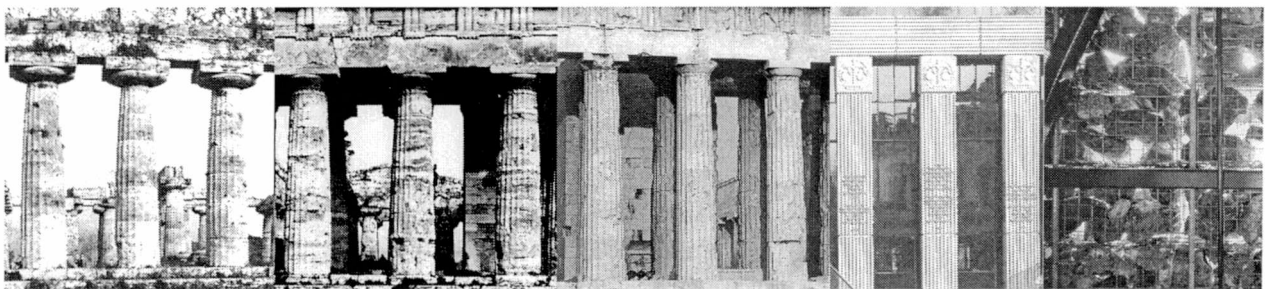


Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej
mgr inż. arch. Magdalena Baborska–Narożny

WYBRANE ASPEKTY HARMONII W ARCHITEKTURZE



Praca doktorska wykonana pod kierunkiem
prof. dr hab. Ewy Łużynieckiej

Wrocław 2002

Pragnę wyrazić podziękowanie Pani Profesor Ewie Łużyńskiej za prowadzenie mojej dysertacji oraz za mobilizujące spotkania. Chciałabym także podziękować Panu Profesorowi Zygmuntowi Wręczyckiemu i Panu Doktorowi Ryszardowi Włosowiczowi za umożliwienie mi pracy w Zakładzie Architektury Budowli Przemysłowych. Moim Rodzicom i Przyjaciółom dziękuję bardzo za bieżącą lekturę mojego opracowania i cenne uwagi; dziękuję również mojemu mężowi Bartkowi za wydatną pomoc przy graficznym opracowywaniu doktoratu.

Spis treści

1	WPROWADZENIE	5
1.1	TEZA I CEL PRACY	6
1.2	PRZEDMIOT PRACY	7
1.3	METODA PRACY	10
1.4	KONSTRUKCJA PRACY	12
2	POJĘCIE I IDEA HARMONII – SYNTEZA DOTYCHCZASOWYCH POGLĄDÓW I STAN BADAŃ	13
2.1	GŁÓWNE KIERUNKI INTERPRETACJI IDEI HARMONII W MYŚLI STAROŻYTNYCH (OD PITAGORASA DO WITRUWIIUSZA)	14
2.2	IDEA HARMONII W MYŚLI NOWOŻYTNEJ – WYBRANE ZAGADNIENIA	28
3	CECHY ARCHITEKTURY A POJĘCIE HARMONII	55
3.1	POJĘCIE HARMONII ARCHITEKTURY	56
3.2	CECHY ARCHITEKTURY NOŚNIKAMI HARMONII	58
4	HARMONIA W ARCHITEKTURZE - ANALIZA PORÓWNAWCZA OCEN RÓŻNYCH AUTORÓW DOTYCZĄCYCH WYBRANYCH OBIEKTÓW	61
4.1	BAZYLIKA	62
	Wprowadzenie	63
4.1.1	ANALIZA CECH OBIEKTYWNYCH FORMY	67
4.1.2	ANALIZA CECH OKREŚLONYCH PRZEZ KONTEKST KULTUROWY	79
4.1.3	ANALIZA CECH ZMIENNYCH	82
4.2	HERAJON	85
4.2.1	ANALIZA CECH OBIEKTYWNYCH FORMY	88
4.2.2	ANALIZA CECH OKREŚLONYCH PRZEZ KONTEKST KULTUROWY	99
4.2.3	ANALIZA CECH ZMIENNYCH	101
4.3	PARTENON	105
4.3.1	ANALIZA CECH OBIEKTYWNYCH FORMY	110
4.3.2	ANALIZA CECH OKREŚLONYCH PRZEZ KONTEKST KULTUROWY	126

4.3.3	ANALIZA CECH ZMIENNYCH	133
4.4	BUDYNEK WINNICY DOMINUS.....	143
4.4.1	ANALIZA CECH OBIEKTYWNYCH FORMY	145
4.4.3	ANALIZA CECH OKREŚLONYCH PRZEZ KONTEKST KULTUROWY	156
4.4.3	ANALIZA CECH ZMIENNYCH	159
4.5	BUDYNEK SĄDU NAJWYŻSZEGO W WARSZAWIE	162
4.5.1	ANALIZA CECH OBIEKTYWNYCH FORMY	165
4.5.2	ANALIZA CECH OKREŚLONYCH PRZEZ KONTEKST KULTUROWY	180
4.5.3	ANALIZA CECH ZMIENNYCH	187
5	PODSUMOWANIE	191
	BIBLIOGRAFIA	207
	SPIS ILUSTRACJI.....	217

1 WPROWADZENIE

1.1 Teza i cel pracy

Celem tej pracy było ukazanie, że dominujący do dziś pogląd utożsamiający ideę harmonii w architekturze głównie z właściwymi proporcjami, kolorystyką, czyli ogólnie z cechami fizycznymi obiektu, nie odpowiada złożoności problemu. Harmonia w tym rozumieniu to uchwytnie dla człowieka obiektywne piękno dzieła, spełniającego odpowiednie wymogi formalne (np. mającego właściwe proporcje). W rozprawie starano się pokazać, że harmonia jest wynikiem subiektywnego procesu dostrzegania i akceptacji dzieła architektury, a nie immanentną cechą „dobrej” formy oraz, że odczucie harmonii dzieła nie jest wynikiem biernej rejestracji wyabstrahowanej „dobrej” formy, lecz uznaniem danej formy za odpowiadającą indywidualnym preferencjom, na których kształtowanie wpływ ma wiele składników (m.in. kontekst kulturowy momentu powstania i momentu percepcji obiektu). W pracy podjęto próbę wyróżnienia grup składników, które mogą mieć wpływ na postrzeganie dzieła architektonicznego i w oparciu o nie omówiono percepcję konkretnych obiektów.

Celem dysertacji jest zatem ukazanie faktycznej wielości i złożoności czynników powodujących odczuwanie harmonii dzieła architektury, różnorodności form uznawanych za harmonijne i stwierdzenie bezcelowości poszukiwania obiektywnych „przepisów” na harmonię formy architektonicznej.

Uznanie harmonii za subiektywne odczucie pozwala uzasadnić wielotorowość poszukiwań i różnorodność równie wysoko ocenianych form architektonicznych na przestrzeni dziejów. Poszukiwanie źródeł harmonii w kształtowanym kulturowo postrzeganiu architektury wyjaśnia też zmienność i różnorodność postaw względem poszczególnych dzieł architektury.

1.2 Przedmiot pracy

Realizację powyższych celów oparto na analizie porównawczej opisów pięciu wybranych dzieł architektury: trzech świątyń doryckich z różnych etapów rozwoju porządku, budynku magazynowo – produkcyjnego winnicy Dominus w dolinie Napa, USA, oraz kompleksu urbanistycznego wymiaru sprawiedliwości z siedzibą Sądu Najwyższego przy pl. Krasińskich w Warszawie. Podstawą doboru przykładów nie była ani lokalizacja obiektów, ani czas ich powstania, ani też funkcja. Wybrano obiekty, na których temat istnieje bogata literatura oraz znane są opiniotwórcze wypowiedzi (autorstwa naukowców, krytyków architektury, znanych architektów) wskazujące cechy, które dla danego autora decydują o odczuwaniu harmonii (lub dysharmonii) danego dzieła. Takie kryterium doboru sprawiło, że trzy spośród pięciu przykładów to obiekty antyczne, powszechnie kojarzone z osiągnięciem w ich formie „stanu harmonii”. Wybrane obiekty analizowane są pod kątem uchwycenia wpływu jaki na ich odbiór wywierają poszczególne, opisane w trzecim rozdziale cechy.

Analiza percepcji wybranych świątyń doryckich ma pokazać, że zasadniczy wpływ na postrzeganie dzieła architektury, wywierać może znajomość różnych obiektów o wspólnych cechach tworzących grupę budowli. Wpływ ten polega na ukierunkowaniu uwagi na cechy obiektu porównywane w ramach grupy (np. proporcje czy warsztat wykonawczy w przypadku świątyń doryckich). Porównanie sposobu realizacji wybranych dla danej grupy cech staje się podstawą przekonania o harmonii dzieła.

1. Pierwsza świątynia Hery w Posejdonii, tzw. Bazylika (ok. 530-560 r. p.n.e.) zaliczana jest do okresu archaicznego. Bazylika jest budowlą cechującą się konsekwentnym zastosowaniem współzależności elementów wynikającym z porządku doryckiego, jednak jej harmonijność jest dziś dyskutowana ze względu na odmiennność układu budowli od osiągniętego sto lat później „ideału”.
2. Świątynia Hery z Argos w Posejdonii, tzw. Herajon (ok. 450 r. p.n.e.) reprezentuje okres klasyczny.

Herajon jest świątynią uznawaną dziś za harmonijną, zbudowaną zgodnie z zasadami uznanymi za dorycki „ideał”, jako że powtarza ona układ świątyni Zeusa w Olimpii.

3. Partenon w Atenach (445-437 r. p.n.e.), również należący do okresu klasycznego. Partenon jest obiektem, w którym nie zastosowano zasad doryckiego „ideału” proporcji, a ponadto włączono elementy jońskie. Mimo to uważany jest dziś za „na pewno jedną z najpiękniejszych świątyń doryckich” [Herbert 2000, s.104].

Analizowane świątynie są bardzo szeroko omawiane w literaturze, ale dla celów tej pracy wybrano opisy jedynie kilku autorów: takich, których prace docierają do wielu odbiorców, przez co mają wpływ na kształtowanie poglądów. Do tej grupy należą m.in.: Maria Bernhard, Kazimierz Ulatowski, Stefan Parnicki-Pudęłko - twórcy prac naukowych i podręczników akademickich, Zbigniew Herbert – autor m.in. esejów przybliżających wybrane zagadnienia z historii sztuki i architektury, Christian Norberg-Schultz - autor wielokrotnie wznawianych i uznanych za klasyczne książek o architekturze.

Zaprezentowane opinie nie mają na celu wyczerpania całokształtu zebranej wiedzy o omawianych świątyniach doryckich, ale pokazanie różnorodności sposobów postrzegania tego samego dzieła architektury.

Analiza percepcji powyższych przykładów jest też polemiką z powtarzaną opinią o obiektywności „doskonałej harmonii” cechującej formę świątyni doryckiej. Porządek dorycki uznaje się ogólnie za harmonijny dzięki konsekwentnemu stosowaniu „właściwych proporcji” i zestawień elementów architektonicznych.¹ Okres archaiczny rozwoju porządku, tj. VI w. p.n.e., pokrywa się ponadto czasowo z powstaniem pitagorejskiej idei o harmonii świata zawartej w liczbie i proporcji. Mimo braku zapisów intencji samych twórców świątyń doryckich, uważa się więc dziś te budowle za architektoniczne ucieleśnienie myśli Pitagorasa². Analiza przykładów pokaże faktyczne komplikacje przy próbach liczbowego uchwycenia harmonii świątyń doryckich.

Pierwszym omawianym obiektem współczesnym jest budynek produkcyjno – magazynowy winnicy Dominus

¹ Np.: „Doskonałą zgodność całości z poszczególnymi członami dostrzegamy szczególnie w zabytkach architektury klasycznej, na tej zgodności polega ich jednolitość i harmonia, lecz najwyraźniej i najkonsekwentniej przejawia się proporcja w świątyniach doryckich” [Ulatowski 1957, s.100].

² Postawa taka jest prostą kontynuacją myśli zaczerpniętej z traktatów architektonicznych renesansu. Pitagorejska i renesansowa idea harmonii omówiona jest w rozdziale 2.1.

projektu biura Herzog & de Meuron. Obiekt, powstały w latach 1996 - 1998 w Kaliforni w USA, stał się przedmiotem licznych komentarzy w literaturze i prasie architektonicznej. Komentarze te, których autorami są krytycy architektury, stanowią podstawę przeprowadzanych analiz percepcji obiektu. Niektórzy krytycy uznali go za najlepszy spośród wielokrotnie nagradzanych realizacji biura Herzoga & de Meurona. Dorobek tych projektantów jako całość uznany został za predystynujący ich do otrzymania w 2001 roku Pritzker Prize, tj. jednej z najbardziej prestiżowych nagród architektonicznych.

Wielu komentatorów podkreśla piękno budynku winnicy Domius. Nikt jednak jego źródeł nie upatruje ani w proporcjach, ani w szczególnie wyrafinowanej obróbce kamienia (co dominuje wobec piękna świątyń doryckich), ale raczej w niezwykłości efektu nowatorskiego zastosowania surowego materiału.

Drugim obiektem współczesnym, którego percepcję poddano analizie, jest budynek Sądu Najwyższego przy pl. Krasińskich w Warszawie, autorstwa zespołu Budzyński – Badowski. Obiekt ten, wybudowany w latach 1996-1999, stał się przedmiotem burzliwej dyskusji, zajmującej nie tylko środowisko polskich architektów, ale również wiele osób spoza branży. Dyskusję tą na bieżąco relacjonowała prasa codziena (warszawska i ogólnopolska), dzięki czemu głoszone w jej trakcie poglądy o architekturze trafiały do bardzo licznych odbiorców. Zebranie wypowiedzi kilku znanych architektów polskich na temat ich percepcji gmachu Sądu, pokazać ma zarówno polaryzację ocen co do jego harmonii, jak też zróżnicowanie argumentów uzasadniających taką samą ocenę dzieła.

1.3 Metoda pracy

Omówienie percepcji poszczególnych obiektów oparte jest na wypowiedziach różnych autorów zawartych w pracach naukowych, popularno - naukowych, czy wręcz popularyzatorskich.³

Naukową monografię danego obiektu lub pewnej grupy obiektów cechuje dążność do całościowego i zobiektywizowanego przedstawiania tematu. Praca naukowa przedstawia zatem kontekst kultury duchowej i sztuki budowlanej epoki, z której pochodzi obiekt, wskazując w jego ramach miejsce danego dzieła, opisuje przestrzenny kontekst budowli, pierwotny i obecny, określa poziom wykonawstwa, odczytuje warstwę ikonograficzną dzieła, itd. Przykładem może tu być praca Marii Bernhard „Sztuka Grecka V w p.n.e.”, zawierająca wyczerpujące informacje na temat Partenonu. Dla celów tej dysertacji stanowić więc ona może punkt odniesienia dla obserwacji, co z całości zagadnienia zostało uznane za istotne i wymagające przedstawienia przy innych formach opisu. Opracowania nie będące naukową monografią danego obiektu, stanowią zawsze pewien wycinek całości uwzględniający niektóre cechy obiektu, a pomijający inne. Tak więc jeden autor wspomina o danym dziele uznając za element szczególnie wartościowy np. poziom warsztatowy wykonania dzieła, a inny pomija tę kwestię, a za godną uwagi uznaje symbolikę obiektu. Pierwszym składnikiem analizy poszczególnych obiektów jest więc określenie cech uznanych przez poszczególnych autorów za istotną wartość danego dzieła, decydującą o postrzeganiu jego harmonii. Drugim składnikiem jest porównanie odmiennych ocen danego obiektu i próba określenia, które cechy zadecydowały o ukształtowaniu się opinii. Trzecim składnikiem, widocznym przy powiązaniu wszystkich analiz, jest ukazanie odmienności sposobów realizacji poszczególnych cech, w każdym z „harmonijnych” obiektów.

By przedstawić wielość czynników wpływających na postrzeganie dzieł architektury, a przy tym ułatwić porównywanie doboru składników uważanych za decydujące o odbiorze poszczególnych obiektów, analizę

³W odniesieniu do świątyń doryckich główne źródło wypowiedzi stanowią publikacje książkowe o charakterze naukowym lub popularno - naukowym. Natomiast opisy obiektów współczesnych publikowane są przede wszystkim w prasie architektonicznej w formie esejów, wywiadów i autorskich impersji o charakterze popularyzatorskim.

oparto na wspólnym dla wszystkich przykładów schemacie. Schemat ten przedstawiony jest w rozdziale „Cechy architektury – nośniki harmonii”.

1.4 Konstrukcja pracy

Praca składa się z pięciu rozdziałów.

W rozdziale następującym po wprowadzeniu, syntetycznie przedstawiono ewolucję idei i pojęcia harmonii. Pierwsza część tego rozdziału omawia filozoficzne źródła idei harmonii i ukazuje wpływ, jaki wywarły one, na kształt najstarszego zachowanego ujęcia harmonii w teorii architektury, zawartego w traktacie Witruwiusza. Druga część rozdziału pokazuje, że sięgająca starożytnej Grecji idea harmonii do dziś funkcjonuje w fizyce, matematyce, muzyce i architekturze. Wskazano przy tym, kształtowaną przez wieki, specyfikę idei harmonii w ramach każdej z dziedzin. Omówiono też próby tworzenia harmonii architektury w analogii do tych dziedzin. Na końcu tej części przedstawiono badania dotyczące mechanizmu procesu postrzegania. Wyniki tych badań potwierdzają wiele intuicyjnych wątpliwości filozofów starożytnych co do możliwości zdefiniowania zasad odczuwalnej harmonii. Wskazują one, według autorki, źródło odwiecznych kłopotów z ustanowieniem jednoznacznych kryteriów harmonii dzieła architektury. Pokazano też wpływ tych badań na współczesne poszukiwania teorii architektury dotyczące harmonii.

W trzecim rozdziale przedstawiono autorskie rozumienie pojęcia harmonii architektury, będące wynikiem rozważań z poprzedniej części pracy. Zaproponowano też klasyfikację cech dzieła architektonicznego, które autorka uważa za nośniki harmonii. Zestaw tych cech pozwala możliwie szeroko opisać czynniki mające wpływ na postrzeganie budowli.

W kolejnym rozdziale, bazując na autorskim rozumieniu harmonii architektury, przeprowadzono analizę porównawczą poglądów wybranych autorów dotyczących harmonii pięciu budowli. Analiza ta oparta jest na wspólnym dla wszystkich obiektów schemacie, tj. według uprzednio określonego zestawu cech.

Ostatni rozdział zawiera podsumowanie części analitycznej pracy oraz wnioski końcowe.

2 POJĘCIE I IDEA HARMONII – SYNTEZA DOTYCHCZASOWYCH POGLĄDÓW I STAN BADAŃ

2.1 Główne kierunki interpretacji idei harmonii w myśli starożytnych (od Pitagorasa do Witruwiusza)

Pojęcie i idea harmonii powstały w V wieku p.n.e. Od tego czasu idea harmonii kryła się pod różnymi terminami, a i termin „harmonia” nabierał różnych znaczeń. Dzisiejsze, popularne rozumienie słowa „harmonia” „Słownik wyrazów obcych” wywodzi od greckiego *harmos* tj. „spojenie, przegub” i podaje jako: *spojenie, łącze, związek, zgoda, zgodność, dopełnianie się, ład, odpowiedniość, właściwy dobór, porządek elementów, przedmiotów, cech* [Kopaliński, s.205]. Można by też powiedzieć: dostrzeżenie związku, zgody, ładu itd. Na tym poziomie ogólności jest to wyjaśnienie bardzo bliskie rozumieniu idei harmonii prezentowanemu w tej pracy. Pierwsze kontrowersje pojawiają się przy precyzowaniu, czy harmonia w architekturze dotyczy zgodności i dopełniania się części w ramach obiektu czy też spojenia i zgody w relacji obiekt – obserwator. Historycznie dominującą pozycję zdobył pogląd pierwszy, czego wyrazem jest niezliczona ilość prób podania szczegółowych kryteriów czym jest „ład, odpowiedniość, zgodność” itd., w kompozycji dzieł architektury⁴.

⁴Poszukiwanie zasad harmonii dzieł architektury w oparciu o określanie harmonijnych proporcji kompozycji jest przedmiotem bogatej literatury. Część autorów podaje wytyczne jak przy pomocy właściwych proporcji osiągnąć harmonię, patrz np. [Witruwiusz 1999], [Vignola 1955], [Palladio 1955], [Le Corbusier 1927]. Część natomiast ukazuje na czym polega harmonia obiektów istniejących, np.: [Durm 1881] - proporcje świątyń greckich, [Ghyka 2001] - proporcje architektury zgodne z tradycją pitagorejską, [Hani 1998] - proporcje katedr gotyckich, [Nardi-Reiner 1995] - harmonia proporcji architektury i natury. Zagadnieniami tymi zajmowało się też wielu autorów nie wymienionych w bibliografii, np. August Thiersch, Gottfried Semper, Frederick M. Lund. Przedstawienie szerokiego wachlarza wyników tych poszukiwań (tj. zestawu proporcji wymienianych jako nośniki harmonii) nie należy do zakresu tej pracy. Tu istotne jest tylko stwierdzenie, że wyniki te często są rozbieżne, a ponadto nie opisują wszystkich obiektów wywołujących poczucie harmonii.

Idea harmonii początkowo wyrażała nierozzerwalny związek piękna (obiektywnej własności rzeczy) z ludzkim upodobaniem (odczuciem wobec rzeczy pięknej). Związek ten dostrzegł Pitagoras, który dał jednocześnie początek omówionej poniżej teorii o liczbowej naturze wszelkiego piękna. Teoria ta, nazwana Wielką Teorią ze względu na uniwersalność, aż do XVII wieku wywierała wpływ na sztukę i naukę, choć pierwsi jej krytycy i oponenci pojawili się już w starożytności. Popularność Wielkiej Teorii wpłynęła na losy kluczowego dla niej pojęcia „harmonii”, które zaczęto utożsamiać z liczbowymi kryteriami piękna rzeczy, co na długo oddaliło „harmonię” od zagadnień związanych z postrzeganiem. Związek pojęcia harmonii niekoniecznie z proporcją, a koniecznie z postrzeganiem, odzyskuje znaczenie u Petera Smitha w istotnej dla omawianych zagadnień książce „Architecture and the

Principle of Harmony” [Smith 1987]. Upadek Wielkiej Teorii spowodował utratę popularności łączonego z nią pojęcia harmonii w upowszechnionym znaczeniu: piękno jako prawidłowość, ład, miara. Pod różnymi nazwami rozwijała się natomiast pierwotna idea kryjąca się za tym terminem tj. wiara w istnienie mechanizmu ludzkiego odczuwania piękna. Rozwój ten polegał na próbach uchwycenia prawideł tego mechanizmu, który pierwotnie wydawał się prosty, a skomplikował się w miarę dostrzegania złożoności składających się nań czynników takich jak np. wiedza i doświadczenie w danym temacie, otwartość na nowość.

Przedstawiony poniżej stan badań obejmuje zagadnienia związane z ewolucją znaczenia pojęcia harmonia oraz zarys rozwoju idei harmonii przebiegającego w ramach różnych pojęć.

Harmonia jest pojęciem funkcjonującym do dziś w nauce (filozofii, fizyce) i sztuce (m.in. w muzyce, malarstwie i architekturze). Pojęcie to w ramach każdej z tych dziedzin ma inne znaczenie, ale wywodzi się dla wszystkich ze wspólnej idei. Architektura jest domeną, która (podobnie jak malarstwo) poszukiwała swojego rozumienia harmonii opierając się na teorii zapoczątkowanej przez pitagorejskie połączenie filozofii, kosmologii i muzyki. Jako że fakt ten wywarł zasadniczy wpływ na kierunek tych poszukiwań, losy idei harmonii w architekturze trzeba zacząć od omówienia pozaarchitektonicznych źródeł tego pojęcia.

HARMONIA PROPORCJI LICZBOWEJ - PITAGOREJSKIE ŹRÓDŁO POJĘCIA

Powstanie pojęcia „harmonia” wiąże się z ideą propagowaną przez uczniów szkoły filozoficznej Pitagorasa, działającego w II połowie VI w p.n.e. w kolonii Wielkiej Grecji na południu Włoch.⁵ Otóż Pitagoras ponoć dokonał przypadkiem odkrycia, że przyjemne dla ludzkiego ucha współbrzmienia dźwięków powstają przez drganie strun o stosunkach długości wyrażalnych prostą proporcją liczbową. Te przyjemne współbrzmienia nazwał harmonijnymi. Pitagorasowi przypisuje się postawienie na podstawie tego odkrycia ogólnej hipotezy, że człowiekowi podoba się (m.in. w muzyce) liczba, która nadaje rzeczy wewnętrzny ład. Liczba (liczbowa proporcja) była dla

⁵ Jako że Pitagoras sam nie zostawił żadnych pism źródłem wiadomości o nim i jego nauce są zapiski jego uczniów i kontynuatorów. Więcej informacji patrz [James 1996, s. 28-46].

Pitagorasa spoiwem, przenikającym i jednoczącym różne elementy całego widzialnego i niewidzialnego wszechświata w harmonijny układ, toteż dostrzeżone powiązanie ludzkiego upodobania z liczbą potraktował jako świadectwo głębokiego wpasowania człowieka w ową harmonijną strukturę kosmosu. Ta właśnie myśl stanowiła jądro wspomnianej wcześniej wpływowej Wielkiej Teorii, nazywanej też Wielkim Tematem lub harmonią świata.⁶

Zestawieniem zachowanych poglądów estetycznych pitagorejczyków, tj. starożytnych głosicieli idei matematycznej podstawy budowy świata i wynikającej z takiej podstawy obiektywności harmonii stworzenia, zajął się Władysław Tatarkiewicz [Tatarkiewicz 1985, s.93-95]. Przedstawione teksty obejmują okres starożytnej cywilizacji od V w p.n.e. (Filolaos) do II w n.e. (Sekstus Empiryk), kiedy powtarzano i rozwijano idee Mistrza sprzed wieków. Z zestawienia wynika, że pitagorejczycy uważali uzyskanie harmonii podobnej tej jaka „objawia się w rzeczach boskich”, (tj. w strukturze kosmosu) za cel sztuki i ludzkiego działania oraz dzielili przekonanie, że harmonia tkwi w ilościowym układzie wielu części, zależnym od liczby, miary i dobrej proporcji. Tatarkiewicz komentując teksty źródłowe zauważa ponadto, że według pitagorejczyków o harmonii rzeczy stanowiły regularność, prawidłowość i ład układu.

⁶ Zagadnienie Wielkiego Tematu na przykładzie powiązań nauki i muzyki jest jednym z głównych tematów książki „Muzyka sfer” autorstwa Jamie Jamesa [James 1996, s.145-181, 217-220].

⁷ Pisownię terminu „symmetria” przez dwa „m” podaje się jako oryginalną w starszych tłumaczeniach traktatu Witruwiusza [np. Witruwiusz 1956], jednak już w nowym wydaniu mowa jest o „symetrii” z komentarzem, że nie chodzi o lustrzane odbicie [Witruwiusz 1999, s.29]. Władysław Tatarkiewicz stosuje naprzemiennie obydwa rodzaje pisowni np. [Tatarkiewicz 1982, s.142]. W rozdziale 2. tej pracy autorka przyjmuje pisownię *symetria*.

⁸ Stwierdzenie to kontrastuje z dzisiejszym spojrzeniem na architekturę starożytnej Grecji, które często zdominowane jest przez zgłębianie właśnie „miary i liczby” i ocenianie jej przez pryzmat „złotego słońca geometrii” jak pisał Zbigniew Herbert o świątyniach Posejdonii (patrz rozdział 4.1, 4.2)

TERMINOLOGIA PITAGOREJSKIEJ IDEI HARMONII

Za „aksjomat starożytnej estetyki” uznaje Tatarkiewicz wywodzący się od pitagorejczyków pogląd, iż „piękno jest rzeczą ładu”, a termin „harmonia”, upowszechnia się według autora „Historii estetyki” w znaczeniu „prawidłowość, ład”. Natomiast również pitagorejska teza, iż „piękno jest rzeczą miary i liczby” zawarta zostaje w pojęciu „symetria”⁷ i „pozostaje tylko hasłem niektórych prądów sztuki i teorii sztuki”⁸ [Tatarkiewicz 1985, s.89-90]. Z kolei w „Dziejach sześciu pojęć” Tatarkiewicz podaje, że Grecy „piękno widzialne nazywali „symetrią”, czyli współmiernością, a słyszalne „harmonią”, czyli zestrojem” [Tatarkiewicz 1982, s.137]. Dalszą komplikacją losów tych terminów jest pochodzące

z traktatu architektonicznego z I wieku p.n.e. określenie przez Witruwiusza „symetrii” jako „harmonijnej zgodności wynikającej z członów dzieła” i uzupełnienie go „eurytmia” określoną jako „pełny wdzięku wygląd budowli”, która spełnia wymogi symetrii⁹. [Witruwiusz 1999, s.30] Władysław Tatarkiewicz uważa, że dla Witruwiusza „symetria” to tkwiące w rzeczach piękno obiektywne o pitagorejskich korzeniach, a „eurytmia” to „piękno uwarunkowane subiektywnie, polegające nie na tym, że rzecz ma układ harmonijny, ale że daje wrażenie harmonijności” [Tatarkiewicz 1982, s.235].

Według autorki pierwotna pitagorejska idea harmonii obejmowała znaczeniowo zarówno „symetrię” jak „eurytmię”, była bowiem wiarą w nierozzerwalny związek pomiędzy układem harmonijnym, tj. własnością przedmiotu a wrażeniem harmonijności, czyli odczuciem podmiotu.¹⁰ Gdy więc Tatarkiewicz zadaje pytanie: „Czy sąd estetyczny jest sądem o przedmiotach, czy też o tym, co podmioty wobec nich doznają?” [Tatarkiewicz 1982, s.228], to pitagorejska idea harmonii nasuwa odpowiedź, iż bez względu na to, na czym sąd skupimy (na doznaniach podmiotu, czy własnościach przedmiotu), wynik będzie ten sam, tj. wrażenie harmonii oznacza, że rzecz jest harmonijna, a harmonijność rzeczy oznacza, że da ona w odbiorze wrażenie harmonii¹¹. Było to przekonanie o wrodzonej zdolności człowieka do odczuwania harmonii rzeczy, jako ich piękna. Pitagorejski obiektywizm był wynikiem próby powiązania pozytywnych odczuć podmiotu (harmonijne współbrzmienie) z odkryciem prawidłowości w postrzeganym przedmiocie (stosunek długości drgających strun wyraża prosta proporcja liczbowa). Matematyczna natura dostrzeżonej prawidłowości łączyła ponadto indywidualne doznanie harmonii, pod wpływem słyszanego współbrzmienia, z całym porządkiem kosmosu. Ta kosmologiczna koncepcja harmonii najmocniej skojarzona została z muzyką, poprzez którą wywarła wpływ na architekturę, co omawia się w dalszej części rozdziału.

⁹ Termin „eurytmia” znany był już od Sokratesa, ale jego pierwotne znaczenie pokrywało się z użytym przez Witruwiusza pojęciem „decor” [Tatarkiewicz 1985, s.108-9], [Witruwiusz 1999, s.30].

¹⁰ Stąd przekonanie pitagorejczyków o niezależnym od czynników subiektywnych działaniu muzyki na duszę i o jej możliwościach leczniczych. „Dźwięki znajdują w duszy oddźwięk, ona współdźwięczy z nimi”, [Tatarkiewicz 1985, s.90] i na tym właśnie polega ich harmonia, której analogii dla doznań wzrokowych poszukiwali architekci. Nie miał więc według autorki racji Plutarch, gdy pisał: „Dostojny Pitagoras w sądzie o muzyce odrzucił świadectwo wrażenia; mówił, że wartość tej sztuki należy ujmować rozumem” [Tatarkiewicz 1985, s.216].

