

DARIUSZ JURUŚ

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI, KRAKÓW, POLSKA

e-mail: dariusz.jurus@uj.edu.pl

O formie w architekturze

Wstęp

Przedmiotem naszych rozważań będzie ekspresja i znaczenie formy architektonicznej. Będziemy utrzymywać, że (i) ekspresja *resp.* znaczenie formy architektonicznej nie są immanentnymi częściami formy *resp.* relacji zachodzących pomiędzy jej elementami, (ii) dynamika formy architektonicznej, stanowiąca podstawę ekspresyjności budowli, nie jest jedynym sposobem postrzegania formy architektonicznej.

W *Studiach z estetyki* Roman Ingarden wyraża przekonanie, że architektura jest, obok muzyki, sztuką najbardziej ludzką w oddawaniu pełni duszy człowieka. „Czyni to – jak pisze Ingarden – przez wyrażanie jego zasadniczej struktury psychicznej i jego sposobu cielesnego życia, jego władz duchowych zarówno konstrukcyjno-umysłowych, jak i percepcyjno-estetycznych”. „Toteż architektura – kontynuuje Ingarden – jest zarazem – obok czystej, absolutnej muzyki – sztuką najbardziej twórczą, w przeciwstawieniu do literatury, malarstwa i rzeźby, w których czynnik odtwórczy znaczną odgrywa rolę w obrębie tego wszystkiego, co w dziełach tych sztuk stanowi przedmiot przedstawiony. Twórczą zaś jest architektura, ponieważ polega na wynalezieniu (na pewnego rodzaju odkryciu artystycznym) i zrealizowaniu (ucieleśnieniu) nowych «form» – tzn. kształtów – i nowych zestrojów jakościowych, nowych

zarówno w stosunku do zastanych w otaczającej nas przyrodzie kształtów ciał sztywnych, jak i w stosunku do już w danej epoce istniejących kształtów gotowych dzieł architektonicznych¹.

Jak zauważa Ingarden, architektura jest sztuką, która najpełniej ujmuje istotę człowieka, gdyż nie odtwarza, jak inne sztuki, jego „losów i treści przeżyć”, lecz ujawnia jego konstrukcyjno-percepcyjną naturę.

Wydaje się, że najpełniej ta konstrukcyjno-percepcyjna natura człowieka wyraża się poprzez formę architektoniczną, którą Ingarden określa mianem „kształtu”. Forma, wedle Ingardena, nie wyraża jednak żadnych przeżyć, lecz odkrywa naturę człowieka, przejawiającą się w tendencji do konstruowania i percepcji.

Czy jednak stworzona przez architekta forma ujawnia jedynie naturę człowieka, czy też „wyraża” coś „sama z siebie”, czy sama „coś znaczy”? Czy zatem ekspresja *resp.* znaczenie w architekturze, jeśli takowe występują, są immanentnymi cechami formy, czy też są jej nadawane przez odbiorcę?

1. Stanowisko Ralfa Webera

Próbując odpowiedzieć na te pytania, można utrzymywać, że mimo iż twórca-architekt nie wyraża żadnych emocji poprzez stworzoną formę, sama ta forma ma zdolność ekspresji. Oznaczałoby to, że ekspresja jest immanentną cechą obiektu *resp.* jego formy, które na mocy swojej wewnętrznej natury wywoływałyby pewne stany w odbiorcy. Stany te nie byłyby jednak dowolne, lecz determinowane przez wewnętrzną naturę formy. Takie stanowisko zgodne jest z poglądami Rudolfa Arnheima, który pisał, że „widzialną ekspresję ma każdy przedmiot czy zdarzenie o jasnym, uchwytnym kształcie. Urwista skała, wierzba, kolory, które roztacza zachód słońca, pęknięcia na ścianie, zwiędły liść, bijąca fontanna, a w gruncie rzeczy nawet najzwyczajsza kreska, barwa czy taniec abstrakcyjnego kształtu na ekranie w kinie – obdarzone są niemniejszą ekspresją niż ciało ludzkie i wcale nie gorzej potrafią służyć artyście²”. Według tego stanowiska, także budowla posiadałaby własności ekspresywne, niezależne od własności przypisywanych mu przez odbiorcę.

¹ R. Ingarden, *O dziele architektury*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966, s. 155.

² R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004, s. 501.

