostki dostatecznie silne, to może zdarzyć się, że doznania uzyskane od przedmiotów, w których ta cecha jest ledwie zaznaczona, będą w ten sposób formowane, że geometryczność wybije się na plan pierwszy i przysłoni inne cechy. Gdy ten proces będzie się powtarzać w dalszym ciągu w ten sam sposób w stosunku do innych przedmiotów doznania, to jednostka uzyska nastawienie na geometryczność, która stanie się dla niej cechą łączącą. Jeśli wtedy jednostka zdoła — przez zwracanie uwagi innych na tę cechę, spowodować powstanie nastawienia grupy i jeśli w ten sposób zgrupowani będą ludzie obdarzeni wyobraźnią i posiadający w sobie konieczność tworzenia, to może się zdarzyć, że powstanie nowy kierunek w sztuce lub w nauce, który będzie uwypuklać silniej lub słabiej cechę geometryczności.

Spróbujmy rozważyć przykład następujący. Z początkiem XX wieku pojawiły się takie myśli i takie działania, które charakteryzują się tym, że są dziwne i łatwo je nazwać zdumiewającymi. Nie znaczy to wcale, aby dla nich tylko te jedne cechy były właściwe jako wyrażnie łączące, ale są one w nich podkreślone w ten sposób, że wyodrębnienie ich w sprzyjających warunkach stało się całkiem możliwe. Prawdopodobnie powstawanie takich cech łączących było przez długi czas nieświadome, bezwiedne i wynikało z upodobania, a więc z pobudek uczuciowych.

Gwałtownie rozwijająca się nauka, na drodze doświadczeń w różnych dziedzinach, odkryła i udostępniła nowe nieznanne światy, które nie mogąc być poznane zmysłami, stały się oczywiste i dostępne dla rozumu. Pomysły tych doświadczeń, ich przeprowadzenie oraz filozoficzne myśli, jakie one nasuwają, są dziwne i zdumiewające. Jednocześnie, w tym bogatym w osiągnięcia nauki okresie zajmowały ludzi telepatie, okultyzmy, promieniowania ziemskie i wiele wynikających z tego zabobonów. Ludzi bawiły i zachwycały sytuacje, które były niezwykle, zwariowane, niespoiste i nadzwyczajne. Kinematograf dostarczał im rozrywek tego typu i to szczególnie w filmach humorystycznych, w których swoboda uformowań była najłatwiejsza. Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd zbierali oklaski za najbardziej nieprawdopodobne sytuacje dziejące się na krańcach naturalności. Walt Disney zawojował Amerykę i Europę światem nierzeczywistych i nadnaturalnych kształtów i dźwięków. Zabawną i interesującą rozrywką były konkursy długotrwałości siedzenia na drzewach

lub na słupach i zawody taneczne w wodzie, obrazujące zamilowanie pewnych grup jednostek do ekstrawagancji i niezwykłości. W tym czasie André Breton, ideolog surrealizmu, w swoich manifestach nawoływał do uważania za wzory w sztuce tego, co jest zwariowane, podobne do mary sennej, absurdalne, nie skoordynowane, kontrastujące z czymś zwykłym i naturalnym. Pisał, że „*zdu-miewające jest zawsze piękne, wobec tego wszystko, co jest dziwne, jest piękne*“. Surrealiści malowali i rysowali obrazy zwariowane i tak nienaturalne, jak np. fliżanka, spodek i łyżka oklejone futerkiem lub rzeźby z oczami i uszami zamkniętymi na zamki błyskawiczne. Mówiło się wówczas dużo o stępionej wrażliwości ludzi tego okresu i o konieczności dostarczania im doznań silnych, gwałtownych i takich, które byłyby w stanie przekrzyczeć stukot fabryk i przyćmić wyczerpujące tempo pogoni za pieniądzem. Przedmioty doznań, mające spełnić to zadanie, nie mogły pociągać za sobą długich okresów kontemplowania, wręcz odwrotnie — musiały szybko wywoływać zamierzone doznania. Zdawało się więc konieczne takie ich formowanie, które narzucałoby łatwo uczucia dosadne i gwałtowne.

Coś, co wywoływało zdumienie, spełniało te zadania najlepiej. Klasycznym wynikiem takiego nastawienia była plastyka tego okresu, stojąca na usługach reklamy handlowej, i kinematografia.

Wszystkie w tym przykładzie najpobieżniej zebrane fakty są obrazem pewnego nastawienia grupy z pierwszych lat XX wieku.

Ktoś, kto w codziennym życiu trafia ciągle na przedmioty doznań, w których cecha dziwności wybija się na jakiś bliski plan, patrzy na reklamy starające zwrócić na siebie uwagę swą nadnaturalnością, słucha w kinie przerażających gulgotan potwornych pajaków Disneya i w piśmie codziennym czyta tylko o takich zdarzeniach i rzeczach, jakie dają się opisać przymiotnikami zaczynającymi się od „naj...“, nabierze nastawienia na cechy łączące te przedmioty doznań w jedną całość. Jeśli przyporządkuje tym przedmiotom doznań upodobanie, a więc jeśli będą go ciekawić sensacje dziennikarskie lub bawić plastyka surrealistyczna, to doznania od nich odebrane staną się dla niego bardziej spójste i tym samym silniej przekształcą jego pole stanu wewnętrznego w kierunku cechy łączącej. Nawarstwienie się tak przebiegających procesów psychicznych pociągnie za sobą coraz wyraźniejszą przebudowę pola stanu wewnętrznego. Nastąpi doszukiwanie się cechy łączącej w przedmiotach doznań, w których istnieje ona w stopniu bardzo nieznaczny, nieświadomie i bezwiednie. Zaczną go interesować te problemy z jego pracy zawodowej, które cechę łączącą mają silniej zaznaczoną, i rozpocznie się działanie w jej duchu.

Utwory powstałe z takiego działania będą zawierać tę cechę, bo uformowania powstające z wyobraźni zależne są od wartości pola stanu wewnętrznego twórcy, i z chwilą gdy te nowe uformowania staną się przedmiotami doznań dla innych jednostek, przyczynią się do natężenia nastawienia grupy.

Wielka ilość słabiej lub silniej, ale zawsze podobnie przebiegających cykli twórczych stanowi o narastaniu nowej cechy wśród jednostek składających się na grupę i dalej na społeczeństwo.

Nastawienie na zdumiewające, niezwykle przedmioty doznań rozrastało się niedawno zupełnie w ten sam sposób, w jaki ongiś przed wiekami tworzyło się nastawienie na religię antyczną lub nastawienie na świat bajki arabskiej.

Dziś możemy znać zaledwie treści słowne tych nastawień i częściowo ich zasięg oraz znaczenie dla rozwoju tych kultur, ale nie jesteśmy w stanie ani odczuć, ani zrozumieć uformowań, choć cecha dziwności przewija się i tu, i tam w sposób zupełnie wyraźny i silnie zaakcentowany. Religia kultury antycznej — to rozmaite historie, przygody, miłości i boje bogów i półbogów zupełnie ziemskie i zwyczajne, których dziwność polega prawie wyłącznie na tym, że są podobni do normalnych ludzi, ale od nich piękniejsi, zdrowsi i mądrzejsi, posiadają boskie zalety i wady w stopniu większym niż zwykli, ułomni ludzie. Cechą takiej dziwności posiadają w dużym stopniu rzeźba antyczna, antyczna literatura. Bajeczność Iliady i Odyssei wywodzi się z tego nastawienia. Dziwność bajki arabskiej polega na nadnaturalności zjawisk, które oglądają i w których biorą udział zwykli prości śmiertelnicy. To zaczarowana Lampa Alladyna i Latające Dywany.

Cecha takiej nadnaturalności przewija się przez Stary Testament. Przed Żydami rozstępuje się Morze Czerwone, a Mojżesz uderzeniem laski wyzwala źródło ze skał.

Te wszystkie zdumiewające rzeczy nie dziwią nas obecnie, choć czasami chwytają za serce. Są bajeczne, a więc nierealne i urojone. Nie istnieją. Na tym prawdopodobnie polega zasadnicza różnica między surrealistami arabskimi i antycznymi, a surrealistami XX wieku. Nasze pole stanu wewnętrznego, na które tylko w pewnej części złożyły się światy kultury antycznej i piękno bajki arabskiej, jest dziś tak uformowane przez nawarstwianie się nastawień, że dziwna i zdumiewająca może być tylko prawda. Za taką uznajemy dziś wszystko to, co nauka zdołała udowodnić matematycznie, logicznie czy też empirycznie.

Możemy się zachwycać bajką arabską, ale nie ze względu na jej dziwność. Cuda ze Starego Testamentu są dla nas cechą charakterystyczną jakiegoś okresu czasu, a więc wartością historyczną, nie są jednak niczym zdumiewającym. Trudno z całą pewnością twierdzić, że Lampa Alladyna i cud w Kanie Galilejskiej dla pasterza z Gór Libanu, a któryś z czynów Heraklesa dla Greka miały charakter czegoś w tym sensie zdumiewającego, jak „surrealizmy“ odkryte naukowych dla przeciętnego inteligenta z pierwszego półwiecza XX stulecia, ale wydaje się jednak, że jest to bardzo prawdopodobne.

Za takie czy też inne ujęcie odpowiedzialna jest zawsze wartość pola stanu wewnętrznego. Wartość ta w kulturze antycznej i kulturze arabskiej była tak odmiennie uformowana pod wpływem najzupełniej innych nastawień niż dzisiejsza, że trudno jest mówić o punktach stykowych nawet w zakresie tak stosunkowo wąskiego pojęcia, jak dziwność i istota czegoś, co ujmowane jest jako zdumiewające.

Te wszystkie nastawienia, które powodują zjawianie się charakterystycznych kierunków w grupie, a specjalnie sposobów formowania w sztuce, powstają wy-

raznie na skutek wystąpienia odpowiednich upodobań. Ogniska tworzące zarzewia nowych nastawień, z których te upodobania promieniuja, umiejscawiają się w najrozmaitszych warstwach grupy. Czasem sygnał do zmian w nastawieniach dają ludzie niespokojni, jak to miało miejsce z początkiem XX stulecia, gdy murzyńskie idole grały rolę tak ważną w ruchu ekspresjonistycznym, czasem czynili to pojedynczy ludzie, pewni siebie i pewni tego, co głoszą.

Prawie zawsze to, co moglibyśmy nazwać maksymalnym wysublimowaniem, lub najbardziej krańcowe wartości cechy łączącej, umiejscowione są w dziedzinie sztuki i nauki.

W zasięgu kultury europejskiej wyodrębnienie uległości w stosunku do rozumu stało się cechą łączącą racjonalistycznego nastawienia. Cecha ta objawiła się najjaszej w dziełach pisarzy materialistycznych.

Cechy łączące, stanowiące charakterystykę nastawienia renesansowego, najenergiczniej występowały w malarstwie i architekturze.

Cecha barokowości występowała najdobitniej w architekturze, rzeźbie i malarstwie, choć łatwo ją można dostrzec w polityce. Surrealizm święcił najwyższe tryumfy w teatrze i kinematografii, choć nietrudno go dostrzec w malarstwie i obyczajach.

Sztuka gra zasadniczą rolę w kształtowaniu się ludzkich myśli i poczynań. Rodzenie się nastawień z upodobań i istnienie najsilniejszych zagęszczeń kolorytów tych nastawień w zakresie sztuk może się tłumaczyć kojarzeniem się doznań oraz wartościami pól stanów wewnętrznych jednostek działających w sztuce.

Tym samym triumwirat Taine'a, odpowiedzialny za taką a nie inną charakterystykę jakiegoś stylu w sztuce i składający się z „rasy, środowiska i momentu“, zlewa się w termin „wartości stanu wewnętrznego“.

Kanwą pola stanu wewnętrznego jest somatyczna budowa odziedziczona po przodkach i przystosowana do takiego, a nie innego, dziergania na niej doznań. Jest to mechanizm pola, który odpowiednio do owych inklinacji i usposobień formuje doznania doń docierające.

Środowisko w zakresie obchodzącego nas pojęcia stanowi zespół doznań i nastawień uformowanych w całości i znajdujących się w polach stanów wewnętrznych jednostek tworzących grupę kulturową. Owo uformowanie utworzone z jakiejś ilości oraz jakości doznań i nastawień jest zależne od wartości uzyskanych przez owe jakości w danej charakterystycznej chwili. Tak więc momentem w zakresie tego obchodzącego nas pojęcia jest chwilowy stan doznań i nastawień uformowanych w polu stanu wewnętrznego jednostki.

Wiemy, że pole stanu wewnętrznego posiada każda jednostka, a z tych pojedynczych pól tworzy się jedno wielkie pole stanów wewnętrznych.