¹¹ Sekstus Empiryk omawiając ideę pitagorejską napisał: „Dzięki liczbie wszystko pięknie wygląda, to znaczy: dzięki myśli zdolnej do sądu i pokrewnej liczbom, stanowiącym zasadę wszechrzeczy” [Tatarkiewicz 1985, s.94].

NIEWIARA W ZASADY HARMONII – POGLĄDY SOFISTÓW

Tezy opozycyjne wobec pitagorejskiej harmonii głosili sofiści, działający w połowie V wieku p.n.e. w Atenach, oraz bliski im w poglądach estetycznych Sokrates (469-399 p.n.e.). Sądził on, że „rzeczy piękne są przeróżne, jedna do drugiej niepodobna” [Tatarkiewicz 1985, s.108] oraz, że o pięknie „nie wszyscy mają takie samo zdanie” (Dialexis za: [Tatarkiewicz 1985, s.110]). Przeciwwstawiali się tym samym idei Pitagorasa, który choć nie negował, iż rzeczy piękne „są przeróżne”, to uważał, że ich piękno polega na przenikającej je liczbie, której moc oddziaływania nie pozostawia miejsca na różnicę zdań wśród obserwatorów. Sofiści przeczyli istnieniu zasad piękna (zawartych w cechach przedmiotu), determinujących jego odczuwanie. Znamienne jest to, że mówili oni o pięknie, a nie o harmonii, której się przeciwstawiali jako terminowi oznaczającemu „przepis” na nadanie rzeczy widocznych dla każdego przejawów piękna. Źródła piękna widzieli w subiektywnej sferze doznań, a pojęcie harmonii łączyli z zanegowanym obiektywnym pięknem zawartym w cechach przedmiotu. Starożytna teoria architektury nie przejęła od sofistów przekonania o bezcelowości poszukiwania formalnych zasad determinujących odczuwanie piękna dzieła i utrzymała przeciwne im pojęcie harmonii.

Sokrates wprowadził istotne dla architektury pojęcie celowości i użyteczności, jako wyznacznika piękna, co było przejawem uzależniania piękna od relacji obiekt – użytkownik, a nie od cech samej rzeczy. Uzasadnienie swego poglądu poparł architektonicznym przykładem: „Dom można uważać słusznie za najprzyjemniejszy i najpiękniejszy, jeśli właściciel o każdej porze znajduje w nim schron dla siebie najprzyjemniejszy, a dla swego mienia najbezpieczniejszy, mniejsza o to, jakie są w nim malowidła i rzeźby” [Tatarkiewicz 1985, s.108].

Wpływ poglądów sofistów można odnaleźć we wspomnianym wyżej pojęciu eurytmii, kryjącym w sobie elementy takie jak np. korektury optyczne. Otóż sofiści uważali, że: „piękne jest to co przyjemne dla słuchu i wzroku” [Tatarkiewicz 1985, s.110]. Ich definicję można

za Tatarkiewiczem interpretować następująco: „określając je [piękno – M.B.N.] przez dostarczaną przyjemność mieli na myśli nie to, że piękno polega na przyjemności, lecz że my je rozpoznajemy na podstawie doznanej przyjemności, że jest ona nie własnością, a sprawdzianem piękna”. [Tatarkiewicz 1985, s.118]. W tym ujęciu pogląd sofistów oznacza, że poszukiwanie piękna wymaga studiowania ludzkich odczuć względem budowli, a nie tylko samych budowli. W wyniku takich studiów do symetrii Witruwiusz dodał eurytmię.

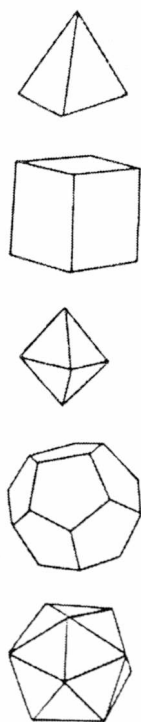
HARMONIA NIEOCZYWISTA – UJĘCIE PLATONA

Jeszcze inaczej rzecz się ma w ujęciu Platona (427-347 p.n.e.), który witruwiańską eurytmię uznałby za przekreślającą prawdziwe piękno budowli i służącą jedynie zmysłowym pozorom piękna.¹² Wierzył on w istnienie prawdziwego, obiektywnego piękna, które nie jest tożsame z pozornym pięknem subiektywnych odczuć ogółu: „Nie pytam się, co się szerokim kołom wydaje piękne, ale czym ono jest”. Platon uznawał, że „bogowie dali [człowiekowi] zdolność spostrzegania rytmu i harmonii, i cieszenia się nimi”, ale uważał też, że nie tylko „prawdziwa” harmonia cieszy ludzkie zmysły, więc nie ich doznania są właściwym kryterium piękna. Jest to według autorki zasadnicza różnica w stosunku do „automatycznej” harmonii Pitagorasa, gdzie oparcie kompozycji na liczbie nadawało obiektywną i odczuwalną harmonię. Według W. Tatarkiewicza Platon określał piękno rzeczy najpierw poprzez ich udział w idei piękna doskonałego, transcendentnego¹³, a następnie poprzez pitagorejską miarę i proporcję jako decydujące o jedności układu części. Nie był przy tym dla Platona celem wygląd formy jako taki, ale uzyskana dzięki proporcjom ideowa zawartość formy [Tatarkiewicz 1985, s.120], a ta już nie dla wszystkich jest według Platona równie dostępna. Pitagorejska „musica humana”¹⁴ nabiera u Platona odcieni, jako „wrażenie przyjemne w ignorantach, a rozkosz w rozumnych, w tych, którzy zdają sobie sprawę z tego, że jest to wynik naśladowania boskiej harmonii zrealizowanej w ruchach śmiertelnych” [Platon 1986, s.110]. Pojawia się tu więc nieznane Pitagorasowi przekonanie o zależności

¹² Tatarkiewicz stwierdza, że Platon „dobrej sztuce opartej na mierze przeciwstawiał złą, liczącą się ze zmysłową i uczuciową reakcją ludzi” [Tatarkiewicz 1985, s.94].

¹³ Patrz opis piękna wiecznego Platona z „Uczty” [Tatarkiewicz 1985, s.121].

¹⁴ „Musica humana” obok „musica instrumentalis” i „musica mundi” są terminami stworzonymi dziesięć wieków po Pitagorasie przez nawiązującego do jego myśli teoretyka muzyki - Boecjusza. Terminy te opisują trzy poziomy, na których oddziałuje moc harmonii muzycznej. Moc ta wynika z budowy opartej na proporcji liczbowej wspólnej dla kosmosu, świata dźwięków i duszy ludzkiej. Liczbowa natura duszy ludzkiej powoduje, że właściwe proporcje wywołują w niej rezonans odczuwany jako harmonia. Szersze omówienie trzech wyróżnionych przez Pitagorasa rodzajów muzyki w: [James 1996, s.37].



Rys. 2.1. Pięć brył platońskich

¹⁵ Preferencje te Platon tłumaczy następująco: „Ten kształt jest spośród wszystkich innych najdoskonalszy i najbardziej podobny do siebie samego. Bóg bowiem zdawał sobie sprawę z tego, że podobne jest nieskończenie piękniejsze od niepodobnego” [Platon 1986, s.40]. Porównaj ten sam tok myślenia w określeniu doskonałej harmonii światła Roberta Grosseteste (I poł. XIII wieku): „Światło jest piękne samo przez się, ponieważ jego natura jest prosta [...]. Dzięki temu jest ono w największym stopniu zjednoczone i wewnętrznie proporcjonalne przez tożsamość, piękno jest bowiem zgodnością proporcji” [Eco 1997, s.69]. Podobnie też tłumaczona jest doskonała harmonia muzycznej oktawy: „dźwięki te tworzą idealne współbrzmienie, ponieważ są tym samym” [James 1996, s.41].

wrażen wywołanych istnieniem proporcji od świadomości postrzegającego: rozumny dozna rozkoszy, ignorant ledwie przyjemności.

Przyjąwszy pitagorejską myśl o matematycznym podłożu harmonii kosmosu Platon uzupełnił ją określeniem konkretnych form, jakich mógł użyć Bóg, by stworzony świat był całością harmonijną. Za formy takie Platon uznał „jedynie pięć regularnych trójwymiarowych figur, które dla swej regularności są „doskonałymi ciałami” [Tatarkiewicz 1985, s.120]. W. Tatarkiewicz zauważa, że Platon zalecał stosowanie w sztuce trójkątów równobocznych i pitagorejskich, które jako elementy „ciał doskonałych” uznawał za naprawdę piękne, czym „przyczynił się, [do tego] że trójkąty i kwadraty stały się ideałem artystów, zwłaszcza architektów, najpierw greckich, potem rzymskich, a jeszcze później średniowiecznych, którzy w ciągu wieków według zasady trójkątów i kwadratów planowali swe budowle i fundament estetyki widzieli w geometrii” [Tatarkiewicz 1985, s.120]. Platon wyróżniał też szczególnie kulę i okrąg, jako kształt, który stwarzającemu wszechświat Bogu „najbardziej odpowiadał”¹⁵, oraz ogólnie chwalił „piękność linii prostej i koła, [...] płaszczyzny i bryły, [...] i barwy”, jako „rzeczy piękne nie ze względu na coś innego, jak te inne tam [tj. istoty żywe lub malowidła – przyp. aut.], ale piękne zawsze i same dla siebie, i dają rozkosze osobliwe i swoiste” (Platon, „Philebus”; podaję za: [Tatarkiewicz 1985, s.133]). Był to niemal „przepis” na obiektywną harmonię architektury, a w każdym razie wskazówka, że szukać jej trzeba w geometrii.

Warto tu nadmienić, że rzeczywisty wpływ poglądów Platona na architekturę starożytnej Grecji nie łatwo określić, zwłaszcza że np. Partenon wybudowano dziesięć lat przed urodzeniem filozofa. Ewidentny jest natomiast wpływ idei Platona na utrwaloną w traktatach teorię architektury i na późniejsze postrzeganie dzieł przez pryzmat wcielania tych teorii w życie.

HARMONIA W UJĘCIU ARYSTOTELESA

Uczeń Platona — Arystoteles (384-323 r. p.n.e.) używa terminu „harmonia” w utrwalonym z czasem znaczeniu „obiektywna własność rzeczy polegająca na

prawidłowości i ładzie”, co jest ujęciem pozbawionym pitagorejskiego składnika harmonii jakim było „przyjemne odczucie odbiorcy”¹⁶. W zachowanych wypowiedziach Arystotelesa nie ma wzmianek bezpośrednio o architekturze, ale omawiane poniżej wątki wniosły obserwacje wskazujące wielość czynników wpływających na postrzeganie, które dotyczą również odbioru dzieł architektury (a więc i możliwości odczucia ich harmonii). Arystoteles sądził, że piękne jest to, „co jest cenione samo przez się, a nie dla pożytku, jaki daje; co wartość ma w sobie, a nie w skutkach, [...] a zarazem dostarcza przyjemności, a zatem nie tylko posiada wartość, ale wartością tą przemawia do nas, cieszy nas, budzi radość czy podziw”. Definicja ta wyraźnie oddziela piękno od użyteczności. Arystoteles twierdzi, że „należy umieć robić to, co konieczne i użyteczne, ale piękno stoi wyżej od nich.”¹⁷ Podobna w duchu jest też inna teza Arystotelesa (sformułowana z myślą o poezji), iż w odniesieniu do dzieła sztuki kryterium logiki jest względne, a niepodważalne jest tylko kryterium artystyczne kierujące się dążeniem do piękna: nielogiczność zastosowanych rozwiązań „jest słuszna”, jeśli uczyni dzieło „bardziej przejmującym”. Sformułowania te znajdują swe odzwierciedlenie w licznych, uznanych przykładach dzieł sztuki, natomiast przy ocenie dzieł architektury do dziś pozostają nieoczywiste. Uznanie prawa obiektów architektury do „logiki wewnętrznej”, stanowiącej „niepodważalne kryterium artystyczne” (np. wobec projektów Dariusza Kozłowskiego) stanowi oś kontrowersji wokół wielu budowli, co wskazuje mentalną granicę w przyznawaniu architekturze praw przynależnych według Arystotelesa sztuce.

Uznając „przemawianie” dzieła do odbiorcy za warunek konieczny piękna (przeciwnego zadania był Platon), do właściwości rzeczy stanowiących o pięknie obok ładu i proporcji Arystoteles dodaje „ograniczenie” zapewniające uchwytność dzieła „dla zmysłów i umysłu”. Szczególnie interesująca wydaje się być uchwytność dzieła dla umysłu,¹⁸ zwłaszcza w połączeniu z przekonaniem Arystotelesa, że „wśród odbiorców są kulturalni i nieokrzesani”, a „artyści błędzą, nazbyt licząc się z szeroką publicznością”, zamiast opierać się na

¹⁶ O ile nie zaznaczono inaczej, ta i inne wypowiedzi Arystotelesa przytoczone za: [Tatarkiewicz 1985, s.150-152 i 160].

¹⁷ Można tu dla kontrastu przedstawić fragment wypowiedzi Piera Luigi Nervi: „Bez względu na to, ile przeprowadzimy prób, aby oderwać się od praw rządzących konstrukcjami, zawsze jednak okaże się, że nasze zamiary są nierealne. Kopuła o średnicy 100m i więcej podlega prawdom konstrukcyjnym, a niepodporządkowanie się im pociąga wzrost kosztów, marnotrawstwo i deformację materiałów”, tj. „dwa podstawowe błędy formalizmu architektonicznego” [Major 1978, s.21].

¹⁸ W architekturze uchwytność wzrokowa jest łatwa do zbadania i określenia, chociaż trudno uczynić ją kryterium wartościującym dane rozwiązanie, co widać przy porównaniu różnic w „uchwytności wzrokowej” katedr gotyckich wynikającej z odmienności ich lokalizacji w Salisbury w Anglii (dalekie perspektywy otwartych przestrzeni) i w Laon we Francji (fragmentaryczne prześwity wśród gęstej zabudowy), patrz: [Auzelle 1975, s.62-63].

sądach doświadczonych znawców. Arystoteles wyraził tym samym przekonanie, że rozpoznanie i sąd o pięknie należy do elit, które jako jedyne są w stanie je dostrzec, co jest ciekawe w połączeniu z jednocześnie głoszonym poglądem o czysto zmysłowym, wolnym od skojarzeń postrzeganiu piękna i harmonii rzeczy. Pogodzenie tych dwóch myśli możliwe jest poprzez uznanie, że „znanstwo” w danej dziedzinie zmienia „sposób widzenia” rzeczy już na poziomie doznań zmysłowych (tzn. pozwala znawcy np. widzieć lub słyszeć więcej), czym wpływa na „trafność” rozpoznania i odczucia w tych doznaniach harmonii dzieła. Stanowisko to łączy świadomość zróżnicowania ocen danego dzieła z wiarą w istnienie ocen bliższych i dalszych od „obiektywnej” prawdy.¹⁹

Arystoteles był również pierwszym, który zauważył, że dzieło sztuki może podobać się dzięki dostrzeżeniu ilości i jakości pracy wykonanej do jego stworzenia. Jest to według autorki istotny element przy postrzeganiu dzieł architektury przez pryzmat wyjątkowości ich poziomu warsztatowego i indywidualności przyjętych rozwiązań. Zagadnienie to jest elementem przeprowadzanej w dalszej części pracy analizy budowli, włączonym do cech związanych z kontekstem kulturowym.

HARMONIA JAKO JEDNOŚĆ W WIELOŚCI – POGLĄD HERAKLITA A MITOLOGIA

Warto na koniec prezentacji wątku myśli starożytnej wspomnieć o istotnym u pitagorejskich źródeł (a zapomnianym przez utrwalone później rozumienie jako prawidłowość, ład), utożsamianiu harmonii z siłą jednoczącą układ „rzeczy różnorodnie zmieszanych”²⁰. Pitagorejczyk Filolaos pisze wprost: „Rzeczy podobne i pokrewne nie potrzebowałyby harmonii, natomiast niepodobnym, niepokrewnym i różnorodnym potrzebna jest taka harmonia, która je utrzyma w ładzie” [Tatarkiewicz 1985, s.93]. Motyw harmonii powstającej z relacji elementów rozbieżnych i przeciwstawnych wystąpił najmocniej u filozofa z V wieku p.n.e. Heraklita z Efezu. Heraklit widział kwintesencję harmonii w pełnym napięcia układzie przeciwstawnych sił występujących w strunach liry lub cięciwie łuku. Metafora ta, objaśniająca istotę harmonii, przestała odpowiadać późniejszemu rozumieniu

¹⁹ Pogląd taki wielokrotnie wyrażał reżyser Krzysztof Zanussi, omawiając kulturotwórczą rolę elit, a wręcz ich obowiązek kształtowania gustów społeczeństwa (np. w wykładzie zatytułowanym „Etyka kontra estetyka” na Kongresie Kultury Chrześcijańskiej w Lublinie w 2000 roku). Opinia taka nie jest natomiast popularna wśród piszących architektów. Nie pojawia się ona u omawianego dalej Petera Smitha, który własny sposób patrzenia na architekturę traktuje jako naturalny i powszechny. Juliusz Żórawski, choć kładzie nacisk na kształtowanie wrażliwości architekta pod wpływem „słusznych” doznań, odmawia jednocześnie prawa krytyki gustu, które wyrobiona wrażliwość każe nazwać złym: „nie mamy żadnych podstaw do tego, żeby ganić kogoś za to, że chwali piękno jakiegoś dzieła rąk ludzkich. Możemy natomiast ubolewać nad kimś, kto nie dostrzega piękna w tym, czym my się zachwycaamy” [Żórawski 1973, s.177].

²⁰ Rozumienie harmonii jako „godzenie przeciwieństw” jest zgodne z muzycznym rodowodem pojęcia. Dźwięki bliskie sobie nie dają harmonijnych współbrzmień (najmniejszy interwał to tercja), a „wyjątkowo harmonijnym” interwałem, brzmiącym „czystiej niż jakiegokolwiek inne współbrzmienie w obrębie skali” jest kwinta, będąca „jednym z większych interwałów w skali muzycznej” [James 1996, s.40-41].

pojęcia harmonii, która np. dla Theodora Adorno oznacza przeciwieństwo wyrazu dzieła, kwintesencję pozoru, sztuczności i dążenia do „uładzenia”, co powoduje iż uważa on harmonię za wroga prawdziwej sztuki [Adorno 1994].

Ciekawą trawestacją poglądu Heraklita jest postać Harmonii w ujęciu mitologii greckiej. Mityczna Harmonia jest ledwie wspomniana przez Zygmunta Kubiaka [Kubiak 1998, s.96, 299, 307], natomiast w „komentarzu do mitologii”, jakim według Josifa Brodskiego jest książka „Zaślubiny Kadmosa z Harmonią” [Calasso 1995], postać Harmonii (oraz jej związek z Kadmosem) widziana jest jako zarazem przełomowa i charakterystyczna dla historii powiązań nieskończoności ze skończonością.²¹ Autor — Robert Calasso — podaje, że według tebańskiej tradycji mityczna Harmonia urodziła się z sekretnej miłości Afrodyty - bogini miłości, z Aressem — bogiem wojny²², była więc owocem złączenia przeciwieństw. Została ona poślubiona Kadmosowi Fenicjaninowi. Harmonię przeznaczył dla Kadmosa Zeus, który w ten sposób odwdzięczał się Kadmosowi za ocalenie go mocą „właściwej muzyki” z rąk potwora Tyfona. Potęgą tej muzyki polegała na harmonii, która oddziaływała nawet na prymitywnego Tyfona. Potwór ją wyczuwał, choć jej nie rozumiał i zatopiony w niej, roztargniony, nie zauważył ucieczki swego więźnia - Zeusa. Zaślubiny Harmonii z Kadmosem były ostatnim momentem w historii ludzkości, kiedy wszyscy bogowie zeszli z Olimpu, by razem z ludźmi zasiąść w zgodzie do uczt. Nowożeńcy przybyli na ucztę wozem ciągniętym przez lwa i dziką, ale „nikt się nie dziwił, widząc w zaprzęgu tak niezwykle zwierzęta: czyż nie wyrażało harmonii połączenie tego co sobie przeciwne i dzikie?” [Calasso 1995, s.363]. R. Calasso zauważa też, że: „Wobec Harmonii żywoły najbardziej sobie przeciwne i od siebie odległe dały się zaprząć do tego samego jarzma. Wobec córek Harmonii doszło do rozdarcia i rozdzielenia wszelkiej jedności, jak gdyby bogowie chcieli niezwłocznie dać do zrozumienia, że harmonijny zaprząg żywiołów jest formą jak najbardziej prowizoryczną” [Calasso 1995, s.364-5].

Heraklit, a współcześnie Calasso, uznali dynamikę i napięcie za elementy nie tylko nie wykluczające, ale wręcz

²¹ Stwierdzenie to włącza mityczną Harmonię w nurt pitagorejskiej idei o harmonii jako relacji w ramach dziesięciu przeciwieństw opisujących świat zjawisk, z których pierwszym jest: ograniczone – nieograniczone (patrz: [James 1996, s.34]).

²² Natomiast „Encyklopedia muzyki” podaje, iż Harmonia była boginią, według mitu attyckiego córką Zeusa i plejady Elektry, orędowniczką nauki i sztuki, a w okresie hellenistycznym stała się postacią alegoryczną, synonimem porządku [Encyklopedia 1995, s.342].

tworzące harmonię.²³ Podobny pogląd w odniesieniu do harmonii architektury wyraził Peter Smith w książce omawianej w dalszej części pracy. W powszechnym przekonaniu pojęcie harmonii, oznaczające według słownika „zgodę, związek”, kojarzone jest w architekturze z brakiem napięcia.²⁴

HARMONIA W UJĘCIU WITRUWIUSZA

²³ W książce „Estetyka pragmatyczna” zagadnienie jedności zawierającej w sobie przeciwieństwa R. Shusterman omawia pod pojęciem „jedności organicznej” [Shusterman 1998, s.111-142], cytując m.in. stwierdzenie C. Brooksa o polifonicznym efekcie harmonii, polegającym na „wyważeniu i zharmonizowaniu konotacji, postaw i treści [które] jednocześnie podobne i niepodobne, bogactwo i złożoność części tworzących jedność”. Podobne ujęcie przedstawia biskup Józef Życiński w ramach rozważań o harmonii etycznej [Życiński 1991, s.129-130].

²⁴ Przykładem takiego podejścia jest omówienie biblioteki Laurenziana projektu Michała Anioła zawarte w książce „Sztuka cenniejsza niż złoto”. Autor, Jan Białostocki stwierdza, że ta architektura „sprawia wrażenie szczytowego napięcia sił” i dynamiki, przez co jest przeciwstawieniem „harmonii i spokoju renesansowego piękna” [Białostocki 1991, s.6-7].

²⁵ Rozważania te dotyczyły m.in. ilościowej natury piękna zawartej w proporcji [Eco 1997, s.46].

²⁶ Wyraźny wpływ poglądów Witruwiusza na teorię i praktykę renesansu jest omówiony w: [Tatarkiewicz 1967, s.53-4]. Oddziaływanie jego myśli również po renesansie przedstawia też A. Sadurska we wstępie do nowego wydania traktatu [Witruwiusz 1999, s.18-22].

²⁷ Trzeba tu podkreślić, że „symetria” nie jest dziś i nie była za czasów Witruwiusza celem wszystkich powstających obiektów. Dla Witruwiusza kryterium „symetrii” było oparcie kompozycji na jednym z porządków, co dotyczyło świątyń, rezydencji itp., tj. niewielkiej części całości zabudowy.

Gdy Witruwiusz pisał w I wieku p.n.e. „Dziesięć ksiąg o architekturze”, przedstawione powyżej próby uchwycenia istoty piękna i harmonii były znaną mu „klasyką”. Witruwiusz w tym traktacie przedstawił zasymilowany na potrzeby architektury pogląd na harmonię budowli, będący wypadkową różnych idei.

Traktat Witruwiusza jako jedyny spośród licznych dzieł starożytnych poświęconych architekturze, dotrwał do czasów nowożytnych. Bezpośrednie odwołania do traktatu pojawiają się od XI wieku w estetycznych rozważaniach scholastyków.²⁵ Od wydania w XV wieku, dzieło zyskało popularność dzięki wiadomościom o teorii odkrywanej wtedy na nowo architektury starożytnej, stając się według Piotra Biegańskiego „drogowskazem i źródłem inspiracji dla wszystkich badaczy teorii architektury czasów nowożytnych” [Witruwiusz 1999, s.19]. Architekturę starożytną uznano w renesansie za wzór godny naśladowania. Naśladowanie nie miało jednak polegać na bezpośrednim odwzorowywaniu pozostałych budowli, ale na poznaniu i stosowaniu pewnych zasad zapewniających tamtej architekturze harmonię.²⁶ Wiedzę o istnieniu tych „sposobów osiągnięcia piękna” czerpano z traktatu Witruwiusza. On też przyczynił się do długotrwałego łączenia idei harmonii z proporcjami obiektu, jako że posłużył się terminem „harmonia” do określenia pojęcia symetrii, tj. „pitagorejskiej” w duchu odmiany piękna, przenikającego zarówno kosmos, człowieka i budynek, dzięki podporządkowaniu właściwej proporcji.²⁷

Zaszczepiona nowożytności wiara w istnienie reguł piękna budowli (zawartych pod hasłem „symetrii”), decydujących o zaistnieniu jej harmonii, jest według autorki najwyraźniejszym i najtrwalszym wpływem traktatu Witruwiusza na teorię architektury i percepcję jej dzieł.

Opierając się na znanej sobie architekturze, Witruwiusz utożsamiał reguły warunkujące „harmonijne rozczłonkowanie” budowli ze stosowaniem porządków. Konwencja porządków architektonicznych przez wieki panowała niepodzielnie i była konsekwentnie rozwijana. Stała się powszechnie zrozumiała i mogła wydawać się „naturalną” metodą kształtowania architektury. Witruwiusz w ogóle nie dostrzegał umowności i arbitralności jej reguł.²⁸ Obiektywną wartość porządków wywodził z oparcia ich kompozycji na zasadach, które stanowią o doskonałości „dobrze zbudowanego człowieka”, tj. na ustalonych proporcjach liczbowych części do całości. Doskonałość ludzkiego ciała Witruwiusz wykazał posługując się platońskim w duchu argumentem: przedstawił stojącą sylwetkę, która idealnie wpisuje się w figury doskonałe, jakimi są koło i kwadrat [Witruwiusz 1999, s.71-5]. Założenie, że proporcja liczbową jest warunkiem koniecznym harmonii architektury, wywodziło się z idei pitagorejskiej. Ona to niosła przekonanie, że wewnętrzna konstrukcja człowieka, jego duch i umysł, zapewniają wrażliwość na harmonię prostych proporcji istniejących w świecie dźwięków i budowie kosmosu.²⁹

²⁸ Współczesna znajomość historii architektury (również najnowszej) daje świadomość wielości dostępnych architekturze środków, dla wyrażania „symetrii” np. Tadao Ando dąży do „symetrii” przez geometrię kompozycji, Pierre Luigi Nervi przez tworzenie form odzwierciedlających pracę użytego materiału [Major, s.21], Richard Meier przez kolorystykę [Meier 2001, s.36].

²⁹ Symboliczna wartość symetrii jest istotnym elementem myśli Witruwiusza. Dlatego też autorka nie może zgodzić się z Andrzejem Basistą, który stwierdza, że nie dziwi go fakt pominięcia przez Witruwiusza milczeniem zagadnienie symboliki. Basista uznaje, że symbolika dotyczy „tylko nielicznych budowli specjalnych”, a jej celem jest wyłącznie uczynienie funkcji [Basista 2000, s.34]. Por. np. opis bogactwa symboliki Hali Ludowej we Wrocławiu w: [Niemczyk 1997, s. 14-18, 44].

³⁰ Definicje tych pojęć według Witruwiusza w: [Witruwiusz 1999, s. 30-31], szersze omówienie patrz: [Tartakiewicz 1985, s. 253-260].

Innym utrwalonym poglądem, wynikającym według autorki z postawienia wymogu symetrii, jest uznawanie konieczności „racjonalnego” uzasadniania kompozycji architektonicznej, tak jak Witruwiusz wykazał jej analogię do kompozycji pięknego ludzkiego ciała. Analogia u Witruwiusza nie była jednak pełna: nie sugerował on podobieństwa rzeczywistego kształtu budynku i ciała ludzkiego - poprzestał na wskazówce, że geometria jest kluczem do ich piękna.

Oprócz omówionego wyżej składnika architektury, jakim jest symetria, Witruwiusz postawił wymóg „eurytmii” i „decoru”³⁰. Pojęcia te są wyrazem nastawienia całego procesu projektowania na stworzenie budowli o wyglądzie wywołującym pozytywne wrażenie na obserwatorze (w przeciwieństwie do symetrii, która odwołuje się do zasad obiektywnych, a nie do wrażeń widza), w czym widać wpływ poglądów sofistów i Arystotelesa. Dla Witruwiusza wrażenie, jakie wywołuje dana budowla, zależne jest od czynników zewnętrznych wobec niej, tj. czynników kulturowych (tradycja i zwyczaje dotyczące danego typu

budowli), lokalizacyjnych (działka odpowiednia do funkcji, orientacja odpowiednia do działki), oraz od mechanizmu działania zmysłu wzroku (zalecenie stosowania korektur optycznych niwelujących „szkodliwe” dla poprawnego odbioru efekty skrótów perspektywicznych).

Podobny pogląd przed Witruwiuszem wyrażali Heron (II w. p.n.e.) i Geminos (I w. p.n.e.). Heron, omawiając projektowanie kolosalnych posągów, doradzał dążenie do „zgodności i harmonii optycznej, a nie obiektywnej”. Twierdził, że powstałe dzieło byłoby wręcz „tworem chybnym”, gdyby zachowywało „obiektywną symetrię”, zamiast być „pięknym dla oczu”. Również Geminos uznawał, że „celem architekta jest dać swemu dziełu wygląd harmonijny i znaleźć [...] sposoby przeciwdziałania złudzeniom wzroku; zmierza on nie ku rzeczywistej równości i harmonii, lecz ku takim, jakie są dla oka” [Tatarkiewicz 1985, s.263]. Zgodnie z tą deklaracją Geminos wyjaśnił powody stosowania w architekturze poszczególnych korektur optycznych, np. bez entazy kolumna „zwężałaby się dla oka pośrodku i wydawałaby się złamaną”. Uzasadnienia takie powtórzył Witruwiusz a za nim do dziś posługuje się nimi wielu autorów, podkreślających wyjątkową spostrzegawczość architektów starożytnej Grecji, którzy posiadli umiejętność korygowania „niedoskonałości ludzkiego oka” (patrz np. [Myśliński 1997, s.65-66], [Tatarkiewicz 1985, s.71-80], [Herbert 1995, s.42])³¹. Uznawanie konieczności wprowadzania korektur optycznych jest szczególnie frapujące, gdy ma się na uwadze, że ich stosowanie w podanym przez Witruwiusza kształcie, zarzucili już architekci greccy w IV wieku p.n.e. Przy tym opisy np. świątyń doryckich o kolumnach pozbawionych entazy, nie zawierają spostrzeżeń, które potwierdzałyby obawy propagatorów korektur (tj. np. zanotowanie wrażenia zwężania się pośrodku trzonu kolumny bez entazy, patrz np. [Trachtenberg 1986, s.100], [Parnicki-Pudełko 1975, s.246-252]).