Odmienny, aczkolwiek również przypisujący formie „aktywną” rolę, pogląd głosiłby, że architektura nie tyle coś wyraża, ile stanowi język, który coś znaczy, *resp.* coś reprezentuje (jak np. kiedy mówi się, że kolumny reprezentują drzewo). Stanowisko to znajduje swoje odbicie w języku stosowanym przez jego świadomych i nieświadomych zwolenników; kiedy mówią oni o „domach jako metaforach”, „poetyckim dyskursie pomiędzy budynkiem a otoczeniem” czy „komunikacji pomiędzy budynkiem a kontekstem”³.

Oba te stanowiska krytykuje Ralf Weber. Uważa on, że nie można przypisywać obiektom nieożywionym ludzkich stanów czy uczuć, gdyż tylko coś, co samo ma zdolność ekspresji, może wywoływać ekspresję. W przypadku obrazu, na którym przedstawiono św. Antoniego – pisze Weber – obserwator może powiedzieć, że obraz wyraża gniew, gdyż można połączyć własne wzorce zachowań z tymi przedstawionymi na twarzy świętego. Niepoprawne jest jednak mówienie o ekspresji obiektów nieożywionych, takich jak budynki⁴.

Taki pogląd głoszą zwolennicy teorii empatii, spopularyzowanej m.in. przez Louisa Kahna i mówiącej, że obserwator projektuje swoje uczucia na drugą osobę lub jakiś obiekt i w ten sposób wyposaża je w ekspresję. Poprzez wczucie się w obiekt odbiorca odczuwałby pewne stany emocjonalne. Przykładowo, jak pisze Weber, osoba może postrzegać drugą jako „smutną”, gdyż kojarzy swoje przeszłe doświadczenia ze smutkiem z tym, co pojawia się na twarzy drugiej osoby. W przypadku architektury osoba patrząca na grecką kolumnę może odczuwać siły działające na tę kolumnę i tym samym wczuć się w tę strukturę⁵. Jak pisze Arnheim, powołując się na analizy Lippsa:

³ R. Weber, *The Myth of Meaningful Forms*, [w:] *Traditional Dwellings and Settlement Review*, vol. 2, 1991, s. 67. Architekturę jako język postrzega Ch. Alexander, kiedy pisze o swojej książce *Język wzorców*: „Opisuje język budowania i planowania przestrzennego, uzupełniając w ten sposób treść drugiej pozycji, która zawiera teorię języka architektury oraz wskazówki, jak go używać”. Ch. Alexander, *Język wzorców*, przeł. A. Kaczanowska, K. Maliszewska, M. Trzebiatowska, Gdańsk 2008, s. XXVIII. Podobnie architekturę traktuje P. Eisenman, uważając ją za tekst. Zob. *Architecture as a second language*, [w:] *Eisenman Inside Out, Selected Writings 1963–1988*, New Haven 2004, <https://doubleoperative.files.wordpress.com/2013/09/eisenman-arch-as-2nd-language-cited.pdf>.

⁴ R. Weber, *The Myth...*, dz. cyt., s. 67.

⁵ Tamże, s. 67. Za teorią empatii opowiadał się także Heinrich Wölfflin, który pisał: „Przenosiliśmy ciężary i wiemy, czym jest nacisk i stawiamy mu opór. Padaliśmy na ziemię, gdy brakowało nam energii, by przeciwstawić się ciężeniu własnych ciał. Dlatego też potrafimy docenić dumę i szczęście kolumny oraz zrozumieć tendencję wszelkiej materii do tego, żeby bezkształtnie rozlewać się na ziemi”, i dalej „Potężne kolumny pobudzają w nas energię

„kiedy patrzę na kolumny, znam z dawnych doznań rodzaj mechanicznego nacisku, któremu podlegają, i stawiany przez nie opór. Również z dawanych doznań wiem, jak czułbym się sam, gdybym był na miejscu kolumn. Ponadto zgniatanie i odpór, które widok wywołuje z zasobów pamięci, budzą odzwiek także w innych dziedzinach psychiki”⁶.

Błąd takiego podejścia polega na tym, że zakłada ono, iż proces asocjacji może być całkowicie zakorzeniony w przeszłym doświadczeniu. Co jednak w przypadku, kiedy nie istnieje żadne wcześniejsze doświadczenie, do którego można by się odwołać⁷.