Niektóre pojedyncze pola są niezmiernie ważne dla całościowego pola stanów wewnętrznych. Możemy więc myśleć o Euklidesie lub filozofach antycznych jako o tych, którzy położyli podwaliny pod nastawienia trwające w nauce po dzień dzisiejszy i które narzucają tym samym dla nas oczywisty, a w samej rzeczy

bardzo charakterystyczny, antyabstrakcyjny, naturalistyczny sposób rozmowań i metodykę.

Prawdopodobnie innymi drogami potoczyłaby się myśl kultury europejskiej, gdyby u jej źródeł rozdziły się takie nastawienia, jakie pozwoliły Łobaczewskiemu lub Riemannowi na zbudowanie którejkolwiek z geometrii nieeuclidowskich. W dziedzinie sztuk, a specjalnie w poezji, rzeźbie i malarstwie, nastawienie naturalistyczne, którego narodzin szukać należy w dziełach wielkich twórców kultury antycznej, trwa bez mała po dzień dzisiejszy. Choć obecnie wiele wskazuje na to, że następuje jakaś przemiana w sposobie myślenia i uczucia ludzkości, to jednak trudno jest wyobrazić sobie w obecnej chwili taki przewrót, który by z życia ludzi kultury europejskiej wyeliminował nastawienia esencjonalne, tkwiące w nim jako spadek po myślicielach kultury antycznej i po dziełach sztuki i myślach kultury renesansowej. Tak więc możemy powiedzieć, że całościowe pole stanu wewnętrznego ludzi żyjących w zasięgu kultury europejskiej jest uformowane między innymi i przez nastawienia odpowiednio silnie uformowane w pojedynczych polach stanu wewnętrznego ludzi żyjących w zasięgu kultur arabskiej, antycznej i renesansowej.

W ramach jednej kultury wpływ nastawień na przebieg historii oraz na takie lub inne zabarwienie twórczości ludzkiej jest jednoznacznie decydujący. Nastawienia grupy mają źródło w takich działaniach pojedynczych jednostek, w których cechy łączące te nastawienia przez swoje uformowanie są tak silnie wyodrębnione, że w doznaniach, jakie powstają na skutek tych przemian, cechy te wybijają się na pierwszy plan i narzucają się dobitnie odbierającemu doznanie. Jednostka propagująca jakąś cechę łączącą może to zrobić tylko przez wywołanie u odbierającego doznania, upodobania do tej cechy. Uczyni to tylko wtedy, gdy zdoła przez swoje działanie przekonać rozumowo lub uczuciowo jednostkę odbierającą doznanie, że cecha łącząca, którą podkreśla, jest słuszna, interesująca, otwierająca duże możliwości, zmierzająca do piękna itd. Z chwilą gdy jednostka odbierająca doznania przyporządkuje cesze łączącej jakieś uczucie, to wrażenie uformuje się w jej polu stanu wewnętrznego bardziej spójnie i przez to stanie się dla uformowania tego pola ważniejsze. Częstotliwość takich przebiegów przy zwiększającym się upodobaniu rozstrzyga o sile nastawienia.

W ten sposób przekonał do impresjonizmu swoje otoczenie, a potem całą kulturę europejską Edward Manet i w ten sam sposób Le Corbusier narzucił swoje architektoniczne myśli i upodobania sztuce budowlanej w drugim ćwierćwieczu naszego stulecia. Ani Manet, ani Le Corbusier nie działali wyizolowani ze społeczeństwa. Ich pola stanu wewnętrznego utworzone były tak, jak i innych współczesnych im ludzi. To, co wyrazili w swoim działaniu, tkwiło w otaczającym ich życiu, ale istniało tam jakby ukryte, nie objaśnione i pominięte. Były to jakieś cechy łączące, które nie uzyskiwały jeszcze obywatelstwa. Istniały gotowe do rozpoczęcia szerokiego życia, ale tkwiły wśród ludzi jakby utajone i słabo uformowane.

To, co zrobił Le Corbusier, musiało się stać wcześniej czy później. Niepodo-

bieństwem jest pomyśleć, aby ten kierunek architektoniczny mógł nie powstać. Cechy łączące, stanowiące jego podwaliny, leżały jak na dłoni w otaczającym życiu, gdy Le Corbusier głosił swoje tezy i rysował swoje pierwsze plany. Gdyby nie on, trafiłby na nie ktoś inny. Tak były oczywiście łączące i tak łatwo dostrzegalne.

Podobnie miała się rzecz z teorią względności, która wynikała niezbieżnie z nastawień nurtujących ówczesną naukę, i objawienie jej było poniekąd jedyną możliwą konsekwencją tych nastawień.

Manet, Le Corbusier i Einstein byli tymi, którzy pierwsi wyprowadzili na słusznym im należywym poziomie cechy łączące, tkwiące w otaczającym ich życiu.

Tak jak nie może się skojarzyć coś z czymś, co nie istnieje i co nie może być objaśnione przez coś innego już istniejącego, tak i nastawienie nie może się zrodzić inaczej, jak tylko wtedy, gdy istnieje jakaś cecha, która może się stać łączącą. Jeżeli cecha ta ma szansę do odegrania dużej roli w życiu społecznym, nauce lub sztuce, to odkrycie jej jest jedyną możliwą formą stworzenia nowego kierunku w zasięgu kultury. Ojcostwo jakiegoś stylu sprowadzało się w ten sposób do odnalezienia tej cechy łączącej, która ma w przyszłości stać się ważną dla jakiejś grupy społecznej. Istnieje również możliwość narzucenia grupie upodobań do takiej cechy, która dla odkrywcy stała się przezierną cechą łączącą.

Zjawiska te w dziejach kultury bardzo rzadko zachodzą prosto i nieskomplikowanie. Takich ludzi jak Michał Anioł w sztuce i Marks w filozofii jest bardzo mało. Daleko częściej przemiany zwykłych cech w ważne cechy łączące przebiegają miękko i niewyraźnie, przy współdziałaniu dużej liczby twórców i w ciągu długiego stosunkowo czasu.

W ten sposób nastawienie klasyczne przemieniło się w romantyczność. W twórczości Beethovena przemiana ta zachodzi łagodnie. Dla dzisiejszego słuchacza jego muzyki prawdziwą rozkoszą jest odnajdywanie w niej pierwiastków romantyzmu.

Secesja, nieudana próba architektury impresjonistycznej, poderwała zaufanie do cech łączących, które stanowiły podwaliny eklektyzmu, sama jednak nie wytworzyła prawie żadnych takich cech, które by mogły — bez zasadniczych zmian — stać się dla architektury powszechne.

Powolna przemiana eklektyzmu w nowy kierunek architektoniczny trwa po dzień dzisiejszy. Neoklasycyzm i neobaroki stanowiące dzieła okresu przejściowego, będą się pojawiać coraz słabiej, dopóki cechy łączące, które stanowią kanwę awangardowej architektury, nie zdobędą powszechnego obywatelstwa.

Impresjonizm, tak płodny w osiągnięcia malarstwa i literatury, rozwinął się z końcem XIX wieku w szczyt naturalistycznych nastawień, które są zupełnie obce architekturze jako sztuce wyłącznie rzeczowej, przedmiotowej.

Impresjonizm budował dzieło na jednym wrażeniu, na pojedynczym przeżyciu. Nie chodziło tu o namalowanie wyobrażenia powstałego z długiego szeregu doznań, uzyskanych drogą przeżywania i kontemplacji obiektu. Nie chodziło o odtworzenie doznania całościowego, ale zawsze o chwilę, czyli o stan

taki, jaki rzeczywiście istniał w danym, jedynym momencie. Impresjonizm był tym samym przeciwieństwem syntezy.

W tym malarstwie nie było miejsca na kijek, na którym dawni Holendrzy opierali rękę z pędzlem, aby nie drżała przy kładzeniu farby na płótno.

Takie nastawienie było dla architektury nie do przyjęcia. Architektura jest zawsze syntezą dużej ilości doznań i musi oddziaływać wielką ilością przeżyć, z których widz w końcu dopiero zbuduje sobie swoją syntezę. Nie jest to założenie, ale konsekwencja natury dzieł architektonicznych.

To samo odnosi się do muzyki, gdzie na syntezę składa się długi ciąg pojedynczych wrażeń. Architektura i muzyka w tym aspekcie są z natury rzeczy antyimpresjonistyczne, a techniki, którymi wypowiadają się, wymagają ogromnej precyzji wykonania. „Kijek do podtrzymywania pędzla” jest tutaj koniecznością. Szybkie i szerokie, lapidarne pociągnięcia dyktowane, między innymi, przez obawę zmian w oświetleniu modelu nie mają żadnych podstaw warsztatowych ani w architekturze, ani w muzyce, w których to dziedzinach nie ma modeli. Nic się tu nie naśladuje i nic nie deformuje.

Dlatego zupełnie nie udało się architektura impresjonistyczna. Budownictwo musiało pójść albo nową własną awangardową drogą, którą trzeba było tworzyć, albo tkwić w dalszym ciągu w eklektyzmie. Przeblyski tej nowej drogi pojawiły się w niektórych rysach charakterystycznych secesji i od tej chwili trwa gwałtowna przemiana eklektyzmu w styl, który się rodzi.

Na zmiany nastawień ma wpływ szereg procesów zachodzących w formowaniu się doznań w całościowym polu stanu wewnętrznego grupy społecznej. W szczególności zależą one od kształtowania się doznań posiadających tę samą cechę łączącą.

Tak więc całościowe pole stanu wewnętrznego grupy społecznej pulsuje bezustannie i różnobarwnie szeregiem nastawień, które rodzą się, nabierają dojrzałości i zanikają ustępując miejsca nowym, słabszym lub mocniejszym od poprzednich. Jedne trwają dłużej, inne krócej. Jedne są silnie barwne, spiste, wpływające decydująco na budowę pola stanu wewnętrznego, inne zdają się być muśnięciami chwilowymi lub też trwają długo, słabe i bezwolne. Te pulsowania nastawień, ich ilość i jakość składają się na historię grupy społecznej w najszerszym rozumieniu tego słowa. Wszystkie przejawy życia grupy społecznej są w nich zawarte.

Nastawienie jest to gatunek formowania się doznań w polu stanu wewnętrznego.

Działanie jest nieodłączne od doznań, gdyż może operować tylko materiałem zawartym w polu stanu wewnętrznego.

Nawet najbujniejsza fantazja jednostki nie jest w stanie stworzyć czegoś zupełnie nowego, czegoś, co nie tkwi jako element w jakiejś formie i nie jest zawarte w jej polu stanu wewnętrznego.

Twórczość jest tylko innym uformowaniem tego, co istnieje w polu stanu wewnętrznego.

Może się zdarzyć, że doznania uzyskane od jednego i tego samego przed-

miotu doznania wywołuje u dwóch jednostek skojarzenia zupełnie odmienne oraz że sądy tych dwóch jednostek o takim przedmiocie doznania będą inne. Coś, co dla kogoś jest nowe i dziwne, dla innego może być nudne i zwykłe. Coś, co dla kogoś jest piękne, u innego może nie wywołać żadnego przeżycia estetycznego.

UPODOBANIE

Platon mówi: „*Nieprawdaż i wszystko inne, tak samo i kształty, i barwy albo ze względu na przyjemność pewną, albo ze względu na pożytek, albo ze względu na jedno i drugie, nazywasz pięknem?*”

Estetyka eksperymentalna przeprowadziła wiele doświadczeń, których celem było znalezienie najbardziej podobających się proporcji. W tym celu pokazywano osobom poddającym się tym doświadczeniom szeregi prostokątów, których boki znajdowały się w rozmaitych stosunkach wzajemnych, i pytano, który z tych prostokątów jest estetycznie najbardziej wartościowy. Chodzi o podkreślenie pewnego prostego faktu, wynikającego z tych doświadczeń.

Przedmiotem doznania, który może wywołać upodobanie, był w tych wypadkach prostokąt narysowany czterema kreskami na papierze lub wyświetlony na ekranie. Był to więc utwór bardzo prosty, który trudno w pierwszej chwili podejrzewać o właściwości jakiegoś oddziaływania estetycznego. Przedmiotami doznań w doświadczeniach tych były i inne figury geometryczne, a nawet odcinek z kropką nad nim. W tym ostatnim wypadku chodziło o znalezienie najwartościowszej estetycznie odległości kropki od końca odcinka. Jeżeli tak proste uformowania mogły wywoływać uczucia upodobania, to można stwierdzić, że wszystkie przedmioty doznań są w stanie oddziaływać na nas w taki sposób, który umożliwia nam wydanie sądu o ich wartości estetycznej. Oznacza to, że nie ma takich doznań, które by nie mogły powodować pojawienia się uczucia upodobania estetycznego.