Witruwiusz zatem uznawał harmonię za wynik kształtowania dzieła architektury nie tylko pod kątem liczbowej „miary i proporcji” (co uznawano za wystarczające względem muzyki), ale również kontekstu kulturowego i przestrzennego obiektu, oraz

³¹ Zupełnie inaczej sens entazy tłumaczą np. Karl Bötticher i Rudolf Adamy. Według nich przez entazę Grecy uczyniali wysiłek i naprężenie dźwigającej ciężar kolumny – *entasis* oznacza po grecku napięcie (patrz: K. Bötticher „Die Tektonik der Hellenen” I tom, Potsdam 1852, s. 135; R. Adamy „Architektonik der Hellenen”, Hannover 1882, s.158).

funkcjonowania zmysłu wzroku.³² Prostota pitagorejskiej koncepcji harmonii, tj. matematycznej natury odczuwalnego piękna, długo nie podważana w teorii muzyki³³, a w ogólnym zamyśle utrzymana do dziś w fizyce, w architektonicznym wydaniu szybko uległa stopniowemu procesowi komplikacji. W początkowej fazie, widocznej w poglądach Witruwiusza, nastąpiło rozszczepienie harmonii na obiektywną i optyczną (tj. symetrię i eurytmię), co można traktować jako wyraz braku przekonania o bezwiednym oddziaływaniu na człowieka proporcji liczbowej w kompozycji architektonicznej, nawet jeśli byłaby ona odpowiednikiem „zasady” decydującej o harmonii muzyki i kosmosu. Dla Pitagorasa właściwa proporcja rzeczy była warunkiem koniecznym i wystarczającym odczucia harmonii, natomiast Witruwiusz widział względem architektury konieczność uzupełnienia poprawnej proporcji dodatkowymi wymogami.

Pogląd Witruwiusza na harmonię architektury odbiega więc znacznie od koncepcji pitagorejskiej, bliższej muzyce i nauce. Mając to na uwadze, naturalne wydaje się, że samo stosowanie pojęcia harmonii wobec dzieł architektury, nie skłaniało Witruwiusza do poszukiwania pokrewieństwa pomiędzy architekturą a muzyką i nauką.³⁴

³² W. Tatarkiewicz wyróżnia trzy grupy istotnych dla Witruwiusza wartości artystycznych tj.: optyczne, matematyczne i społeczne [Tatarkiewicz 1985, s. 255-256].

³³ Pierwsze uwagi krytyczne pod adresem prostoty proporcji liczbowych jako podstawy przyjemnych współbrzmień pojawiły się w XVI wieku, przy okazji wprowadzania tzw. stroju temperowanego – patrz [James 1996, s. 94-104].

³⁴ Witruwiusz wymienia muzykę wśród wielu innych dziedzin, z jakimi powinien być obeznany architekt. Nie uzasadnia jednak tej powinności wspólnotą zasady liczbowej harmonii, tj. wymogiem symetrii, ale koniecznością uwzględniania w projektowaniu zasad akustyki [Witruwiusz 1999, s.26]. Ponadto rozprawianie o „sympatii gwiazd i symfonii w kwadratach i trójkątach, kwartach i kwintach”, uznaje za celowe dla astronomów i muzyków, i nie łączy do tych dysput architekta [Witruwiusz 1999, s.28], a omawiając symetrię, ani razu nie wspomina o analogii do harmonii muzycznej czy kosmicznej [Witruwiusz 1999, s.71-76].

2.2 Idea harmonii w myśli nowożytnej – wybrane zagadnienia

HARMONIA MUZYKI I ARCHITEKTURY

Prawda jest taka, że wszelkie porównania proporcji architektonicznych z muzycznymi konsonansami można traktować jedynie metaforycznie.

S. Rasmussen, Odczuwanie architektury, s.105

Styk architektury i muzyki zostanie pokrótce omówiony ze względu na pierwotny według autorki z jego wątków, tj. matematyczne ujęcie idei harmonii w jej pitagorejskim kształcie. Krzysztof Lipka, muzyk i historyk sztuki, w artykule poświęconym związkom architektury i muzyki „niewątpliwe pokrewieństwo obu dziedzin” widzi w ich „osadzeniu w matematyce, w proporcjach, w harmonii, tyleż pojmowanej ogólnie, co utwierdzonej w żelaznych zasadach.”³⁵ Lipka uznaje, że „owo zakotwiczenie w liczbie bez wątpienia zbliża muzykę do architektury silniej i wytwarza między nimi związki, przynajmniej genetycznie pewne, bardziej nierozzerwalne niż pomiędzy którymikolwiek innymi ze sztuk” [Lipka 1994, s.4]. Łączność obu dziedzin polega też, według tego autora, na obecnym w nich dążeniu do odzwierciedlenia w swych dziełach idealnej budowy wszechświata, czyli kosmicznej „harmonia mundi”.

Poglądy takie sformułowane zostały po raz pierwszy w renesansowych traktatach architektonicznych omówionych w dalszej części rozdziału.

Jak wcześniej wspomniano muzyka przyjęła ideę harmonii początkowo w kształcie zaproponowanym przez Pitagorasa, tj. jako odczuwalne piękno liczbowej proporcji.³⁶ W ramach teorii muzyki Boecjusz (480-525 n.e., a więc dziesięć wieków po Pitagorasie) nawiązał do pitagorejskiej harmonii wyszczególniając pojęcia: *musica instrumentalis*, *musica humana*, *musica mundi*. Każde z nich obejmowało odrębny zbiór zjawisk, połączonych

³⁵ Głoszenie (lub przynajmniej nie negowanie) utwierdzenia harmonii architektury w „żelaznych zasadach” proporcji, mimo faktycznej niemożności ich ponadczasowego sprecyzowania, jest motywem silnie zakorzenionym i ciągle obecnym w rozważaniach o architekturze, zarówno w tekstach popularnych, jaki w opracowaniach fachowych. Współczesne przykłady - patrz m.in.: [Hani 1998, s.35-44], [Herbert 1995, s.40], [Szparkowski 1999, s.194-195], [Trachtenbrerg 1986, s. 90-91], [Ulatowski 1957, s.100].

³⁶ Rozpropagowanie pitagorejskiej idei o fundamentalnej roli arytmetycznej proporcji w naukach quadri-vium (arytmetyce, geometrii, muzyce i astronomii) przypisuje się Nicomachusowi i Theonowi ze Smyrny, działającym w II wieku n.e. [March 1998, s.13-14].

wspólną zasadą, tj. liczbą. Te trzy pojęcia stanowiły fundament teorii muzyki średniowiecza (rozumianej jako teoria harmonii [Tatarkiewicz 1982, s.24]) i wczesnego odrodzenia, uzasadniając według wielu badaczy wyjątkową wówczas rolę muzyki wobec innych dziedzin, dziś zrównanych pod hasłem sztuki (patrz np. [Eco 1997, s.47-53], [James 1996, 75-82], [Tatarkiewicz 1988, s.118-129]). Pojęcia te wyjaśniały też, że moc, z jaką muzyka oddziałuje na człowieka (według pitagorejczyków: uzdrawiającą, uspokajającą lub pobudzającą)³⁷, jest wynikiem obecnej w tej muzyce proporcji liczbowej. Proporcja liczbową była za czasów Witruwiusza istotą symetrii, jednak sądzono, że architekt „zmierza nie ku rzeczywistej równości i harmonii, lecz ku takim, jakie są dla oka” (co wyrazili np. wspominani wcześniej Heron i Geminus). W traktatach renesansu architekci zawarli przekonanie o nadrzędności harmonii „rzeczywistej”, która „potęgą proporcji”³⁸ podobnie jak w muzyce naturalnie wywołuje upodobanie. Utrwalenie i rozpowszechnienie tej idei uwidacznia wypowiedź Wilhelma Leibniza, matematyka i filozofa z przełomu XVII i XVIII wieku: „Muzyka czaruje nas, choć jej piękno polega jedynie na odpowiedniości liczb i na tym, że choć tego nie zauważamy, dusza nasza wciąż oblicza ruch i drganie ciał współdźwięczących. Przyjemności, jakie wzrok znajduje w proporcjach, są tej samej natury, [...] choć nie umiemy wytłumaczyć tego wyraźnie” [Tatarkiewicz 1967, s.442].

³⁷ Opisy stosowania przez Pitagorejczyków mocy muzyki w codziennym życiu, patrz np. [Eco 1997, s.49].

³⁸ Sformułowanie Daniela Barbaro (1513-70) – komentatora Witruwiusza. Barbaro pisał też o „Boskiej sile liczb porównywanych przez rozum między sobą” (Barbaro w: [Tatarkiewicz 1967, s.254]). Propagował on arytmetyczne proporcje w architekturze, uznając ich oddziaływanie na człowieka, co odpowiada ich roli w muzyce (patrz pojęcia Boecjusza). Barbaro nie widział jednak bezpośredniej analogii do proporcji muzycznej, uznając, że architektura posługuje się innymi liczbami niż muzyka. Związek architektury i muzyki ograniczał się dla niego, podobnie jak dla Witruwiusza, do zagadnień akustyki (patrz badania P.J. Lavena omawiane w: [March 1998, s.264]).

Moment zbliżenia teorii architektury i muzyki w rozumieniu ich oddziaływania na odbiorcę, mający według autorki miejsce w początku renesansu, łączy się z pojawieniem się wśród architektów aspiracji do podniesienia prestiżu swego zawodu [Tatarkiewicz 1967, s.25-26]. Niska pozycja architekta w ówczesnym, cechowym społeczeństwie (a wysoka muzyka-teoretyka), budziła wśród zainteresowanych dążenie do traktowania swej dziedziny jako czynności intelektualnej, co zbliżałoby ich zawód do nauki (za jaką uchodziła muzyka), a oddalało od rzemiosła. Osiągnięcie celu oparto na wykazywaniu, że architektura ma swą teorię (w czym wielce pomocny był traktat Witruwiusza), która opiera się na obiektywnych

prawach, a nie na subiektywnych osądach, więc jest nauką, i to podobną do muzyki. Przedstawione poniżej wybrane fragmenty traktatów architektonicznych pokazują, że poszukiwane podobieństwo zogniskowało się w haśle proporcji liczbowej. Traktaty podawały jasno określone cechy formalne obiektu, które poprzez zastosowania arytmetyki i geometrii, decydują o jego harmonijnym współbrzmieniu z „pięknym mechanizmem świata”. Twierdzenie Keplera, że „matematyka jest archetypem piękna”, zanim zostało wypowiedziane, stało się mottem poszukiwań architektów renesansu.³⁹ Dążono do tego, by pojęcia wywiedzione przez Boecjusza z idei Pitagorasa, odnosiły się nie tylko do muzyki, ale także do architektury.

Pierwszym, który według Tatarkiewicza wyraził poglądy renesansu w tej dziedzinie i sprawił, że utożsamienie piękna z harmonią i proporcją stało się na kilka wieków tezą dominującą wśród architektów, był Leon Baptysta Alberti (1404-1472).⁴⁰ W VI księdze traktatu „O architekturze” podał, uważane za klasyczne, określenie piękna jako harmonii - *concinnitas*, czyli stanu takiego dostosowania do siebie części będących w proporcji z dziełem, „że nie można nic dodać ani ująć, ani zmienić, żeby nie zmienić całości.”⁴¹ W IX księdze sformułował nie mniej rozpowszechniony⁴² pogląd: „Piękno jest jakąś zgodnością i wzajemnym zgraniem części w jakiegokolwiek rzeczy, w której części te się znajdują. Zgodność tę osiąga się przez pewną określoną liczbę, proporcję i rozmieszczenie, tak jak tego wymaga harmonia, która jest podstawową zasadą natury. Tego właśnie szczególnie wymaga budowanie.” Było to więc wdrożenie do architektury poglądów tradycji pitagorejsko-platońskiej i pełne zwycięstwo symetrii nad eurytmią. Autor ten, podobnie do Witruwiusza, dostrzegał doskonałą harmonię pewnych tworów natury i wierzył, że „zasady proporcji bez trudu można zaczerpnąć z tych rzeczy”. Nowością było uznanie, że muzycy wyprzedzili architektów w poznaniu tych zasad, ale jako że „z pewnością te same liczby, które sprawiają, że współbrzmienie głosu jest niezwykle przyjemne dla ucha, napełniają również cudowną rozkoszą oczy i ducha. Dlatego też wszelkie zasady proporcji zaczerpnijmy od muzyków, którym te liczby są doskonale znane.”⁴³ Przekonanie Albertiego o

³⁹ Proces ten zauważył też Francis Ching: „Tak jak Grecy traktowali muzykę jako geometrię przetłumaczoną na dźwięki, tak renesansowi architekci wierzyli, że architektura to matematyka przełożona na jednostki przestrzenne” [Ching 1996, s.298].

⁴⁰ Szerokie omówienie poglądów Albertiego na harmonię architektury, patrz: [Tatarkiewicz 1967, s.97-120].

⁴¹ Cytaty z Albertiego za: [Tatarkiewicz 1967, s.112-120].

⁴² Przykładem jednej z licznych transwencji formuły Albertiego jest definicja sformułowana przez humanistów Pietra Bembo (1470-1547) oraz Pico Mirandolę (1463-1494): „Piękno nie jest niczym innym jak wdziękiem zrodzonym z proporcji, odpowiedniości i harmonii rzeczy” [Tatarkiewicz 1967, s.148]. Podobne sformułowania powtarza też autor „Iconologii” z 1593r. - Cesare Ripa, patrz: [Tatarkiewicz 1967, s.270].

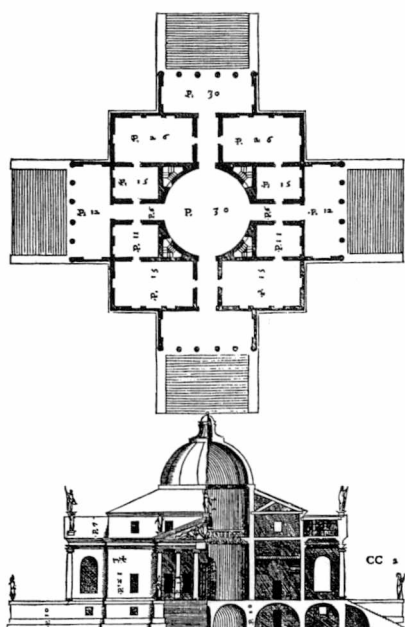
⁴³ O zaznajomieniu Albertiego z pracą Boecjusza o teorii muzyki wspomina Lionel March [March 1998, s.204].

obiektywności podawanych przez siebie liczbowych praw harmonii, było tak mocne, że nie cofał się on przed podawaniem zasad szczegółowych, np. trzech doskonałych proporcji (arytmetycznej ($m=a+b/2$), geometrycznej ($m=\sqrt{ab}$) i muzycznej ($a/b=m-a/b-m$)), które wskazują „liczby, które natura sobie upodobała”. Twierdził, też że „proporcje te podobają się zawsze, cieszą oczy tak samo, jak cieszą uszy, obowiązują w architekturze tak samo, jak w muzyce” [Tatarkiewicz 1967, s.101]. W takim ujęciu odczucie harmonii powstaje bezwarunkowo pod wpływem symetrii, której obiektywne prawa można i należy odkryć i podać jako obowiązujące (dotyczy to również liczbowego określenia wymogów eurytmii). Tym samym dziedzina architektury upodabniała się w swoich arytmetycznych podstawach do muzyki, a geometrią nawiązywała do myśli Platona.⁴⁴

Przekonania takie wyrażali też Jacomo Barozzi da Vignola (1507-73) i Andrea Palladio (1508-80).

We wstępie do swego traktatu Vignola stwierdził: „rozważywszy głębiej, ile przyjemności znajduje każdy nasz zmysł w proporcjach, a jak są od nich dalekie rzeczy nieprzyjemne, czego przekonywająco dowodzą Muzycy w swej nauce, pracowałem nad sprowadzeniem tak zwanych pięciu porządków Architektury do jednej, krótkiej, łatwej i dogodnej zasady” [Vignola 1955, s.11]. Jak przekonuje Vignola „zasadę” wywiódł z dokładnych pomiarów zabytków Rzymu. Dzięki nim zauważył, że kompozycja zabytków „które według powszechnego sądu uchodzą za najpiękniejsze”, oparta jest na prostej proporcji liczbowej, określającej zależności poszczególnych elementów. Dostrzegł on wprawdzie zróżnicowanie proporcji danego porządku w poszczególnych budowlach rzymskich (a ponadto ich odmienność od modelowych rozwiązań Witruwiusza), ale źródło tych niespójności widział w niedoskonałości warsztatu kamieniarzy lub „innych przyczynach przypadkowych”. Brak jednorodności w ramach porządku był wręcz okolicznością korzystną, bo uzasadniał jego arbitralne decyzje o kompilacji fragmentów pomiarów z różnych „pięknych budowli”, a czasem wręcz odchodzenie od

⁴⁴ Szczegółowa analiza arytmetyki i geometrii projektów i realizacji Albertiego (wraz z bogatą bibliografią) patrz: [March 1998, s.182-206].



Rys. 2.2. Palladio. Villa Rotonda [Palladio 1955, s. 91]

⁴⁵ Palladio niemal dosłownie zaczerpnął od Platona uzasadnienie preferencji dla formy „okrągłej i czworobocznej”, z których „najdoskonalszą” i „najprostsza” jest forma okrągła – porównaj omówienie poglądów Platona oraz [Palladio 1955, s.205].

⁴⁶ Patrz analiza L. Marcha [March 1998, 216-266].

⁴⁷ Kilkadziesiąt lat przed traktatem Palladia, Leonardo da Vinci (1452-1519) dowodził fałszywości pitagorejskiej idei o dźwiękach muzyki powstającej z obrotu ciał niebieskich. Uznawał jednak, że sama zasada proporcji rzeczywiście cechuje nie tylko liczbę i miarę, ale „dźwięki, czas i przestrzeń”, przez co tożsamość jest natura harmonii odczuwanej w dziełach plastyki, a więc poprzez wzrok, i w dziełach muzyki (i poezji), poprzez słuch [Vinci 1998, s.78-79, 83], [Tatarkiewicz 1967, s.156].

⁴⁸ Patrz dokładnie przeciwstawne podejście do architektury w eseju Bernarda Tschumi pt. „The Pleasure of Architecture” w: [Theorising 1996, s.530-544]. Porównaj też [Rasmussen 1999] i [Pallasmaa 1996], gdzie architektura analizowana jest pod kątem wrażeń, jakie dać może bezpośredni kontakt z nią - przy udziale wzroku, słuchu i dotyku.

trzymania się pomiarów. Brak konsekwencji wobec zadeklarowanej metody określania proporcji szczegółowo wykazuje G.N. Jemieljanow w komentarzu do traktatu (G.N. Jemieljanow w: [Vignola 1955, s.89-186]). Konkluduje on, że cały wywód Vignoli nastawiony był na przedstawienie proporcji idealnych, potwierdzających przyjętą zasadę. Jemieljanow udowadnia też, że w swych licznych zrealizowanych dziełach Vignola nie stosował podanych przez siebie zasad [Vignola 1955, s.103]. Proporcje wszystkich stosowanych przez niego porządków różnią się we wszystkich szczegółach od proporcji podanych w tabelach traktatu, co dla Jemieljanowa jest wykazaniem elastyczności stosowania reguł w rozwiązaniach praktycznych. Według autorki fakt ten pokazuje, że stworzenie przejrzystej i prostej, liczbowej teorii, opisującej harmonię architektury (podobnej do tej w muzyce), było istotniejsze, niż pełna zgodność teorii z praktyką zawodu.

Wyraźnie łączył architekturę z nurtem pitagorejsko-platońskim również Andrea Palladio.⁴⁵ Jego zrealizowane dzieła, będące wyrazem przyjętych zasad teoretycznych⁴⁶, uznane zostały w pewnym okresie za godny naśladowania wzór piękna (co jest omówione w każdym podręczniku historii architektury, zwłaszcza anglosaskiej). Te same dzieła spotkały się z kolei z ostrą krytyką, gdy podważono „zamrożone” w nich poglądy (patrz np. [Sołtan 1996, s.61-62]). Do poglądów tych zaliczała się pitagorejska wersja harmonii, czego wyrazem jest wymóg postawiony przez Palladia świątyniom, by w doskonałości podobne były do „pięknego mechanizmu świata” i „niebios utrzymujących się we wdzięcznej harmonii miarowego ruchu” [Palladio 1955, s.203]⁴⁷.

Dokonana przez Lionela Marcha analiza twórczości Palladia pozwala zauważyć, że rozumiał on architekturę po pierwsze jako zadanie intelektualne: środek do wyrażenia abstrakcyjnych relacji liczbowych niosących wartości duchowe. Podstawową w założeniu Palladia formą kontaktu z jego architekturą było odczytywanie tych boskich pierwiastków, a nie nastawienie na przyjemność zmysłową miłego widoku czy dotyku [March 1998, s. 265].⁴⁸ Nie należy tego stwierdzenia rozumieć jako

negację tezy, że miła proporcja jest przyjemna dla oka⁴⁹, tyle że zgodnie z myślą Platona, nie to jest jej główną wartością. Było to podejście analogiczne do celu stawianego przez teoretyków muzyce, obowiązującego od starożytności poprzez średniowiecze (stąd np. krytyka polifonii jako muzyki, której głównym celem jest „mamienie zmysłów” [James 1996, s.107]).

L. March pokazuje też, że wyszczególniane w projektach Palladia proporcje nie mają bezpośredniego przełożenia na sens muzyczny, tzn. w muzyce nie tworzą współbrzmień harmonijnych. Palladio dostrzegał więc ogólną wspólnotę zasad obu dziedzin, tj. ich włączenie do pitagorejskiej tradycji poszukiwania harmonii poprzez arytmetykę, ale w szczegółach analogii nie szukał.

Związki i wzajemne wpływy architektury i muzyki były przedmiotem ciągłego zainteresowania, od opisanego powyżej momentu ich usankcjonowania w traktatach renesansu do dziś, choć aktualnie stanowią one raczej margines poszukiwań architektonicznych⁵⁰. Ich zwolennicy znaleźli wiele innych, poza pitagorejską harmonią, elementów łączących obydwie dziedziny (patrz np.: [Lipka 1994, s.2-6], [Szmidi 1981]).⁵¹ Najpowszechniej w praktyce dostrzegany zwornik tworzą zagadnienia akustyki (istotne już dla Witruwiusza).⁵² Istnieją też próby tworzenia instrumentów muzycznych będących obiektami architektonicznymi (patrz np. [Architecture 1994, s.41-54], [Niemczyk 2002]), czego namiastki znaleźć można w licznych, działających na świecie parkach muzycznych (patrz: www.sonicarchi-itecture.com).

Są to poszukiwania szczególnie godne uwagi architekta, gdy przyjmie się słuszność podnoszonych z rzadka głosów o niekorzystnych dla architektury konsekwencjach niedoceniań istoty wrażeń słuchowych wobec uprzywilejowanej w kulturze pozycji wrażeń wizualnych.⁵³ Głosy te powtarzają wszystkie argumenty sporu: „szkiełko i oko” - „czucie i wiara”, czyli architektura „dla oka” oddziałuje głównie na intelekt, wymaga dystansu pomiędzy obiektem a obserwatorem, powoduje wyobcowanie. Natomiast kontakt z architekturą poprzez słuch i dotyk łączy się z emocjami, daje poczucie bliskości i przynależności [Pallasmaa 1996, s.16-19]. Przy tym za główny przejaw hegemonii bodźców wizualnych, uważa

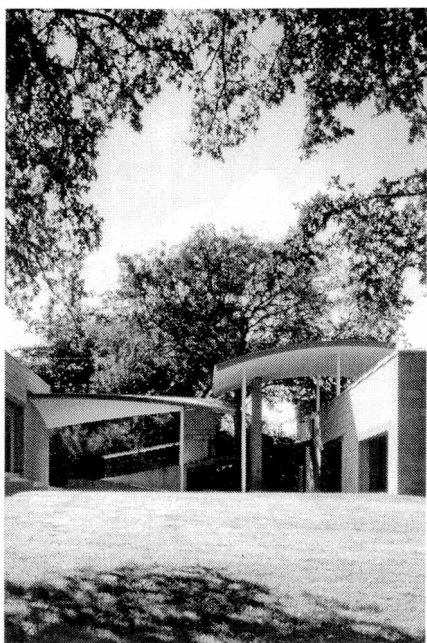
⁴⁹ Palladio jest przecież autorem stwierdzenia: „Proporcje miar są harmonią dla oczu naszych. Są odpowiedniością dającą największą radość ludziom, mimo że nie wiedzą dlaczego jej doznają, z wyjątkiem tych, co usiłują poznać przyczyny rzeczy” (Palladio w: [Tatarkiewicz 1967, s.254]).

⁵⁰ W antologii teorii architektury z lat 1965-95 zawierającej pięćdziesiąt jeden „najbardziej znaczących” [z noty wydawcy] esejów autorstwa wielu znanych architektów, zagadnienie związków muzyki i architektury nie pojawia się w żadnym z tekstów [Theorising 1996].

⁵¹ Krótki przegląd tych poszukiwań oraz próbę usystematyzowania ich wyników podjęła też Aleksandra Satkiewicz-Parczewska, nie wspomina ona jednak wątku pitagorejskiego. Przedmiotem swej książki czyni związki dotyczące rytmu w kompozycji architektonicznej i muzycznej [Satkiewicz 1993].

⁵² Patrz np. rozdziały „Jaka sala taka muzyka” w: [Dyżewski, s.4-7]. Przykłady tworzenia przez architektów eksperymentalnych przestrzeni pod kątem uzyskania konkretnych efektów akustycznych podano w: [Martin 1994, s. 27-40]. Podobne zamierzenia cechowały też elementy projektu dyplomowego autorki (we współpracy z Bartoszem Narożnym), zatytułowanego „Ogród Dźwięków na wyspach Bielarskiej i Słodowej we Wrocławiu” (1997).

⁵³ W dziedzinie architektury pogląd taki znaleźć można przede wszystkim w: [Pallasmaa 1996], ale jego potwierdzeniem jest też rozdział „Słyszenie architektury” w: [Rasmussen 1999, s.224-237]. Patrz też artykuł „O słyszeniu przedmiotów” w: [Umysł 1999, s.227-339].



Rys. 2.3. Steven Holl. *Stretto House*
[Steven Holl 1996, s. 92]

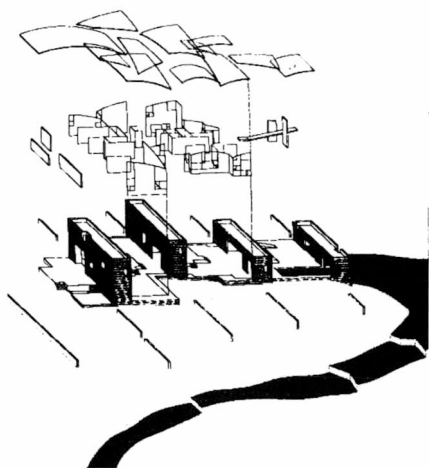
się kładzenie nacisku na proporcje (rozpowszechnione przez teorie Albertiego). Oczywiście zupełnie inaczej zagadnienie to rozumieli architekci renesansu. Według nich proporcja służy nie tyle „przyjemnemu widokowi”, ale umożliwia każdemu człowiekowi doznanie głębokiego poczucia przynależności do Boskiej natury, harmonii świata i „najwyższej radości”.

Wątek przemiany w podejściu do proporcji (będący trzonem historii relacji architektury i muzyki), dobrze według autorki ilustruje ewolucję rozumienia idei harmonii architektury: od poszukiwania jej ponadczasowych, obiektywnych reguł do, prezentowanego w tej pracy, rozpatrywania jej jako indywidualnego odczucia.

Kolejnym obszarem badań relacji architektury i muzyki jest szukanie możliwości wzajemnych zapożyczeń zasad kompozycji. Przy tym, jak za czasów Albertiego, dominuje pogląd, że to raczej architektura czerpie z wyprzedzającej ją w rozwoju muzyki, której eksperymenty nadal czekają na swą architektoniczną realizację⁵⁴. Współczesne przełożenie tych poszukiwań na praktykę architektoniczną polega głównie na tworzeniu budynku w analogii do konkretnej kompozycji muzycznej. Przykładami są *Stretto House* z 1991 roku, projektu Stevena Holla, będący przestrzenną paralełą utworu Béli Bartóka [Architecture 1994, s.56-59], [Steven Holl 1996, s.82-93], lub Uniwersytet w Ulm projektu Otto Steidle, gdzie układ kolorystyki fasady odzwierciedla rytmikę Fugi c-mol Bacha [Jodido 1999, s.221-222].

Podejmowanie tego rodzaju prób wskazuje na zasadnicze ograniczenie zakresu uznawanych związków obu dziedzin: od wspólnoty zasad ogólnych (tj. celu, jakim jest wyrażenie harmonii świata i środka oddziaływania na człowieka, czyli proporcji liczbowej) do skupienia się na wykazaniu wykonalności szczegółowych „przekładów” (patrz np. propozycja metod takich przekładów w: [Satkiewicz 1993, s.18-19]). Tak uszczegółowione poszukiwania analogii pomiędzy muzyką i architekturą przynależą do sfery intelektualnej „zabawy”. W „zabawie” tej kompozycja budynku jest zaszyfrowanym znakiem, czytelnym i dającym „najwyższą radość” wyłącznie tym, co „usiłują poznać przyczyny rzeczy”. Samo jej podejmowanie wynika z szukania zewnętrznego wobec

⁵⁴ Patrz esej Marcosa Nowaka w: [Architecture 1994, s.69-71], lub wiersz Johna Cagea w: [Architecture 1994, s.72]. Trudności z architektoniczną realizacją pewnych struktur spotykanych w muzyce współczesnej zauważa też A. Satkiewicz-Parczewska [Satkiewicz 1993, s.110-112].



Rys. 2.4. Steven Holl. *Stretto House*
[Steven Holl 1994, s. 57]

architektury „pretekstu” ideowego dla nowej kompozycji, który stałby się wyznacznikiem jej wartości. Przykładowo, znajomość założeń ideowych *Stretto House* i utworu Bartóka, koncentruje oczekiwania względem tej budowli na jej „podobieństwie” do muzycznego pierwowzoru. Uświadomienie zamierzonego przez architekta *clou* danego dzieła, powoduje ocenianie go przez pryzmat akceptacji samych założeń oraz sposobu ich realizacji. Zabieg ten uwiadamiają komentarze nie tylko do *Stretto House*, a także np. do projektu *Casa Olajossy Ossia Villa in Fortezza* w Lublinie, autorstwa Dariusza Kozłowskiego [Zamorska 1999, s.30-33].

W renesansowym, do dziś powtarzanym ujęciu, architekturę i muzykę łączyło, zawarte w pojęciach Boecjusza, założenie o kosmologicznie uwarunkowanej mocy proporcji, oddziałującej nawet na nieświadomego odbiorcę. Natomiast wprowadzanie szczegółowych odwołań architektury do konkretnych utworów muzycznych ma konsekwencje dokładnie odwrotne: dla pełnego kontaktu z dziełem, postrzegający musi zapoznać się z jego indywidualną koncepcją ideową. Steven Holl nawiązuje do utworu Bartóka w celu nadania swojej kompozycji znaczeń, tworzenia dla niej odniesień, których dopiero świadome odczytanie sprawia, że budowla będąca kolażem elementów, zyskuje wyraz, w którym całość jest czymś więcej niż sumą części [Steven Holl 1996, s.14]. Odwołania do utworu muzycznego spełniają funkcję ideowej konstrukcji kompozycji architektonicznej, łączącej fragmenty w spójną strukturę, której części nie można już bez uszczerbku dla całości dodawać lub odejmować. Pogląd ten jest wyraźnym echem teorii harmonii dzieła architektury sformułowanej przez Albertiego. Jednak dla Albertiego harmonia była „związkiem, zgodą” w ramach doskonałej formy, determinującym jej postrzeganie już na poziomie bodźców wzrokowych (analogicznie do muzycznych konsonansów). Natomiast według Holla odbiór formy architektonicznej wykracza poza poziom doświadczenia zmysłowego (głównie wzroku), angażując również emocje i intelekt. W związku z tym, o harmonii nie decydują „widoczne” relacje w ramach kompozycji, ale będące owocem refleksji i powolnego odczytywania, uświadomienie istnienia

„związku, zgody” pomiędzy materialną formą budowli a zapisaną w niej arbitralną ideą. Oparcie kompozycji na prostych proporcjach liczbowych również było taką ideą, ale jej wprowadzaniu nieodłącznie towarzyszyło przekonanie, że proporcje dają najwyższą radość ludziom bez udziału świadomej nad nimi refleksji.