Weber uważa, że nie istnieje możliwość empatycznego wczucia się w obiekt. Utrzymuje on, że architektura jako twór nieożywiony nie może wywoływać ekspresji. Tak więc przypisywanie jej ludzkich uczuć stanowi przykład błędu, który John Ruskin nazwał „błędem patosu”⁸. Błąd ten polega na przypisywaniu obiektom nieożywionym ekspresji. Budynek nie mogą wyrażać poprzez swój zewnętrzny wygląd żadnych afektywnych właściwości. „Bierne zwisanie i rezygnację”, które Arnheim przypisuje wierzbie jako ekspresywną jakość wyrażającą smutek, stanowi dla Webera przykład „błędu patosu”. Arnheim nie twierdzi wprawdzie, że wierzba jest smutna, gdyż przypomina smutnego człowieka, lecz dlatego, że jej „formalne własności wyrażają uczucie biernego zwisania, które stanowi strukturalnie podobny wzorzec do smutku człowieka”⁹. „Bierność” używana jest w tym przypadku, zdaniem Webera, w sposób analogiczny, lecz sama nie przynależy formie, tj. wierzbie. Ponadto, jak pod-

nerwową, a szerokie bądź wąskie przestrzenne proporcje wpływają na oddychanie. Napinamy mięśnie, jakbyśmy to my byli owymi dźwigającymi ciężar kolumnami; oddychamy głęboko i pełną piersią, jakby miała ona szerokość owych pomieszczeń”. R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzebiński, D. Juruś, Łódź 2016, s. 227.

⁶ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, dz. cyt., s. 497. Arnheim dystansuje się jednak od teorii empatii, kiedy pisze: „Aby odróżnić takie rozumienie ekspresji od znaczenia przypisywanego jej przez innych teoretyków, chciałbym zauważyć, że postrzegając przedmioty i zdarzenia, nie obdarzamy ich po prostu ludzkimi cechami w sposób subiektywny, jak chce tego koncepcja «empatii». Jest raczej tak, że jakości dynamiczne towarzyszą postrzeżeniom przedmiotów oraz zdarzeń i charakteryzują ich własny specyficzny sposób bycia i zachowania się. Kiedy budynek jest niemal pozbawiony okien i innych otworów, niesie ze sobą specyficzną własność zamkniętości – jakość, która może być nam także znana jako ciasnota umysłowa”. *Dynamika formy architektonicznej*, dz. cyt., s. 269.

⁷ Zob. R. Weber, *On Aesthetics of Architecture*, Vermont 1995, s. 49–55.

⁸ W etymologicznym tego słowa znaczeniu (gr. *pathos* – uczucie, emocja).

⁹ R. Arnheim, *The Gestalt Theory of Expression*, [w:] *Towards a Psychology of Art*, Berkeley and Los Angeles 1966, s. 64.

kreśla Weber, strukturalny izomorfizm, do którego odwołuje się Arnheim, wymaga dwustronnej ekwiwalencji, która istnieje jedynie w sytuacji człowiek–człowiek, a nie człowiek–obiekt¹⁰ czy obiekt–obiekt. Wierzba wierzbie nie jawi się jako płacząca i smutna.

Także rozumienie architektury jako języka *resp.* reprezentacji wydaje się błędne. Reprezentacja, jak podkreśla Weber, będąc pojęciem specyficznym dla mediów mimetycznych, nie może być stosowana do mediów nie-mimetycznych, takich jak architektura¹¹. Forma może bowiem coś reprezentować tylko bezpośrednio, gdy pokazuje dosłownie daną rzecz¹². W przypadku języka naturalnego jego rozumienie polega na znajomości konwencji, które umożliwiają zrozumienie przekazu. W przypadku budowli nie istnieją jednak żadne konwencje, za pomocą których można by przypisać znaczenie jej częściom. W przypadku architektury, podkreśla Weber, pojęcie reprezentacji mylone jest z takimi pojęciami, jak typologia czy styl¹³.