Stwierdziliśmy uprzednio, że wszystkie doznania są w jakiś sposób uformowane. Uczucia upodobania wywołały w nas stosunki wzajemne boków prostokąta, a więc uformowanie tego prostokąta z kresek. Z poprzednich rozważań wiemy również, że każde doznania zależne jest od chwilowej wartości pola stanu wewnętrznego. Stwierdzić więc możemy, że upodobanie zależne jest zarówno od uformowania przedmiotu doznania, jak i od wartości pola stanu wewnętrznego.

Zależnie więc od uformowania się doznań mogą w nas istnieć całe gamy uczuć: od wyraźnego niepodobania się aż do szczytowego upodobania sobie czegoś. Stan obojętności, a więc stan bezuczuciowości nie istnieje, skoro każdy, nawet najprostszy przedmiot doznania może wywołać upodobanie. Może istnieć stan niepewności i braku zdecydowania, który jednak zawsze

po odpowiednim przygotowaniu pola stanu wewnętrznego ustąpi stanowi upodobania lub niepodobania się.

Wszystko to, co nas otacza i co się w nas dzieje, ma jakąś dodatnią lub ujemną wartość estetyczną.

Ze stwierdzenia, że upodobanie, a więc i wartość estetyczna zależy od pola stanu wewnętrznego, wynika również i to, że jeden i ten sam przedmiot doznania może wywołać u dwóch jednostek uczucia całkowicie różne, jak różne są wartości ich pól stanu wewnętrznego.

Uczucie upodobania zostało wywołane wzajemnym stosunkiem wielkości boków prostokąta, czyli proporcją tych boków. Jeżeli pojawi się w nas uczucie upodobania na skutek doznania odebranego od paru plam barwnych, to tym czymś, co to upodobanie wywołało, będą stosunki wzajemne barw, jakość zestawienia i zależności, jakie między nimi zachodzą. Gdy istnieje w nas upodobanie w czasie słuchania jakiejś melodii, to podobać się nam będą nie pojedyncze tony i nie ich szeregi, ale stosunki wzajemne istniejące między tonami. W literaturze podobać się nam będą wzajemne stosunki między słowami lub zależnościami między sytuacjami, w jakich biorą udział bohaterowie powieści.

W architekturze upodobanie, o jakim mówimy w tej chwili, może być wywołane przez proporcje między częściami zbudowanego lub narysowanego dzieła, a więc przez jakiegokolwiek stosunki między liniami, płaszczyznami i bryłami, przez zestawienia barwne oraz przez zależności między fakturami materiałów.

Choć potocznie mówimy, że podoba nam się bryła, melodia, obraz lub wiersz, to jednak gdy zadamy sobie pytanie, dlaczego nam się te przedmioty doznań podobają, będziemy w odpowiedzi mogli mówić jedynie o proporcjach i stosunkach między częściami, z których się te przedmioty doznań składają.

Stosunki te i proporcje są zależne od naszego pola stanu wewnętrznego, tak jak jest zależne samo doznanie, ale zachodzą i dzieją się poza tym polem. Pole ma na nie tylko wpływ, może je w pewnym sensie zmieniać i przeinaczać, bierze jednak w tej czynności udział jedynie ułatwiający lub utrudniający pojawienie się upodobania lub niepodobania się.

Briseux, teoretyk francuski z połowy XVIII stulecia, pisze w swoim traktacie o architekturze, że „*piękno w budowlach polega na proporcjach, a w muzyce zależne jest od relacji tonów wyrażających się w liczbach ustalonych przez prawa*“.

W słowach tych zawarte jest przeciwieństwo zasad, jakie chcemy tutaj wyłożyć. Jakis dom może się nam podobać nie tylko przez stosunki i proporcje między częściami, z których się składa, ale i z racji swojej wygody, przytulności, dobrego naświetlenia, dobrej ochrony od wpływów atmosferycznych oraz z powodu wielu podobnych cech, zapewniających w nim miłe i przyjemne życie. W średniowiecznych zamkach daleko ważniejszą kwestią była obronność niż nasłonecznienie wnętrza i dlatego budowniczowie ówczesni robili okna niewielkie i nie dążyli do otwierania jednej ze ścian pomieszczenia na świat zewnętrzny. Tak dzisiejsza dążność do prześwietlenia pomieszczeń, jak i średniowieczna — do oddzielania się od otaczającej wrogości wynikały z właściwych tym okresom nastawień tkwiących w całościowym polu stanu wewnętrznego

grupy społecznej. Wielkie okno jest cechą dodatnią domu w stosunku do pola stanu wewnętrznego jednostki należącej do kultury z pierwszej połowy XX wieku. Małe okno było dobre w stosunku do pola stanu wewnętrznego przeciętnej jednostki w średniowieczu.

Tego rodzaju cechy, jak przytulność, wygoda, dobre naświetlenie wewnątrz, podobają się nam z racji słusznych stosunków tych cech w odniesieniu do naszego pola stanu wewnętrznego.

Stosunki, proporcje i zależności zachodzące między częściami przedmiotu doznania dają się osądzić tylko na drodze uczuciowej. Nie możemy przytoczyć żadnych argumentów rozumowych na poparcie lub odrzucenie zjawiającego się w nas upodobania. Odwrotnie, te stosunki i zależności, które zachodzą między przedmiotem doznania a naszym polem stanu wewnętrznego, umiemy osądzić na drodze rozumowej i drogą rozważań pogłębić lub osłabić uczucie upodobania spowodowane przez te stosunki.

Jest to różnica kapitalna między tymi dwoma rodzajami upodobań, z których jeden ma swoje źródło w proporcjach, zależnościach i stosunkach, jakie zachodzą między częściami przedmiotu doznania, i daje się osądzić tylko na drodze uczuciowej oraz drugi, który spowodowany jest przez zależności i stosunki, jakie zachodzą między przedmiotem doznania lub jego częściami a chwilową wartością pola stanu wewnętrznego i daje się osądzić na drodze rozumowej.

Drugi rodzaj upodobania — podkreślmy to — umiemy kwalifikować rozumem i różwągą. W pierwszym wypadku pole stanu wewnętrznego gra rolę czynną. Stosunki zachodzą między polem stanu wewnętrznego a przedmiotem doznania. Tworzy się jakby więź między pozaorganiczną wartością a wartościami tkwiącymi w polu. Stosunki i zależności, jakie się dzieją na szkieletcie tego powiązania, podobają się lub nie. Powiązanie składa się z części i z nich formuje się podobająca się całość na zasadzie dla powiązania właściwych stosunków i zależności.

Zmiana wartości pola stanu wewnętrznego wpływa na takie upodobanie decydująco. Nasze „ja“ wrznięte jest w krąg składający się z nas i z przedmiotu doznania. Cechy tych przedmiotów osądzamy, i na zasadzie sądów, dla których miarą jest nasze „ja“, przyporządkowujemy im uczucia.

Dla przykładu, ciężar, siła, wartość statyczna podpory, równowaga, pewność wynikająca z zachowania pionów i poziomów itp. — będą to cechy, którymi obdarzone przedmioty doznań wywołą w nas uczucia zawierające rozumienie tych cech w sensie humanitarnym. Będziemy z tymi przedmiotami czuć wspólnie na zasadzie doświadczeń, jakich nabyliśmy w osądzaniu ciężarów lub niezachowaniu równowagi. Takie przedmioty doznań mogą się nam podobać z racji tego wspólnego czucia, które jako wynikające z doświadczeń zrodzone jest przez wartość pola stanu wewnętrznego. W tych upodobaniach, które w architekturze odgrywają ogromną rolę, podobać lub nie podobać się nam będą stosunki między przedmiotami doznań zawierającymi takie cechy a wartością naszego pola stanu wewnętrznego.

Wprawny cieśla osądzi łatwiej przekrój belki niż krosz, kto z hudo-

niewiele miał wspólnego. Budowniczemu budującemu wyłącznie z cegły słup żelbetowy będzie się zdawał za smukły. Mieszkaniec słonecznej Italii nie uzna za jasny najpogodniejszego dnia w północnej Norwegii.

Coś, co się podobało z racji zapewnienia wygody, może się przestać podobać nawet po nieznacznej zmianie wartości pola stanu wewnętrznego.

Lampa naftowa podobała się kiedyś bardzo jako sposób oświetlenia i przestała się podobać z chwilą, gdy w polu stanu wewnętrznego pojawił się ślad doznania lampy gazowej, a ta z kolei musiała ustąpić miejsca żarówce elektrycznej. Lampa naftowa przestała się podobać, bo nastąpiła zmiana stosunku między nią a wartością pola stanu wewnętrznego. Mówiąc inaczej, przestał się podobać stosunek zachodzący między lampą naftową a polem stanu wewnętrznego.

Stosunki i proporcje, jakie zachodzą między częściami lampy naftowej, pozostały niezmienione i jeżeli wywołała ona jako przedmiot wrażenia upodobanie z racji tych stosunków i proporcji, to może się zdarzyć, że ta gałąź upodobania pozostanie w mocy, mimo zmiany wartości pola stanu wewnętrznego, podczas gdy drugą gałąź upodobania, polegającą na stosunku lampy jako przedmiotu doznania do wartości pola, ulegnie zmianie kategorycznej.

Partenon, jako świątynia bogini Ateny, jest dla jednostki przynależnej do kultury XX wieku budowlą najzupełniej pozbawioną wszelkich wartości o charakterze religijnym. Żadnego lęku przed gniewem bogini jednostka taka nie będzie sobie w stanie wyobrazić, choć takich uczuć doznawały jednostki należące do kultury antycznej.

Wszystkie te cechy upodobań, które wyliczyliśmy obecnie i które polegają na stosunkach między przedmiotami doznań a wartością pola stanu wewnętrznego, zawarte są w architekturze w zakresie funkcji i konstrukcji.

Będą to upodobania, które można rozumowo osłabić lub umocnić. Będą to upodobania tak nietrwałe i zmienne, jak nietrwałe są wartości pól stanów wewnętrznych.

Z racji tej nietrwałości mogą istnieć stany zupełnej obojętności w dziedzinie tych upodobań, gdyż mogą być takie przedmioty doznań, które nie posiadają żadnych ustosunkowań do czyjśgo pola stanu wewnętrznego.

Mała chmurka, płynąca po błękicie nieba i nie przyslanająca słońca ani przez chwilę, może być najzupełniej obojętna dla jednostki. Może, ale nie musi. Meteorolog posiadający pole stanu wewnętrznego o innej wartości może na podstawie jej ruchu, rozwijania się lub zanikania przepowiedzieć pogodę. Dla niego nie jest ona obojętna.

Koncert Brandenburski Bacha może być dla kogoś obojętny i nie wywoła w nim żadnego uczucia, którego podłożem byłby stosunek dzieła jako przedmiotu wrażenia do jego pola stanu wewnętrznego. Ktoś inny, kto w danej chwili nie jest w stanie słuchać muzyki, może ją odczuć jako dużą przykrość.

Jeżeli ktoś patrzący na chmurkę nie jest meteorologiem, a ktoś inny w czasie odtwarzania Koncertu Brandenburskiego jest w stanie słuchać muzyki,

to chmurka i koncert jako przedmioty doznań są dla nich obojętne pod względem upodobań funkcjonalnych.

W chmurce istnieją zależności barwne między nią a otaczającym ją niebem. W Koncercie Brandenburskim istnieją zależności między poszczególnymi dźwiękami. Te stosunki wywoływać mogą w nas upodobania, których siły i natężenia są inaczej niż poprzednie zależne od naszych stanów wewnętrznych. Pod względem tych uczuć chmurka i koncert nie są nam nigdy obojętne.

Uczucia upodobania powstające w nas na skutek stosunków i zależności między częściami przedmiotów doznań nazywa Kant upodobaniami bezinteresownymi. Te zaś upodobania, które rodzą się ze stosunków powstających między przedmiotami doznań a naszymi polami stanów wewnętrznych, spróbujmy nazywać upodobaniami funkcjonalnymi.

Uczucie zadowolenia, które powstało w meteorologu na skutek wywnioskowania pogody, i uczucie przykrości powstałe w jednostce, która nie jest w stanie słuchać muzyki, będą uczuciami funkcjonalnymi.

Upodobania stosunków barw między niebem a chmurą oraz relacji między dźwiękami Koncertu Brandenburskiego będą upodobaniami bezinteresownymi.

Upodobania funkcjonalne będą to takie stany, które możemy scharakteryzować przymiotnikami: wygodny, jasny, prosty, zrozumiały, nieskomplikowany, ciepły, chłodny, gładki, szorstki, niski, wysoki itd., itd. Jeżeli coś podoba się nam na skutek zrozumiałości i jasności, to prawie zawsze jesteśmy w stanie opowiedzieć, na czym ta jasność i zrozumiałość polega. Co powoduje, że to coś jest dla nas jasne i zrozumiałe? Możemy długo mówić na temat doznań, które spowodowały zjawienie się w nas uczuć podobania się willi w parku. Możemy długo opisywać grozę burzy na morzu, pełną wspomnień romantyczność ruin, doskonałą akustykę sali koncertowej, podobieństwo w rysach i w charakterze jakiegoś portretu, namiętną melodyjność kubańskiej rumbi.