Przedstawiona zasadnicza przemiana w postrzeganiu roli związków z muzyką w architektonicznej teorii i praktyce nie zawsze znajduje odzwierciedlenie w wyraźnym oderwaniu pojęcia harmonii architektonicznej od jej pierwotnie interpretowanych muzycznych konotacji (patrz np.: [Ciechanowski 1972, s.98-101], [Trachtenberg 1986, s.91]). Jednak, jako że straciły one swe podstawy teoretyczne (pojęcia Boecjusza nie znalazły uzasadnienia psychologicznego), wobec prezentowanego w tej pracy rozumienia harmonii nie mają one głębszego sensu.

HARMONIA NAUK ŚCISŁYCH I ARCHITEKTURY

Do nieustannego poszukiwania harmonii architektury w nawiązywaniu jej kompozycji do aktualnego stanu wiedzy o budowie świata⁵⁵ mogło się według autorki przyczynić to, że intuicja Pitagorasa dotycząca matematycznej budowy świata wydaje się być trafną i do dziś jest dla nauki wyzwaniem.⁵⁶ We współczesnej fizyce (zwłaszcza teoretycznej) pojęcie „harmonii” utrzymało swe pitagorejskie znaczenie, choć traktowane jest z dużo większą nieśmiałością, niż w VI wieku p.n.e. Nieśmiałość jest wynikiem obcej Pitagorasowi świadomości, że „proces poznania rozciąga się prawdopodobnie w nieskończoność” [*Estetyka* 1998, s.133], a tworzone przez naukę pojęcia i teorie są raczej przybliżaniem się do prawdy niż pełnym jej poznaniem. Profesor Andrzej Staruszkiewicz, fizyk z Uniwersytetu Jagiellońskiego stwierdza, że uznanie harmonii świata jest dla fizyka ideą bliską myśli o Bogu, który „pojawia się jako owoc refleksji nad matematycznością rzeczywistości fizycznej” [Staruszkiewicz 2001, s.11]⁵⁷. Astrofizyk Subrahmanyan Chandrasekhar napisał: „odkrycie Pitagorasa, że tak samo naprężone wibrujące struny wydają harmonijne dźwięki wtedy, gdy ich długości są wyrażone prostymi ułamkami, było pierwszym dowodem istnienia głębokich związków między tym, co zrozumiałe, a tym co piękne”, a Heisenberg

⁵⁵ Porównaj omówienie przez Jerzego Sołtana postawy Le Corbusiera przekładającego na język architektury pojęcie „continuum”, wprowadzone dzięki odkryciom matematyki i fizyki. Sołtan stwierdza, że dążenia architektury do szukania sposobu wyrażenia we „własnym języku” „osiągnięć chwili” innych dziedzin, „wydaje się naturalne i oczywiste” [Sołtan 1996, s.59-61]. To samo, ale już jako imperatyw dla architektury, powtarza omawiany dalej Charles Jencks. Odmienny pogląd na istotę wzajemnego wpływu nauki i sztuki prezentuje Ewa Kuryłowicz, cytując wypowiedź fizyka teoretyka, Donalda Böhma: „tak jak nie można adaptować lub przekładać dzieła sztuki na teorię naukową lub matematyczną, tak żadna teoria tego rodzaju nie może być przetłumaczona wprost, ani nie może determinować budowy dzieła sztuki.” [Kuryłowicz 2000, s.61]

⁵⁶ Pogląd ten znaleźć można również w artykule Jadwigi Sławińskiej i Jacka Kościuka „Ład, chaos i architektura”, gdzie m.in. zacytowane jest stwierdzenie Richarda Feynmana: „Przyroda jest matematyczna” [Kościuk, Sławińska 2000, s.55-60].

⁵⁷ Porównaj kontrowersyjny pogląd zawarty w książce Tadeusza Teller’a „Człowiek, kosmos i kanon piękna”, której autor (architekt i plastyk), choć nie odwołuje się do Pitagorasa, prezentuje współczesny, osadzony w odkryciach nauk ścisłych, odpowiednik pitagorejskiej idei harmonii. Dowodzi on, że rozwój kosmosu (i całej przyrody oraz człowieka) jest celowy i przebiega według założonego planu, czego przejawem jest „kanon piękna obowiązujący w całym kosmosie”. Poprzez odkrycia współczesnej nauki odnajduje on i objaśnia „przyczynę powstawania harmonii barw, dźwięków, proporcji mas i całego piękna struktur mikro- i makrokosmosu” [Teller 1994, s.101].

uznał je za jedno z naprawdę przełomowych odkryć w historii ludzkości [Chandrasekhar 1999, s.87]. To, że współcześni fizycy utrzymują podziw dla Pitagorasa, nie wynika z poprawności szczegółów przypisywanych temu Mistrzowi odkryć z dziedziny akustyki⁵⁸ (choć tu właśnie legenda dopatruje się źródeł idei liczbowej harmonii świata). Podziw fizyków dotyczy jego intuicji matematycznej natury świata, która znajdowała potwierdzenie np. w zaobserwowanym zjawisku współbrzmień. Wspomniany już A. Staruszkiewicz stwierdza, że postęp w fizyce dokonuje się dzięki „matematycznym zgadnięciom, które mają swoje konsekwencje zgodne z doświadczeniem”. Silne odczucie harmonii i piękna owego „zgadnięcia”, po dostrzeżeniu jego „zgodności z doświadczeniem”, można odnaleźć w relacjach wielu fizyków [Chandrasekhar 1999, s.99-107]⁵⁹. Trzeba podkreślić, że odczucie harmonii powstaje u nich pod wpływem zrozumienia, możliwego dzięki znajomości zagadnienia i stosowanego języka. Odczucie to można przyrównać do zadowolenia z dopasowania brakującego elementu do układanki, co jest spełnieniem oczekiwań pokładanych w fizyce.

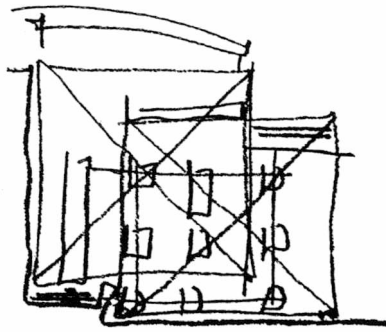
Powyższe określenie harmonii w odniesieniu do nauk ścisłych wykazuje duże podobieństwo do idei harmonii w architekturze w omawianym dalej ujęciu Petera Smitha [Smith 1987, s.12-14]. Analogia nie może być jednak, według autorki, traktowana jako pełna, skoro architektura nie ma tak jednoznacznie jak fizyka określonego celu (którym jest wyjaśnianie świata) i oczekiwania wobec niej są rozmaite, często sprzeczne. Ponadto architektura posługuje się, można powiedzieć, wieloma odmiennymi językami (w przeciwieństwie do uniwersalności matematyki), których zrozumienie, będące pierwszym stopniem do akceptacji, zależy może od otwartości na ich faktyczną arbitralność.

Dlatego nurt architektury głoszący konieczność śledzenia i uwzględniania w projektowaniu dostarczanego przez naukę obrazu rzeczywistości dla nadania budowli mocy *harmonia mundi*⁶⁰, trzeba rozpatrywać jako próbę ukrycia tej arbitralności. Próba ta może polegać na dwojakim działaniu twórcy. Po pierwsze na oparciu kompozycji o wybrany model matematyczny (np. słynny

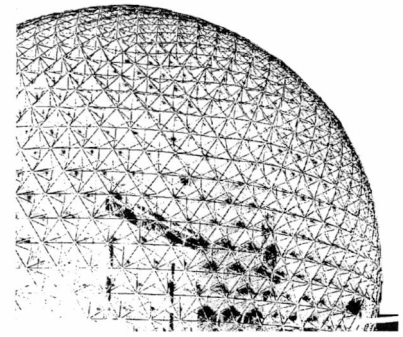
⁵⁸ Część z nich dotyczącą odwrotnej proporcjonalności pomiędzy długością struny a ciężarem naciągu wysokością dźwięku zakwestionował już Vincenzo Galilei w 1589 r. [James 1996, s.41-2, 100].

⁵⁹ Porównaj cytowaną przez Bolesława Szmidta „piękną myśl Einsteina”: „Rzeczy nieodgadnione należą do najpiękniejszych spośród tych, jakich możemy doświadczyć. Jest to podstawowa emocja, która stoi u kolebki prawdziwej sztuki i prawdziwej nauki” [Szmidt 1981, s.121].

⁶⁰ Współczesnym przejawem tego sposobu myślenia jest książka Charles’a Jencks’a „The Architecture of the Jumping Universe”. Np. rozdział „Kryteria dla architektury” [Jencks 1997, s.167-9], kończy się stwierdzeniem, że zadaniem architektury w sferze duchowej, jest „portretowanie praw” [rządzących światem]. Jencks pisze także: „To get beyond the provincial concerns of the moment, beyond anthropomorphism and fashion, to regain a power that all architecture has had, it must look to the transcendent laws which science reveals” [Jencks 1997, s.169]. Na istnienie poszukiwań architektonicznych związanych np. z „modną” teorią chaosu wskazują Jadwiga Sławińska i Jacek Kościuk we wspomnianym wcześniej artykule [Kościuk, Sławińska 2000, s.55-60].



Rys. 2.5. Autorski szkic S. Kuryłowicza uwidaczniający według autora „złoty podział” fasady jego pracowni. [Majewski 1999]

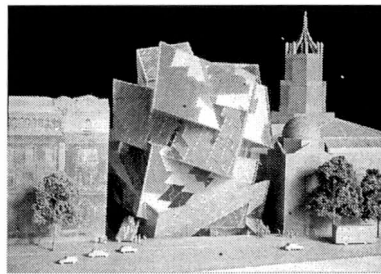


Rys. 2.6. Fuller. Pawilon amerykański na wystawie w Montrealu. Wszystkie elementy konstrukcyjne mają jednakową długość [rys. B. Narożny]

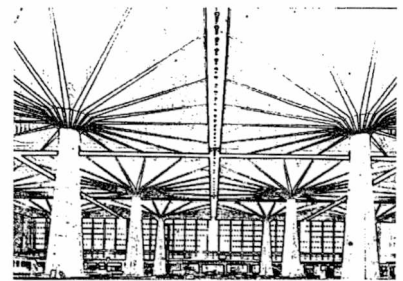
⁶¹ Zastosowanie złotego podziału w kompozycji elewacji miało zapewnić jej „harmonijność, a tym samym ponadczasowość”, co podkreśla omawiający realizację Jerzy Majewski. Na istotę tej proporcji zwraca też uwagę główny projektant Stefan Kuryłowicz, stwierdzając, że jest ona wynikiem „przestrzegania odwiecznych zasad, które „decydują o wartości architektonicznej budynku, bez względu na aktualnie modną konwencję stylistyczną” [Majewski 1999, s.14-19].

⁶² Istnieje też cała gama stanów pośrednich np. katedry gotyckie czy dzieła Gaudiego.

⁶³ Porównaj omówienie tego zagadnienia przez Bolesława Szmidta zawarte pod hasłem „ład konstrukcyjny” [Szmidt 1981, s.96-98]. B. Szmidt zauważa m.in.: „nieraz można spotkać się z poglądem, że samo posłuszeństwo wobec praw statyki prowadzi do pięknej formy”. Własną postawę wyraził w stwierdzeniu „wszelkie subiektywne próby zatajenia prawdy konstrukcyjnej, zwłaszcza takie, które próbują wywołać wrażenie struktury urojonej, niezgodnej z tą prawdą, są błędem taktycznym w pracy architekta.” Tak rozumianą uczciwość architektury Łukasz Stanek uznaje za „dziedzictwo retoryki modernizmu” i twierdzi, że architektura współczesna inaczej interpretuje postulat uczciwości, co popiera przykładem domu prywatnego w Tavole (Włochy) z 1988 r., projektu biura Herzog & de Meuron [Stanek 2001, s.59]. Przykładem innej „struktury urojonej” ocenianej jako osiągnięcie, a nie błąd jest budynek WoZoCo’s w Amsterdamie z 1997r., projektu biura MVRDV [MVRDV 1997, s.74-87], [Farman 1998, s.320-341].



Rys. 2.7. D. Libeskind. Projekt rozbudowy muzeum w Londynie oparty na fraktalowej samopowtarzalności elementów. [Jencks 1997, s.13]



Rys. 2.8. P. L. Nervi. Palazzo del lavoro. Forma odzwierciedla układ sił występujących w konstrukcji budynku. [rys. B. Narożny]

ciąg Fibonacciego tj. złoty podział zastosowany w fasadzie pracowni Stefana Kuryłowicza w Warszawie z 1998 r.⁶¹, czy zasada samopowtarzania wzięta z fraktali przez Daniela Libeskinda w projekcie rozbudowy Victoria & Albert Museum w Londynie z 1996 r. [Jencks 1997, s.12-13]). Model taki swą obiektywną logiką ma uzasadniać powstałą kompozycję, nadając jej walor „zewnętrznej konieczności”. Po drugie na tworzeniu kompozycji będącej „ekspresją sił”, tj. wyrazem pracy konstrukcji, wyliczonej w oparciu o dostarczony przez naukę aparat obliczeniowy (akwedukty, most Maillarta, Pier Luigi Nervi, kopuła Fullera)⁶². W obu przypadkach architektura jako naturalną dla siebie przyjmuje dyscyplinę kompozycyjną zapożyczoną z nauk ścisłych⁶³. W ten sposób tradycyjne określenie piękna i harmonii jako doskonałej zgodności części ze sobą wzajem i z całością, zyskuje względem danego dzieła architektury łatwą metodę weryfikacji. „Doskonała zgodność” realizuje się tu w konsekwentnym i odpowiednim do zamierzonej funkcji, zastosowaniu

zasad mających swoje odzwierciedlenie i uzasadnienie w matematyce. Oczywiście by tę harmonię obiektu dostrzec, konieczne jest (analogicznie do fizycznego „zgadnięcia”), dostrzeżenie i rozumienie zasady będącej podstawą danej kompozycji (np. rozumienie pracy materiału, jakim jest żelbet w odniesieniu do dzieł Nerviego)⁶⁴.

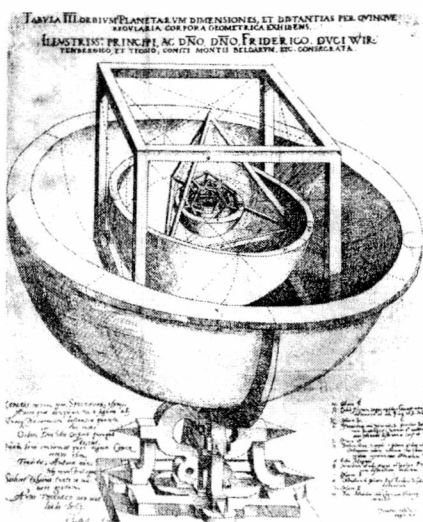
Uznając przyświecający projektantom cel, którym jest osiągnięcie jasnych kryteriów oceny projektów bazujących na wyżej wymienionych założeniach, nie można jednocześnie zapominać o faktycznej arbitralności tych założeń. Lektura „Pattern Language” Christophera Alexandra (z wykształcenia architekta i matematyka) jest jednym z niezliczonych przykładów stawiania architekturze wymagań nie mających nic wspólnego z matematycznym wyrafinowaniem kompozycji, czy też eksponowaniem wysublimowania konstrukcji. Alexander z równą mocą jak Charles Jencks [Jencks 1997, s. 167-170] formułuje cele dla architektury i podpowiada metodę [Alexander 1977], [Viladas, Fisher 1986], tyle że są to inne cele i odmienne metody.⁶⁵ Rozbieżne są wobec tego również podstawowe kryteria oceny powstałej architektury (rzecz niedopuszczalna wobec fizycznych „zgadnięć”): dla Jencksa jest to intelektualna „doskonała zgodność” realizacji z zakładanym modelem, dla Alexandra jest to „emocjonalne spełnienie” (emotional fulfilment) użytkowników obiektu.

Wobec wielu rozbieżnych, tu tylko zasygnalizowanych, oczekiwań twórców wobec architektury, widoczny staje się problem odczuwania jej harmonii przez odbiorców: harmonii rozumianej jako odczucie spełnienia pokładanych w dziele oczekiwań, obejmujących różne możliwe poziomy tj. intelektualny, bytowy itd. Nauki ścisłe nie znają takich problemów, jako że dla nich harmonia jest pięknem odkrywanej na coraz to wyższych stopniach skomplikowania prawdy o matematycznej, czyli wewnętrznie spójnej, naturze świata fizycznego.

Można więc powiedzieć, że w naukach ścisłych harmonia jest odczuwalna tylko dla grona fachowców (dla dyletantów pozostaje zawierzenie, że ona jest), ale nie jest względna: można jej istnienie potwierdzić lub

⁶⁴ Przykłady dzieł Nerviego – patrz: [Major 1978].

⁶⁵ Dla Alexandra początkiem dla formy architektonicznej (czy też tkanki miejskiej), powinno być wyjście od archetypicznych przestrzeni, dostosowywanych następnie do indywidualnych zachowań i potrzeb przyszłych użytkowników. Kształt takiej „behawioralnej” architektury tworzony jest „od środka” (czyli dokładnie odwrotnie, niż przy wcześniej omawianych formach realizujących dyscyplinę kompozycyjną), a traktowanie materiału odzwierciedla rzeczywistość metodę budowania.



Rys. 2.9. *Frontyspis Mysterium cosmologicum* Johannea Keplera [James 1996].

⁶⁶ W tym kontekście przypomnieć można uwagę, że zarówno Witruwiusz, jak też architekci renesansu podając kryteria harmonii budowli omawiali wybrany i jednorodny wycinek architektury, którego cele i stosowane środki wyrazu były wyraźnie określone (ich doprecyzowywanie było głównym zadaniem traktatów).

⁶⁷ Rozbieżności w przyjmowaniu kryterium oceny pojawiają się np. wobec budynku banku z 1929 roku projektu Heinricha Rumpa przy wrocławskim Rynku. Patrz uwagi na temat tego budynku J. Sławińskiej w referacie „Wokół wrocławskiego modernizmu” [Sławińska 1991, s.165].

podważyć, przez sprawdzenie zgodności matematycznego modelu ze światem mierzalnych zjawisk. W architekturze natomiast odczucie harmonii jest dostępne wszystkim, ponieważ dzięki codziennemu obcowaniu z jej twórcami nikt nie jest całkowitym dyletantem. Jednak ze względu na niemożność jednoznacznego i ponadczasowego określenia, co jest celem i zakresem tej dziedziny [Leśniakowska 1996], nie ma analogicznej do istniejącej w naukach ścisłych metody weryfikacji harmonii architektury.⁶⁶ Efektem tego jest jej nieunikniona względność: według jednych kryteriów dane dzieło jest harmonijne, według innych nie, a kryteria nie zawsze dają się sensownie porównać.⁶⁷

Odmienność sytuacji w naukach ścisłych pokazuje przykład próby „ratowania” pięknego, acz nieprzystającego do nowych odkryć modelu. Próbą taką, skazaną na niepowodzenie, było dzieło matematyka i astronoma, a jednocześnie wyznawcy pitagorejsko – platońskiej muzyki sfer, Johannea Keplera, zatytułowane „Harmonia świata” (*Harmonices mundi libri V*) z 1619 roku [James 1996, s.146-162], [Rogers 1986, s.142]. Kepler, choć sam odkrył, że tory ruchu planet układu słonecznego nie są kołowe, a eliptyczne, wobec bliskiego mu przekonania o nieporównanie niższej doskonałości elipsy wobec koła (patrz stan badań – Platon), pominał ten fakt przy tworzeniu idealnego modelu kosmosu, w którym „odstępstwa pomiędzy sferami niebieskimi są wyznaczone przez pięć brył platońskich” [James 1996, s.151]. Geometryczna prostota i piękno tego modelu nie uchroniły go przed wykluczeniem z grupy „zgadnięć” wyrażających harmonię świata, jako że nie spełnił on podstawowego dla nauki kryterium obiektywnej „zgodności z doświadczeniem”.

Rzecz w tym, że rozwój badań i coraz dokładniejsze pomiary powodują w nauce nieuniknione odrzucanie lub korektę dotychczasowych modeli, choćby ich dotychczasowy kształt wydawał się doskonale harmonijny. Zjawisko takie nie dotyczy architektury i, jak pokazują podręczniki historii architektury, nowe dzieła nie negują harmonii dzieł starych, gdyż poszczególne epoki (lub wręcz obiekty) oceniane są w oparciu o własny zespół kryteriów.

HARMONIA ARCHITEKTURY A BADANIA PSYCHOLOGÓW

„Otóż piękno, czcigodny Panie, to nie tyle jakość oglądanego przedmiotu, ile efekt, który powstaje u oglądającego przedmiot człowieka”

B. Spinoza, w: [Tatarkiewicz 1967, s.439]

⁶⁸ Porównaj pracę „Podstawy kompozycji architektonicznej”, której autor wymienia wiele cech determinujących piękno formy architektonicznej [Ciechanowski 1972, s.17-22] używając określeń, takich jak: „szczególnie korzystnie działają”, „formę odczuwa się jako piękną, jeśli...”, „znany jest powszechnie efekt...”, błędnie sugerujących obiektywną, naukową wartość podawanych tez. Patrz też omawiane dalej odwoływanie się Petera Smitha do badań psychologów dot. złotego podziału [Smith 1987, s.69-70].

⁶⁹ Wpływ ten już na poziomie odbioru bodźców zmysłowych ilustruje eksperyment opisany przez Johna Locke’a w 1690 r.: dwa palce zanurzone jednocześnie w ciepłej wodzie dają odmienne wrażenie jej temperatury, jeśli uprzednio jeden zanurzony był w zimnej, a drugi w gorącej wodzie. Własność ta, nazwana efektem kontrastu, znamionuje wg Davida Cantera nie tylko poziom odbioru bodźców zmysłowych, ale również formułowanie ocen w odniesieniu do postrzeganych zjawisk (np. ocena podobania się danego budynku zależy od kontekstu budynków, w jakim jest on pokazany) [Canter 1974, s.28-29].

⁷⁰ Zjawisko niezmienności postrzegania (*perceptual constancy*) przedmiotów (ich kształtu, koloru, jasności, rozmiaru) mimo faktycznej zmienności bodźców zmysłowych (np. widziany w ruchu stół, postrzegany mimo zmiany perspektywy jako kwadratowy), jest wg Cantera doskonałą ilustracją sposobu, w jaki nabyta wiedza zmienia postrzeganie rzeczywistości. Jeśli rozpoznajemy to, co widzimy, odbierane bodźce zmysłowe „uzupełniane” są o naszą wiedzę o przedmiocie i dopiero ta całość składa się na spostrzeżenie [Canter 1974, s.35-40].

Psychologia wyodrębniła się w poł. XIX wieku z filozofii, przejmując od niej m.in. zainteresowanie ludzkim postrzeganiem piękna, ale dążąc do zmiany metody badawczej na bliższą naukom przyrodniczym. Tak więc wzrastała rola obserwacji i eksperymentu, co w założeniach miało stać się podstawą formułowania twierdzeń i oddalić psychologię od spekulacji teoretycznych popartych spostrzeżeniami z życia (patrz omówienie myśli Arystotelesa, sofistów czy Witruwiusza). Dokonany przez Jadwigę Sławińską przegląd osiągnięć różnych nurtów psychologii (m.in. klasycznej i psychologii postaci) w zakresie percepcji formy, pokazuje poszukiwania drogi do odpowiedzi na pytanie: „co się ludziom podoba?” [Sławińska 1979, s.47-69]. Oczekiwana odpowiedzią miałoby być wskazanie istnienia abstrakcyjnych cech rzeczy determinujących upodobanie obserwatora, bądź też zbadanie mechanizmu ludzkiego postrzegania i formułowania ocen. Postrzeganie i formułowanie ocen jest ciągle przedmiotem zainteresowania psychologów i neurobiologów. Natomiast poszukiwanie cech determinujących piękno rzeczy psychologia uznała za bezcelowe (patrz omówione niżej poglądy Davida Cantera). Mimo tego, burzliwą historię tych badań architekci często wolą interpretować jako potwierdzenie „słuszności” zakorzenionych „pewników” estetycznych.⁶⁸

Psycholog David Canter w książce „Psychology for Architects” poddaje w wątpliwość istnienie jakichkolwiek abstrakcyjnych, obiektywnych reguł dotyczących proporcji, kolorów, czy innych cech fizycznych formy, które determinowałyby postrzeganie jej jako „pięknej”. Omawiany przez niego stan badań nad percepcją świadczy o nieobiektywnej naturze ludzkiego postrzegania (i formułowania ocen), będącego pod wpływem kontekstu uprzednich doświadczeń⁶⁹, nabytej wiedzy⁷⁰ i postawy

otoczenia⁷¹ (co jest potwierdzeniem wspomnianej wcześniej intuicji Arystotelesa dotyczącej różnicy w widzeniu rzeczy u znawców i dyletantów). D. Canter wyznaje pogląd (zaczepnięty z psychologii postaci), że percepcja nie jest pasywnym odruchem, a aktywną reakcją na otaczający świat, polegającą na porządkowaniu w struktury i przypisywaniu znaczeń odbieranym przez zmysły bodźcom. Ponadto sam dobór porządkowanych i interpretowanych bodźców nie jest przypadkowy, ale wynika ze skupienia na danym zjawisku uwagi, na co składa się wiele czynników zewnętrznych i osobniczych [Canter 1974, s.34-43].

Wobec złożoności zjawiska percepcji, Canter dostrzega trudność takiego przeprowadzenia doświadczeń, by badały one doznanie będące reakcją obserwatora na rzeczywisty bodziec, a nie jego sąd o tym, jak by na dany bodziec zareagował.⁷² W tej właśnie trudności upatruje on przyczyny istnienia badań „potwierdzających” istnienie reguł piękna, które obrazują nie faktyczną reakcję na bodźce, ale powszechnie panujące przekonania.

Poglądy D. Cantera znajdują potwierdzenie w nowszych publikacjach psychologów omawiających mechanizm postrzegania (np. [Lindsay, Norman 1984], [Deręgowski 1990]), jak również w badaniach filozofów umysłu⁷³ i neurobiologów. Definiują oni percepcję jako „proces aktywnego odbioru, analizy i interpretacji zjawisk zmysłowych, w którym nadchodzące informacje są przetwarzane w świetle zarejestrowanej w pamięci wiedzy o otaczającym świecie” [Wróbel 1997, s.495]. Jak stwierdza neurobiolog Andrzej Wróbel „nikt nie może zobaczyć obiektywnego, nie przefiltrowanego przez własny mózg świata”. Dotychczasowa wiedza o mechanizmie działania mózgu pozwala nazwać go „filtrem rzeczywistości” tworzącym pod wpływem powodzi danych „własne wizje świata zewnętrznego”. Stwierdzenia te wskazują na subiektywizm postrzegania już na podstawowym poziomie, kiedy skupienie uwagi decyduje o tym, który ułamek napływających z otaczającej rzeczywistości informacji dotrze do świadomości.⁷⁴ Niesprawność takiego filtra, eliminującego w procesie kategoryzacji mniej istotne dla danego typu przedmiotu

⁷¹ Wykazano w eksperymentach, że na opis spostrzeżenia dokonywany przez obserwatora wpływ wywiera pogląd otoczenia o danym zjawisku (relacja o tym, co się widzi upodabnia się do zdania grupy). Tak więc postrzeganie tej samej rzeczy (przestrzeni) może być odmienne w zależności od postawy grupy, która danemu doświadczeniu towarzyszy [Canter 1974, s.29-30].

⁷² Trudność badania doznań psychicznych, które z natury rzeczy opierać trzeba na opisie wrażeń dokonywanym przez obserwatorów jest także omawiana w: [Lindsay, Norman 1984, s.627-9]

⁷³ Patrz np. artykuły A. Bezmienow, J. Lepieszkiewicz, G. Króliczak w: [Umysł 1999, s.253-326].

⁷⁴ Wróbel przytacza szacunki neuroinformatyków, iż „ilość informacji przetwarzanej na wszystkich receptorach zmysłowych człowieka jest rzędu 10⁹ bitów/s, z czego tylko ok. 100 bitów/s dociera do naszej świadomości. Pozostała, wielka część tej informacji użyta jest przez układ nerwowy do realizacji zadań w automatycznych łukach odruchowych oraz odsiana przez mechanizmy hamujące” [Wróbel 1997, s.484].

dane, powoduje np. zaburzenia autystyczne, charakteryzujące się nadmierną drobiazgowością danych, wśród których brak elementów uprzywilejowanych (W. Dziarnowska w: [Umysł 1999, 232-233]).

Zagadnienie mechanizmu postrzegania w kontakcie z architekturą (oparte na badaniach psychologii postaci) jest osnową dzieła Juliusza Żórawskiego „O budowie formy architektonicznej”. We wstępie do tej książki, W. Tatarkiewicz stwierdza, że Żórawski wyraźnie opowiada się za subiektywizmem estetycznym, tj. tłumaczy upodobanie formy budową człowieka i właściwym mu mechanizmem postrzegania, który sprawia, że „ pewne formy i układy mu odpowiadają, działają na niego przyjemnie, podobają mu się i wtedy nazywa je pięknymi” [Żórawski 1973, s.6]. Obiektywizm z kolei zakłada, że pewne proporcje i formy są piękne i harmonijne, bo taka jest proporcja świata, a „człowiek ma się tylko poddać ich działaniu, a uchwycić ich harmonię”.

Tak sformułowane przeciwstawienie subiektywizmu i obiektywizmu nie uwidacznia według autorki pełni dzielących je różnic. Przykładowo omówiona wcześniej pitagorejska idea harmonii łączy w sobie oba tak ujęte poglądy, gdy głosi: człowiek jako element stworzenia jest tak zbudowany, że odczuwa upodobanie do układów zgodnych z proporcją świata. J. Żórawski wprowadza jednak pojęcie „pola stanu wewnętrznego”, które podważa możliwość uznania podejścia Pitagorasa za słuszne.

„Pole stanu wewnętrznego” tworzą kolejne doznania jednostki, na bieżąco formowane przez mózg w strukturę, która przez pamięć i kojarzenie wpływa na odbiór przyszłych doznań. Niepowtarzalność tak powstającej „bazy danych” tłumaczy subiektywizm nastawienia jednostki oraz różny stopień wykształconej wrażliwości i wyobraźni⁷⁵, decydujących o sposobie widzenia świata. Żórawski pisze: „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 wywoływać u dwóch jednostek uczucia całkowicie różne, jak różne są wartości ich pól stanu wewnętrznego”, z czego wynika, że „nie ma żadnych absolutnych wartości, które przez swoje istnienie w przedmiocie doznania

⁷⁵ Jak zauważa Żórawski, wyobrażenia i wrażliwość mogą być kształcone, ale ich poziom początkowy jest wrodzony i niejednokrotnie u wszystkich.

⁷⁶ Znaczenie każdego z tych pojęć autor długo objaśnia na licznych przykładach [Żórawski 1973, s.161-176], a w skrócie odpowiadają one podziałowi z tradycyjnych podręczników estetyki na ocenę estetyczną bezpośrednią i ocenę „funkcjonalną” (porównaj np. [Ossowski 1949]).

⁷⁷ Porównaj wyjaśnienie sformułowania: „zespół wrażeń zmysłowych nie interpretowanych przedmiotowo” [Ossowski 1949, s.24].