Architektura, zdaniem Webera, nie jest językiem; gdyby nim bowiem była, mogłaby być „rozumiana”, a jej znaczenie mogłoby podlegać kontroli w procesie projektowania. Aby architektura mogła być traktowana jako język, musiałyby zostać spełnione dwa warunki: (i) istnienie jasnych semantycznych znaczeń dla części konstytuujących architekturę oraz (ii) istnienie reguł składni – syntaksy – za pomocą których, na podstawie części można byłoby odczytać znaczenie całości formy. Architektura nie spełnia jednak żadnego z tych warunków. W jej przypadku nie możemy mówić o składni architektonicznej, gdyż większość kształtów stosowanych w budynkach nie ma żadnego znaczenia, natomiast te, które je mają, noszą znaczenie indywidualne. W architekturze nie istnieje zatem składnia, dzięki której pojedyncze znaczące kształty mogłyby zostać połączone w znaczące całości¹⁴. Roli syntaksy nie mogą, zdaniem Webera, pełnić ani proporcje, ani style, gdyż ich występowanie w różnorodnych konfiguracjach świadczy o ich niejęzykowym

¹⁰ Arnheim definiuje „izomorfizm” jako „strukturalne pokrewieństwo między wzorem bodźca a przekazywaną przez ten wzór ekspresją”. Zob. *Sztuka i percepcja wzrokowa*, dz. cyt., s. 499.

¹¹ Zob. R. Weber, *The Myth...*, dz. cyt., s. 69.

¹² Np. Dom-Twarz (Kazumasu Yamashita, Kioto, 1974). Zob. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 1987, s. 116. Zob. też Dom-Herbatnik Zwierzęcy czy Dom Hot Dog. Tamże, s. 113.

¹³ R. Weber, *The Myth...*, dz. cyt., s. 68.

¹⁴ Tamże, s. 69.

charakterze. (W przypadku języka syntaksa jednego języka nie może być – bez uszczerbku dla rozumienia znaczenia – stosowana w innym języku).

„Znaczenie” w architekturze polega na czymś innym niż znaczenie w języku. W tym drugim przypadku znaczenie powstaje z połączenia w jedną całość za pomocą zasad składni terminów mających samodzielne znaczenie; w przypadku architektury znaczenie nie jest immanentną cechą jej elementów składowych, lecz wymaga odniesienia do elementów pozaformalnych, takich jak kontekst, wiedza, tradycja¹⁵.

Weber, krytykując powyższe stanowisko, twierdzi, że architektura nie ma znaczenia, tzn. znaczenie nie jest wewnętrzną własnością formy. Jest ono natomiast wywnioskowywane z architektury przez odbiorcę na podstawie jego doświadczenia, kulturowych konwencji i wiedzy. Znaczenie nie leży więc w budynku, lecz w percepcji, co oznacza, że forma i znaczenie mogą być analizowane oddzielnie. Tak rozumiane znaczenie może być zarazem intersubiektywne i indywidualne.

Forma, konkluduje Weber, może otrzymać znaczenie tylko poprzez skojarzenie z nią semantycznych konwencji. Znaczenie nie jest więc czymś wewnętrznym dla formy. Forma obiektu nie ogranicza jego znaczeń, gdyż tych ostatnich nabiera ona przez pojęcia. Znacząca forma musi być zawsze rozważana w historycznym kontekście; w różnych czasach i różnych społeczno-kulturowych uwarunkowaniach dana forma może symbolizować lub znaczyć różne rzeczy. Znaczenie nie może być więc uważane za niezmienną i wewnętrzną właściwość obiektu, lecz raczej za coś, co jest z niego wydobywane. Jak podkreśla Weber, im mniej znaczenia można wydobyć z danego obiektu, tym silniejsza musi być rola jego perceptualnych właściwości i tym samym wyższy poziom intersubiektywności percepcji, składających się na doświadczenie estetyczne.

¹⁵ Tamże, s. 70.

2. Stanowisko Michaela H. Mitiasa

Z poglądem Webera polemizuje Michael H. Mitias¹⁶. Uważa on, że budowle wyrażają estetyczne własności, które im przynależą¹⁷. Mitias odwołuje się do teorii Gestalt, która jego zdaniem, wolna jest od błędu patosu, nie przypisuje bowiem obiektom architektonicznym ludzkich uczuć i stanów emocjonalnych. Budowle wyrażają znaczenie, które im przynależy, podczas gdy odbiorca doświadcza treści owej ekspresji przynależącej budowli.

Teoria ta głosi, że ekspresja jest wewnętrzną cechą percypowanego bodźca, podobnie jak odcień jest własnością koloru, a wielkość własnością kształtu. Zakłada się tu, że istnieje paralelizm między fizjomotorycznym zachowaniem a psychologicznym doświadczeniem pozwalającym na izomorfizm fizjonomicznych jakości i stanów umysłu. Jak pisał Arnheim: „Obserwator będzie adekwatnie oceniał stan umysłu drugiej osoby dzięki analizie cielesnych zachowań, jeśli psychiczna sytuacja obserwowanej osoby i postrzeżeniowe doświadczenie obserwatora wytworzą strukturalne podobieństwo dzięki pewnej liczbie pośrednich izomorficznych poziomów”¹⁸.