Nigdy jednak nie jesteśmy w stanie słowami podać powodów, dlaczego upodobaliśmy sobie takie, a nie inne, zestawienie barw, linii, brył lub tonów.

Mówi się, że *Partenon* jest piękny, że ma wspaniałe proporcje. Używa się określeń: harmonijny, doskonały, monumentalny, stanowiący nierozdzielalną jedność. W rzeczywistości wszystkie te określenia nie nam nie mówią o stosunkach linii, płaszczyzn i brył w *Partenonie*. Jeśli nawet drogą pomiarów znaleźliśmy wszystkie zależności między jego wielkościami, to nie odkryliśmy żadnej recepty ogólnej, która zastosowana gdzie indziej dałaby wynik tak samo potężny.

Po prostu pomierzaliśmy *Partenon* i wiemy, że jego proporcje opierają się na takich to a takich cyfrach, które kryją w sobie tajemnicę jego piękna, ale które przeniesione gdzie indziej piękna o takiej sile już nie zawierają.

Widocznie piękno nie polega na samych tylko cyfrach.

Tiersch powiedział, że harmonia zjawia się wtedy, gdy wystąpią powtórzenia układu głównego kompozycji w jego składowych. Zdanie to było pewnym przepisem na harmonijność i gdyby zastosowanie takiej reguły gwarantowało piękno dzieła, to kamień „piękności“ byłby znaleziony. Tymczasem wiemy,

że tak nie jest, bo nie wszystkie dzieła, w których główny układ kompozycji powtarza się w składowych, są piękne. Okazuje się, że do tego, aby coś było harmonijne, potrzeba czegoś więcej. Jeszcze bardziej nieokreślona jest jedność w wielkości, którą Witruwiusz nazywał „*ordinatio*“, a Alberti — „*concinntitas*“ i określił ją jako „*jedność jasną we wszystkich częściach i w kompozycji*“.

Jak wiemy z poprzednich rozważań, wszystkie przedmioty doznań są jednościami z jakichś wielości i różnicą się między sobą tym tylko, że jedne mogą być bardziej spójne, drugie bardziej swobodne. Piękno nie jest przywiązane ani do spójności, ani do swobody. Z tego wynika, że jedność w wielkości nie może być przepisem ogólnym na tworzenie pięknych dzieł.

Piękno lub brzydota zawarte w przedmiotach doznań i polegające na stosunkach, zależnościach i proporcjach między częściami, z których przedmioty doznań są uformowane, nie dają się osądzić i można je tylko odebrać w postaci bezinteresownego upodobania lub bezinteresownej odrazy.

Fechner uważa pojedynczy głęboki ton lub jeden wszystko zalewający kolor za przedmioty doznań, które nie mogą wywołać uczucia bezinteresownego upodobania. Uważa on, że takie zjawiska nie mogą być estetyczne.

Gdyby pojedynczy głęboki ton mógł istnieć wyizolowany z otoczenia w jakichś trudnych do uzmysłowienia sobie ścisłych warunkach laboratoryjnych, tak zestawionych, że nie mogłoby być mowy o żadnych stosunkach tego tonu do czegośkolwiek tak w czasie, jak i w przestrzeni, to twierdzenie Fechnera byłoby może słuszne. Ale warunki takie w znanym nam świecie nie zdarzają się nigdy. Wszystkie doznania są uformowane z jakichś części, a uformowanie polega właśnie na stosunkach i zależnościach. W jednym z filmów jest taka scena: przez ukwiecony sad wiśniowy widać poziomo biegnącą linię toru kolejowego. Jest cisza i gałązki obsypane białym kwieciami poruszają się lekko w podmuchu słabego wiatru. Nagle odzywa się jednostajny, przeciągły gwizd niewidocznej jeszcze lokomotywy i trwa długo, podczas gdy gałązki obsypane białymi kwiatkami poruszają się dalej równo i obojętnie. Stosunek tego pojedynczego gwizdu do obrazu był głęboko estetyczny.

Każdy, kto chodził w góry, pamięta, jak brzmi szept na tle dech w piersi zatykającej, jednostajnej, białej mgły i pamięta, jak stosunek szepotu do bezbarwności mgły i do jej faktury pełen był nie tylko funkcjonalnej grozy, ale i bezinteresownego piękna. Jeżeli stwierdziliśmy, że pojawienie się bezinteresownego upodobania spowodowane jest zależnościami i stosunkami między częściami, z których uformowany jest przedmiot doznania, oraz że nie ma takich przedmiotów doznań, które nie byłyby zdolne wywołać bezinteresownego upodobania lub bezinteresownej odrazy, to musimy dopuścić, że nie tylko stosunki i proporcje między bryłami, barwami, liniami i dźwiękami mogą być pięknotwórcze, ale i wszelkie stosunki i zależności we wszystkich sytuacjach życiowych mogą zawierać w sobie pierwiastki piękna. Istnieć więc może piękno lub brzydota czyjegoś charakteru lub czyjegoś postępowania. Istnieć może piękno myśli lub brzydota uczuć i każdy z nas może odczuwać

bezinteresowne upodobanie, którego pojawienie się spowodowane jest przez stosunki i zależności między odłamami naszych myśli lub uczuć.

Piękne musiały być myśli i uczucia Szekspira, zanim je ubrał w słowa i wiersze. Piękne były myśli Kallikratesa, zanim kazał je odkuć w blokach marmuru, z których zbudował *Partenon*. Czyż nie piękne są sytuacje w *Weselu Wypiańskiego*?

Podkreślaliśmy parokrotnie zależność bezinteresownego upodobania od wartości pola stanu wewnętrznego. Zależność ta jest dość zawiła i charakteryzuje się paroma cechami. Pierwszą jest cecha świadomości wzbogacenia się pola stanu wewnętrznego.

Jeżeli od jakiegoś przedmiotu odebraliśmy doznanie silnie podkreślone uczuciem bezinteresownego upodobania, to doznanie to, zgodnie z tym, co uprzednio udowodniliśmy, formuje się w naszym polu stanu wewnętrznego spójniej i tym samym wpływa bardziej decydująco na uformowanie całego pola. Wzbogaca je i wpływa na ugrupowanie nastawień w nim tkwiących. Może je jedno z tych nastawień wzmacniać, a inne osłabiać. Doznanie takie jest dobitne dla naszego pola stanu wewnętrznego.

Sluchając koncertu Brandenburskiego Bacha, poza uczuciem bezinteresownego upodobania, możemy odczuwać zadowolenie czysto funkcjonalne, polegające na rozumieniu i docenianiu ważności powiększenia się wartości naszego pola stanu wewnętrznego. W tym sensie Koncert Brandenburski może wywołać w nas uczucie funkcjonalnego zadowolenia.

U ludzi świadomych ważności doznań estetycznych każdemu prawie uczuciu bezinteresownego upodobania towarzyszy owo funkcjonalne uczucie wzbogacenia się wewnętrznego.

Tak jak nie potrafimy porozdzielać poszczególnych doznań, jakie odbieramy, i wszystkie one zlewają się w nas w jakąś uformowaną całość, tak owe uczucia bezinteresownego upodobania zawsze możemy oddzielić od funkcjonalnych zadowoleń, satysfakcji, wzbogaceń i czujemy je dobitnie osobno.

W tym sensie uczucie bezinteresownego upodobania występuje samoistnie w ogromnej ilości przypadków i często towarzyszy mu uczucie funkcjonalnego zadowolenia, charakteryzujące się rozumieniem ważności wzbogacenia się pola stanu wewnętrznego.

Silne uczucie zadowolenia z odebranych doznań estetycznych wzbogaca i tak urabia pole, że doznania te formują się w nim spójniej, a więc stają się dla tego pola ważniejsze i nachylają nastawienia tkwiące w polu w kierunku, który udostępnia je dla podobnych dalszych doznań estetycznych.

W tym znaczeniu prawie wszystkie doznania, które wywołują uczucia bezinteresownego upodobania, posiadają zależność i stosunki między przedmiotem doznania a polem stanu wewnętrznego. Tak więc Koncert Brandenburski i chmurka na niebie w tym sensie mogą nie być obojętne dla naszego pola stanu wewnętrznego.

Drugą cechą, którą charakteryzuje się zależność uczuć bezinteresownych od wartości pola stanu wewnętrznego, jest cecha jakości nastawień tkwiących

w tym polu. Jeżeli między jakimś przedmiotem doznania a polem stanu wewnętrznego istnieje taki stosunek, który powoduje rodzenie się dodatnich lub ujemnych uczuć funkcjonalnych, to uczucia te ułatwiają lub utrudniają pojawienie się uczuć bezinteresownych, wynikających ze stosunków i proporcji zawartych w tym przedmiocie doznania.

Jeżeli w polu stanu wewnętrznego istnieją ślady stosunków, proporcji i zależności z jakichś przedmiotów doznań, to ślady te albo utrudniają pojawienie się upodobań bezinteresownych, albo je ułatwiają.

Lokomotywa Stephensa jako przedmiot doznania miała na pewno dla jakiejś jednostki takie wartości w proporcjach i stosunkach między częściami, że mogła wywołać bezinteresowne upodobania, a więc takie upodobania, w których treści nie będzie się mieściło nic z funkcji tejże lokomotywy.

Upodobanie, jeśli ma być bezinteresowne, musi być pozbawione świadomości, że jest to lokomotywa, a więc mechanizm na kołach służący do ciągnięcia po szynach wagonów naładowanych ciężarem. W upodobaniu tym nie mogą tkwić żadne ślady doznań odebranych uprzednio, w których mieściłyby się pojęcia o sile mechanicznej lokomotywy, jej szybkości lub innych wartościach stanowiących o jej doskonałości lub niedoskonałości technicznej. W upodobaniu tym mogą grać rolę tylko stosunki i proporcje między bryłami, liniami, fakturami materiałów, charakterystyczne dla tej lokomotywy jako przedmiotu doznania. Taki stan może się jednak pojawić tylko w niezmiernie rzadkich wypadkach. Odbierający doznanie jest prawie zawsze w jakiś sposób poinformowany o stronie funkcjonalnej przedmiotu, na który patrzy. Dla jednostki współczesnej Stephensonowi lokomotywa ta była szczytem techniki i pole stanu wewnętrznego obserwatora było na ową szczytowość nastawione. Bawiła go i interesowała nowość i pomysłowość maszyny. Obserwator ten doznawał więc uczuć funkcjonalnych, które wpływały na bezinteresowność i spoistość doznań odebranych od tej lokomotywy.

Doznanie bezinteresownego upodobania mogło być tym stanem rzeczy pogłębione lub osłabione. Pogłębienie następuje wtedy, gdy zainteresowanie stroną funkcjonalną słabnie; osłabienie zaś wtedy, gdy funkcjonalne upodobanie rośnie. Można by powiedzieć, że w jednostce istnieje jakaś przestrzeń o ograniczonych wymiarach, które napelnia się podczas odbierania doznań uczuciami funkcjonalnymi i bezinteresownymi.

Jeśli w przestrzeni tej jest dużo upodobań funkcjonalnych, to dla bezinteresownych brakuje miejsca i tym samym ilość ostatnich staje się mniejsza. Jeśli funkcjonalnych jest mało, to dla bezinteresownych otwierają się większe możliwości. Porównanie to jest nieścisłe, bo w rzeczywistości chodzi raczej o jakość, o natężenie uczuć, a nie o ilość, ale obrazuje ono proces ten dostatecznie jasno.

Jeśli więc istnieją w jednostce nastawienia uczulające ją, aby łatwiej doznawała upodobań funkcjonalnych, to wtedy trudniej jej jest czuć upodobania bezinteresowne. Na przebiegi te ma wielki wpływ charakter oraz usposobienie jednostki.

Ludzie posiadający z racji swego charakteru, usposobień i wartości pola stanu wewnętrznego ogólną postawę techniczno-postępową będą mniej zdolni do odczuwania upodobań bezinteresownych i, odwrotnie, ludzie o postawie kontemplacyjnej celować będą w wartości swych bezinteresownych upodobań.

Patrząc dziś na stojącą w muzeum lokomotywę Stephensa, czujemy i rozumiemy jej niedoskonałość techniczną, gdyż mamy w polu naszego stanu wewnętrznego ślady doznań odebranych od lokomotyw prowadzących wielkie ekspresy transkontynentalne. Porównanie z nimi w aspekcie odczucia funkcjonalnego będzie dla lokomotywy Stephensa niekorzystne.