⁷⁸ Wypowiedzią zdającą się ilustrować dychotomię upodobań jest uwaga Francisa Bacona (1561-1626), z eseju „O budowaniu”: „Domy buduje się, aby w nich mieszkać, nie zaś, aby na nie patrzeć. Toteż wygodę należy przedkładać nad harmonię kształtów, chyba że można mieć jedno i drugie” [Tatarkiewicz 1967, s.351, 358]. Jednak według autorki zarysowane rozróżnienie: harmonia kształtów -wygoda, nie oznacza, że uznanie rzeczy za wygodną ogranicza możliwość dostrzegania jej piękna, a uznanie za piękną możliwe jest, gdy nie oczekuje się wygody. Przy okazji cytatu z Bacona pojawia się ponownie kwestia nieścisłości terminów: piękno i harmonia. Otóż w angielskim oryginale w miejscu „harmonii kształtów” jest słowo „uniformity” („let use be preferred before uniformity”), które według słownika Stanisławskiego znaczy: „jednolitość, ujednolicenie”. Tak więc zarówno Cz. Znamierowski, który tłumaczył „Eseje”, jak i W. Tatarkiewicz, który to tłumaczenie powtórzył, uznali widać wymiennność tych pojęć. Tatarkiewicz pisze dalej: „Była to teoria zbliżona do nowoczesnego funkcjonalizmu, jednakże od niego różna, bo mówiła, że nad piękno należy przedkładać wygodę, podczas gdy funkcjonalizm twierdzi, że piękno polega na wygodzie.” W tym stwierdzeniu pochodzącą z tłumaczenia „harmonię kształtów” zastąpiło „piękno”, co pokazuje, że Tatarkiewicz traktuje te pojęcia wymiennie.

zapewniałyby zjawienie się uczuć bezinteresownego upodobania” [Żórawski 1973, s.162, 172].

Istotną rolę pola stanu wewnętrznego odbiorcy architektury wyraża metafora Romana Ingardena przyrównująca „dzieło architektury do sztandaru, zaś budynek do kawałka płótna, którym ten sztandar jest w gruncie rzeczy. Jedno jest tworem rzeczywistym, drugie intencjonalnym, jedno istnieje faktycznie, drugie w naszym sposobie widzenia. Każdy kto nie jest ślepy widzi kawałek płótna, wtajemniczeni dostrzegają sztandar” [Basista 2000, s.15].

Pojęcie bezinteresownego upodobania odróżniane jest przez J. Żórawskiego od upodobania funkcjonalnego.⁷⁶ Pierwsze dotyczy układów linii i plam barwnych⁷⁷, czyli proporcji i zależności zachodzących w ramach przedmiotu doznania. W tej kategorii znajduje się piękno przedmiotów. Drugie obejmuje relacje przedmiotu doznania do pola stanu wewnętrznego jednostki, tzn. określa kontakt z przedmiotem jako zapewniający satysfakcję, wygodę, zaskoczenie, poczucie wzbogacenia swego pola stanu wewnętrznego itp. Autor ten twierdzi, że upodobania bezinteresowne są racjonalnie niewytłumaczalne i „dają się osądzić tylko na drodze uczuciowej”, natomiast funkcjonalne łatwo dają się opisać i „można je osądzić na drodze rozumowej”, oraz je wzmocnić lub osłabić przez dociekania i refleksję. Według niego, mimo faktycznego powiązania i wzajemnego wpływu obu rodzajów upodobań, są one zawsze odczuwane przez jednostkę jako oddzielne.⁷⁸ Ponadto suma ich natężeń nie może przekroczyć pewnej stałej wartości, tj. wzrost zainteresowania stroną funkcjonalną przedmiotu osłabia dostrzeganie jego wartości „estetycznej” i odwrotnie. Z tego stwierdzenia J. Żórawski wyciąga wniosek, że „ludzie posiadający z racji swego charakteru 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” [Żórawski 1973, s.169]. Wątpliwości autorki co do prawdziwości tego twierdzenia wynikają z odczuwania przez ludzi „o postawie techniczno-postępowej” piękna i satysfakcji estetycznej

w kontakcie z np. odkrywczym rozwiązaniem konstrukcyjnym, które Żórawski zalicza do zjawisk podlegających upodobaniu funkcjonalnemu, a więc nie związanych z odczuwaniem piękna.⁷⁹

Jednym z dzieł, które służą J. Żórawskiemu do zilustrowania istnienia dwóch rodzajów upodobań, jest ateński Partenon [Żórawski 1973, s. 164-165].⁸⁰ Autor ten stwierdza, że dzisiejsze odczucia wobec Partenonu należą do rodzaju upodobań bezinteresownych, czyli opisujemy to dzieło jako „piękne, harmonijne, doskonałe, monumentalne” itp., będąc jednocześnie bezradnymi wobec uchwycenia powodów, dla których go sobie upodobaliśmy. Moc upodobania bezinteresownego jest przy tym tak mocna, gdyż zanikły wszelkie „powody” dla upodobań funkcjonalnych, tj. zawartych w zakresie konstrukcji (dzisiejsze systemy konstrukcyjne są znacznie wydajniejsze) i funkcji („Partenon, jako świątynia bogini Ateny, jest dla jednostki przynależnej do kultury XX wieku budowlą najzupełniej pozbawioną wszelkich wartości o charakterze religijnym”). Autor ten zdaje się nie dostrzegać nowej, nie mniej potężnie oddziałującej na wyobraźnię „funkcji”, jaką czas nadał temu dziełu, tj. bycia świadectwem minionej cywilizacji uznawanej za źródło kultury europejskiej. Nie uwzględnia on też, obecnego w opisach „spotkań” z Partenonem, poczucia wzbogacania własnego pola stanu wewnętrznego, które to zjawisko sam przypisuje upodobaniu funkcjonalnemu.

Podziału takiego w ogóle nie uznaje Peter Smith, co wyjaśnia w omówionej poniżej książce o harmonii w architekturze. Smith, powołując się na jedność zachodzącego w mózgu procesu postrzegania, uznaje bezzasadność rozgraniczania upodobań na estetyczne (czyli „czyste”, pozbawione skojarzeń i świadomości funkcji przedmiotów) i funkcjonalne (tj. związane z refleksją o znaczeniu przedmiotu dla podmiotu). Wyraża on pogląd, że układy plam barwnych i linii, od razu postrzegane są jako pewne całości, które nabierają znaczeń poprzez „automatyczne” kojarzenie w procesie postrzegania.

P. Smith znajduje racjonalne uzasadnienie wartości estetycznej pewnych układów linii, np. rytmów czy proporcji, w ich roli jako spoiwa całości układu, ułatwiającego przyswajanie. W terminologii J. Żórawskiego

⁷⁹ Porównaj np. wypowiedzi P.L. Nerwiego: „Každy obiekt o wysokiej sprawności będzie jednocześnie zadowalający pod względem estetycznym. Wszelkie podniesienie funkcjonalnej i technicznej wartości obiektu prowadzi do podniesienia jego jakości estetycznej” i inż. Wiedlingera „piękno formy jest sprawą treści, a nie kosmetyki. Forma sama jest niemal wykresem sił, które ma przenieść”. Nerwi postulował by nawet układ zbrojenia zawsze miał „walory estetyczne” [Trzeciak 1976, s. 265, 269, 314].

⁸⁰ Omówienie Partenonu stanowi też przedmiot analizy szczegółowej w dalszej części pracy.

rola ta nazwana byłaby zwiększaniem spoistości układu. Autor ten twierdzi jednak, że spoistość nie jest kryterium piękna. Piękne mogą być według niego zarówno układy spoiste i jak swobodne, tyle że swobodne ukształtowanie dzieła zwiększa jego niejasność i powoduje, że jego piękno może być „ukryte, ledwo wyczuwalne, nie powszechne i dostępne tylko dla wyjątkowo wrażliwych jednostek” [Żórawski 1973, s.177]. Dla Żórawskiego pierwiastki piękna tkwią wszędzie, ale ich eksploatacja, wydobywanie na światło dzienne, zależy od konkretnej sytuacji, nastawienia i wrażliwości (tj. „pola stanu wewnętrznego”) jednostki, co powoduje niemożność zapisania wzoru na dostrzegalne piękno.⁸¹

Żórawski jest też autorem tezy, że w zakresie zjawisk podlegających upodobaniu bezinteresownemu „stan obojętności nie istnieje. Może istnieć stan niepewności, który jednak zawsze [...] ustąpi stanowi upodobania lub niepodobania się. Wszystko, co nas otacza ma jakąś dodatnią lub ujemną wartość estetyczną” [Żórawski 1973, s.161-162]. Radykalizm tego twierdzenia łagodzi uznanie przez niego, że łatwość docierania doznań do pola stanu wewnętrznego zależy od wrażliwości i nastawienia jednostki [Żórawski 1973., s.146], czyli nie wszyscy i nie zawsze dostrzegają w swym otoczeniu istnienie zawartych w nim wartości estetycznych. Zdanie takie potwierdza spostrzeżenie Tomasza Jastruna: „w architekturze żyjemy jak w powietrzu. Ale jak oddech jest odruchem, tak większość ludzi patrząc nie dostrzega swego otoczenia” [Jastrun V2001, s.61].

Harmonia architektury jest głównym przedmiotem książki „Architecture and the Principle of Harmony”. Jej autor, wspomniany już architekt P. Smith, wyjaśnienia zagadnienia harmonii w architekturze poszukuje w analizie przeżycia estetycznego. Powołując się na opinie psychologów i biologów, stwierdza, że przyjemność przeżycia estetycznego związana jest z klasyfikującą własnością działania mózgu. Własność ta pozwala realizować konieczny proces adaptacyjny (leżący u podstaw instynktu poznawczego), polegający na ciągłym uaktualnianiu własnego modelu świata zewnętrznego przez włączanie do niego nowych doświadczeń. Podejmowanie wysiłku poznawczego widziane jest jako

⁸¹ Jest to pogląd bardzo bliski prezentowanemu w tej pracy rozumieniu idei harmonii, tyle tylko, że przyjmując argumentację Smitha, autorka nie widzi podstaw do dzielenia upodobań na bezinteresowne i funkcjonalne i w wyniku tego nie łączy zjawiska harmonii wyłącznie z estetyczną sferą upodobań bezinteresownych.

⁸² Każde doświadczenie percepcyjne jest przyrównywane do istniejącej struktury wiedzy i albo ją uzupełnia, albo przekształca, albo jest odrzucone jako niezgodne z doświadczeniem [Smith 1987, s.13]. Przykładem działania mózgu nastawionego na sklasyfikowanie informacji na podstawie zakodowanego modelu rzeczywistości jest niemożność akceptacji sensowności tzw. figur niemożliwych [Lindsay, Norman 1984, s.52-55].

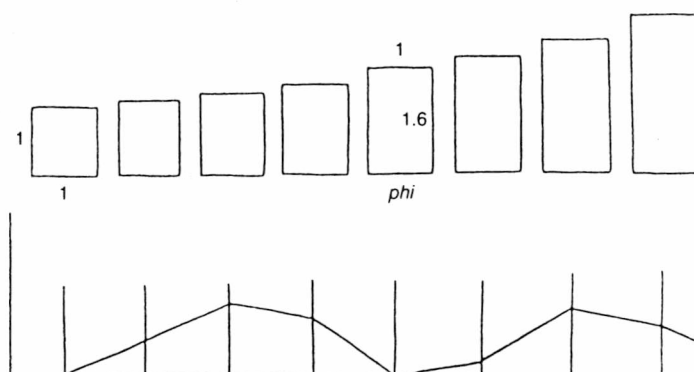
⁸³ Preferencje ludzi wobec „złotego podziału” Smith stwierdza powołując się na badania psychologów. Takie właśnie badania poddaje natomiast w wątpliwość omawiany wcześniej Canter.

źródło dwojakich korzyści: zetknięcie się z nowością powoduje pobudzenie emocjonalne, ożywienie zainteresowania, a uwieńczony sukcesem proces włączenia nowych danych do dotychczasowego modelu⁸² przynosi satysfakcję (ponadto zwiększa zdolność przyswajania kolejnych nowych informacji).

Według psychologów, na których powołuje się P. Smith, sekwencja: ciekawość nowego – poznanie – przyswojenie (poszerzające spojrzenie na rzeczywistość), jest podstawą doświadczenia estetycznego, przeżywanego np. w kontakcie z dziełem sztuki. Rozpoznanie klasyfikowanego bodźca na tle istniejącej w mózgu „bazy danych” prowadzi do zlokalizowania „informacji cząstkowych” na osiach rozpiętych pomiędzy przeciwieństwami takimi jak: znane – nowe, proste – złożone, pionowe – poziome (i wieloma innymi). Zbyttna trudność określenia miejsca danej „informacji cząstkowej” na odpowiedniej „osi” wywołuje nieprzyjemne poczucie niepewności, natomiast jej sklasyfikowanie przynosi satysfakcję.

Hipoteza ta jest dla tego autora podstawą psychologicznego wyjaśnienia siły estetycznego wyrazu „złotego podziału”⁸³, np. prostokąt o proporcji boków 1:1,618 zapewniałby najmniejszy stopień niepewności co do elementu dominującego w konkurującym zestawie pion-poziom, przy zachowaniu równowagi ważności obydwu elementów dla całości układu. Prostokąty o innych proporcjach, albo dają wrażenie niepewności co do wartości dominującej (zbliżając się do kwadratu), albo dominacja jest tak silna, że powoduje osłabienie oddziaływania czynnika zdominowanego [Smith 1987, s.69-71].

Rys. 2.10. Zamieszczony przez Smitha wykres ilustrujący wyniki badań psychologów (jako pierwszy przeprowadził je G. Fechner), wskazujących na uprzywilejowaną pozycję złotego podziału. Krzywa niepewności osiąga minimum dla kwadratu i „złotego prostokąta”. Interesujące według autorki jest zakończenie wykresu w miejscu gdzie krzywa niepewności znowu osiąga minimum. [Smith 1987, s. 87]



Ujęcie przez P. Smitha zagadnienia „złotego podziału” dobrze ilustruje jego określenie idei harmonii, jako wartości powstającej z relacji dwóch przeciwnych sił, które pozostając w napięciu (uwidaczniającym ich związek), tworzą jednocześnie układ w stanie równowagi.⁸⁴ Tych tworzących harmonię relacji dopatruje się on zarówno w samych obiektach (np. relacja pionu i poziomu w „złotym podziale”), jak też w ramach przebiegu procesu postrzegania (np. relacja złożoności bodźca i indywidualnej granicy przyswajalności informacji złożonej), bez wprowadzania pomiędzy tymi źródłami wyraźnego rozgraniczenia (na obiektywne-subiektywne). Pobieźna lektura jego książki może więc sugerować, że jak wielu przed nim, poszukuje on harmonii w elementach kompozycji takich jak: proporcje, kierunki, rytmy, nasycenie ornamentem, kontrasty itp., a więc w pewnych wyabstrachowanych cechach geometrii obiektów lub zespołów urbanistycznych. Sam Smith kwestionuje jednak przydatność dla architektury badań określających preferencje wizualne w oparciu o pozbawione kontekstu, abstrakcyjne relacje kolorów i kształtów (co nie przeszkadza mu podeprzeć się takimi badaniami dla wykazania, że „złoty podział” jest szczególnie korzystny wizualnie). Głębsze prześledzenie jego myśli pokazuje, że analiza geometryczna (np. relacji półkola kopuły do prostokąta wieży) jest dla Smitha jedynie sposobem przedstawienia zachodzącego w mózgu procesu klasyfikacyjnego, dotyczącego „informacji cząstkowych”, które są decydujące dla postrzegania danego obiektu.

Umyka przy tym fakt, że określenie tej „właściwej” „informacji cząstkowej” jest arbitralną decyzją P. Smitha, a nie jak sugeruje tok jego rozumowania, naturalnym zestawianiem cech. Stara się on wykazać, że harmonia obiektu polega na „układzie elementów” (dla każdego budynku Smith wskazuje jakich), który jest „odruchowo” postrzegany przez mózg jako podstawowa „informacja cząstkowa”, która przez właściwe sklasyfikowanie daje (lub uniemożliwia) poczucie harmonii.

W podejściu takim autorka odnajduje wcześniej omawiany pogląd Pitagorasa o przyrodzonym odczuwaniu piękna, powodowanym harmonią świata, tj. jednolitą zasadą, według której jest on zbudowany. Dostrzegany

⁸⁴ Myśl ta jest dokładnym odpowiednikiem omawianej wcześniej intuicji Heraklita.

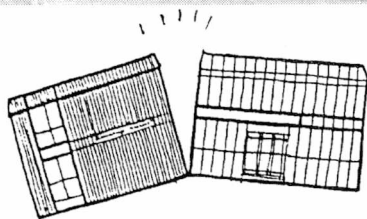
przez krytyków Pitagorasa rozdźwięk pomiędzy harmonią rzeczy, a odczuwaniem harmonii, będący źródłem rozróżnienia pojęć: harmonia obiektywna – harmonia optyczna czy też symetria – eurytmia, zdaje się w teorii P. Smitha tracić na znaczeniu. Uniwersalizm idei harmonii (tj. objęcie nią wszelkich stylów, epok i nurtów architektonicznych) nie bazuje, jak u Pitagorasa, na przenikającej wszystko liczbie, ale na opisywanym przez psychologów i biologów mechanizmie, według którego przebiega proces postrzegania. Harmonia jest tu własnością takich rzeczy, których postrzeganie przebiega zgodnie z określonymi kryteriami procesu klasyfikacyjnego w mózgu, co Smith zawiera w lapidarnym stwierdzeniu, że „piękno jest produktem ubocznym poszukiwania pewności (przez mózg w procesie klasyfikacji danych – przyp. aut.)” [Smith 1987, s.151].

Analiza obiektów (i zespołów urbanistycznych) przedstawiona przez P. Smitha, bada „właściwe” danemu rozwiązaniu „informacje cząstkowe”, których stopień złożoności i nowości decyduje o harmonii układu. Nowość i złożoność określana jest względem relacji wybranych par elementów składowych obiektu (lub zespołu), takich jak dachy i mury, okna i ściany czy zastosowane materiały. Wybór elementów każdorazowo uzasadnia pokazanie łączącego je „spoiwa” kompozycyjnego w postaci np. wspólnego rytmu, czy powtarzalnej proporcji lub kierunku. Powiązania te przedstawiane są po to, by wskazać, że w danym układzie uchwytne porządek ma przewagę nad nieogarnioną złożonością, co według tego autora jest warunkiem koniecznym satysfakcji estetycznej związanej z postrzeganiem. Gdy ponadto rozpoznana w danej „informacji cząstkowej” proporcja porządku i złożoności odpowiada indywidualnemu poziomowi akceptacji (zależnemu od stopnia nowości danego rozwiązania)⁸⁵, doznanie odczuwane jest jako harmonijne.⁸⁶ Przy tym odczucie harmonii jest tym silniejsze, im bardziej złożoność bodźca (połączona z nowością) zbliża się do granicy akceptacji, jednak jej nie przekraczając.

⁸⁵ Porównaj opis tzw. przeciążenia poznawczego w: [Lindsay, Norman 1984, s.533].

⁸⁶ Autorka widzi tu analogię do poglądu, jaki trzysta lat wcześniej wyraził Blaise Pascal: „piękno polega na stosunku między naszą naturą a rzeczą, która nam się podoba” [Tartakiewicz 1967, s.435].

W stwierdzeniu tym zawarta jest ogólna „wskazówka” dla architektury, poddająca w wątpliwość możliwość odczuwania harmonii doznania nie stwarzającego żadnego napięcia na osi „prostota - złożoność”. Według



Rys. 2.11. Bentley Library. Doncaster. [Smith 1987, s. 37]



Rys. 2.12. Bulanda Mucha – Architekci. Budynek BRE Banku w Bydgoszczy. [fot. Bartosz Narożny]

⁸⁷ „Niespodzianka w szczegółach” jest trawestacją słów Francis’a Bacona, który „niespodziankę w proporcjach” uważał za nieodłączny składnik doskonałej piękności, niespodziankę rozumiejąc jako „coś tak wyjątkowego, co wzbudza zdumienie i zadziwienie” [Chandrasekhar 1999, s.110-111].

⁸⁸ Za przykład przestrzeni pozbawionych zarówno „niespodzianki w szczegółach” jak też „elementów porządkujących” uznać można opisywane przez Jacka Nowickiego dzielnice bloków mieszkalnych [Nowicki 1980, s.68-69].

⁸⁹ Tytuł przyznany przez profesjonalne komisje w ramach konkursu „Życie w Architekturze” [Architektura 3/2000, s.6].

⁹⁰ Zasadniczą dla postrzegania architektury rolę symboliki i zaangażowania emocjonalnego odbiorcy Smith stwierdza już we wstępie. Z

P. Smitha napięcie to wyklucza przestrzeń „oczywista”, pozbawiona wszelkiej „niespodzianki w szczegółach”⁸⁷, albo tak przypadkowa, że wysiłek poznawczy nie przynosi dostrzeżenia żadnych elementów porządkujących, tworzących całość z masy szczegółów.⁸⁸

Przekonanie Smitha o tym, że wszyscy postrzegają budynki w ten sam sposób (tj. skupiają się na tych samych, co on „informacjach cząstkowych”) sprawia, że na podstawie analizy konkretnych przykładów, formułuje on niezależne od kontekstu zasady estetyczne kształtowania formy. Przykładem jest, bazująca na rozwiązaniu fasady biblioteki Bentleya w Doncaster, ogólna „zasada projektowa”, odradzająca dzielenie budynku na dwie symetryczne połowy, z których jedna jest przeszklona, a druga nie, ze względu na niekorzystny według Smitha efekt wizualny takiego układu.

Niezgodny z tą „zasadą” jest projekt budynku BRE Banku w Bydgoszczy (autorstwa biura Bulanda, Mucha – Architekci s.c.), który mimo to został uznany „Najlepszym Budynkiem Bydgoszczy” 1998-1999⁸⁹, zyskał pozytywne opinie w polskiej prasie architektonicznej (patrz np. [Majewski VI2000, s.32-37], [Kucza-Kuczyński IX1999, s.29-33]) i jako jedyna polska realizacja z ostatnich lat był publikowany i chwalony w Architectural Review [Miles X1999].

Zdaniem autorki, główną wartością teorii Smitha jest uznanie bezpośredniego związku pomiędzy procesem postrzegania a zagadnieniem harmonii w architekturze. Natomiast główną słabością jest twierdzenie, że można obiektywnie i jednoznacznie „wiedzieć”, które relacje elementów danego obiektu decydują o jego postrzeganiu. Przekonanie Smitha o obiektywnej naturze harmonii bazuje na uniwersalności procesów zachodzących w mózgu. Choć autor ten potwierdza istnienie czynników subiektywnych w postrzeganiu⁹⁰, za słabo według autorki akcentuje on rolę skupienia uwagi w odbiorze bodźców zmysłowych oraz fakt, że wspólna jest tylko zasada „metody obróbki”, w którą włączone jest wiele indywidualnych już zmiennych, takich jak wiedza, doświadczenie, oczekiwania itp., które decydują o subiektywnym efekcie postrzegania.

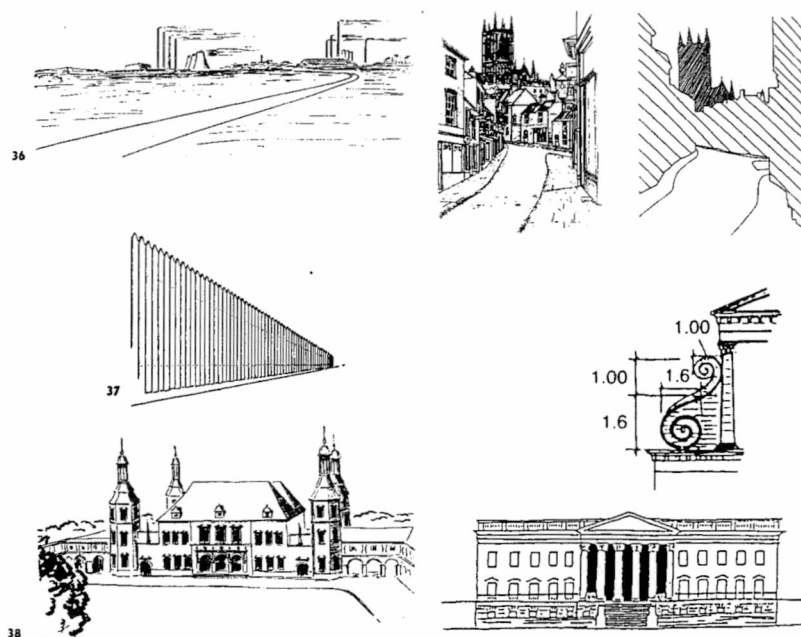
kolei w zakończeniu wspomina własną, młodzieńczą niechęć do baroku spowodowaną dominującą opinią i późniejsze „odkrycie” tego stylu pod wpływem lektury Pevsnera [Pevsner 1980]. Żaden z tych wątków (wpływ wiedzy, emocji i symboliki na postrzeganie) nie jest jednak rozwijany w głównym etapie rozważań. Smith uznaje też, że hierarchia wartości i związany z nią gust jest indywidualnie kształtowana przez czynniki takie jak: kod genetyczny (wrodzona zdolność odczytywania informacji złożonej), wychowanie i doświadczenie. Odczuwanie harmonii wiąże on jednak z poszukiwaniem porządku, co uważa za dążenie wspólne, niezależne od osobniczych zmiennych.

Poszukiwanie obiektywnych zasad rządzących estetyką jest wyraźnym przejawem tęsknoty P. Smitha za omówioną wcześniej uchwytnością reguł harmonii cechującą nauki ścisłe. Jeśli harmonia związana jest z percepcją, to musi ona według autorki podlegać nieodłącznej od tego procesu subiektywizacji i niejednoznaczności (patrz badania psychologów). Natomiast dla Smitha, harmonia jest obiektywną cechą „zapisaną” w relacji elementów budowli, którą odczuwa każdy patrzący na budowlę niezależnie od zmian stylu i mody. Pogląd ten podważyłoby wykazanie odmienności cech uznawanych przez różnych obserwatorów za decydujące o harmonii danego dzieła oraz wielość opinii na temat samego istnienia harmonii w konkretnych dziełach architektury i to właśnie jest celem przeprowadzanych w tej pracy analiz.

Zarówno rozważania P. Smitha jak i J. Żórawskiego objęły zagadnienia postrzegania pojedynczych budowli, obiektów jako części kontekstu zabudowy oraz całych zespołów urbanistycznych. Obydwaj autorzy pokazywali też wspólny mechanizm będący podstawą percepcji tak różnych kategorii zjawisk. Znamienne jest, że mimo podobieństwa zagadnień, termin „harmonia” użyty jest przez Żórawskiego tylko w kontekście krytyki poszukiwania obiektywnych „przepisów” na piękno, a dla Smitha jest pojęciem przewodnim całej książki.

Warto też wspomnieć o wybranych książkach omawiających percepcję dzieł architektury, w oparciu o

Rys. 2.14. Przykłady rysunków Żórawskiego (z lewej) i Smitha (z prawej) pokazujące poszukiwania wspólnych zasad przenikających elementy o różnej skali – od detalu do krajobrazu. [Żórawski 1973, s. 47] [Smith 1987, s. 70, 90, 99]



własne obserwacje projektujących architektów. Autorzy tych prac, podobnie jak P. Smith uznają, że harmonia w architekturze jest odczuciem powstającym pod wpływem kontaktu człowieka z budowlą, ale równocześnie każdy z nich, zależnie od obszaru zainteresowań podaje swego rodzaju „recepty” na powszechnie odczuwalną harmonię.

Frank Or, w książce poświęconej skali architektury stwierdził, że natychmiastowe i trwałe poczucie harmonii danego budynku powstaje u „mieszkańców, użytkowników i obserwatorów” wtedy, gdy projektant zadba o nadanie mu „właściwej skali” [Or 1985].⁹¹

Natomiast Jacek Nowicki, omawiając problematykę architektury mieszkaniowej, uznał za naturalne, że od swego otoczenia człowiek wymaga „harmonii, czyli zgodności z zasadami postrzegania człowieka, zgodności z jego historycznie i społecznie uwarunkowanymi upodobaniami i aspiracjami” [Nowicki 1980, s.31]. Następnie stwierdził, że każdy ma prawo i wręcz obowiązek egzekwowania spełniania tego wymogu w swoim „zespole mieszkaniowym, miejscu pracy, mieście”, analogicznie do starań podejmowanych wobec własnego „ubioru, pokoju czy mieszkania”. Połączył tym samym przekonanie o indywidualnym, psychologicznym podłożu zjawiska harmonii w architekturze, z poglądem o możliwości jej zbiorowego, społecznego współtworzenia, co jest też podstawowym postulatem dotyczącym projektowania dla Christophera Alexandra.

Przykładem przeciwnej niż powyższa metody postępowania jest, opisany przez Jahna Gehla i Larsa Gemzøe, proces przekształcania charakteru przestrzeni publicznych kopenhaskiej starówki [Gehl, Gemzøe 1996]. Przez trzydzieści lat konsekwentnie realizowano tam politykę władz lokalnych, które określiły cele w gronie specjalistów⁹². Cele te wprowadzano metodą decyzji administracyjnych, które początkowo spotykały się z krytyką i sceptycyzmem mieszkańców i opinii publicznej. Po latach twórcy programu stwierdzili widoczną akceptację mieszkańców i innych użytkowników przekształcanych obszarów dla wprowadzonych zmian. Dla projektantów głównym probierzem sukcesu stało się powszechne i dobrowolne korzystanie z miejskich ulic i placów jako miejsca spędzania wolnego czasu. Było to

⁹¹ Centralne dla F. Ora zagadnienie skali obiektu obejmuje trzy grupy relacji: wzajemne relacje elementów składowych obiektu, relacje obiektu z jego otoczeniem oraz przede wszystkim relację obiektu do postrzegającego go człowieka. W ramach pierwszych dwóch relacji należy według autora dążyć do uzyskania efektu skończonej całości, odpowiedniości i dopasowania budowli do jej lokalizacji i przeznaczenia, które to wartości stają się uchwytnie dzięki relacji trzeciego typu, uwzględniającej właściwości percepcji wzrokowej oraz oczekiwania wynikłe z ludzkiej psychiki. Do psychicznych potrzeb człowieka F. Or zalicza m.in. poczucie zgodności formy z określoną funkcją „treścią” obiektu, poczucie bezpieczeństwa i równowagi formy niezbędne dla „właściwej skali” [Or 1985].

⁹² Bazowali oni m.in. na doświadczeniach rozwiązań z innych miast oraz badaniach struktury społecznej użytkowników danych rejonów Kopenhagi, ich trybu życia i upodobań.

według nich oznaką, że stworzono otoczenie satysfakcjonujące, czyli budzące wśród użytkowników poczucie harmonii. Czy można więc uznać stworzony w Kopenhadze typ przestrzeni miejskiej za ideał obiektywny, determinujący pojawienie się odczucia harmonii u wszystkich wystawionych na jego oddziaływanie? O tym, że tak nie jest świadczy istnienie zdeklarowanych entuzjastów krańcowo odmiennego typu przestrzeni, jakie tworzą blokowiska z wielkiej płyty. Stefanie Schwedler, studentka architektury, uznała „jedno jedyne blokowisko z wielkiej płyty na peryferiach” Darmstadt, za jedno z naprawdę nielicznych w tym mieście miejsc, których zabudowa ją zachwyca i gdzie „ciągle jeździ, właściwie bez powodu, tylko po to, by pooddychać osobliwą atmosferą” [Schwedler 2001, s.85]. Entuzjazm zarówno dla starówki Kopenhagi, jak i dla osiedli z wielkiej płyty, tłumaczony jest przy pomocy częściowo pokrywających się argumentów, np. widocznym, wyraźnym indywidualnym piętnem mieszkańców, decydującym o niepowtarzalności miejsca (w Kopenhadze przejawia się ono m.in. w różnorodności detalu, gabarytów budynków, a na osiedlach w „wystroju balkonu”, drzwi wejściowych, kwiatów na klatkach schodowych).