Mitias twierdzi, że znaczenie budynku jest egzemplifikacją jego estetycznych cech, które będąc jakościami przysługującymi obiektowi, są odbierane w trakcie estetycznej percepcji¹⁹. Jego zdaniem ekspresja nie jest kwestią empatii, lecz wewnętrzną własnością odbieranego bodźca, podobnie jak wielkość jest własnością kształtu czy odcień własnością barwy. Ekspresywność jest więc cechą budowli, a jej podstawę stanowi korespondencja pomiędzy zewnętrznymi cechami budynku a psychologicznymi i mentalnymi stanami, które uświadamia sobie odbiorca w trakcie estetycznej percepcji obiektu. Budowla wyraża znaczenie, które jest w niej i które ufundowane zostało na jej estetycznych jakościach. Znaczenie dzieła architektury polega na odniesieniu (referencji) do określonych jakości estetycznych. Egzemplifikacja z kolei to odniesienie do cech, które budynek ma w sposób literalny bądź metaforyczny. Nie odsyła ona jednak do jakichś cech, przedmiotów czy zdarzeń ze świata zewnętrznego, lecz wskazuje na własności tkwiące w samym dziele.

¹⁶ Mitias podziela pogląd Webera mówiący, że architektura nie ma językowego charakteru oraz że teoria empatii nie jest wolna od błędów. *Is Meaning in Architecture a Myth? Response to Ralf Weber*, [w:] *Philosophy and Architecture*, red. M. H. Mitias, Amsterdam 1994, s. 121 i 123.

¹⁷ Tamże, s. 121.

¹⁸ R. Arnheim, *The Gestalt Theory of Expression*, dz. cyt., s. 6.

¹⁹ M. H. Mitias, *Is Meaning...*, dz. cyt., s. 123.

Budowla, jak podkreśla Mitias, nie ma znaczenia ogólnego, lecz zawsze szczegółowe. Kiedy mówimy, że budynek jest wzniosły, to wzniosłość jest cechą, którą intuicyjnie wychwyтуjemy w trakcie estetycznej percepcji budynku. Znaczenie, które przypisujemy budynkowi, doświadczane jest rzeczywiście i nie ma jedynie teoretycznego, spekulatywnego czy subiektywnego charakteru. Podstawą przypisania dziełu architektury pewnej estetycznej cechy jest jego strukturalna budowa. Tak więc wzniosłość jest doświadczana w formalnej strukturze budynku²⁰.

Ekspresywność, jak przekonuje Mitias, nie musi być rozumiana jako wyłączna cecha ludzkiego umysłu, lecz może być pojmowana jako szczególny przypadek szerszego fenomenu, który swą podstawę ma we wzorach postrzeżeńiowych²¹.

Ekspresywność formy *resp.* obiektu architektonicznego wynika, zdaniem Mitiasa, z dynamicznego charakteru, który mają budowle. Mitias, powołujący się tu na koncepcję Arnheima, utrzymuje, że dynamika formy architektonicznej wynika z relacji zachodzących pomiędzy elementami tej formy; z napięcia, które tworzą, oraz z celowości jej elementów²². Jak pisał Arnheim: „Żeby uznać, że kształt jakiegoś przedmiotu coś wyraża, trzeba dojrzeć jego dynamikę. Dopóki w ciągu schodów albo w klatce schodowej widzi się jedynie pewien układ geometryczny, dopóty nie ma w nich żadnej ekspresji, a tym samym symboliki. Dopiero, gdy ktoś w stopniowym wznoszeniu się stopni z powierzchni ziemi dostrzega pewne dynamiczne crescendo, układ ten ujawnia pewną ekspresywną cechę, która niesie ze sobą oczywistą symbolikę”²³. Ekspresję definiuje Arnheim jako dynamikę formy. „Dynamika jest własnością, którą umysł w sposób spontaniczny i uniwersalny nadaje każdej formie, którą można postrzec, tzn. zorganizowanej w taki sposób, że jej strukturę może uchwycić system nerwowy postrzegającego”²⁴.