Możemy być tak pełni ujemnych uczuć funkcjonalnych w stosunku do Stephensonowskiej maszyny, że na upodobanie bezinteresowne nie będzie już miejsca. Lokomotywa ekspresu transkontynentalnego może być dla nas chwilowo szczytem doskonałości technicznej i gdy nacieszymy się dostatecznie jej wartościami funkcjonalnymi, gdy spowszednieją nam jej techniczne walory, gdy przywykniemy do nich, to wówczas powstanie w nas miejsce na doznawanie upodobań bezinteresownych.

Proces ten przebiec może i odwrotnie. Wpierw widok jej dostarczy nam doznań, którym przyporządkujemy upodobanie bezinteresowne, a potem będziemy się zachwycać jej wartościami technicznymi.

Jeżeli posiadać będziemy nastawienia takie, jakie ma inżynier mechanik, to funkcjonalne upodobanie zjawiać się w nas będzie jako zjawisko wcześniejsze. Jeśli zaś nastawieni będziemy tak jak rzeźbiarz lub malarz, to zajmować nas będą głównie proporcje i zależności czysto plastyczne tkwiące w nowoczesnej lokomotywie.

Gdy zależnie od takiej, a nie innej, wartości naszego pola stanu wewnętrznego jesteśmy przekonani o doskonałości technicznej jakiegoś przedmiotu doznania, to pojawi się w nas upodobanie funkcjonalne w stosunku do tego przedmiotu. Będziemy w stanie osądzić na drodze rozumowej jego przydatność dla nas i rozważając właściwości, zwiększyć lub zmniejszyć nasze upodobanie. Gdy osiągniemy szczyt wiadomości o tym przedmiocie i jakby przyzwyczaimy się do jego cech dodatnich, funkcjonalne upodobanie osłabnie i wtedy pojawi się miejsce dla odczuć bezinteresownych.

Tym można sobie wytłumaczyć powód, dla którego podoba nam się bezinteresownie bryg lub fregata. Są to okręty, które już nie pływają po morzach. Ich wartości techniczne były kiedyś szczytowe. Są pamiątkami i zabytkami z czasów, które minęły bezpowrotnie. Ich szczegóły techniczne nie interesują nas w sensie przydatności dla naszej wygody i użycia. Możemy się nimi zajmować z punktu widzenia historii. Dla funkcjonalnego upodobania w pełnym znaczeniu tego słowa nie ma w tym wypadku miejsca.

Pozostaje więc w nas dużo miejsca dla upodobań bezinteresownych. Zachwycają nas linią tych okrętów. Proporcjami ozagłowania. Smukłością kształtów. A więc zachwycają się stosunkami i zależnościami tkwiącymi w nich jako przedmiotach doznań. Zachwycają się ich formą.

W ten sam sposób podobają się nam karety barokowe i pocztowe dylizanse angielskie, dawne bronie, dawne stroje i dawne, dziś nie używane, narzędzia.

Zupełnie innymi oczyma patrzyli na brygi, fregaty i dylizanse ludzie im współcześni, którzy czerpali z nich korzyści i myśleli o ich wartościach użytkowych i technicznych. Wobec tego zupełnie inne były ich upodobania bezinteresowne, których doznawali patrząc na nie.

Nie tylko w tym znaczeniu upodobania bezinteresowne zależne są od wartości pola stanu wewnętrznego. Pamiętając o tym wszystkim, co powiedzieliśmy o formowaniu i kojarzeniu się wrażeń oraz o nastawieniach powstałych z uformowań i kojarzeń, nie omylimy się twierdząc, że sądy te będą miały zastosowanie do stosunków proporcji i zależności, jakimi charakteryzują się wszelkie przedmioty doznań.

Jeśli więc w polu stanu wewnętrznego pojawiać się będą często przedmioty doznań uformowane z części na zasadach pewnych stałych stosunków, proporcji i zależności i jeśli tak uformowanym przedmiotom przydamy upodobania bezinteresowne, które ślady doznań od nich odebrane czynią w tym polu bardziej spoistymi, to uzyskamy nastawienie na te stosunki, proporcje i zależności i tym samym proporcje te zaczną się nam podobać ogólnie.

Że tak jest w rzeczywistości, możemy się przekonać z wyniku badań nad proporcjami w architekturze światowej.

W kulturze egipskiej ulubione były proporcje opierające się na stosunku liczbowym 1 : 2 lub 3 : 5. Nierzadko spotkać jednak można obiekty, których obrysy zewnętrzne i podziały w planie opierają się na wielokrotnościach trójki. Kultura egipska wprowadziła do budownictwa „święty trójkąt”, którego dwie przyprostokątne mają wartości 3 i 4, a przeciwprostokątna 5.

W starożytnej Persji ulubione były trójkąty, których podstawa wynosi 8 modułów, a wysokość 5, przy czym modulem jest średnica kolumny mierzona w połowie wysokości. W późniejszej architekturze perskiej, zwłaszcza we wnętrzach, króluje niepodzielnie egipski „święty trójkąt”.

W kulturze chińskiej, od głębokiej starożytności aż po dni dzisiejsze, modulem jest odległość między osiami krokwi. Ulubiony jest podział całości na trzy części, przy czym części te pozostają do siebie w takich stosunkach, jak 9 : 8 : 7.

W kulturze antycznej modulem jest średni promień kolumny. W kulturze Islamu modulem jest średnica koła wpisanego w wielokąt bazy. Szkieletem dla dekoracji geometrycznej są trójkąty, pięciokąty i sześciokąty. Często spotykane są proporcje opierające się na stosunku liczbowym 1 : 8.

W gotyku operowano proporcjami najprostszymi, takimi jak 1 : 2, 1 : 3 albo 1 : 4. W renesansie włoskim znaleźć można stosunki 7 : 1 i nawet „święty trójkąt” egipski.

O greckim złotym podziale napisano całą bibliotekę. Problemem tym zajmowali się specjalnie Niemcy, którzy nie tylko w złotym podziale, ale i w innych stosunkach liczbowych szukali „kamienia piękna”. Ziesing tak pisze o złotym podziale: „...ten stosunek uwidacznia się jako proporcja normalna i fundamentalna

we wszystkich podziałach ciała ludzkiego oraz wyższych zwierząt. Znaleźć go można w budowie roślin, a mianowicie w układzie liści, w uformowaniu niektórych kryształów w stosunkach liczbowych systemu planetarnego, w proporcjach dzieł architektonicznych i plastycznych uznanych za najpiękniejsze. W najdawniejszych akordach muzycznych oraz wśród wielu innych objawów przekazanych nam przez sztukę i istniejących w naturze”. Ziesing znajdował złoty podział nawet w odległościach między gwiazdami należącymi do jednej konstelacji, uprzywilejowując tym samym naszą epokę geologiczną, a upośledzając poprzednie i następne, które nie miały i nie będą miały szczęścia odczuwania piękna wynikającego z tego faktu, gdyż choć wolno, to jednak gwiazdy zmieniają swoje położenie i może istnieć tylko jedna chwila, w której złudne na niebie odległości między nimi opierają się na złotym podziale. Znajdował on również złoty podział w stosunkach między powierzchniami lądów i mórz na naszym globie. Tam, gdzie Ziesing znajdował złote podziały, tam Heigelin widzi stosunki 2 : 1. Wolff w budowie ludzkiego ciała znajduje tylko stosunki 1 : 1, podczas gdy Heigelin udowadnia, że istnieją tylko takie, które dają się wyrazić liczbami 2 : 1, i takie odkrywa w obrazach, rzeźbach i budynkach. Inni z tej szkoły twierdzą, że kwintesencją piękna jest siedmiobok umiaryowy oraz wszelkie stosunki kombinowane z liczby 7 i że ona tworzy podstawę ogółu proporcji istniejących w świecie żywym i martwym, a w szczególności w utworach artystycznych.

Ludziom, którzy zajmowali się problemami poszukiwania piękna w niezmiennych proporcjach, nie udało się znaleźć takich, które by były powszechne, a wręcz odwrotnie, poszukiwaniami swoimi udowodnili, że takiej powszechności nie ma. Opierając się więc choćby tylko na wynikach ich badań, możemy stwierdzić, że proporcje, stosunki i zależności powodujące zjawianie się upodobań bezinteresownych nie mogą być stałe. „Jakaż byłaby zasługa artysty, gdyby proporcje zależne były od formulek?” — pyta Viollet-le-Duc.

Do tego samego wniosku musimy dojść, jeśli uznamy za słuszne to, co powiedzieliśmy uprzednio o formowaniu się doznań, o kojarzeniu i o nastawieniach wynikających z tych kojarzeń.

Nie ma takich danych, które upoważniałyby nas do twierdzenia, że pole stanu wewnętrznego funkcjonuje inaczej w stosunku do wszystkich doznań, a inaczej w stosunku do tych, którym przyporządkowujemy uczucie upodobania bezinteresownego.

Perrault w swojej doktrynie estetycznej głosił, że nie ma klasycznych proporcji w architekturze, ale najrozmaitsze stosunki podobają się w doskonałych budowlach. Twierdził jednak, że niektóre wartości, jak „wspaniałość budowli”, „bogactwo materiałów”, „doskonałość wykonania” i „symetria”, są takimi elementami, które powodują zawsze zjawienie się upodobania. Tym samym odróżniał dwa piękna: absolutne i względne. Uważał, że absolutne piękno jest ograniczone, a wszystko to, co znajduje się poza nim, ma charakter względności i zależy od przyzwyczajenia.

To piękno względne nie leży w obiekcie, ale rodzi się na zasadzie kojarzeń, pamięci i przyzwyczajenia. Przenosi się ono z jednego obiektu na drugi. Perrault

twierdzi, że przedmiot podoba się wtedy, gdy towarzyszy innemu przedmiotowi podobającemu się, i że są przedmioty brzydkie, które dzięki temu „towarzystwu“ mogą się podobać. Zauważa, że najwspanialszym zadaniem architekta jest rozbudzić upodobanie do rzeczy, które z natury nie podobają się.

Można sobie łatwo wyobrazić przedmiot wykonany z najbogatszego materiału i najdoskonalszą techniką, który z racji stosunków, proporcji i zależności w nim istniejących nie wywoła w nas upodobania bezinteresownego. Tym samym takie wartości przedmiotu, jak „bogaty materiał“ i „doskonałość wykonania“, nie są czymś absolutnym i posiadają charakter względności. „Wspaniałość budowli“ i „symetria“ polegają również wyłącznie na stosunkach i zależnościach istniejących między częściami przedmiotu doznania.

Nie ma więc żadnych absolutnych wartości, które przez swoje istnienie w jakimś przedmiocie doznania zapewniałyby zjawienie się uczuć bezinteresownego upodobania.

Ale Perrault ma najzupełniejszą słuszość, że podobanie się stosunków i proporcji jest zależne od przyzwyczajenia. Dla nas jest to zrozumiałe i twierdzenia Perraulta nie są niczym niezwykłym tak długo, jak długo nie przypomnimy sobie, że tłumaczył on Witruwiusza i mówił o proporcjach klasycznych. Dopiero wtedy pojmujemy się rewolucyjność jego poglądów.

Wartości estetyczne stosunków, proporcji i zależności są więc względne. Zależą od kojarzenia się doznań i od nastawień tkwiących w polu stanu wewnętrznego. To, co się podobało dziś, może przestać podobać się jutro. To, co się dziś podoba w jakiś charakterystyczny sposób, może się jutro podobać zupełnie inaczej. Piosenki rosyjskie są dla ludzi z południa Europy smutne i smętne, podczas gdy dla Rosjan są wesołe i pogodne.

Mogą być chwile, w których uformowania tonalne Szostakowicza wyzwalają w nas najgłębsze upodobania, i chwile, w których odczuwać będziemy ich niedoskonałość.

Na skutek istnienia w naszych polach stanów wewnętrznych śladów doznań uzyskanych od kolumny doryckiej czy też korynckiej nie możemy przyporządkować żadnych uczuć upodobania rozszerzającym się ku górze kolumnom z Krety, choć bezwzględnie pewne jest, że we wczesnej kulturze kreteńskiej tak uformowana kolumna musiała się podobać. Ten sam słup może być dla jednej jednostki smukły i lekki, a dla drugiej — niezdatny i ciężki.

Nasze pole stanu wewnętrznego jest dziś tak uformowane, że niektóre utwory Lessinga są dla nas nad wyraz nudne. Był czas, że nie widzieliśmy zupełnie piękna zawartego w murzyńskim idole lub w murzyńskiej pieśni miłosnej.

Niektórzy architekci musieli się powoli uczyć doznawania upodobań do proporcji i zależności, na których zasadzie tworzył Le Corbusier, i na pewno jest jeszcze wielu budowniczych, malarzy i rzeźbiarzy, którzy na skutek małej giętkości szkieletu swych pól stanu wewnętrznego nie odczuwają wartości tych rysunków i budowli.