Percepcja (i waloryzacja) architektury tworzącej zespoły miejskie jest przedmiotem socjurbanistycznych badań empirycznych prowadzonych pod kierunkiem prof. Eugeniusza Bagińskiego. Badaniami tymi objęto m.in. statystyczną próbę mieszkańców Wrocławia (1481 osób), w celu poznania ich „preferencji przestrzennych”. Rezultaty tych badań potraktować można jako sprawdzenie powszechności „hierarchii wartości” w postrzeganiu przestrzeni, jaka wydaje się naturalna środowisku architektów (patrz poglądy Smitha, Żórawskiego, Ora). Otóż w badaniach tych mieszkańcy Wrocławia deklarują, że o ich pozytywnym odbiorze zamieszkiwanej przestrzeni (a więc o odczuciu jej harmonii) „zdecydowanie lub niemal wyłącznie” decydują wartości takie jak: cisza, spokój, dużo zieleni, czystość i porządek, dobra komunikacja, dobra lokalizacja w mieście [Bagiński 1998, s.48-49]. E. Bagiński zauważa też, że: „w minimalnym stopniu, bądź w ogóle, nie odnoszono się do jakości zabudowy mieszkaniowej (nowa – stara, dobrze –

gorzej utrzymana, wysoka – niska). Prawie nie ustosunkowywano się do estetyki, wyglądu, architektury budynków”.

3 CECHY ARCHITEKTURY A POJĘCIE HARMONII

3.1 Pojęcie harmonii architektury

Rozważania na temat harmonii w architekturze w całym opisanym powyżej przebiegu wiązały się z poszukiwaniem źródeł odczuwalnej wartości dzieła architektury. Ewolucja poglądów przebiegała od utożsamiania harmonii z maksymalistyczną teorią obiektywnej wartości, jaką dzięki swej budowie posiada obiekt architektoniczny, do łączenia harmonii raczej z procesem postrzegania obiektu. Pytanie o to, czy wartości istnieją w dziele obiektywnie czy też są nadawane przez obserwatora jest zagadnieniem z zakresu aksjologii⁹³, nie wymagającym odpowiedzi w ramach tej pracy. Tu najistotniejsze jest, nieobecne w przytoczonych poglądach stwierdzenie, że powiązanie harmonii w architekturze z odczuciami obserwatora, z dostrzeżeniem przez niego wartości obiektu w wyniku indywidualnej percepcji, uniemożliwia podanie jakichkolwiek żelaznych zasad determinujących zaistnienie harmonii. Wszyscy autorzy podejmują próby podawania takich zasad, choć często sami przyznają, że nie mają one wartości bezwzględnej (patrz Żórawski).

Harmonia w architekturze [w rozumieniu autorki] jest pozytywnym odczuciem związanym z uznaniem danego budynku (zespołu, krajobrazu) za wartościowy. Odczucie harmonii jest wynikiem percepcji obiektu architektury lub jego obrazu (zdjęć, rysunków), obejmującego cały wachlarz możliwych zachowań: od nie pogłębionego analizą poczucia satysfakcjonującego obserwatora widoku, otoczenia (np. spacer po obcym mieście), poprzez skupienie uwagi na dostrzeżonych konkretnych cechach obiektu lub zespołu (np. głębszych powiązaniach formalnych kompozycji, wyjątkowości rozwiązania, staranności wykonania, bogactwie lub surowości detalu itp.)⁹⁴, aż do studiów prowadzących do jak najpełniejszego poznania walorów dzieła i świadomej oceny jego wartości. Możliwość pojawienia się odczucia harmonii na wszystkich wymienionych wyżej poziomach kontaktu z architekturą zawdzięcza człowiek wspólnemu (tym poziomom) mechanizmowi postrzegania. Odwołując się do P. Smitha, polega on na ciągłym przypasowywaniu

⁹³ Krótkie omówienie przedmiotu aksjologii – patrz: [Tatarkiewicz 1978, s.63-67].

⁹⁴ Istota takiego kontaktu z architekturą widoczna jest np. w opisie warszawskiego kościoła parafialnego Dzieciątka Jezus, zamieszczonym w rubryce „Mój ulubiony budynek” miesięcznika „Architektura” przez Andrzeja Bulandę. Bulanda określa obiekt, jako architekturę niełatwą w odbiorze, nie projektowaną „z myślą o szybkim, przelotnym i efekciarskim zafascynowaniu odbiorcy. [...] Jest to architektura długiego kontaktu, poznawania, odkrywania wewnętrznej logiki i spójności wnętrza. Architektura pozornie prosta, wręcz banalna. [...] Z czasem dostrzega się niewidoczne piękno tego wnętrza” [Bulanda 2000, s.67-69]. Podobny pogląd Stanisław Fisher zawiera pod hasłem „de la lecture lente”, czyli o powolnym czytaniu budynków. Stwierdza on m.in., że „projektowanie elementów prowokujących powolne odczytywanie, aby zwrócić uwagę tego, kto stanie przed budynkiem i zmienić jego sposób odbierania przestrzeni, służy wyłącznie zaspokojeniu czysto egoistycznej potrzeby przyjemności” [Fisher 2001, s.8-9], czyli w rozumieniu autorki służy odczuciu harmonii.

i konfrontowaniu nowych obrazów do ewoluującej, indywidualnej „matrycy”, nazwanej przez Żórawskiego polem stanu wewnętrznego (patrz „Stan badań” – Żórawski i Smith). Pole to będąc sumą osobistych doświadczeń, wyobrażeń i oczekiwań jednostki związanych z architekturą, a także chwilowych emocji, decyduje o kontekście, w jakim widziane jest dane dzieło oraz o ogólnym nastawieniu i skierowaniu uwagi na konkretne cechy obiektu. Efektem konfrontacji nowych danych z zastanym polem stanu wewnętrznego może być poczucie harmonii lub dysharmonii postrzeganego obiektu (np. przeciwstawne oceny proporcji kolumn Partenonu przy zupełnie innym stanie wiedzy obserwatorów – patrz opis Partenonu).

Harmonia w architekturze jest zatem według autorki określeniem satysfakcjonującego człowieka kontaktu z obiektem lub zespołem architektonicznym, który jest dostrzeżony i zaakceptowany jako odpowiadający wrażliwości i oczekiwaniom odbiorcy. „Czynnik ludzki” sprawia, że nie ma automatyzmu w powstawaniu harmonii pod wpływem „dobrej” architektury, wystawianej każdorazowo na próbę „pola stanu wewnętrznego” obserwatora.

3.2 Cechy architektury - nośniki harmonii

Nie należy do zakresu tej pracy badanie przebiegu procesu postrzegania, gdyż jest to zadanie innych dziedzin nauki. W ramach tej pracy możliwa jest natomiast analiza efektów tego procesu, zawartych w zapisanych wypowiedziach na temat wybranych obiektów architektury. Analiza ta, bez zagłębiania się w psychologiczny aspekt „pola stanu wewnętrznego” autorów wypowiedzi, obejmuje szeroki wachlarz cech opisujących dzieło architektury i wśród nich uwidacznia te cechy, które wyróżnia dany autor w przekonaniu o ich istotności dla piękna i harmonii obiektu. Oczekiwania i wymagania wobec architektury zarówno u projektantów jak odbiorców mogą dotyczyć zawarcia w niej różnych cech, wśród których autorka wyodrębniła trzy grupy: cechy formy materialnej, cechy określone przez kontekst kulturowy oraz cechy zmienne.

CECHY FORMY MATERIALNEJ

Realizacja obiektu architektonicznego oznacza powstanie formy materialnej o konkretnej lokalizacji (dotyczy to nawet obiektów architektury mobilnej), kompozycji i jakości części składowych. Tak więc analiza formy materialnej musi objąć następujące jej cechy [por.: Sławińska 1979, s.24]:

- lokalizację;
- symetrię;
- osiowość;
- jednorodność powtarzalnych elementów składowych;
- proporcje;
- rytm;
- obecność określonych, prostych figur geometrycznych;
- hierarchiczność układu;
- użyty materiał, konstrukcję, koszty;
- fakturę;
- barwę.

Cechy te charakteryzują określoną przez projektanta formę materialną budowli. W ramach cech formy materialnej mogą się znaleźć zamierzone przez twórcę, a niedostępne „potocznej” obserwacji powiązania kompozycyjne; można tu wyróżnić zjawiska, których percepcja:

- jest uchwytana na poziomie asocjacji automatycznych⁹⁵, dla obserwatora bez żadnego przygotowania;
- wymaga skupienia, uwagi i powolnego odczytywania;
- wymaga teoretycznego przygotowania (np. niemożliwe do uchwycenia „gołym okiem”, a odkryte przy dokładnych pomiarach powiązania kompozycji rzutów i przekrojów, wspólny moduł dla wszystkich elementów budowli itp.).

Właśnie wśród cech formy materialnej od zawsze poszukiwano „recepty” na harmonię, np. poprzez złoty podział, skodyfikowane porządki lub „harmonijną” kolorystykę. Panowało bowiem przez długi czas przekonanie, że np. „odpowiedniość” proporcji jest dla oka uchwytana bezwiednie, powodując odczucie harmonii.

CECHY OKREŚLONE PRZEZ KONTEKST KULTUROWY

Obiekt architektoniczny może kryć w swej formie wartości niematerialne, wynikające z kontekstu kultury materialnej i duchowej miejsca i czasu jego powstania. Do wartości tych należy np. przekaz symboliczny, odwołania do form archetypicznych (np. wieża jako znak miejsca szczególnego, święte wzgórze świątyni Opatrzności Bożej), indywidualność i wyjątkowość przyjętych rozwiązań. Wartości te związane są często z funkcją obiektu i jego zamierzonym miejscem na tle innych współczesnych mu dokonań. Zmiana czy zanik funkcji obiektu, utrata jego znaczenia, lub też brak rozeznania obserwatora w temacie, powodują niemożność dostrzeżenia tych wartości. Ujawniają się one jedynie w kontakcie z takim odbiorcą dzieła, który jest w stanie je dostrzec. Stanowią zamierzony przez twórcę dzieła „potencjał” dla zaistnienia harmonii. Ich odczytanie jest czynnikiem bardzo istotnym dla możliwości akceptacji lub

⁹⁵ Asocjacje automatyczne to nie wymagający wcześniejszego uczenia się składnik procesu percepcji, polegający na spajaniu w sensowne grupy wybranych elementów obrazu, np. wyodrębnianie konturu, dostrzeganie symetrii czy jednorodności elementów [Wróbel 1997, s.468].

odrzućenia danej formy architektonicznej - z powodu jej „obcości” i niezrozumiałości. Problem ten stanowi główną przesłankę pracy Marty Leśniakowskiej pt. „Co to jest architektura”, której konkluzją jest stwierdzenie, iż „nasz odbiór architektury kształtowany jest przez nasze lektury” [Leśniakowska 1996].

W ramach cech określonych przez kontekst kulturowy omawiane będą: funkcja obiektu, jego symbolika oraz indywidualność zastosowanych w nim rozwiązań.

CECHY ZMIENNE

Dzieło architektury, o definitywnie określonej przez projektanta kompozycji, zyskuje od chwili zrealizowania pewną dynamikę związaną ze swym wyglądem, np. przez zmienność nasłonecznienia, zazielenienia lub otaczającej zabudowy, starzenie się użytych materiałów. Czynniki te związane są ściśle z momentem postrzegania dzieła i mają istotny wpływ na to, w jakiej postaci dana forma „ukaze się” obserwatorowi. Trwanie budowli w czasie może również nadać jej nową wartość symboliczną lub historyczną⁹⁶, co według autorki również oddziałuje na sposób, w jaki jest ona postrzegana (odbiór dzieła architektury np. poprzez pryzmat wydarzeń z nim związanych). Zmiany mogą zatem dotyczyć zarówno warstwy materialnej jak i symbolicznej architektury. Efekty refleksów, światłocienia, czy tzw. korektury optyczne mogą być „zaprojektowane”, natomiast przebieg większości zmian, tj. np. przyszłe ingerencje w formę budynku i przekształcenia w jego otoczeniu, są zazwyczaj niezależne od intencji twórcy obiektu czy zespołu (i jako takie nie podlegają projektowaniu)⁹⁷.

Cechy zmienne opisują fakt, że z wielu przyczyn (upływ czasu, zmiana poziomu wiedzy, oczekiwań, zmiana pogody) dany obiekt architektury postrzegany jest w różnorodnych warunkach i formie. W ramach omawiania cech zmiennych analizowane będą:

- ingerencje w formę obiektu
- moment postrzegania – w punkcie tym prześledzone będą relacje z bezpośredniego zetknięcia się obserwatorów z obiektem oraz środki zastosowane przez architekta pod kątem tego kontaktu.
- ocena wartości obiektu

⁹⁶ Porównaj użyte przez Andrzeja Basistę terminy: symbolika zamierzona i przydana [Basista 2000, s.33].

⁹⁷ Architektura współczesna pokazuje jednak coraz więcej przykładów świadomego kształtowania architektury pod kątem przyszłych zmian np.:

- użycie materiałów nastawione na uwypuklenie zmiany wyglądu na skutek upływu czasu (np. w magazynie Ricoli proj. biura Herzog & de Meuron) lub sztuczne postarzenie budynku (np. poprzez zastosowanie patynowanej miedzi w budynku Sądu Najwyższego proj. Marka Budzyńskiego);

- założona zmienność w czasie (Metaboliści, Plug-in City proj. Archigram, budynek mieszkalny w Tokio proj. Kisho Kurokawa);

- architektura ruchoma – zmienna lokalizacja (Walking Cities proj. Archigram, Teatro del Mundo proj. Aldo Rossi, kapsuły mieszkalne proj. Future Systems);

- elewacja jako telewizor – zmienny wygląd (Bernard Tschumi oraz Rem Koolhaas ZKM Karlsruhe, budynek na Times Square w NYC);

- materiały refleksyjne na elewacjach (szkło lub blacha) – mają swoją strukturę, ale pokazują różne otoczenie w zależności od położenia obserwatora.

4 HARMONIA W ARCHITEKTURZE - ANALIZA PORÓWNAWCZA OCEN RÓŻNYCH AUTORÓW DOTYCZĄCYCH WYBRANYCH OBIEKTÓW

4.1 BAZYLIKA

WPROWADZENIE

"Doskonałą zgodność całości z poszczególnymi członami dostrzegamy szczególnie w zabytkach architektury klasycznej, na tej zgodności polega ich jednolitość i harmonia, lecz najwyraźniej i najkonsekwentniej przejawia się proporcja w świątyniach doryckich"
K. Ulatowski

"Niektórzy starożytni architekci twierdzili, że nie należy budować świątyń w porządku doryckim, gdyż mają błędne i niewłaściwe proporcje. Tak twierdzili Arceusz, Pyteos, jak również Hermogenes."
Witruwiusz

Przedstawiony poniżej opis formy materialnej trzech świątyń doryckich (Bazyliki, Herajonu i Partenonu) obejmuje wyraźnie rozgraniczone informacje dotyczące bądź faktycznego stanu ich zachowania, bądź też rekonstrukcji teoretycznej. Określenie stanu zachowania obiektu jest istotne dla polemiki z wiązaniem harmonii architektury wyłącznie z cechami formy materialnej. Jeśli przyjąć taki pogląd, to ruina budowli tj. utrata pierwotnej formy, barwy, detalu oznaczałaby utratę zawartą w formie harmonii. Tymczasem harmonia omawianych świątyń jest wyraźnie odczuwalna dla współczesnych autorów. Zachwyt oparty jest jednak nie tylko na tym, co dziś widać w Posejdonii czy na Akropolu, a więc na materialnej formie, ale na nabytej świadomości wyjątkowości tych budowli na tle współczesnej im architektury, niezwykłości rozwiązań i poziomu wykonawstwa, zawartej symboliki itd. Z tym, że subiektywna natura dzisiejszego postrzegania ruin jest często ukryta przez sposób ich opisywania. Przykładowo autor opisuje doskonałość pewnych rozwiązań Partenonu (np. kompozycji figuralnej przyczółków) dziś nie istniejących, tak jakby zachwycał się materialną formą, a nie (jak to się w rzeczywistości dzieje) wyobrażeniem o niej, powstałym w wyniku studiów porównawczych (patrz np. [Parnicki–Pudełko1975]).

Wyjaśnienia wymaga na wstępie powód podawania poniżej dużej ilości szczegółów dotyczących wymiarów elementów składowych świątyń. Część autorów wyraźnie skupia się w ich opisie na liczbach wyrażających wymiary, porównania wymiarów z innymi obiektami i odkryte proporcje obiektu. Na podstawie tych liczb autorzy ci wyrażają pogląd o harmonii dzieła. Posługiwanie się liczbami wykazuje przy tym pewne cechy:

- pewne dane zdają się być „żelaznym” argumentem za doskonałością budowli, gdyż powtarzają się we wszystkich opisach i zgadzają się co do milimetra, choć w rzeczywistości są „niemal niedostrzegalne” (jak przyznają sami autorzy opisów) np. entaza w Partenonie wynosząca 17mm, stanowiąca 1/600 wysokości kolumny
- wiele wymiarów podawanych jest wybiórczo i z „tolerancją” od kilku centymetrów nawet do ponad

5,5 metra (np. wysokość kolumn Bazyliki to 12m według Janusza Ballenstedta, a 6,45m według Stefana Parnickiego-Pudełko ([Ballenstedt 2000, s.111], [Parnicki-Pudełko 1975, s.134])

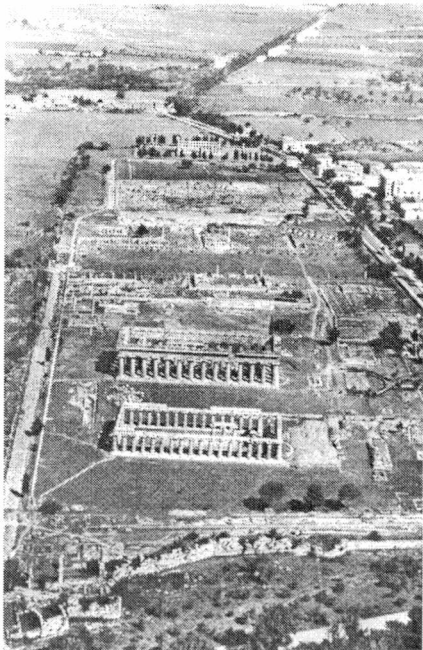
- proporcje uznawane za istotne i wymieniane w opisach często nie są (i nigdy nie były) w ogóle możliwe do dostrzeżenia „in situ” i mogą mieć znaczenie tylko przy analizie płaskich rysunków.
- wymiary i proporcje elementów opisywane są zazwyczaj według rekonstrukcji ich stanu pierwotnego, bez uwzględniania stopnia zniszczenia, a czasem według rekonstrukcji „częściowej” (np. zamieszczone przez Francisa Chinga schematy „złotej proporcji” elewacji frontowych nie uwzględniają akroterionów [Ching 1996, s. 288]).
- arbitralne zdają się zasady wnioskowania z porównań proporcji elementów architektonicznych różnych obiektów porządku doryckiego tzn. w zależności od ogólnej oceny budowli, nietypowość proporcji oceniana jest *in plus* lub *in minus* dla danego obiektu.

Pozorny obiektywizm liczb i analiz rysunkowych sprawia wrażenie, że tłumaczą one odczuwaną dziś powszechnie „konieczność” zachwyty przy postrzeganiu świątyń doryckich. W licznych przypisach wyliczone są niespójności i odmienność dobieranych informacji, by wskazać, że nie wpływają one na rozbieżność ocen, tzn. podanie przez różnych autorów odmiennego zestawu, rozmiągających się wymiarów może służyć jako uzasadnienie takiej samej opinii o obiekcie. Mimo to do dziś żywy jest pogląd, że wysublimowana harmonia doryckich świątyń jest efektem właśnie drobiazgowych wyliczeń.

Dwa prezentowane przykłady tj. Bazylika i Herajon leżą na terenie Posejdonii.

⁹⁸ Christian Norberg-Schulz opisuje tę świątynię jako poświęconą Atenie [Norberg-Schulz 1999, s.31].

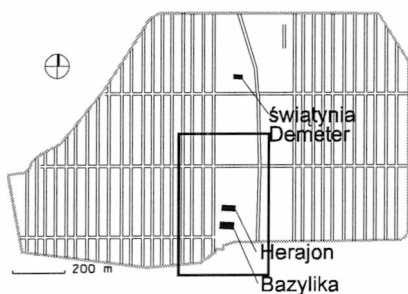
⁹⁹ Budowla ta nazywana jest też w literaturze świątynią Neptuna lub Posejdona.



Rys. 4.1.1. Posejdonia. Widok z lotu ptaka. [Levi 1995, s. 196]



Rys. 4.1.2. Posejdonia. Półwysep Apeniński.



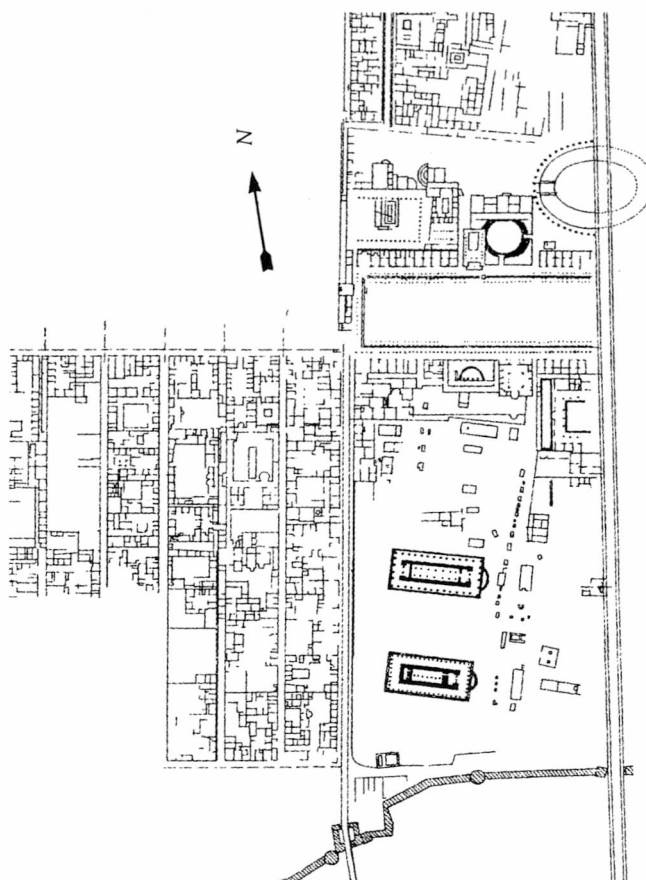
Rys. 4.1.3. Posejdonia. Plan – oprac. aut., fragment powiększony. [Durando 1997, s. 258]

Posejdonia uznawana jest za „jedno z najciekawszych stanowisk archeologii greckiej” [Durando 1997, s.258], gdzie znajdują się jedne z najlepiej zachowanych świątyń doryckich z trzech okresów rozwoju porządku:

1. Pierwsza świątynia Hery, tzw. Bazylika (ok. 530-560 r. p.n.e.) – okres archaiczny.
2. Świątynia Demeter⁹⁸ (ok. 510 r. p.n.e.) – okres przejściowy.
3. Świątynia Hery z Argos, tzw. Heraion⁹⁹ (ok. 450 r. p.n.e.) – okres klasyczny.

Ruiny dwóch z tych świątyń stoją obok siebie: Bazylika oraz na północ od niej Heraion. Świątynie te są szeroko omawiane w literaturze i „dają obraz rozwoju porządku doryckiego” [Parnicki-Pudęłko 1975, s.133], dlatego też zostały wybrane do analizy.

Posejdonia (późniejsze rzymskie Paestum) było kolonią grecką na półwyspie apenińskim, założoną przez Dorów w połowie VII wieku p.n.e. Miasto zlokalizowane na rozległej równinie, zbudowano na siatce ortogonalnej, pozostawiając w środkowej części duży prostokątny plac z agorą i budowlami sakralnymi.



OGÓLNY OPIS OBIEKTU

Świątynia Hery I, tzw. Bazylika, określana jest w literaturze jako przykład świątyni z archaicznego okresu rozwoju porządku doryckiego. Dziś z budowli tej pozostał stereobat, zewnętrzna kolumnada (perystaza), architrav, część fryzu, zarys murów celli, część kolumn z celli i przedsionka oraz końcówki ant.

Bazylika była świątynią typu pseudodipteros 9x18 kolumn. Jej stereobat składa się z trzech stopni. Wymiary stylobatu wynoszą 24,52x54,29m, zewnętrzne wymiary celli wraz z antami: około 17x52m. Rozstaw 9 kolumn na dwóch frontonach wynosi 2,87m, a 18 kolumn wzdłuż dłuższych boków 3,1m. Kolumny z celli mają takie same wymiary jak kolumny perystazy. Kolumny doryckie stojące wprost na stylobacie, mają trzon kanelowany (20 kaneli) o średnicy u podstawy równej 1,45m, przy głowicy 0,98m. Wysokość kolumn wynosi 6,45m tj. prawie 9 modułów. Trzon po raz pierwszy w świątyni doryckiej ma entazę. Entaza wynosi 54mm.¹⁰⁰ Głowica o szerokości 2m złożona jest z echinusa i abakusa. Na styku trzonu i echinusa znajduje się poziomy żłobek z płaskorzeźbionym ornamentem liściowym. U nasady echinusa zachowały się resztki fryzu z motywami roślinnymi (palmetowo-lotosowy) lub linearnymi. Z belkowania zachował się architrav o przekroju kwadratu o boku 1,147m, u góry resztki zakończenia lesbijskim kimationem. Fryz zachował się częściowo i bez tryglifów. Z gzymsu zachowały się terakotowe okładziny. Zachowały się też resztki terakotowej simy. Kamieniem użytym do budowy był wapień – poros.

Według rekonstrukcji cella z antami podzielona była na dwie nawy rzędem ośmiu kolumn. Do celli prowadziły dwa wejścia (po jednym do każdej z naw) z przedsionka, osłoniętego trzema kolumnami. Za cellą znajdował się opistodom, do którego były dwa wejścia z celli. Lesbijski kimation architravu uważany jest za dowód wpływu architektury jońskiej, zamiast typowej dla doryku taenii. Terakotowa sima zdobiła trójkątny przyczółek wschodniego i zachodniego frontonu świątyni. Według rekonstrukcji kamień oryginalnie pokrywany był stiukiem, a górne partie budowli były polichromowane.

¹⁰⁰ Janusz Ballenstedt podaje, że wysokość kolumny Bazyliki wynosi 12m, co jest wymiarem większym o ponad 5,5m, niż 6,45m wymieniane przez Stefana Parnickiego-Pudełko [Ballenstedt 2000, s.111], [Parnicki-Pudełko 1975, s.134]. Natomiast z dokładnością do milimetra podaje on wymiar entazy tj. 54mm, a pozostali autorzy poprzestają na stwierdzeniu, że jest ona wydatna.

4.1.1 ANALIZA CECH OBIEKTYWNYCH FORMY

LOKALIZACJA

Bazylika zlokalizowana została na równinie, na dużym prostokątnym placu, otoczonym niegdyś od wschodu i zachodu przez miasto. Zbigniew Herbert postrzega taką lokalizację świątyni jako niekorzystną (w stosunku do typowego umiejscowienia na szczycie wzgórza), skutkującą optycznym „spłaszczeniem” bryły pod ogromem nieba („zawiodła pomoc przyrody” [Herbert 1995, s.32]).

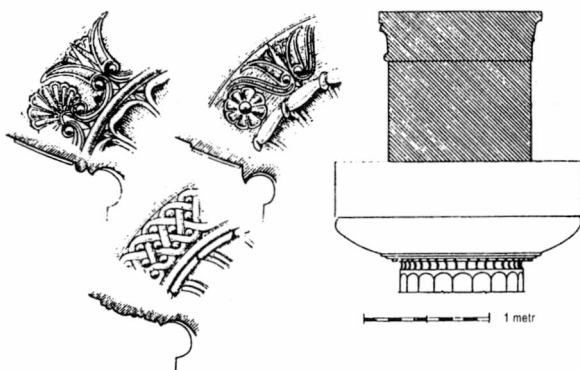
Świątynia zorientowana jest dłuższą osią w kierunku wschód – zachód, z pewnym odchyleniem na południowy wschód. Wejście i ołtarz były od wschodu. Zbigniew Herbert koncentruje się nie na tej odchyłce tylko na kierunku dominującym, który nazywa świętą orientacją wschód-zachód i uznaje Bazylikę (i sąsiadujący Herajon) za przyczynek do potwierdzenia solarnego pochodzenia architektury greckiej [Herbert 1995, s.36]. Christian Norberg-Schulz podkreśla z kolei nierównoległe zorientowanie sąsiadujących świątyń w stosunku do ortogonalnej siatki ulic, co tłumaczy chęcią dostosowania się do rzeźby sąsiadującego z równiną wzgórza. Stwarza to „specjalną perspektywę wiodącą ku świętemu elementowi krajobrazu” i czci jedność miasta z ziemią i swoją boginią - Herą [Norberg-Schulz 1999, s.28]. Lokalizacja Bazyliki (i Herajonu) odczytywana jest przez tego autora jako istotny środek wyrazu symbolicznego.

Pozostali autorzy nie komentują lokalizacji i orientacji świątyni.

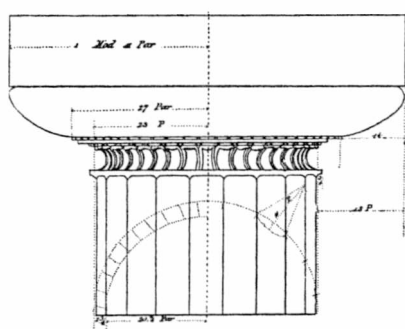
SYMETRIA

Stan istniejący: W omawianym obiekcie są zauważalne symetryczne rozwiązania rzutów i elewacji, a także detali.

Rzut rozwiązany jest w oparciu o symetrię środkową względem dwóch prostopadłych osi. Jedna jest równoległa do dłuższego boku stereobatu i przechodzi przez środkowe z dziewięciu kolumn elewacji wschodniej i zachodniej, rząd kolumn na środku zarysu celli oraz środkową z trzech kolumn pomiędzy resztkami ant. Druga



Rys. 4.1.4. Bazylika. Ornamentyka kapiteli. [Parnicki-Pudelko 1975, s.131]



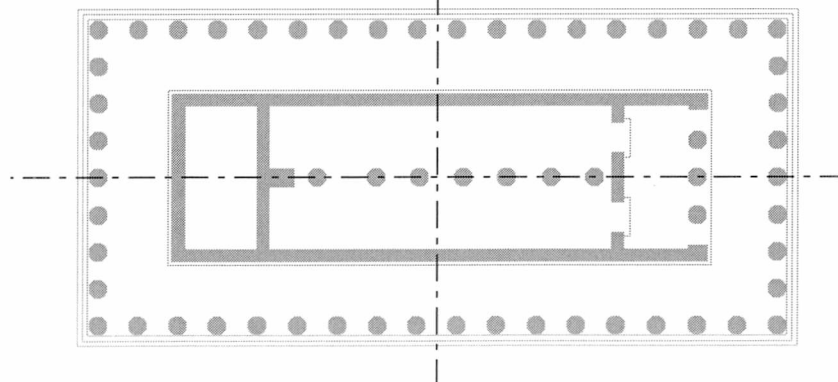
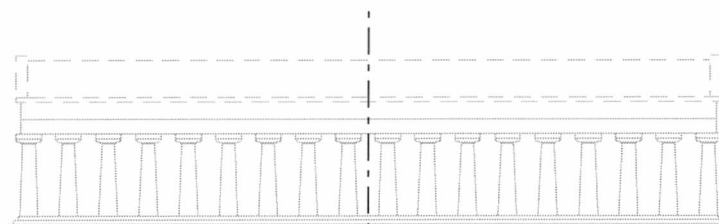
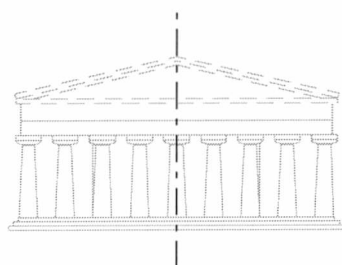
Rys. 4.1.5. Bazylika. Głowica kolumny. [Ulatowski 1957, s. 151]

oś przebiega przez środek stereobatu równoległe do krótszego z jego boków. Wokół niej lustrzane odbicia tworzy perystaza oraz zarys celli i odpowiadające sobie wymiary zarysów skarbcza i przedsionka. Nierówny stopień zachowania pozostałości kolumn środkowych, kolumn przedsionka oraz resztek ant powoduje zachwianie symetrii przestrzennej układu.