Budynek nie będzie ekspresyjny, dopóki nie będzie postrzegany przez umysł, który jest w stanie ująć dynamiczne związki pomiędzy elementami, stanowiące formalną strukturę budynku. Podstawowe jakości, zdaniem Mitiasa, takie jak: prostota, fleksybilność, rozciąganie i kurczenie, zamkniętość,

²⁰ Tamże, s. 124.

²¹ Przykładowo ekspresję w postaci płomieni przejawia także ogień. Tamże, s. 126. Wedle Arnheima, ekspresja zawarta jest w cechach postrzeżeńiowych wzoru bodźca. Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, dz. cyt., s. 498, 501 i 502.

²² M. H. Mitias, *Is Meaning...*, dz. cyt., s. 127.

²³ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, dz. cyt., s. 226.

²⁴ Tamże, s. 269.

czyli te wszystkie elementy, które konstytuują formalną strukturę dzieła architektury, są aktywne i dynamiczne. Dlatego też możemy mówić o nieożywionych obiektach, takich jakim jest architektura, że wyrażają znaczenie. Kiedy mówimy o dziele architektury, że formalne jakości, które tworzą jego formalną strukturę, mają dynamiczny charakter, to mamy na myśli to, że mają one moc działania na nas²⁵.

Pojawienie się estetycznych jakości w doświadczeniu estetycznym możliwe jest dzięki współdziałaniu z jednej strony ekspresywnych aspektów obiektu, a z drugiej – kreatywnego umysłu doświadczającego owego obiektu²⁶. Mitias twierdzi, wbrew stanowisku Webera, że znaczenie, czy też estetyczne właściwości dzieła architektury nie mogą być subiektywne, gdyż zarówno forma, jak i zawartość percepcji są zdeterminowane przez formalną strukturę dzieła. W doświadczeniu estetycznym zarówno budynek poprzez swoją znaczącą formę, stanowiącą konstelację napięć i sił, jak i odbiorca są dynamiczni, aktywni. Te siły i napięcia nie są przypadkowe, lecz zamierzone²⁷.

Mitias, powołując się na przykład płaczącej wierzby Arnheima, pisze, że smutek odczuwany przez obserwatora wynika z formalnej budowy wierzby, z „biernego zwisania”, które oddaje istotę smutku²⁸. Uczucie smutku nie jest projektowane na wierzbę, lecz jest doświadczane w niej jako szczególna przestrzenna struktura. Jest to możliwe dzięki izomorficznej korespondencji pomiędzy formalnymi jakościami drzewa a świadomością perceptora. W tym wypadku nie doświadczamy jednak smutku jako takiego, jak w przypadku pewnych życiowych sytuacji (śmierci najbliższych, rozstania *etc.*), lecz istoty (*eidos*) smutku²⁹. Podstawą przypisania smutku wierzbie jest zatem formalna organizacja tego, co drzewo przywołuje i ilustruje. Uczucie smutku nie jest projektowane na drzewo, lecz jest doświadczane w samym drzewie jako jego szczególna formalna struktura³⁰. Dzieje się tak dzięki izomorficznej korespondencji pomiędzy formalnymi jakościami drzewa i postrzegającej świadomości. Podstawą przypisania wierzbie „smutku” nie jest analogia między formalną strukturą drzewa a stanem naszego umysłu, lecz to, co formalna

²⁵ M. H. Mitias, *Is Meaning...*, dz. cyt., s. 128.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 130.

²⁸ Wydaje się, że „biernie zwisanie” nie jest jedyną możliwością postrzegania formalnej struktury wierzby. Może przywoływać ona także np. kaskadową fontannę i lejącą się strumieniami wodę. W tej sytuacji należałoby mówić raczej o rozpacz, a nie smutku.

²⁹ Tamże, s. 131.

³⁰ Tamże.

struktura wierzby przywołuje na mocy swojego dynamicznego charakteru, mianowicie logiczną strukturę uczucia smutku. To, co drzewo przywołuje i ilustruje, nie może być jednak arbitralnym aktem umysłu, gdyż jest zeterminowane sposobem, w jaki drzewo prezentuje się odbiorcy. Umysł jest w stanie wychwycić formalną strukturę obiektu tylko dzięki korespondencji zachodzącej między tą strukturą a podobną strukturą ludzkiego umysłu³¹. Tak więc, zdaniem Mitiasa, aktywność przedmiotu polegająca na ilustrowaniu i przywoływaniu stanowi formę dla umysłu, który wypełnia ją treścią, życiem³².