Piękno w kształtach tonalnych Bacha zostało jakby na nowo odkryte przez młodych muzyków w ostatnich latach przed drugą wojną światową.

Wartości tkwiące w polu stanu wewnętrznego są również odpowiedzialne i za to, że podobają się nam lub przestają się podobać stosunki, proporcje i zależności zawarte w dziełach, opierających swoje uformowania na pewnych nastawieniach ogólnych.

Wspomnieliśmy uprzednio, że architektura jest wyłącznie dziedziną twórczości rzeczowej. Nie naśladuje bowiem przyrody i jej dzieła są uformowane z wyobrażeń, których nie można rozważać jako układów deformowanej natury. Nie możemy się zgodzić ze Spencerem, który twierdził, że „symetria w architekturze jest pochodną od symetrycznie zbudowanego świata zwierzęcego“, lub że „nawa i sklepienie gotyckiej katedry wynikają z alei drzew ukoronowanych gałęzmi i listowiem, min o że, jak słusznie twierdzi — „ludzie musieli to widzieć“.

Dla Ruskina kanele na kolumnie greckiej są imitacją kory drzew, a tryglify nie zawierają w sobie piękna, bo nic nie przypominają.

Symetria w architekturze i symetria motyla to pochodne z jednego źródła, z jakichś praw istniejących u samych podstaw życia. Ale osiowość elewacji budynku nie jest skutkiem osiowej budowy człowieka.

Gdybyśmy nawet przyjęli taką zależność za rzeczywistość istniejącą, to przyczyna i wynik jej leżą od siebie tak daleko, że można śmiało uznać je za nie istniejące dla naszych rozważań.

Simy, wałki i wkłeski, bazy i głowice, kołumny i belki są to takie uformowania, dla których odpowiedniki w naturze znaleźć można tylko wtedy, gdy się popuści wodze najbujniejszej fantazji. Stosunki, proporcje i zależności, które istnieją między elementami i częściami przedmiotów doznań, nie są więc kopiowane z natury ani też zależne od bezwzględnych relacji matematycznych lub geometrycznych. Proporcje i stosunki między częściami przedmiotów doznań, wywołujące u obserwatorów bezinteresowne upodobania, nie mogą być sądzone na drodze rozumowej i są wyłącznie odczuwane. Zależą one jedynie od wartości pola stanu wewnętrznego tak jednostek twórczych, jak i obserwujących. Im pole stanu wewnętrznego jednostki twórczej jest bardziej zbieżne z polami jednostek obserwujących, tym kontakt między twórcą i kontemplatorem jest ściślejszy. Im bogatsze w ślady doznań jest pole jednostki twórczej, tym kontakt ten jest bardziej prawdopodobny. Ostatnie zdanie powtórzyc należy ze specjalnym naciskiem: im bogatsze w słuszne doznania jest pole stanu wewnętrznego jednostki twórczej, tym całe jego działanie w zasięgu architektury może się stać bliższe doskonałości.

Są w architekturze działania, które można przeprowadzić na drodze rozumowej i które nie następują trudności teoretycznych. Są inne, które polegają wyłącznie na uczuciu. I te są trudne teoretycznie.

W rozmaitych okresach każdej kultury wahadło ogólnych nastawień wykonuje ruchy między dwoma krańcami, z których jeden jest kulminacją nastawienia na rozum, a drugi — szczytem uczuciowości. Czasem malarstwo i poezja mają tendencje rozumowe, czasem architektura i muzyka nachylają się w kierunku uczuciowości. Ekspresjonizm z kubizmem, futuryzmem i surrealizmem to ukłon malarstwa w stronę rozumowania. Romantyzm w muzyce i se-

cesja w architekturze to oddziaływanie nastawień uczuciowych na te dziedziny utworów.

Interesujące jest, że z ośmiu wielkich kultur, na jakie można podzielić historię świata, tylko dwie mają tendencje do uczuciowości. Kultury chińska, arabska, indyjska, babilońska, egipska i kultura Majów — mają wyraźne nachylenia w stronę rozumowości, a tylko antyczna i europejska znajdują zadowolenie w uczuciowości i, co za tym idzie — w naturalizmie.

Nachylanie się nastawień w stronę racjonalizmu czy naturalizmu ma wpływ na doznawania upodobań bezinteresownych. W okresie zwiększania się wpływów racjonalistycznych niegdyś podobające się proporcje i stosunki istniejące w dziele o tendencjach naturalistycznych obecnie trudniej docierają w pole stanu wewnętrznego i wywołują reakcje słabsze i powolniejsze. Może się dziać i odwrotnie.

Beethoven, który w ciągu swego życia skłaniał się w kierunku naturalizmu, wyprzedzał swą epokę, i z tego powodu był niezupełnie rozumiany. Podobnie wczorajsze malarstwo tkwiące w uczuciach dla impresjonizmu nie znajduje dziś oddźwięku w społeczeństwach kultury europejskiej, które wykazują duże inklinacje w stronę racjonalizmu.

Walka między racjonalizmem i uczuciowością jest jedną z wielu walk, jakie się toczyły, toczą i toczyć będą w sferze społecznego życia ludzkości.

Drugą podobną parą ciągle zwalczających się nastawień, są tendencje do spoistej i do swobodnej formy. Antynomie: racjonalizm — uczuciowość i spoistość — swoboda, mające tak wielki wpływ na formowanie się dzieł architektonicznych, zanim zmienia kształty utworów architektury, stoczą walkę o hegemonię w polach stanów wewnętrznych jednostek.

Osądzenie, czy jakaś forma jest spoista, czy też swobodna, może nastąpić wtedy, gdy będziemy posiadać jakiś miernik spoistości. Takim miernikiem może być tylko jakiś inny przedmiot doznania, inaczej uformowany od tego, który mamy osądzić, bardziej spoisty lub swobodniejszy. Sąd w danym wypadku wypowiedzieć możemy jedynie w sposób następujący: przedmiot wrażenia *A* ma bardziej spoistą formę od przedmiotu *B* albo: przedmiot wrażenia *B* ma swobodniejszą formę od przedmiotu *A*.

Rozumiejąc w ten sposób zagadnienie form spoistych i swobodnych możemy zawsze znaleźć rozumowe przesłanki, na podstawie których będziemy mogli wydać sąd o tym, czy dane uformowanie jest bardziej spoiste, czy też swobodniejsze od przedmiotu doznania, który wybraliśmy jako wzór do porównania.

Sonet jest więc spościej uformowany niż esej. Pejzaż Van Gogha ma formę swobodniejszą od fresków Pinturichia. Swobodniejszą formę ma grupa Laokoon a niż którakolwiek z rzeźb Praksytelesa. Bardziej spoście uformowany jest dramat grecki niż którakolwiek ze sztuk Bernharda Shawa. Od suity Griega bardziej spoista jest symfonia Mozarta.

Jeśli pod tym kątem widzenia przebiegniemy dzieła sztuki powstałe w rozmaitych kulturach i rozmaitych okresach poszczególnych kultur, zauważymy,

że istnieją prawidłowości w natężeniach pojawiania się dzieł o uformowaniach spoistych lub swobodnych.

Nie zdarza się, aby jeden twórca budował jednocześnie dzieła skierowane w stronę uformowań spoistych i swobodnych. Łatwo jest dostrzec, jaka jest jego właściwa tendencja. Nie zdarza się również, aby twórcy jednej i tej samej epoki wykazywali tendencje rozbieżne.

Cała ta kwestia jest ścisłą domeną uformowań, a więc domeną stosunków, proporcji i zależności. Nic więc dziwnego, że nastawienie grupy społecznej na uformowania spoiste czy też swobodne ma decydujący wpływ przy zjawianiu się uczuć i upodobań bezinteresownych. W epoce nastawionej na spoistość nie będą się podobały stosunki i proporcje tkwiące w dziele o formie wyraźnie swobodnej, a oddziaływanie tych stosunków i proporcji będzie znacznie słabsze i krótkotrwałe.

Tak więc upodobania bezinteresowne mają wpływ na wartość pola stanu wewnętrznego, które zmienia się zależnie od jakości i ilości tych upodobań.

Wartość pola zależna jest od nastawień na takie, a nie inne, proporcje, na kierunek racjonalistyczny lub naturalistyczny i ma tendencje do form spoistych lub swobodnych istniejących w tym polu.

Ważną cechą, która charakteryzuje upodobania bezinteresowne, jest cecha ludzkości uformowań. Wszeczeńświat, który nas otacza, składa się z najrozmaitszych uformowań o nie dającej się ogarnąć różnorodności. Morze rozhuśtane przez burzę, będąc w bezustannym ruchu, układa się w uformowania, dla których trudno znaleźć jest określenia słowne: spiętrzające się fale, na których grzbietach woda układa się w nieprzeliczoną ilość krzywych powierzchni o najbardziej nieokreślonych kształtach oraz o przeogromnej skali, od najmniejszych, które by mogły powstać przez muśnięcie skrzydła komara, aż do takich, które grożą katastrofą największym okrętom. Te wszystkie krzywe powierzchnie przechodzą miękko jedną w drugą, grupują się w całości, które zanikają od razu i tworzą nowe układy po to, aby zniknąć w niewyobrażalnej rozmaitości ciągle po sobie następujących krzywizm. Cała ta niemożliwa do ogarnięcia rozmaitość kształtów, barw, błysków zasnutą jest bańkami piany, kropkami oderwanymi od grzyw przez podmuchy wiatru i niedostrzegalną mgłą startą z powierzchni wody.

Gdy pomyślimy, że każda kropla wody i każda bańka powietrza składa się z niewiarygodnie wielkiej ilości cząsteczek, a te z kolei z atomów, a te znów z elektronów krążących dookoła jąder i że w rzeczywistości nie ma ostro zarysowanej granicy między wodą a wiatrem, nie ma białej piany i nie ma turkusowych błysków na grzbietach fal, a wszystko jest tylko próżnią, wśród której rzadko rozsiane są ułamki materii — to wtedy możemy powiedzieć sobie, że jednak zjawisko to jest niezrozumiałe dla człowieka.

Prawdopodobnie równie niezrozumiałe wyglądają Himalaje z lotu ptaka lub wielka płaszczyna zamrożonego oceanu na biegunie północnym.

Patrząc na burzę na morzu lub na Himalaje z lotu ptaka, dokonujemy pewnej syntezy. Zjawiskom trudnym do przyjęcia nadajemy cechy zrozumiałości.

Zatrzymujemy wiatr, każemy skostnieć falom i ubieramy je w schematy nam dostępne. W spiętrzeniach wody doszukujemy się form, których przekrojem mogłaby być sinusoida. Geometryzujemy Himalaje, widzimy je jako stożki, ostrosłupy lub jako półkule i powierzchnie krzywe, podobne do części elips lub parabol obrotowych. Krajobraz na biegunie wyobrażamy sobie jako bezbrzeżną płaszczyznę w tych działaniach. Dążność do geometryzacji i do spoiści uformowań jest stałą tendencją naszego „ja“.

Wydaje się, że łatwiejsze do przyjęcia przez pole stanu wewnętrznego jest doznanie pochodzące od takiej sytuacji, która wykazuje jakieś regularności, rytmy, symetrie i jednoznaczności wynikające z uformowania, która ma bardziej spoiłą formę. Wydaje się również, że pole stanu wewnętrznego woli doznania, w których intelekt odkrywa łatwo jakieś schematy i stosunki liczbowe albo też geometryczne.

I choć proporcje w architekturze i muzyce, a zależności w malarstwie i poezji zmieniają się pod wpływem nastawień, to jednak zmiany te nie dotyczą nigdy globalnego charakteru tych proporcji, zależności i stosunków. Są granice, w ramach których wartości tych proporcji i stosunków mają prawo się wahać. Jedne będą łatwiejsze, jaśniejsze i dostępnejsze dla pola stanu wewnętrznego, inne trudniejsze, bardziej zagmatwane i mniej jasne, ale nigdy nie może być takich, które charakteryzowałyby się zupełną nieczytelnością i niemożliwą do ogarnięcia komplikacją.

Układ, który może spowodować zjawienie się w nas upodobania bezinteresownego, musi być zawsze uformowany z części w ten sposób, aby stosunki proporcje i zależności istniejące między tymi częściami były dla człowieka dostrzegalne i możliwe do ujęcia. Jednym słowem, muszą się one dziać w „skali człowieka“.

Ta zależność upodobań bezinteresownych od pola stanu wewnętrznego jest zasadnicza i najbardziej podstawowa.

Przedmioty doznań, które powodują pojawienie się w nas upodobań bezinteresownych, przyzwyczajaliśmy się nazywać pięknymi. Krąg działania, w zakresie którego może w nas powstać upodobanie bezinteresowne, czyli odczucie piękna, zamyka w sobie jednostkę czującą i przedmiot doznania.