Elewacje wykazują symetrię środkową, poprzez położenie budowli względem stylobatu i rozstaw kolumn. Nierównomiernie zachowane pasmo fryzu zakłóca symetryczność elewacji.

Zachowane detale cechuje symetria środkowa bądź obrotowa. Kanele obiegające kolumny, dekoracja rowka będącego łącznikiem trzonu z echinusem i sam echinus są przykładami symetrii obrotowej.

Rekonstrukcja: Oś symetrii całej bryły stanowił rząd kolumn w celli podtrzymujących niegdyś więźbę przekrycia. Do celli prowadziły z przedsionka symetrycznie umieszczone dwa wejścia, na których przedłużeniu, u końca każdej z naw, znajdowało się przejście do pomieszczenia za cellą (skarbcza). Jediną parą elementów nieidentycznych po dwóch stronach tej



Rys. 4.1.6. Bazylika. Symetria.



Rys. 4.1.7. Bazylika. Kapitele.
[Parnicki-Pudelko 1975, s.135]

osi była pełna ściana opistodomu odpowiadająca położeniem rzędowi trzech kolumn przedsionka.

Symetria środkowa elewacji frontowych podkreślona była trójkątnym przyczółkiem, który był zgodny z kątem nachylenia symetrycznego dachu dwuspadowego. Geometria tryglifów oraz rozmieszczenie metop i tryglifów względem osi kolumny, oparta była na symetrii środkowej. Zaburzenie tego układu występowało tylko w narożach świątyni, gdzie poszerzone tryglify wychodziły poza oś kolumn.

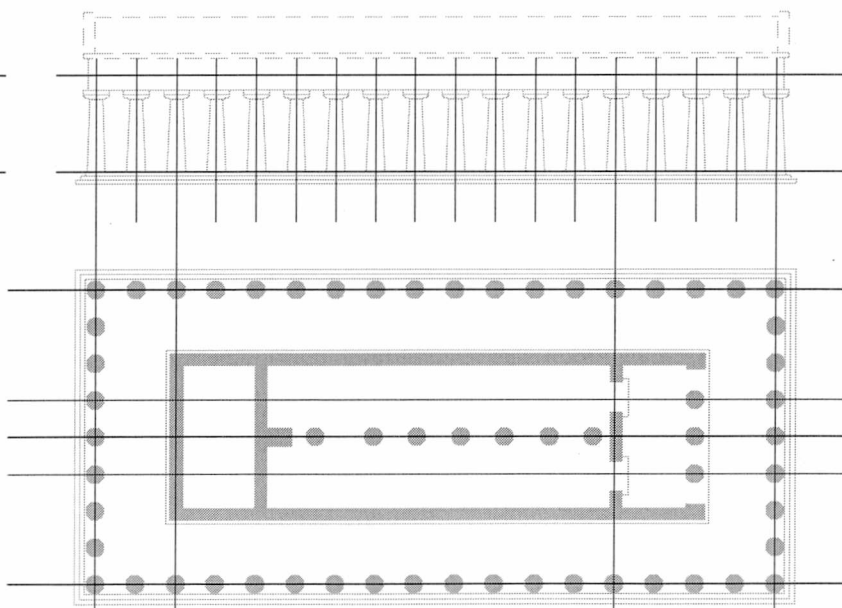
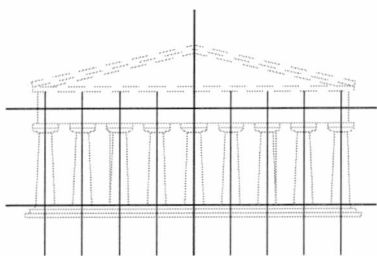
Żaden z autorów nie podkreśla faktu symetryczności świątyni.

OSIOWOŚĆ

Stan istniejący: Prezentowana budowla ma szereg rozwiązań osiowych.

W układzie ortogonalnym rzutu wszystkie elementy tj. stopnie stereobatu, kolumny i zarysy ścian celli znajdują się na osiach wyznaczających dwa główne kierunki. Podobnie na elewacjach dominują dwa kierunki: wertykalny wyznaczony przez osie kolumn i horyzontalny wyznaczony przez stereobat i resztki belkowania.

Rekonstrukcja: Jedyne odstępstwo od ortogonalności układu stanowiły trójkątne tympanonów, powtarzające kierunki spadku dachu. Ch. Norberg-Schulz uznaje fronton za „syntezę kierunku poziomego i pionowego, tak samo, jak piramidę” [Norberg-Schulz 1999, s.27]. Autor ten wspomina też o ustawieniu rzędu kolumn



Rys. 4.1.8. Bazylika. Osiowość.



Rys. 4.1.9. Bazylika. Widok wschodniego frontu świątyni. [Trachtenberg, Hyman 1986, s. 86]

na centralnej osi budowli. Fakt ustawienia kolumn na osi elewacji frontowych podkreślają Marvin Trachtenberg i Isabelle Hyman uznając to rozwiązanie za nietypowe, odbiegające od doryckiego „ideału” [Trachtenberg 1986, s.86-87].

Pozostali autorzy nie wspominają o osiowych rozwiązaniach świątyni.

JEDNORODNOŚĆ POWTARZALNYCH ELEMENTÓW SKŁADOWYCH

Stan istniejący: Omawianą budowlę cechuje duża jednorodność elementów składowych.

Stopnie stereobatu mają wokół całego rzutu jednakową geometrię. Powtarzalne są elementy belkowania: architrav, resztki fryzu. Kolumny perystazy oraz niegdyś celli i przedsionka powtarzają się w takiej samej formie i ornamentacji. Rozwiązanie to komentowane jest jako nietypowe przez M. Trachtenberga i I. Hyman [Trachtenberg 1986, s.87]. Ch. Norberg-Schulz podkreśla dużą liczebność jednakowych kolumn, co w jego odbiorze przyczynia się do odczytywania Bazyliki raczej jako zbioru elementów, niż jednorodnej całości [Norberg-Schulz 1999, s.29]. Metodę tworzenia budowli w oparciu o wielokrotne powielanie jednego elementu nazywa on „bezpieczeństwem przez powtarzanie” i uznaje za charakterystyczne dla architektury egipskiej i archaicznej.

Rekonstrukcja: Analiza innych przykładów świątyń doryckich wskazuje, że powtarzalne były dekoracja fryzu

i gzymsu. Przyczółki elewacji wschodniej i zachodniej miały taką samą geometrię. Konstrukcja dachu składała się z powtarzalnych dźwigarów drewnianych, pod którymi założony był w podcieniach kasetonowy strop kamienny.

Pozostali autorzy nie wspominają o jednorodności elementów składowych świątyni.

PROPORCJE

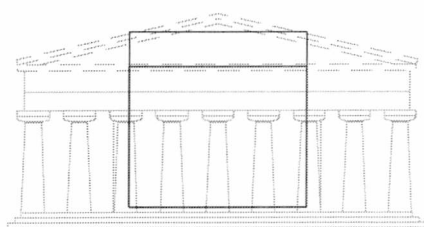
Świątynia dorycka, jak zgodnie twierdzą badacze problemu, zawdzięcza swe proporcje budowaniu jej w oparciu o moduł, czyli pewną podstawową jednostkę służącą do rozmierzania wymiarów i wzajemnego położenia elementów obiektu. Nie ma jednak zgodności, czy modułem był tryglif, czy pół szerokości kolumny, a ponadto „niektórzy teoretycy za istotną proporcję, charakteryzującą dany porządek, uważają stosunek wysokości kolumny do wysokości entablamentu, tj. fryzu, gzymsu i architrawy razem wziętych” [Herbert 1995, s.40]. Mimo tych rozbieżności badanie i ocena proporcji świątyni doryckiej jest dla wielu autorów podstawowym elementem jej opisu. Jest to wynik tradycji witruwiańskiej, która w proporcji właśnie widziała źródło harmonii dzieła architektury.

Wielu autorów podaje różne zasady proporcji jakie cechują świątynie doryckie (np. [Trachtenberg 1986, s.84], [Parnick – Pudełko 1975], [Ulatowski 1957]). Tu dla przykładu przeanalizowane zostaną propozycje podane przez Kazimierza Ulatowskiego. Stwierdza on, że harmonia „najdawniejszych nawet świątyni doryckich” polega na „doskonałej zgodności całości z poszczególnymi członami”. Zgodność tę uzyskiwano według tego autora dzięki nadawaniu budowli proporcji spełniających cztery podane poniżej warunki [Ulatowski 1957, s.90-92]. Na wstępie uwag o proporcjach Bazyliki warto więc skonfrontować jej wymiary z tymi warunkami, by sprawdzić ich tak ujętą „harmonię”:

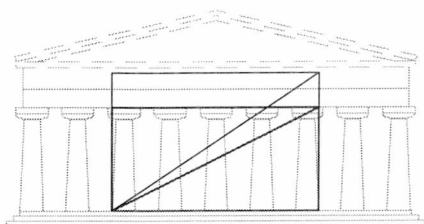
1. Szerokość i wysokość nawy (cella) bądź przedsionka są sobie równe.

Zamieszczony rysunek wskazuje, że szerokość to wewnętrzny wymiar nawy tj. cztery odległości osi kolumn frontowych pomniejszone o dwie grubości ścian nawy ($11,48 - 2 \times \text{ok.}1 = 9,48$), a porównywana wysokość to

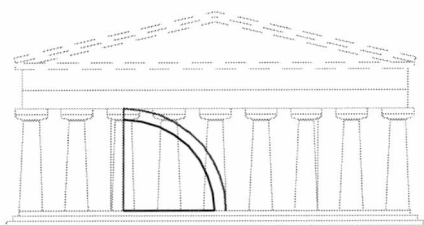
Rys. 4.1.10. Bazylika. Proporcje świątyni doryckiej według K. Ulatowskiego (Linia czarna – proporcje wynikające z warunków Ulatowskiego. Linia czerwona – proporcje rzeczywiste).



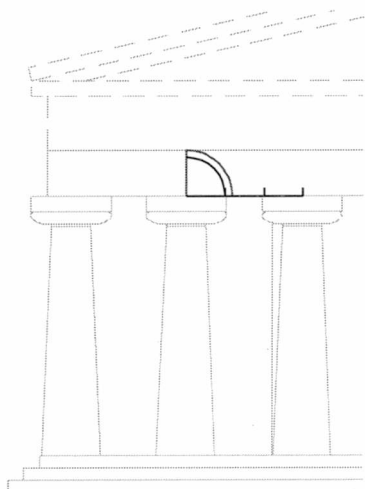
Rys. 4.1.10a. Warunek 1



Rys. 4.1.10b. Warunek 2



Rys. 4.1.10c. Warunek 3



Rys. 4.1.10d. Warunek 4

suma wysokości kolumny i architrawu ($6,45 + 1,147 = 7,597 < 9,48$), czyli warunek nie jest spełniony.

2. Szerokość i widoczna z zewnątrz wysokość frontu nawy wyraża się stosunkiem 2:3

Szerokość nawy Bazyliki równa jest czterem odległościom osi kolumn frontowych tj. $4 \times 2,87 = 11,48$. Widoczna wysokość nawy rozumiana zgodnie z zamieszczonym rysunkiem jako wysokość kolumn wynosi 6,45 m. Proporcja 6,45:11,48 nie odpowiada proporcji 2:3, czyli warunek nie jest spełniony.

3. Wysokość kolumny równa się podwójnej odległości osi kolumnowych: $h=2a$

W Bazylice wysokość kolumn wynosi 6,45 m. Odległość osi kolumn frontowych wynosi 2,87m ($2 \times 2,87 = 5,74$), bocznych: 3,1 m ($2 \times 3,1 = 6,2$), czyli warunek nie jest spełniony.

4. Wysokość architrawu równa się trzeciej części odległości osi kolumnowych, czyli jednej trzeciej długości jego boku.

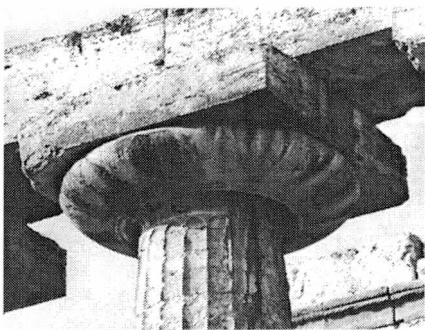
Wysokość architrawu Bazyliki wynosi 1,147m, a odległości osi kolumnowych frontów to 2,87m ($2,87/3 = 0,956 < 1,147$), a bocznych: 3,1m ($3,1/3 = 1,03 < 1,147$), czyli warunek nie jest spełniony.

Żaden z wymienionych przez Kazimierza Ulatowskiego warunków „harmonijnych proporcji” nie jest w Bazylice spełniony.

Stan istniejący: Jak zaznacza wielu autorów proporcje bryłowe Bazyliki są dla porządku doryckiego nietypowe, z odczuwalną dominacją kierunku horyzontalnego ([Herbert 2000, s.32], [Norberg-Schulz 1999, s.29], [Parnicki-Pudełko 1975, s.134]). Proporcje te tworzy stojąca na stylobacie perystaza z architrawem i fragmentami fryzu. Brak dziś natomiast gzymsu, tympanonów i dachu, czyli górnej partii budynku. Kolumny perystazy mają niezwykle proporcje i nietypowy rozstaw. Zwraca to uwagę większości autorów, ale jest różnie oceniane.

Odmienność proporcji Bazyliki od doryckiego „ideału”¹⁰¹, najmocniej podkreślają się Marvin Trachtenberg i Isabelle Hyman. Do odstępstw zaliczają oni „niezwykłe” proporcje planu zewnętrznej kolumnady Bazyliki: w fasadzie frontowej liczba kolumn jest

¹⁰¹ Jako dorycki ideał podawany jest np. Partenon lub Herajon z Paestum, czyli świątynie klasycznego okresu rozwoju porządku.



Rys. 4.1.11. Bazylika. Kapitel.
[Norberg-Schulz 1999, s.31]

¹⁰² Zbigniew Herbert zauważa, że Bazylika jest jedyną świątynią dorycką o nieparzystej liczbie kolumn w fasadach frontowych, co powodowało błędne odczytywanie funkcji obiektu: „początkowo myślano, że jest to obiekt publiczny, a nie sakralny” [Herbert 1995, s.32].

¹⁰³ Opisując doryckie świątynie z Paestum Zbigniew Herbert stwierdza: „Piękno architektury klasycznej da się ująć w liczby i proporcje poszczególnych elementów w stosunku do siebie i do całości. Świątynie greckie żyją pod złotym słońcem geometrii. Matematyczna precyzja unosi te dzieła nad fluktuami czasów i gustów. [...] sztuka grecka jest sztuką apodyktyczną, narzucającą się koniecznością naszej świadomości” [Herbert 1995, s.40].

nieparzysta - 9, a ponadto ich rozstaw jest mniejszy niż 18 kolumn fasad bocznych¹⁰². Autorzy stwierdzają, iż: „te nieprawidłowe sprzeczności można wyjaśnić matematyką kompozycji, która poświęcała wizualną harmonię układowi na rzecz teoretycznych proporcji” [Trachtenberg 1986, s.87]. Nie znajdujemy co prawda wyjaśnienia, jakie proporcje i wyliczenia skłonić mogły twórców do ustawienia 9 kolumn zamiast np. 8, ale zdanie takie podważa to, co w przekonaniu wielu autorów stanowi o wyjątkowości doryckiej świątyni, tj. iż jej wizualna harmonia jest wynikiem „matematyki kompozycji”. Inaczej ujmując: teoretyczne proporcje w założeniu współtworzą wizualną harmonię, a nie z nią konkurują¹⁰³. W Bazylice M. Trachtenberg i I. Hyman dostrzegają istnienie wyliczonych proporcji (choć nie podają jakich), natomiast „wizualnej harmonii” nie. Autorzy ci analizują też detal Bazyliki (wydatna entaza, duży abakus, spłaszczony echinus z rowkiem) i dochodzą do wniosku, że niezwykłość proporcji dotyczy w tej budowli wszystkich elementów składowych. Spostrzeżenie to jest dla nich podstawą tezy, że uwypuklanie kontrastów i konfliktów, a nie „spokojna harmonia doryckiej normy”, były estetycznym zamierzeniem twórców Bazyliki. Zamierzenie to zostało konsekwentnie przeprowadzone i jest dla obserwatora uchwytnie, tak więc wprowadzone rozwiązania, choć nietypowe, nie są błędne. Do wysokiej oceny proporcji Bazyliki autorzy ci dochodzą poprzez analizę miejsca dzieła architektury w jego kontekście kulturowym, przy równoczesnym badaniu wewnętrznej spójności i logiki rozwiązania.

Z kolei Christiana Norberg-Schulza interesuje wrażeniowy obiór proporcji Bazyliki, „szczególna siła wyrazu”, jaką nadają budowli „niskie jak na szerokość fasad kolumny” i ich wydatna entaza [Norberg-Schulz 1999, s.29]. Autor ten nie podkreśla nietypowości rozwiązań i nie wprowadza porównań z wymiarami innych świątyń.

Zbigniew Herbert zagadnienie proporcji Bazyliki rozpatruje jakby z dwóch perspektyw, które nie zawsze tworzą spójny obraz. Zapis osobistych wrażeń z postrzegania proporcji świątyni przeplata on z mozaiką utrwalonych, „klasycznych” poglądów na ten temat. Tak

¹⁰⁴ Witruwiusz pisze, że kolumna dorycka zaczęła w architekturze odzwierciedlać proporcje, siłę i piękno męskiego ciała" [Witruwiusz 1999, s.98]. Według Christiana Norberg-Schulza „nabrzmiate, żłobkowane trzony wydają się ucieleśniać siłę męskich muskułów” [Norberg-Schulz 1999, s.27].

¹⁰⁵ Problem, jaki widzieli Rzymianie w rozmieszczaniu tryglifów jest dla Zbigniewa Herberta symptomem tego, że świątynie w ich czasach stały się raczej ozdobą miasta niż miejscem kultu, a pierwotnie drugorzędne zagadnienia ornamentacyjne urosły do rangi pierwszoplanowych problemów.

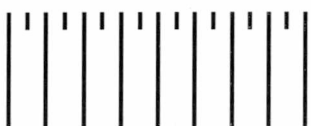
więc np. porządek dorycki nazywa „krępy, przysadzysty”, w rysunku kolumn dostrzega „wyraźną muskulaturę”, kapitel „nabrzmiaty jest od wysiłku”, co jest ujęciem często powtarzanym, a mającym swe źródło jeszcze w traktacie Witruwiusza¹⁰⁴. Równocześnie jednak mocne zwężenie w górnej części kolumn Bazyliki autor wyjaśnia dążeniem do „przeciwdziałania wrażeniu ciężkości”, by następnie kolumny tej budowli określić jako „masywne jak ciała tytanów”. Nie jest więc jasne, czy „wrażeniu ciężkości” udało się przeciwstawić, czy też wcale tak naprawdę o to nie chodziło. Wątpliwości te nie zmieniają faktu, że Herbert bardzo wysoko ocenia Bazylikę. Odmienność tej świątyni od klasycznego „ideału” proporcji doryckiej nie powoduje zmiany tej oceny.

Rekonstrukcja: Rozmieszczenie nieistniejących dziś elementów Bazyliki rekonstruować można w oparciu o badanie zachowanych fragmentów połączone ze znajomością rozwiązań analogicznych detali w zachowanych świątyniach doryckich. Przykładowo Stefan Parnicki-Pudełko podaje sposób rozwiązania w Bazylice „konfliktu w narożu fryzu” (bez kontrakcji, przy pomocy prawie kwadratowych tryglifów), chociaż tryglify nie zachowały się. Uznanie tej informacji za istotną dla opisu świątyni przywodzi na myśl „popularność”, jaką tzw. konflikt w narożu fryzu zyskał w czasach Witruwiusza: urosł on do rangi takiego problemu, że zniechęcał do stosowania porządku doryckiego¹⁰⁵.

Do zagadnienia proporcji Bazyliki odnoszą się wszyscy opisujący ją autorzy.

RYTM

Stan istniejący: Budowla cechuje się występowaniem głównego, jednostajnego rytmu tworzonego przez rozstaw kolumn. Rytm kolumn uzupełniony jest drobniejszym rytmem tworzoną przez kanelury.



Rys. 4.1.12. Bazylika. Rytmika elewacji

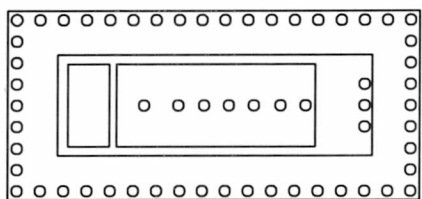


Rekonstrukcja: Rytm kolumn uzupełniony był „połówkowym” rytmem tryglifów. Tryglify miały swój wewnętrzny rytm sfazowania i żłobkowania, uzupełniony

łezkami listewki pod tryglifem, oraz łezkami gzymsu ułożonymi w trzech rzędach nad każdym tryglifem i każdą metopą.

Żaden z autorów nie wspomina o rytmach widocznych na rzucie, elewacjach i detalach.

OBECNOŚĆ OKREŚLONYCH, PROSTYCH FIGUR GEOMETRYCZNYCH



Rys. 4.1.13. Bazylika. Obecności prostych figur geometrycznych na przykładzie rzutu.

Stan istniejący: Budowlę cechuje występowanie wielu prostych figur geometrycznych, widocznych zwłaszcza na rzucie i w budowie elementów składowych.

W kompozycji rzutu dominuje prostokąt stereobatu, wyznaczający układ kolumn. Elementy składowe, tj. kolumny, mają rzut koła, podobnie jak echinus. Abakus w rzucie jest kwadratem, podobnie architrav w przekroju. Kołowy rzut kolumn uzupełniony jest drobniejszym podziałem równomiernie rozmieszczonych na całym obwodzie koła 20 łuków – kaneli. Prostokątny jest zarys celli z przedsionkiem i skarbcem (rzuty przedsionka i skarbcza mają podobne proporcje do rzutu celli).

Rekonstrukcja: Cała budowla wyznaczała w przestrzeni prostopadłościan nakryty dwuspadowym dachem, którego szczyty zakończone były równoramiennymi trójkątami tympanonów.

Geometria wielu elementów nie zachowanego detalu oparta była na prostych figurach, np. tryglify dzieliły pas fryzu na zbliżone do kwadratów metopy.

Żaden z autorów nie wspomina o oparciu np. kompozycji rzutu na prostych figurach geometrycznych¹⁰⁶.

HIERARCHICZNOŚĆ UKŁADU

Stan istniejący: Jedynymi elementami wyróżniającymi się na tle jednorodnej struktury perystylu są dziś pozostałości trzech kolumn przedsionka, resztki ant oraz zarysy ołtarza przed elewacją wschodnią. Nie zachowały się inne elementy pozwalające odczytać hierarchię ważności przestrzeni świątyni. O obecności ołtarza i jego pierwotnej centralnej roli dla funkcjonowania świątyni wspomina Zbigniew Herbert. Zauważa on przy tym, że dziś „ten porzucony kamień nikogo nie wzrusza” [Herbert 1995, s.44], co oznacza, że przestał być

¹⁰⁶ Poszukiwania w tej dziedzinie są natomiast głównym przedmiotem zainteresowania Hansa Junecke. Jest on autorem teorii o wytyczaniu rzutów świątyń na bazie trójkątów pitagorejskich o bokach wyrażonych liczbami całkowitymi (Junecke H., „Proportionen frühchristlicher Basiliken des Balkan im Vergleich von zwei unterschiedlichen Meßverfahren”, Tübingen 1983, s.19-20).

odczytywany jako integralny składnik układu tworzącego świątynię.

Rekonstrukcja: Układ wykazujący dużą jednorodność posiadał cechy nadające mu wyraźną hierarchiczność, z których do dzisiaj dotrwały tylko niektóre. Dłuższa oś o orientacji wschód-zachód podkreślona była tympanonami. Za kolumnadą elewacji wschodniej umiejscowiony był rząd trzech kolumn. Oślaniały one flankowany przez anty przedsionek, z którego były dwa wejścia do celli z posągami bóstwa. Hierarchiczność układu wzmocniona była zapewne również przez dekorację plastyczną, dziś nie istniejącą.

Pozostali autorzy nie wspominają o elementach nadających budowli hierarchiczność.

UŻYTY MATERIAŁ, KONSTRUKCJA, KOSZTY

Podstawowym (jedynym do dziś na miejscu widocznym) budulcem Bazyliki jest lokalny porowaty wapień, nazywany w większości polskich opracowań o architekturze i sztuce porosem¹⁰⁷. Budowlę wzniesiono z pełnych, kamiennych bloków, których eksponowane płaszczyzny stanowią jej lico. Według rekonstrukcji konstrukcję dachu stanowiły drewniane więzary. Na miejscu odkryto terakotowe resztki zdobień, które stosowano według Kazimierza Ulatowskiego do zaślepiania elementów drewnianych.

Według autorki materiał zastosowany w Bazylice postrzegany jest przez pryzmat później wprowadzonego do budowy świątyń marmuru. Dlatego to większość autorów o kamieniu z Bazyliki w ogóle nie wspomina, a opisując Partenon podkreśla piękno jego marmuru. Jedynie Zbigniew Herbert przeciwstawia pierwotną surowość i moc wyrazu porowatego wapienia „chłodowi, oficjalności i pompie” marmuru i sądzi, że „poros” „głębiej i naturalniej” wyraża powiązanie świątyń z religią [Herbert 1995, s.42].

Konstrukcja Bazyliki nie jest omawiana jako osobne zagadnienie. M.Trachtenberg i I.Hyman w ogólnym wstępie poświęconym świątyniom doryckim stwierdzają, że Grecy nie wyszli poza podstawowy system konstrukcyjny tworzony przez układ słup - belka. Autorzy ci oceniają ponadto, że niektóre elementy wyglądające

¹⁰⁷ Termin poros jako określenie kamienia, z którego budowano świątynie doryckie, pojawia się u niemal wszystkich omawianych polskich autorów, natomiast nie występuje w „Słowniku petrograficznym” jako nazwa kamienia i przez geologów nie jest używana [Ryka 1991]. Termin ten jest być może kalką językową z niemieckiego słowa *porös* lub angielskiego *porous*, tłumaczonego przez „Słownik geologiczny” jako „porowaty”, co jest określeniem własności kamienia, ale nie nazwą rodzajową (Żyłka R., „Słownik geologiczny”, Warszawa 1970, Wydawnictwa Geologiczne, s.509).



Rys. 4.1.14. Bazylika Widok perystazy. [Lloyd 1963, s. 49]

na nośne, np. kolumny wewnątrz celli, miały znaczenie raczej estetyczne niż konstrukcyjne. Podobne tezy o estetyzujących raczej niż konstrukcyjnych motywach kierujących pewnymi elementami kompozycji kamiennych świątyń doryckich, stawia również Janusz Ballenstedt¹⁰⁸. Część autorów podkreśla natomiast dokładnie odwrotną cechę architektury doryckiej, tj. osiągnięcie w jej detalach rozwiązań zarazem konstrukcyjnie uzasadnionych i pięknych. Myron Goldsmith, architekt i konstruktor (współpracujący wiele lat z biurem Skidmore, Owings & Merrill), w eseju poświęconym „architekturze strukturalnej”¹⁰⁹, jako przykład jednego z „najpiękniejszych i najbardziej wyrazistych elementów w całej architekturze” podaje właśnie dorycką głowicę, dającą obraz obciążeń przenoszonych z belkowania na kolumnę [Goldsmith 1986, s.25].

Koszty budowy Bazyliki nie są znane i nie wspomina o nich żaden z autorów.

FAKTURA

Stan istniejący: Obecnie wszystkie widoczne powierzchnie Bazyliki uwidaczniają naturalną, zwietrzałą strukturę jej tworzywa, tj. porowatego wapienia.

Rekonstrukcja: Furio Durando jako jedyny wspomina o pierwotnym pokryciu wapienia Bazyliki stiukiem [Durando 1997, s.258]. Informację taką potwierdza opis Kazimierza Ulatowskiego dotyczący ogólnie świątyń doryckich z porowatego wapienia. Autor ten podaje, że trzony kolumn oraz elementy polichromowane pokrywano stiukiem, więc ich powierzchnia stawała się gładka [Ulatowski 1957, s.63].

Pozostali autorzy w opisie Bazyliki nie poruszają zagadnienia jej faktury.

BARWA

Stan istniejący: Pozbawiona dziś polichromii Bazylika w całości ma kolor naturalnego kamienia, z którego jest wykonana, tj. porowatego wapienia. Barwę tego kamienia określa Furio Durando nazywając ją „brązową” [Durando 1997, s.258], natomiast omawiając sąsiedni Herajon, zbudowany również z „lokalnego wapienia”, określa jego barwę jako „ciemnozieloną”. Podobnego

¹⁰⁸ W efekcie porównania „konstrukcyjnie uzasadnionego” rozmieszczenia tryglifów (jako zakończeń belek podcieni), z faktycznym rozwiązaniem przyjętym w porządku doryckim, Ballenstedt stwierdza, że „logika konstruktora nie zawsze jest logiką architekta” [Ballenstedt 2000, s.116-117].

¹⁰⁹ „Architekturę strukturalną” według opisu Myrona Goldsmitha określić można parafrazując stwierdzenie Janusza Ballenstedta jako taką, w której „logika konstruktora jest logiką architekta”.

rozróżnienia nie dostrzega Zbigniew Herbert, za to jako jedyny podkreśla on zależność barwy ruin świątyni od zmieniającego się wraz z porą dnia nasłonecznienia: „rankiem wapień Paestum jest szary, w południe miodowy, o zachodzie słońca płomienisty, [...] w ciemniejącym powietrzu będzie stał jak spalony las” [Herbert 1995, s.44].

Rekonstrukcja: Nie zachowały się żadne resztki polichromii Bazyliki, ale z badań innych świątyń wiadomo, że jej elementy były polichromowane. Maria Rzepińska omawiając kolorystykę stosowaną w greckiej architekturze pisze, że „pierwsze świątynie z tufu i porosu malowane były ochrą żółtą, czerwoną i brunatną oraz czernią” [Rzepińska 1989, s.76]. Natomiast Zbigniew Herbert, odnosząc się do trzech świątyń doryckich Posejdonii (a więc m.in. Bazyliki), stwierdza, że ich rekonstrukcja wymagałaby wprowadzenia jaskrawych czerwieni, błękitów i ochry [Herbert 1995, s.43].

Pozostali autorzy nie poruszają zagadnienia kolorystyki Bazyliki (ani dzisiejszej, ani pierwotnej).

4.1.2 ANALIZA CECH OKREŚLONYCH PRZEZ KONTEKST KULTUROWY

FUNKCJA OBIEKTU

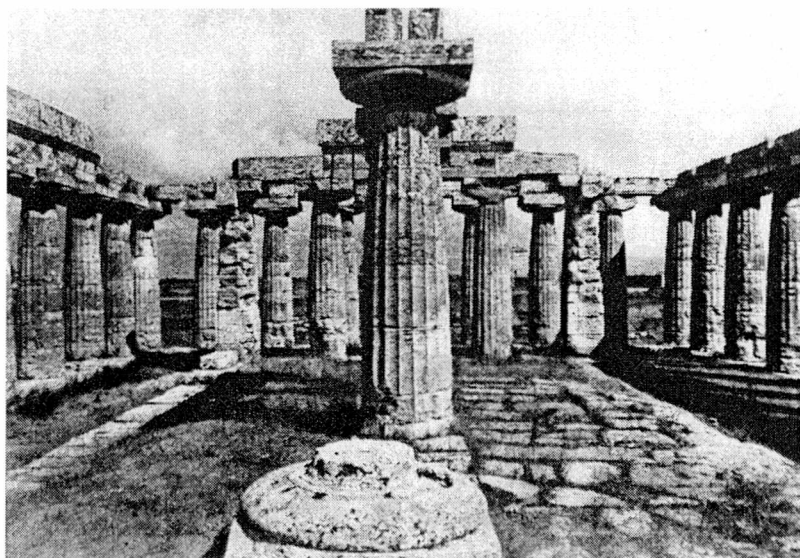
Stan istniejący: Ruina nie ma dziś funkcji innej niż bycie pomnikiem cywilizacji, która ją wzniosła i cennym stanowiskiem archeologicznym.