Wnioski

O ile można się zgodzić z tym, że „płacząca wierzba” może się jawić jako smutna, zrezygnowana czy bierna wobec nas, o tyle przypisywanie tego typu „ekspresji” budynkom wydaje się nieuzasadnione. Czy można, nie uciekając się do prostych zabiegów mimetycznych, zaprojektować smutny lub wesoły budynek? (Oczywiście, że kolor czerwony na elewacji może wywoływać w nas radość, a kolor szary smutek. Wrażenia te wywołują jednak same kolory, niezależnie od tego, czy występują na ścianie pokoju czy na obrazie, a nie sama bryła). Mówienie o ekspresji czy znaczeniu obiektów architektonicznych ma sens jedynie w relacji do człowieka. Nie wydaje się więc, żeby ekspresja zawarta była w samym obiekcie, nawet jeśli ma to być ekspresja estetycznych jakości obiektu. Podobnie jak płacząca wierzba nie jest płacząca dla innej wierzby, tak i budynek nie jest patetyczny czy wzniosły dla innego budynku, lecz tylko dla człowieka.

Wydaje się, że ekspresja formy architektonicznej nie jest jej immanentną cechą, lecz cechą relacjonalną. Powstaje bowiem zawsze w relacji między podmiotem, dokonującym pewnych aktów, i w pewien sposób ukształtowanym przedmiotem. Ekspresja przedmiotu jest więc zawsze zapośredniczona w aktach podmiotu. To podmiot czyni przedmiot aktywnym, tzn. takim, że

³¹ Tamże, s. 134.

³² Tamże, s. 135.

jawi się on w określony sposób. Wartości estetyczne, w tym wartości formy architektonicznej, pojawiają się jako korelat estetycznego nastawienia³³.

Mitias, podążając za Arnheimem, zakłada, że dynamiczne postrzeganie formy architektonicznej umożliwia pojawienie się ekspresji. Uchwycenie dynamicznych relacji pomiędzy elementami formy nadaje jej ekspresywny charakter. Zarówno Arnheim, jak i powołujący się na niego Mitias uważają, że ekspresja jest immanentną cechą formy, gdyż forma ma dynamiczny charakter. Wydaje się jednak, że dynamiczny charakter formy nie jest jej immanentną cechą, gdyż nadawany jest jej przez umysł odbiorcy.

Mitias, powołując się na Arnheima, zakłada, że umysł ma spontaniczną umiejętność do takiego ekspresywnego ujmowania relacji zachodzących w obrębie architektonicznej formy³⁴. Wydaje się jednak, że działanie umysłu nie jest spontaniczne, lecz wymuszone. Innymi słowy, umysł musi zostać wprowadzony w stan, w którym „nałoży” na formę architektoniczną dynamiczne relacje.

Arnheim i Mitias zdają się *implicite* zakładać, że ów dynamiczny charakter formy architektonicznej jest jedynym sposobem jej przejawiania się. Arnheim pisze: „Lecz spoglądanie na dzieło architektoniczne umożliwia obser-

³³ Z ontologicznego punktu widzenia wartości estetyczne, jak pisze Nicolai Hartmann, są wartościami przedmiotu. „Jednakże – jak podkreśla – nie są przez to wcale wartościami jakiegoś «bytu samoistnego», który istniałby także nie będąc przedmiotem aktów, lecz wartościami właśnie tylko przedmiotu tychże aktów. Są to wartości, które nie wiążą się z samym tylko byciem (*Sein*) tworów, którym przysługują, ani też z ich specyficznym byciem jakoś określonym (*Sosein*) jako takim (w rozumieniu ontologicznym), lecz z ich «byciem dla nas» – w odróżnieniu od ich bycia samoistnego – to znaczy z ich byciem dla nas obiektywnym. [...] Obiekt poznania jest więc tylko akcydentalnie obiektem. Natomiast obiekt estetyczny jest w sposób istotny obiektem, i tylko obiektem, tylko «przedmiotem dla podmiotu» i to dla określonych aktów podmiotu”. *O pozycji wartości estetycznych w systemie wartości w ogóle*, [w:] Nicolai Hartmann, W. Galewicz, Warszawa 1987, s. 311. Hartmann nazywa, za Kantem, taki obiekt zjawiskiem, podkreślając jednocześnie, że nie jest ono czymś subiektywnym, wytworzonym przez podmiot, lecz „jest i pozostaje związany z pewnym samoistnym bytem realnym, a nawet materialnym (z dźwiękiem, słowem, barwą, przestrzenną formą marmuru. Jednakże ten związek zachodzi jedynie dzięki temu, że ów byt realny jest tak swoiście uformowany, iż wywołuje odpowiedni akt”. Tamże, s. 312. „Piękno krajobrazu – pisze Hartmann – tkwi w jego obrazowym charakterze, ten jednak nie istnieje realnie, sam w sobie, lecz tylko «dla» oglądającego”. Tamże, s. 315. Hartmann wskazuje także na relacjonistyczny charakter piękna *resp.* wartości estetycznych. „Nie sam byt idealny jest pięknem, jak zawsze sądził platonizm, lecz wyłącznie przejawianie się bytu idealnego w realnym, ewentualnie przejrzystość bytu realnego dla idealnego. Wartości estetyczne są wartościami tego s t o s u n k u”. Tamże, s. 316 (podkr. – D. J.).