Zgodnie z tym, co dotychczas powiedzieliśmy, jest pewne, że żadna inna jednostka do tego kręgu należeć nie może i skutkiem takiego stanu rzeczy piękno jest subiektywne. Obiektywne i absolutne piękno nie może istnieć, choć mogą być przedmioty doznań promieniujące piękno na wielką ilość jednostek.

Piękno trzeba odczuć. Żadne rozumowania, żadne tłumaczenia nie nakłonią nas do upodobania sobie czegoś, co się nam nie podoba. Upodobania są autonomiczne i nie mogą być nakazane z zewnątrz.

Piękno może istnieć w każdym przedmiocie doznania i pierwiastki jego tkwią wszędzie. Skoro stwierdziliśmy, że jest subiektywne i autonomiczne, nie możemy odmówić żadnym proporcjom, stosunkom i zależnościom istniejącym w przedmiotach doznań możliwości podobać się komuś. Można więc uważać za piękne przedmioty uformowane tak spoiście, jak i swobodnie.

Piękno rodzi się jedynie z zależności i stosunków między częściami każdej

sytuacji i odnajdujemy je wyłącznie na drodze uczucia. Jeśli zmierzmy stosunki i zestawimy je we wzory matematyczne, to ze względu na nieustanną zmienność sytuacji nie ułożymy recepty na piękno.

Są wiersze zupełnie niezrozumiałe, a mimo to mogą nam się podobać.

Są ornamenty chińskie o takiej komplikacji, że trudno znaleźć w ich budowie schemat, na którym są osnute, a mimo to stanowią one wiecznie trwałe, wspa- niałe arcydzieła.

Piękno jest wiecznotrwałe oraz zmienne i efemeryczne zarazem. Są takie dzieła ludzkie, w których zdaje się ono trwać stale i niezmiennie.

Tak jak wszystkie przedmioty doznań, tak i wszystkie dzieła rąk ludzkich zawierają pierwiastki piękna. Wiele z nich ma jednak cechę niejasności i wtedy piękno ich jest ukryte, ledwo wyczuwalne, niepowszechnie i dostępne tylko dla wyjątkowo wrażliwych jednostek.

Nie mamy żadnych podstaw ganić kogoś za to, że chwali piękno jakiegoś dzieła rąk ludzkich. Możemy natomiast ubolewać nad kimś, kto nie dostrzega piękna i tym, czym się zachwycamy. Im ktoś posiada bogatsze pole stanu wewnętrznego, tym więcej piękna znajduje w dziełach rąk innych.

„Od dnia, gdy ludzkość znajdzie wieczne piękno takie, jakie będzie uważać zawsze za najpiękniejsze, zacznie się okres, w którym żaden nowy styl nie narodzi się więcej“. W tym zapatrywaniu Göllera tkwi cała tajemnica piękna, które dlatego odnalezione być nie może, że jest zmienne w skali zmienności historii świata. I raczej nadejdzie dzień, od którego wszyscy ludzie na całej ziemi zaczną mówić tym samym językiem stałym i jednakowym po wsze czasy, niż zostanie znalezione wieczyste piękno. Ustanowienie dogmatów piękna jest rzeczą niemożliwą. Narzucenie prawideł piękna, stworzenie obowiązkowych wartości estetycznych jest to najpewniejsza droga do odarcia dzieł rąk ludzkich z jasności piękna. Jest to narzucenie działaniu, które jest samą prawdą, cechy kłamstwa. Prawidła i dogmaty piękna rodzą się z uczuć same i same pod wpływem uczuć umierają.

Feliks Mendelssohn powiedział kiedyś: „Piękno ginie szybko, jeśli próbujemy je analizować“ i mylił się, bo żaden proces rozumowy nie jest w stanie wpłynąć na przebiegi uczuciowe. Gdy drogą rozważań chcemy się zmusić do zmiany uczuć, najczęściej podtrzymujemy, a nawet zwiększamy ich nasilenie.

WRAŻLIWOŚĆ

Materiałem dla wyobraźni twórczej oraz dla działania są doznania gromadzące się w polu stanu wewnętrznego. Im tych doznań jest więcej, im spoiście są uformowane w tym polu oraz im więcej jest takich doznań, z których może później korzystać wyobraźnia twórcza i działanie, tym jednostka jest lepiej przystosowana do spełnienia swych zadań.

Jest to stwierdzenie kapitalne i nigdy nie będzie przesady w podkreślaniu go i przypomnianiu o nim w każdej chwili życia tym ludziom, którzy są odpowiedzialni za poziom którejkolwiek ze sztuk na świecie.

W każdej kreslarni wszystkich szkół architektonicznych, w każdej pracowni, gdzie stoją rysownice i gdzie na ścianach wiszą plany, powinno na widocznym miejscu rzucać się w oczy przykazanie ważne we wszystkich chwilach życia architekta: „Im więcej słusznych doznań, tym słuszniejsza twórczość“.

Motto takie można napisać inaczej, sens jego jednak winien być zawsze ten sam. Musi ono przypominać, że każde doznanie zmienia pole stanu wewnętrznego, że im więcej będzie cennych doznań, tym cenniejsze będzie to pole. Każde ujemne doznanie obniża wartość pola stanu wewnętrznego i tym samym obniża poziom kulturalny budownictwa. Trzeba dbać o czystość i przydatność każdego doznania i specjalną opieką należy otaczać swoją wrażliwość, od której zależy ilość i jakość doznań.

Na podstawie tego, co powiedzieliśmy uprzednio o doznaniach i o ich uformowaniu, wiemy, że jeden przedmiot doznania może w nas wywoływać całą gamę rozmaitych doznań. Żyjąc wśród różnego rodzaju przedmiotów, obserwujemy je w najrozmaitszych chwilach. Ukazują nam one coraz większą ilość swoich widoków i odkrywają przed nami coraz inne im właściwe cechy. Doznanie całościowe, jakie na skutek tak formujących się doznań powstaje w naszym polu stanu wewnętrznego, pełni je i staje się jakby coraz bliższe prawdy i coraz bogatsze w szczegóły. Zaczynamy łatwo dostrzegać najmniejsze zmiany zachodzące w tych przedmiotach, choć są one niewidoczne dla tych, którzy z nimi nie są tak silnie zżyci. Stajemy się wrażliwi na przejawy ich istnienia.

Zależnie od istniejących w nas stałych upodobań potrafimy wykształcić w sobie tę wrażliwość na głębszą albo na płytszą.

Każda jednostka charakteryzuje się pewną ilością usposobień, z których jedne są chwilowe, a inne stałe. Takie usposobienia, które w ciągu życia istnieją zawsze i podlegają tylko osłabieniom, nazywać będziemy stałymi usposobieniami. Wrażliwość jest stałym usposobieniem naszej psychiki i obdarzona nią jednostka jest zawsze mniej lub więcej uczulona na docierające do niej doznania.

Człowiek przychodząc na świat przynosi ze sobą nie tylko ogólną wrażliwość jako stałe usposobienie, ale i skierowanie tej wrażliwości. Jedni więc będą specjalnie uczuleni na barwy, inni na dźwięki. Czujący najlepiej problemy społeczne świata i jego przestrzenność będą dobrymi architektami.

Wszystkie te uczulenia są sobie bliskie. Psychologia struktur udowodniła, że istnieją duże powinowactwa między liniami, barwami i bryłami z jednej strony, a dźwiękami z drugiej. Tym samym wydaje się bliskie prawdy, że ludzie wrażliwi plastycznie są jednocześnie uczuleni na dźwięki i odwrotnie.

Niektóre wypowiedzi teoretyków architektury potwierdzają to pośrednio.

Witruwiusz uważa, że dobry architekt powinien nieźle rysować i choć trochę znać się na muzyce. Wielcy budowniczowie byli zawsze miłośnikami świata tonów i znajdowali wiele podobieństw między kompozycjami muzycznymi

i architektonicznymi. Dlatego też jest prawie pewne, że uczulenie wrażliwości drogą częstego kontemplowania dzieł muzyki jest dla działającego na niwie plastycznej tak cenne, jak przebywanie z dziełami architektury, malarstwa czy też rzeźby. Jest nawet cenniejsze, gdyż proces wzrostu wrażliwości następuje nie w czasie działania zawodowego, a jakby poza nim, w okresie przeznaczonym na odpoczynek.

Nie ulega wątpliwości, że duża ilość i wysoka wartość doznań związanych z budownictwem wzmaga siłę twórczą architekta i uczula wrażliwość na przejawy bezpośrednio interesujących go problemów. Wydaje się również pewne, że przebywanie wśród takich przedmiotów doznań, które są z tym działaniem zespolone, jest również ważne. Ale i nie mniejszej wagi są wszystkie inne doznania, które wpływają na ukształtowanie pola stanu wewnętrznego. Twórczość architektoniczna jest działaniem społecznym. Architekt zaspokaja potrzebę i tworzy ją. Wrażliwość na toczący się dookoła niego bieg życia niezwykle wzbogaca jego pole stanu wewnętrznego. Z tego związku pochodzące doznania stanowią dla niego kanwę twórczości architektonicznej. Tworząc potrzeby i zaspokajając je musi on znać dokładnie tych, dla których tworzy. Stały i głęboki kontakt z życiem, to materiał dla jego twórczości.

Człowiek żyje cały czas wśród architektury i doznania, jakich ona dostarcza, są dla jego pola stanu wewnętrznego ważne. Zadaniem architektury jest kształtowanie tego pola, a więc dostarczenie mu doznań dodatnich, a przynajmniej neutralnych.

Architektura musi być pozytywna i słoneczna, zdrowa i czysta, uspokajająca i pewna siebie. Głównym zadaniem architekta nie jest jedynie wyzwianie piękna, a więc ucieleśnianie takich wartości, które powodują odczucia upodobań bezinteresownych, ale tworzenie otoczenia, a przez to i kształtowanie życia społeczności.

„Architekt też dźwiga ciężar odpowiedzialności za szczęście i nieszczęście ludzkości“. Te słowa Le Corbusiera są najogólniejszym ujęciem wszystkich zadań architektury.

Architekt powinien obcować z przyrodą w najszerszym tego słowa znaczeniu. Musi kochać góry i lasy, morza i rzeki, wielkie drzewa i małe roślinki, obowiązkiem jego jest uczulić swoją wrażliwość szczególnie na charakter rodzimego krajobrazu, z którego wyniknie nie tylko ogólne zabarwienie, ale i zgromadzi się zasadniczy materiał jego twórczości.

Jeśli uznamy, że coś jest dla nas dobre i przydatne, i gdy zauważymy, że nasze wysiłki przynoszą nam korzyść, to przyporządkujemy im upodobanie. Gdy celem wysiłków tych było uczulenie naszej wrażliwości na korzystne dla nas zakresy doznań to i im również przydamy upodobanie, które tym samym odnosić się będzie tak do naszego działania, jak i do przedmiotów doznań, na które to działanie zostało skierowane.

Z upodobań tych wyniknie poczucie pewności siebie, bardziej spójne uformowanie doznania w polu stanu wewnętrznego, zadowolenie, które podniesie naszą wartość ogólną.

Jeśli zauważymy, że pewne rodzaje doznań działają na nas dodatnio i powodują pojawienie się w nas uczuć miłych i wzmacniających naszą pewność, to będziemy szukać w otaczającym nas świecie doznań podobnych.

Będą się one w naszym polu grupować na zasadzie charakterystycznych dla nich cech łączących. Tym samym uzyskamy nastawienie na te cechy, i to tym silniejsze, im głębsze będą uczucia upodobania przydane przez nas naszemu działaniu i przedmiotom doznań, czyli im bardziej będzie uczulona na nie nasza wrażliwość.

Możemy więc powiedzieć, że nastawienia formują się w nas pod wpływem wrażliwości. Im silniejsze będą uczucia nasze dla pewnych cech łączących i czulsza nasza wrażliwość, tym spójniej będą się formować nastawienia w naszym polu stanu wewnętrznego.

Wrażliwość więc jest podstawą dla formowania się nastawień i tym samym jedną z najważniejszych cech charakteru tych wszystkich ludzi, którzy nastawienia swoje, drogą wyobraźni twórczej i działania, rozszerzają na społeczeństwo. Z wrażliwości rodzą się nastawienia, a z nich style, zapatrywania i ideologie.

Z tego, co powiedzieliśmy, wynika, że można w sobie rozbudzić uczucie, podniecić je lub przygasić. Tak też jest istotnie. Jediną drogą do tych celów jest kontemplacja tego, do czego chcemy w sobie wzbudzić uczucie, i unikanie kontemplacji, gdy zamiarem naszym jest zniwelowanie niesłusznego dla nas upodobania.

Kontemplacja — to dociekliwość, to porównywanie, to długi czas poświęcony czemuś. To szukanie i bawienie się czymś i oglądanie tego z jak największej ilości punktów widzenia. Kontemplacja może być tylko autonomiczna i tym samym rozbudzenie uczucia stać się może tylko na drodze autonomicznej.

Jednak wynik kontemplacji nigdy nie jest wiadomy. Można coś długo kontemplować i nie wywołać w sobie uczucia, można unikać kontemplacji i uczucia nie stracić. Gdyby było inaczej, gdyby wynik kontemplowania był z góry przesądzony, cała gra formowania byłaby pozbawiona czaru.

W kontemplacji decydująca jest postawa człowieka. Tylko ludzie o postawie bojowej mogą liczyć na rozbudzenie w sobie uczucia.

Ideolog uczuciowości Shaftesbury tak pisze na przełomie XVII i XVIII stulecia: „Szukaj piękna we wszystkim, nawet w najniższych rzeczach. Szukaj go w roślinach, w gładzi łąk, a uniesiesz się powoli aż do szczytów. Porównując piękno w tym, co mu jest przeciwne, wyrobisz sobie o nim pojęcie niczym nie zatarte“. I dalej: „Jeśli nie porównasz fałszu z prawdą, piękna z brzydotą, ciemności ze światłem, nie będziesz mógł niczego osądzić“. My dodamy: „i niczego pokochać“.

Gdy jednostka niewrażliwa zobaczy morze po raz pierwszy w życiu, to najprawdopodobniej przyporządkuje temu nowemu wrażeniu upodobanie. Widząc morze po raz drugi i trzeci, dozna uczuć słabszych, aż wreszcie widok ten przestanie działać na nią i zrobi się dla niej prawie zupełnie obojętny.

Gdy jednostka wrażliwa zobaczy pierwszy raz morze, to upodobanie, jakie

doda do tego doznania, będzie po pierwsze bardzo silne, po drugie syntetyczne, a więc ujmujące całość i charakter zjawiska. Wszystkie dalsze zetknięcia się z morzem jednostki wrażliwej poświęcone będą analizie. Zostaną wtedy odkryte najrozmaitsze cechy, z których jedno zaszeregowanie zostaną zgodnie z uformowaniem pola stanu wewnętrznego jednostki do ważnych, inne zaś uznane jako nie charakterystyczne. Im wrażliwość jednostki będzie większa, tym silniejsze uczucia będzie ona dodawać do wszystkich tych drobnych doznań częściowych. Doznania te staną się szczegółowsze i liczniejsze. Stopień doskonałości tego przebiegu jest zależny od uczulenia wrażliwości.

Termin „krajobraz“ możemy rozumieć wąsko, tak jak go pojmuje malarz impresjonista, dla którego jest to zestawienie paru elementów z przyrody w wycinku, który ujmuje wzrok w ciągu jednego spojrzenia, lub szeroko wtedy, gdy myślimy o nim syntetycznie.

Syntetycznie ujmowany krajobraz składa się z ogromnej ilości doznań, które się w nas nagromadziły przez długie okresy obserwacji drzew, łąk, pól, rzek, dróg i domów, nieba nad nimi i chmur, w ciągu dni i nocy, pogód i deszczów, wiosen i zim wraz z ludźmi, którzy na tym tle żyją i umierają wraz z ich uczuciami i czynami składającymi się na ich dzieje.

Architektura powstaje zawsze w jakimś krajobrazie. Jest to stwierdzenie zrozumiałe samo przez się, ale mimo to wymagające stałego i mocnego podkreślenia, gdyż pewnie właśnie dlatego, że jest ono tak oczywiste, tak mało się o nim pamięta.

Z tego, co powiedzieliśmy dotychczas, wynika, że im jednostka będzie bardziej wrażliwa, tym głębsza będzie jej znajomość krajobrazu, tym pełniejsza w niej jego synteza i tym bliższe temu krajobrazowi jej wypowiedzi formalne i funkcjonalne.

WYOBRAŹNIA TWÓRCZA

Ogromna jest rozmaitość wyobraźni twórczej. Jakże trudno byłoby pisać o niej wiedząc, że cokolwiek by się nie napisało, będzie to zawsze tylko nieudolne staranie się pokazania czegoś, co jest niemożliwe do ukazania. Zresztą tyle już napisano na ten temat, że można by najwyżej pokusić się o zreasumowanie tego, co wszyscy znają, wprowadzając tu lub tam drobną korektę. Dlatego też należy poprzestać na krótkiej uwadze, która może nosić w sobie cechy miejsca formalnie ważnego w zasięgu tego opracowania.

Jest chyba zrozumiałe, że wyobraźnia twórcza nie może stwarzać rzeczy całkiem nowych. Takich, które jeszcze nigdy i nigdzie nie istniały w jakiś sposób. Takich, które przekraczałyby ludzką fantazję lub ludzką pojemność psychiczną.

To, czym operuje wyobraźnia twórcza, musi w jakiś sposób istnieć w polu stanu wewnętrznego jednostki twórczej. Mogą to więc być ślady przedmiotów doznań albo ślady cech, które przedmiotom wrażeń zostały przyporządkowane. Będą to zawsze ślady doznań, które są częściami jakichś całości. Będą to zawsze ślady cech, które są częściami jakichś cech nadrzędnych. Wyobraźnia twórcza tworzy nowe całości z istniejących w polu stanu wewnętrznego śladów doznań.

Proporcje, stosunki i zależności między częściami w architekturze zależne są od wartości pola stanu wewnętrznego. Dążenie do piękna w architekturze jest możliwe tylko na drodze pogłębiania tych wartości.

LITERATURA

- (AR) Adam R.: *Architektonik der Frührenaissance*. Hannover 1896.
 (AR) Adam R.: *Die Architektur als Kunst*. Hannover 1881.
 (AG) Allesch von G.J.: *Über künstlerischen Wert*. Psychologische Forschung. Berlin 1923.
 (BB) Bavink B.: *Ergebnisse und Probleme der Naturwissenschaften*. Lipsk 1941.
 (BO) Beyer O.: *Welt-Kunst*. Dreżno 1923.
 (B) Boerschmann E.: *Chinesische-Architektur*. Berlin 1926.
 (BE) Boutmy E.: *Philosophie de l'architecture en Grèce*. Paryż 1761.
 (BC) Briseux C. E.: *L'art de bâtir des maisons de campagne*. Paryż 1761.
 (BC) Briseux C. E.: *Traité du beau*. Paryż 1752—1756.
 (BI) Burckhard I.: *Geschichte der Renaissance in Italien*. Esslingen. 1920.
 (BF) Burger F.: *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme*. Monachium 1918.
 (CS) Chmielewski J. i Syrkus Sz.: *Warszawa funkcjonalna*. Warszawa 1935.
 (CA) Choisy A.: *Histoire d'architecture*. Paryż
 (LC) Le Corbusier: *Perennité*. L'esprit nouveau, nr 20, 1924.
 (CB) Croce B.: *Grundriss der Aesthetik*. Lipsk 1913.
 (DJ) Dembowski J.: *W poszukiwaniu istoty życia*. Warszawa 1934.
 (DR) Doorentz R.: *Schall und Erschütterungsschutz für Hochbauten*. Berlin 1935.
 (EJ) Engel J.: *Raum und Bauakustik*. Lipsk 1933.
 (EO) *Encyklopedia Orgelbranda*. Warszawa 1898.
 (FB) Fletcher B.: *A history of architecture*. Londyn 1928.
 (FP) Fränkl P.: *Entwicklungsphasen der neuen Baukunst*. Lipsk 1914.
 (FZ) Freud Z.: *Wstęp do psychoanalizy*. Warszawa 1936.
 (GR) Ginsburger R.: *Frankreich*. Wiedeń 1930.
 (GK) Gottschaldt K.: *Über den Einfluss der Erfahrung auf die Wahrnehmung von Figuren*. Psychologische Forschung. Berlin 1926.
 (GJ) Guadet J.: *Eléments et théorie de l'architecture*. Paryż 1909.
 (GP) Guillaume P.: *La psychologie de la forme*. Paryż 1937.
 (HK) Homolaes K.: *Studium formy, barwy i światła*. Kraków 1929.
 (HKI) Homolaes K.: *Budowa ornamentu i harmonia barw*. Kraków 1930.

- (IA) Jakubisiak A.: *Od zakresu do treści*. Warszawa 1936.
 (IR) Ingarden R.: *Sprawa formy i treści w dziele literackim*. Warszawa 1938.
 (LC) Lalo Ch.: *L'esthétique expérimentale contemporaine*. Paryż 1908.
 (LK) Lewin K.: *Über die Umkehrung der Raumlage auf dem Kopf stehender Worte und Figuren in der Wahrnehmung*. Psychologische Forschung. Berlin 1923.
 (LE) Lissitzky E.: *Russland*. Wiedeń 1936.
 (MJ) Maritain J.: *Sztuka i mądrość* (Tłum. K. i K. Górscy). Warszawa 1927.
 (MW) Morris W.: *Sztuka, jej troski i nadzieje*. Kraków 1902.
 (NR) Neutra R.L.: *Amerika*. Wiedeń 1930.
 (NL) Niemojewski L.: *Konstrukttywizm w architekturze*. Warszawa
 (NLI) Niemojewski L.: *Architektura i złudzenia optyczne*. Warszawa 1929.
 (OS) Ossowski S.: *U podstaw estetyki*. Warszawa 1933.
 (PI) Pawlikowski I.H.: *O lice ziemi*. Warszawa 1938.
 (PI-D) Pawlikowski U.C.: *Z dziejów poezji tatrzańskiej*. Warszawa, Wierchy 1934.
 (PAD) Pica — Angol D.: *Nuova architettura nel mondo*. Mediolan.
 (RK) Regamey K.: *Treść i forma w muzyce*. Warszawa 1933.
 (RG) Rodenwaldt G.: *Die Kunst der Antike*.
 (RE) Rubin E.: *Synsopleveds Figurer*. Psychologische Forschung. Berlin 1921.
 (RP) Rupp H.: *Über optische Analyse*. Psychologische Forschung. Berlin 1923.
 (RR) Rükher I., Restorf H.: *Über die Wirkung von Bereichsbildungen im Spurenfeld*. Psychologische Forschung. Berlin 1933.
 (SM) Scheerer M.: *Die Lehre von der Gestalt*. Berlin i Lipsk 1931.
 (SJ) Segal J.: *O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*. Warszawa. Przegląd filozoficzny 1911.
 (SK) Springers *Kunstgeschichte*. Lipsk 1920.
 (SK) Stohr K.F.: *Amerikanische Formbauten*. Monachium 1921.
 (SW) Szewczuk W.: *Psychologia postaci*. Warszawa 1937.
 (TW) Tatariewicz W.: *Historia Filozofii*.
 (TA) Thiersch A.: *Die Proportionen in der Architektur*. Handbuch der Architektur.
 (TT) Tolwiński T.: *Urbanistyka*. Warszawa 1936.
 (UE) Utitz E.: *Was ist Stil*. Stuttgart 1911.
 (VO) Völkers O.: *Das Grundrisswerk*. Stuttgart 1941.
 (WeW) Waetzold W.: *Du und die Kunst*. Berlin.
 (WA) Werner-Silberstein W.: *Wstęp do estetyki nowoczesnej*. Warszawa 1911.
 (WM) Wertheimer M.: *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. Prinzipielle Bemerkungen*. Psychologische Forschung. Berlin 1921.
 (WM-II) Wertheimer M.: *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*. Psychologische Forschung. Berlin 1923.
 (WW) Worringer W.: *Abstraktion und Einfühlung*. Monachium 1921.
 (WW) Worringer W.: *Formprobleme der Gotik*. Monachium 1918.
 (WH) Wölfflin H.: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Monachium 1929.
 (ZA) Ziesing A.: *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt a. M.
 (ZW) Żenczykowski W.: *Budownictwo ogólne*. Warszawa 1937.

SPIS TREŚCI

Przedmowa	5
WSTĘP	9
Cel opracowania	9
Ogólne założenia opracowania	10
CZĘŚĆ PIERWSZA	17
Uformowanie składa się z części	17
Formy spójne i formy swobodne	19
Tendencja do geometryzacji	24
Tendencja do liczby ograniczonej	27
Tendencja do formy silnej	28
Dążenie formy do najwłaściwszych dla niej części	31
Kaźda forma jest jednością złożoną z wielu części zmiennych	33
Złudzenia optyczne	40
Kaźda forma posiada swoją wytyczną formalną	42
Punkty i miejsca formalnie ważne	47
Rytmy	59
Forma i tło	66
Prostota formy	75
Hierarchie linii	88
O skończeniu formy	98
Pole działania formalnego	103
Prawo dobrego kontynuowania	120
CZĘŚĆ DRUGA	141
Doznania	141
Uformowanie doznań	144
Kojarzenie się doznań	148
Nastawienie	152
Upodobanie	161
Wrażliwość	177
Wyobraźnia twórcza	181
Literatura	182