³⁴ M. H. Mitias, *Is Meaning...*, dz. cyt., s. 127.

watorowi odczucie w samym sobie postrzeżeńiowych sił obciążenia i oporu, ciągnięcia i pchania itp. Natychmiastowy rezonans wywołany przez siły obserwowane w przedmiotach wzroku towarzyszy wszystkim percepcjom, lecz jest szczególnie ważny w doświadczeniu estetycznym, które oparte jest na ekspresji³⁵. Dlaczego jednak to właśnie przez postrzeganie napięć i sił mamy percypować dzieło architektury. Wydaje się, że dynamika formy architektonicznej, zapośredniczona w relacji pomiędzy jej elementami, może być jednym, ale nie jedynym sposobem postrzegania dzieła architektury. Wszystko zależy bowiem od tego, w jaki sposób „każemy” się jawić formie architektonicznej. Kontemplacja architektury w jej statyczności wydaje się czymś równie zasadnym. Co więcej, wydaje się, że czymś bardziej naturalnym niż dynamiczne postrzeganie formy architektonicznej, jest postrzeganie formy jako statycznej. Ruch, a co za tym idzie i dynamika, związane są bowiem z czasem. Architektura nie jest jednak sztuką temporalną. Jest co najwyżej „zastygłą muzyką”.

Bibliografia

- Alexander Ch., *Język wzorców*, przeł. A. Kaczanowska, K. Maliszewska, M. Trzebiatowska, Gdańsk 2008.
- Arnheim R., *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzebiński, D. Juruś, Łódź 2016.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004.
- Arnheim R., *The Gestalt Theory of Expression*, [w:] *Towards a Psychology of Art*, Berkeley and Los Angeles 1966.
- Eisenman P., *Architecture as a Second language*, [w:] *Eisenman Inside Out Selected Writings 1963–1988*, New Haven 2004. <https://doubleoperative.files.wordpress.com/2013/09/eisenman-arch-as-2nd-language-cited.pdf>.
- Hartmann N., *O pozycji wartości estetycznych w systemie wartości w ogóle*, [w:] W. Galewicz, *Nicolai Hartmann*, Warszawa 1987.
- Ingarden R., *O dziele architektury*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966.
- Jencks Ch., *Architektura postmodernistyczna*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 1987.
- Mitias M. H., *Is Meaning in Architecture a Myth? Response to Ralf Weber*, [w:] *Philosophy and Architecture*, red. M. H. Mitias, Amsterdam 1994.

³⁵ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, dz. cyt., s. 228.

Weber R., *The Myth of Meaningful Forms*, [w:] *Traditional Dwellings and Settlement Review*, vol. 2, 1991, s. 65–74, <http://iaste.berkeley.edu/pdfs/02.2f-Spr91weber-sml.pdf>.

Weber R., *On the Aesthetics of Architecture*, Vermont 1995.

Abstract

Form in the Architecture

In the paper I discuss the concepts of the expression and meaning of the architectural form by Ralf Weber and Michael Mitias, and criticize Rudolf Arnheim's standpoint saying that the architectural form should be analysed in its dynamic dimension.

Key words: architecture, form, expression, dynamic of the architectural form, Ralf Weber, Michael Mitias, Rudolf Arnheim