Rekonstrukcja: Bazylika była świątynią poświęconą kultowi Hery. Obok tej funkcji, określanej przez wszystkich autorów, obiekt pełnił według Zbigniewa Herberta jeszcze jedną: podkreślał odrębność narodową greckich kolonistów „wobec otaczających ludów”: „świątynia grecka na wzgórzu była jak sztandar wbity w zdobytą ziemię” [Herbert 1995, s.29]. Janusz Ballenstedt odnosząc się do wszystkich świątyń greckich podkreśla, że pełniły one przede wszystkim funkcję skarbców [Ballenstedt 2000, s.105].

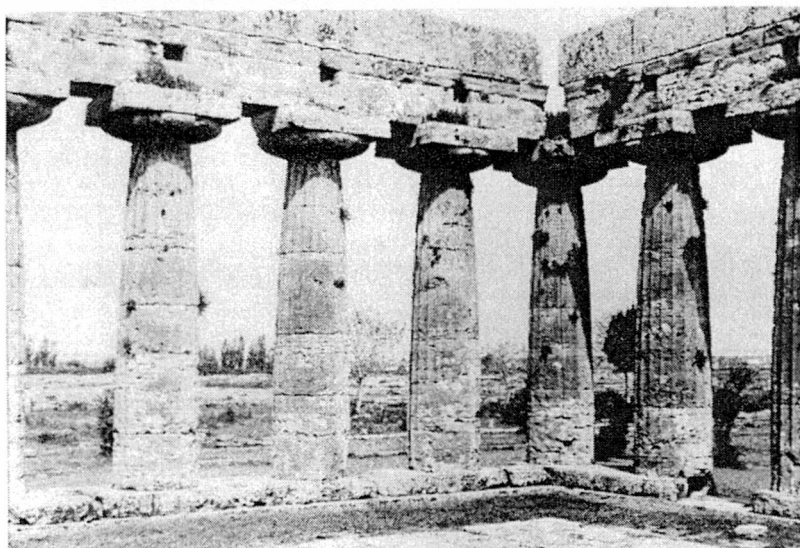
SYMBOLIKA

Nie zachowały się żadne resztki dekoracji rzeźbiarskiej, inskrypcje czy opisy, które przywołałyby indywidualność symboliki Bazyliki na tle innych świątyń. Mimo to Christian Norberg-Schulz odnajduje symboliczny wymiar budowli już w samym wyborze porządku doryckiego na świątynię dla Hery. Herę (oraz Demeter) autor ten uznaje za dawną boginię ziemi, porządek dorycki „może wyrażać ciężką, bliską ziemi masę”, tak więc w Bazylice dostrzega on wyraz „potężnych chtonicznych sił”. Symbolika jest też dla tego autora czytelna w orientacji i sposobie kształtowania kolumn świątyni [Norberg-Schulz 1999, s.27, 29]. Również M. Trachtenberg i I. Hyman symbolikę Bazyliki wywodzą z analizy widocznego do dziś sposobu kształtowania architektury obiektu. Na tej podstawie stwierdzają oni chęć wyrażenia stanów takich, jak: napięcie, kontrast, złożoność i sprzeczności. Natomiast Zbigniew Herbert symbolikę Bazyliki omawia poprzez odwołania do treści tradycyjnie łączonych z porządkiem doryckim, jako składnikiem kultury starożytnej Grecji. Opisuje on więc np. symbolikę związaną z użyciem kamienia oraz kosmologiczny wymiar oparcia kompozycji na prostych proporcjach arytmetycznych, choć nie

Rys. 4.1.15. Bazylika. Wnętrze. Widok od zachodu. [Parnicki-Pudęłko 1975, s. 135]



Rys. 4.1.16. Bazylika. Wnętrze. Północno – zachodni narożnik perystazy. [Parnicki-Pudęłko 1975, s. 135]



określa, jakie proporcje odpowiadają tym w Bazylice [Herbert 1995, s.38-40]. Informacje te świadczą o postrzeganiu przez wspomnianego autora świątyni z Posejdonii jako elementu kultury materialnej i duchowej wyraźnie podziwianej epoki. Spojrzenie powyższe sprzyja wysokiej ocenie Bazyliki.

Pozostali autorzy nie poruszają tematu symboliki Bazyliki.

INDYWIDUALNOŚĆ ROZWIĄZAŃ

Większość autorów podkreśla indywidualność rozwiązań architektury Bazyliki. Dominuje pogląd, że ta archaiczna świątynia odbiega od „doryckiej normy”, wyznaczonej przez późniejsze obiekty klasycznego etapu rozwoju porządku (np. sąsiedni Herajon). Indywidualizm

Bazyliki opisywany jest na podstawie następujących rozwiązań:

- dużej ilości kolumn perystazy (9x18);
- nieparzystej liczbie kolumn fasad frontowych, co daje w efekcie kolumnę w osi fasady zamiast typowej pustki;
- jednakowych wymiarach kolumn perystazy i celli;
- szerszym rozstawie kolumn fasad bocznych niż frontowych;
- wydatnej entazie i dużym zwężeniu trzonu przy głowicy;
- połączeniu trzonu kolumny z echinusem poprzez rowek i fryz u nasady echinusa;
- niezwykłych proporcjach głowic.

Poszczególne wyrazy indywidualności Bazyliki, np. wydatna entaza, postrzegane są przez jednych autorów jako wyraz jej archaiczności, nieudolności wykonawczej ([Herbert 1995], [Ballenstedt 2000], [Ulatowski 1957, s.152]), a przez innych jako celowy środek zastosowany dla wyrażenia pewnych treści symbolicznych ([Norberg-Schulz 1999, s.29], [Trachtenberg 1986, s. 87]). W zależności od interpretacji te same przejawy indywidualności Bazyliki stają się w ocenie autorów jej atutem lub wadą.

4.1.3 ANALIZA CECH ZMIENNYCH

INGERENCJE W FORMĘ OBIEKTU

Żaden z autorów nie wspomina o jakichkolwiek ingerencjach najeźdźców czy kolejnych użytkowników w formę budowli na przestrzeni 2,5 tysięcy lat od jej powstania. Naturalna erozja jako przyczyna dzisiejszej ruiny obiektu wspomniana jest jedynie przez Zbigniewa Herberta („wiatr i burze ścięły równo szczyt Bazyliki” [Herbert 1995, s.33]). Niekorzystne zmiany klimatyczne są przez tego autora wymieniane jako główny powód (poza najazdami) ostatecznego upadku otaczającego Bazylikę miasta, jeszcze w początkach XI wieku. Ruiny Bazyliki (oraz Herajonu i świątyni Demeter) odkryto przypadkowo w poł. XVIII wieku, przy wytyczaniu nowej drogi.

MOMENT POSTRZEGANIA

Jak zauważył Janusz Ballenstedt „patrzac na świątynię grecką musimy ją podziwiać. Podziw może zapoczątkować badanie, ale jest jego złym towarzyszem” [Ballenstedt 2000, s.123]. Złym, bo tendencyjnym. Dlatego też Zbigniew Herbert uznaje za konieczne, by przed rozpoczęciem zwiedzania świątyni Posejdonii „uwolnić się, zapomnieć o wszystkich widzianych fotografiach, wykresach, przewodnikowych informacjach. A także o tym, co powtarzano mi o nieskazitelnej czystości i wzniosłości Greków”. Autor ten wyraża tęsknotę za czysto zmysłowym doświadczeniem harmonii świątyni greckiej, wynikłym nie z tego, co się wie, ale z tego, co da się zaobserwować. I tu pojawia się u Herberta taka uwaga: „pierwsze wrażenie jest bliskie rozczarowaniu: świątynie są mniejsze, ściśle mówiąc niższe niż się spodziewałem” [Herbert 1995, s.31]. Ale zaraz po tym stwierdzeniu następuje opowieść wykraczająca daleko poza to, co widać w Posejdonii, oparta na głębokiej wiedzy autora o „porządku doryckim, w naszym pojęciu najdoskonalszym z porządków architektury antycznej” [Herbert 1995, s.42]. Tak więc wróciwszy na grunt tego, co się wie, a nie tego, co widać, można w nowej formie powtarzać stare twierdzenia o matematycznej doskonałości doryku.

Pozostali autorzy nie opisują wrażeń z bezpośredniego zetknięcia się z Bazyliką.

OCENA WARTOŚCI OBIEKTU

W omawianych tu opisach Bazyliki nie pojawiają się wzmianki o zachowanych z dawnych epok wypowiedziach na temat tej budowli.

Dzisiejszy obserwator Bazyliki ma natomiast do czynienia z formą zupełnie inną w wyrazie niż w stanie pierwotnym, obciążoną ponadto bagażem narosłych przez wieki interpretacji i wiadomości, dotyczących czasów powstania obiektu. W ciągu 2,5 tysięcy lat od wzniesienia świątyni zmiany uległy:

- otoczenie – nie ma ołtarzy, peribolosu - muru okalającego temenos. Nie ma posągów i drzew, które obwieszane wotami, stanowiły istotny akcent w otoczeniu świątyni. Nie ma też miasta Paestum, są tylko jego zarysy oraz ruina Herajonu w sąsiedztwie;
- wygląd budowli – nie ma dachu, ścian celli, posągu, skarbcza, brak części kolumn celli, gzymsu, frontonów, dekoracji plastycznej, polichromii;
- funkcja budowli – nie ma już kultu Hery, budowla nie jest dziś świątynią, a pamiątką swoich czasów, podziwianą jak obiekt muzealny;
- znaczenie budowli – z lokalnego miejsca kultu Greków budowla przez wieki nabierała znaczenia jako jeden z elementów minionej kultury, którą uznano za właściwy początek całej kultury europejskiej. Bazylika stała się więc obiektem, w którym doszukiwano się wartości uniwersalnych, łączonych z kulturą starożytnej Grecji.

Warto zaznaczyć, że świątynie z Posejdonii były jedynymi obiektami tego typu znanymi Europejczykom w czasach ich odkrycia w poł. XVIII wieku, gdyż Grecja pod panowaniem tureckim, była obszarem trudno dostępnym.

Bazylika jest dziś postrzegana wyraźnie przez pryzmat wiedzy o zabytkach porządku doryckiego. Świadczy o tym według autorki np. fakt, że nikt nie podkreśla doskonałości warsztatowej wykonawców obiektu, którzy potrafili wykonać 50 kolumn (nie licząc kolumn celli) o dokładnie jednakowej formie i wymiarach, podawanych dziś z dokładnością do milimetra (entaza

wynosząca 54mm). Osiągnięcie takie można pomijać milczeniem tylko dysponując wiedzą o późniejszych osiągnięciach greckich kamieniarzy, będących w stanie wprowadzać w życie takie niuanse jak korektury optyczne. Wobec kontekstu późniejszych zabytków porządku doryckiego tylko nieliczni autorzy dostrzegają jakieś walory Bazyliki (oprócz budzącego powszechny szacunek wieku i dobrego stanu zachowania). Większość powstrzymuje się od wyrażenia oceny obiektu (nie jest nią fakt, że jest on archaiczny), poprzestając na określeniach poszczególnych jej składników, np. kolumn jako ciężkich, masywnych. Na wyrażenie pozytywny odbiór Bazyliki wskazują jedynie opisy M. Trachtenberga i I. Hyman oraz Ch. Norberg-Schulza. Za atut obiektu autorzy ci uznali dostrzeżoną konsekwencję w doborze środków wyrazu, które zaowocowały spójnym w wyrazie efektem całości. Dzięki tej spójności odmiennosc Bazyliki od klasycznych świątyń doryckich nie jest przez nich uznawana za wadę.

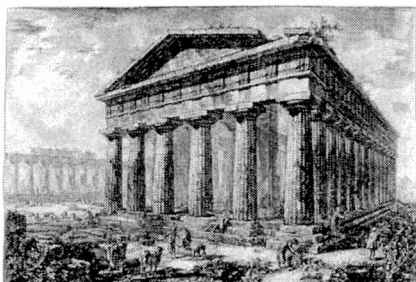
4.2 HERAJON

OGÓLNY OPIS OBIEKTU

Świątynia Hery z Argos, tzw. Herajon, określana jest w literaturze jako obiekt z klasycznego okresu rozwoju porządku doryckiego. Z pierwotnego stanu do dziś zachowała się zewnętrzna kolumnada na stereobacie, niemal pełne belkowanie: architrav, fryz z tryglifami, gzyms oraz frontony wschodni i zachodni, część spiętrzonych kolumn z celli, kolumny in antis opistodomu i przedsionka wejściowego.

Rys. 4.2.1. Posejdonia. Świątynia Hery z Argos, tzw. Herajon. Widok na północno – wschodni narożnik. [Norberg-Schulz 1999, s. 29]

Rys. 4.2.2. Posejdonia. Herajon. Widok na północno – wschodni narożnik - stan zachowania z końca XVIII wieku - akwaforta G.B Piranesiego. [Ficacci 2000, s. 672]



¹¹⁰ Wymiar ten podaje Stefan Parnicki-Pudelko [Parnicki-Pudelko 1975, s.231], natomiast Maria Bernhard określa stylobat jako o 4cm dłuższy (24,31x59,93m) [Bernhard 1975, s.181].

¹¹¹ Fakt zastosowania korektur zaznacza większość autorów, ale nikt nie podaje żadnych wymiarów: ani wygięcia stylobatu, ani entazy, ani nachylenia kolumn (co do którego istnienia nie ma zgody wśród autorów).

Hera II to świątynia typu peripteros 6x14 kolumn. Stereobat składa się z trzech stopni. Wymiary stylobatu wynoszą 24,31x59,89 m¹¹⁰. Po raz pierwszy w architekturze Wielkiej Grecji stylobat jest wypukły, a jego krzywizna powtarza się w belkowaniu¹¹¹. Rozstaw 6 kolumn na dwóch frontach wynosi 4,475 m, a 14 kolumn elewacji bocznych 4,50m. Kolumny stojące wprost na stylobacie, mają trzon żłobkowany (24 kanele) o średnicy u podstawy równej 2,048 m, przy głowicy 1,487 m (zwężenie ok. 55 cm). Kolumny po bokach są o 5,1 cm cieńsze niż frontowe. Prześwity między kolumnami na frontach są o 8 cm mniejsze niż po bokach. Dla rozwiązania problemu tryglifów w narożu zredukowano

¹¹² Informację tę podaje jedynie Maria Bernhard, ale nie określa przy tym ile wynosi kontrakcja [Bernhard 1975, s.182]. Tymczasem zagadnienie kontrakcji kolumn narożnych komplikuje się, jeśli przyjąć za prawdziwe powyższe dane liczbowe przytoczone za Stefanem Parnickim-Pudełko. Okazuje się bowiem, że suma rozstawu 6 kolumn frontowych bez kontrakcji jest o 11,3cm większa niż krótszy bok stylobatu ($5 \times 4,475 + 2,048 = 24,423$; $24,423 - 24,31 = 0,113$), natomiast suma rozstawu 14 kolumn elewacji bocznych jest o 60,7cm większa niż dłuższy bok stylobatu ($13 \times 4,50 + 2,048 = 60,497$; $60,497 - 59,89 = 0,607$). Oznaczałoby to, że kontrakcja kolumn frontowych jest zasadniczo inna niż bocznych, a ponadto, że w przypadku kolumn frontowych jest ona rzędu kilku centymetrów (co trudno uznać za „silną redukcję”). Ponieważ analiza materiału zdjęciowego potwierdza istnienie kontrakcji rzędu 30cm, trzeba stwierdzić, że wymiary interkolumniów podane przez Stefana Parnickiego-Pudełko (z dokładnością do milimetra) nie mogą być zgodne ze stanem faktycznym.

¹¹³ Proporcje te wylicza Stefan Parnicki-Pudełko [Parnicki-Pudełko 1975, s.231], a Zbigniew Herbert twierdzi, że grubość do wysokości kolumny daje proporcję 1:5 [Herbert 1995, s.34].

¹¹⁴ Zagadnienie będzie omówione w części „Cechy zmienne – moment postrzegania”.

¹¹⁵ Kazimierz Ulatowski podaje informację, że belkowanie ma wysokość 2,5 razy mniejszą niż kolumny. Identyczną proporcję belkowania do wysokości kolumny autor ten stwierdza w jednej ze świątyń „stylu staroarchaicznego” i tam ocenia ją jako ciężką, natomiast w Herajonie podkreśla smukłość elementów belkowania [Ulatowski 1957, s.151, 153].

silnie ostatnie dwa interkolumnia¹¹². Wysokość kolumn wynosi 8,88 m, tj. 4,23 dolnych średnic kolumn frontowych i 4,33 kolumn bocznych¹¹³. Trzon ma entazę (nikt nie określa jaką), natomiast jego nachylenie jest sprawą sporną¹¹⁴. Głowica złożona jest z echinusa i abakusa. Belkowanie składa się z architrawu, fryzu i gzymsu¹¹⁵.

Według rekonstrukcji dwa zachowane częściowo rzędy spiętrzonych kolumn (2x7 na niższym poziomie) o średnicy mniejszej do kolumn perystazy, dzieliły nie zachowaną dziś cellę na trzy nawy. Żaden z autorów nie podaje rozstawów i średnic kolumn celli, ani szerokości naw.

Kamieniem użytym do budowy był porowaty wapień, według rekonstrukcji pierwotnie polichromowany w górnej partii budynku. Brak jakichkolwiek pozostałości dekoracji plastycznej metop i frontonów nasuwa przypuszczenie, że nie wprowadzono rzeźb, a jedynie malowanie.

4.2.1 ANALIZA CECH OBIEKTYWNYCH FORMY

LOKALIZACJA

Herajon zlokalizowany został na równinie, na dużym prostokątnym placu, otoczonym niegdyś od wschodu i zachodu przez miasto. Od południa świątynia ta sąsiaduje ze starszym o sto lat sanktuarium Hery – Bazyliką. Zbigniew Herbert postrzega taką lokalizację obu świątyń jako niekorzystną (w stosunku do typowego umiejscowienia na szczycie wzgórza), skutkującą optycznym „spłaszczeniem” brył pod ogromem nieba („zawiodła pomoc przyrody” [Herbert 1995, s.32]).

Orientacja Herajonu jest identyczna jak Bazyliki: również dłuższą osią w kierunku wschód – zachód, z pewną odchyłką na południowy wschód. Wejście i ołtarz również były od wschodu, z tym że od zachodu znajduje się dokładny odpowiednik przedsionka wejściowego z kolumnami *in antis* w postaci opistodomu, czego nie ma w Bazylice. Komentarze Z. Herberta i Ch. Norberg-Schulza dotyczące lokalizacji Herajonu traktują zagadnienie jako wspólne z Bazyliką i nie pojawiają się uwagi dotyczące wyłącznie Herajonu.

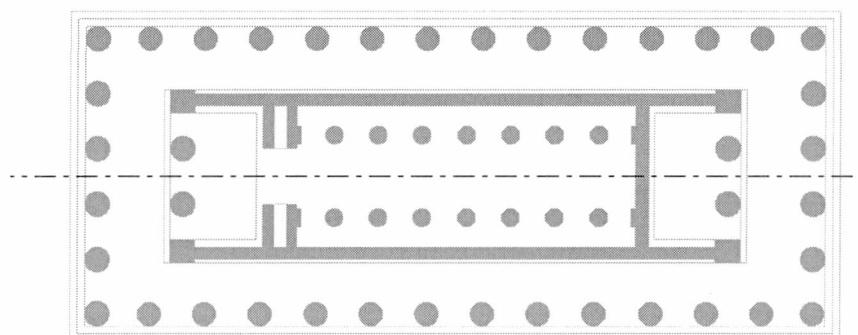
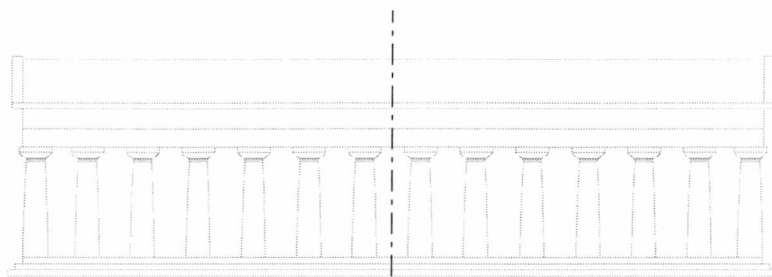
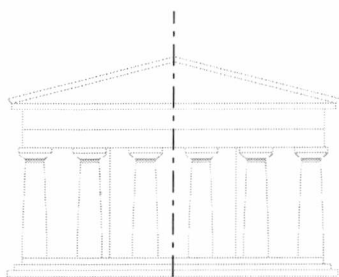
Pozostali autorzy nie komentują lokalizacji i orientacji świątyni.

SYMETRIA

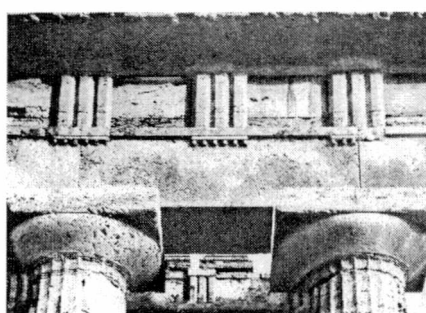
Stan istniejący: W omawianym obiekcie są zauważalne symetryczne rozwiązania rzutów i elewacji, a także detali.

Z dzisiejszego stanu budowli można odczytać, że rozwiązanie rzutu oparto na symetrii środkowej względem dwóch prostopadłych osi, równoległych do boków prostokąta stereobatu. Zachowane nierównomiernie spiętrzone kolumny nawy, przedsionka, opistodomu oraz resztki ant powodują dziś zachwianie symetrii przestrzennej tego układu.

Elewacje zbudowano w oparciu o symetrię środkową. Symetria elewacji widoczna jest w położeniu budowli względem stylobatu, rozstawie kolumn, rozwiązaniu belkowania. W elewacjach wschodniej i zachodniej dodatkowo podkreślają ją trójkątne przyczółki.



Rys. 4.2.3. Herajon. Symetria

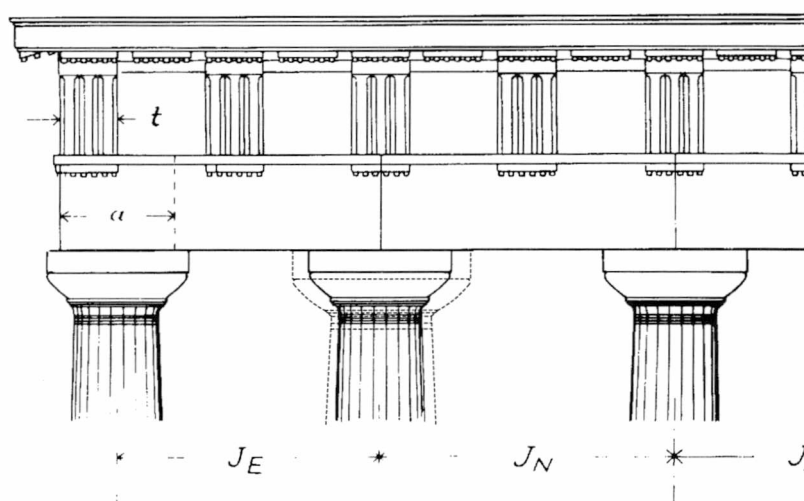


Rys. 4.2.4. Posejdonia. Herajon. Kapitele kolumn i belkowanie zachodniej strony perystazy [Parnicki – Pudółko 1975, s. 232].

Rys. 4.2.5. Posejdonia. Herajon. Kapitele kolumn i belkowanie perystazy [Norberg – Schulz 1999, s. 27]. Skala rysunku jest skażona – kolumny pokazane są mniejsze niż w rzeczywistości. Prawidłowy rozmiar głowicy zaznaczono linią przerywaną.

Zachowane detale cechuje symetria środkowa bądź obrotowa. Kanele obiegające kolumny, połączenie trzonu z echinusem i sam echinus są przykładami symetrii obrotowej. Z kolei geometria tryglifów oraz rozmieszczenie metop i tryglifów względem osi kolumny, oparte są na symetrii środkowej. Zaburzenie tego układu występuje tylko w narożach świątyni, gdzie tryglify wychodzą poza oś kolumn.

Rekonstrukcja: Dłuższa oś pełnej symetrii całej bryły przechodziła przez środek opistodomu oraz wejście z przedsionka do nieistniejącej dziś celli. Oś ta pokrywała się z kalenicą dwuspadowego dachu. Prostopadła do niej krótsza oś nie była osią symetrii jedynie dla schodków uzupełniających wysokie stopnie stereobatu oraz ołtarza



(tylko od wschodu), wejścia do celli (również od wschodu) i schodów w celli na empore (przy wejściu).

Żaden z autorów nie podkreśla faktu symetryczności świątyni.

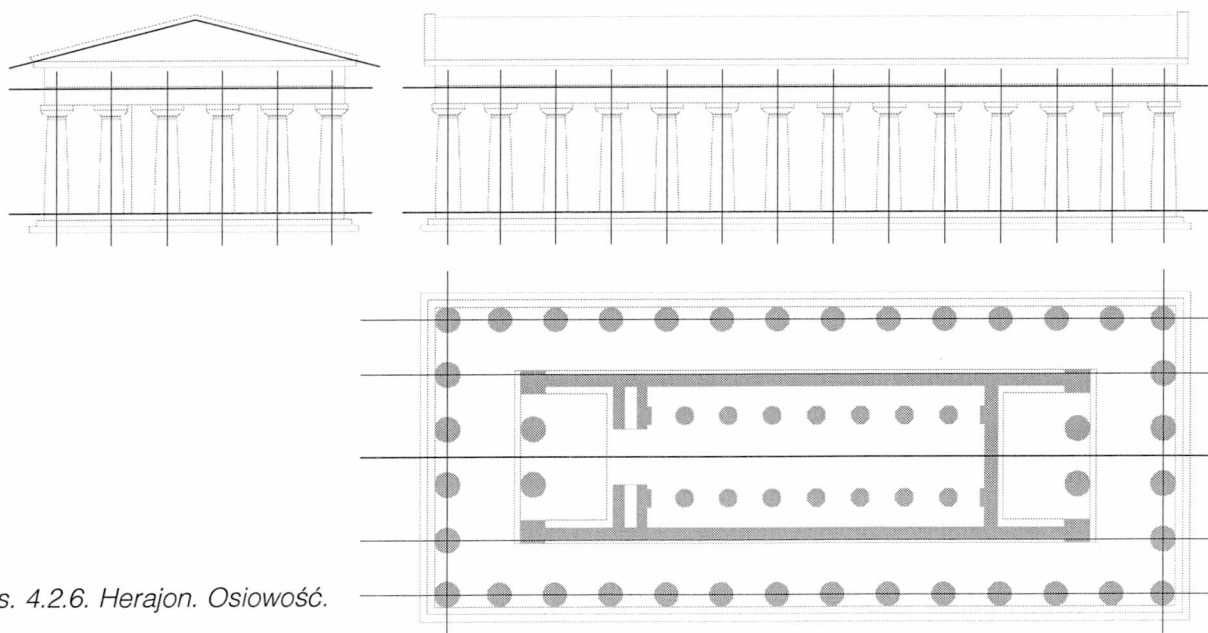
OSIOWOŚĆ

Prezentowana budowla ma szereg rozwiązań osiowych.

W układzie ortogonalnym rzutu wszystkie elementy tj. stopnie stereobatu, kolumny, zarysy ścian celli i resztki ant znajdują się na osiach wyznaczających dwa główne kierunki. Nie ma tu jednak równie rygorystycznego przestrzegania osi wyznaczonych przez rozstaw kolumn jak w Bazylice. Zwraca na to uwagę Stefan Parnicki – Pudełko. Zauważa on, że podcienie przedsionka i opistodomu zostały poszerzone w stosunku do narożnego interkolumnium, które wyznacza głębokość tylko podcieni bocznych.

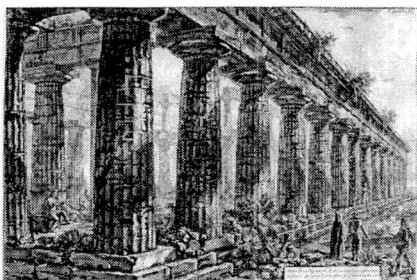
Na elewacjach dominują dwa kierunki: wertykalny wyznaczony przez osie kolumn i horyzontalny wyznaczony przez stereobat i belkowanie. Jedyne wyłom w elewacjach frontowych stanowią kierunki spadków trójkątnych przyczółków.

Pozostali autorzy nie wspominają o osiowych rozwiązaniach Herajonu.



Rys. 4.2.6. Herajon. Osiowość.

JEDNORODNOŚĆ POWTARZALNYCH ELEMENTÓW SKŁADOWYCH



Rys. 4.2.7. Posejdonia. Herajon. Widok perystazy – akwaforta G.B. Piranesiego. [Ficacci 2000, s. 673]

Stan istniejący: Omawianą budowlę cechuje duża jednorodność elementów składowych, ale nie równie „bezwzględna” jak w Bazylice.

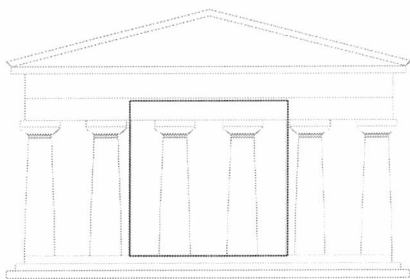
Stopnie stereobatu mają wokół całego rzutu jednakową geometrię (wyjątek stanowiło wstawienie dodatkowych stopni przy wejściu ułatwiające pokonanie wysokości stereobatu). Powtarzalne są elementy belkowania: architrav, dekoracja fryzu i gzyms. Frontony elewacji wschodniej i zachodniej mają taką samą geometrię. Natomiast kolumny mają jednakową geometrię, ale występują w trzech rozmiarach: największe na frontach perystazy, równie wysokie, ale węższe o 5,1cm w elewacjach bocznych, a niższe i węższe są spiętrzone kolumny celli.

Rekonstrukcja: Analiza innych przykładów świątyń doryckich wskazuje, że powtarzalna była dekoracja gzymsu. Konstrukcja dachu składała się z powtarzalnych dźwigarów drewnianych, pod którymi założony był w podcieniach kasetonowy strop kamienny.

Żaden z autorów nie porusza zagadnienia jednorodności elementów składowych Herajonu.

PROPORCJE

Rys. 4.2.8. Herajon. Proporcje świątyni doryckiej według K. Ulatowskiego. Wszystkie warunki są spełnione co wskazuje na hexastylos jako pierwowzór czterech warunków proporcji K. Ulatowskiego. (por. sprawdzenie warunków dla Partenonu i Bazyliki)

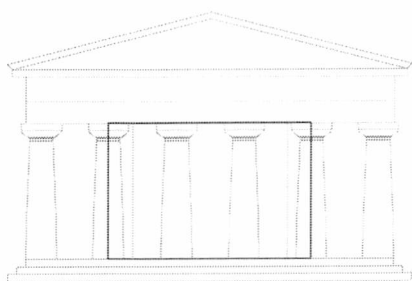


Rys 4.2.7a. Warunek 1

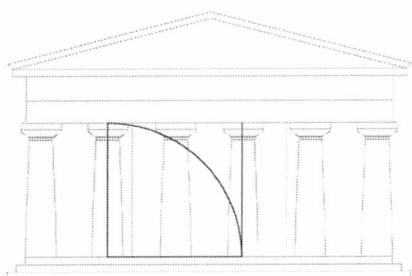
Omawianie proporcji Herajonu zacząć można od sprawdzenia podanych przez Kazimierza Ulatowskiego czterech warunków „jakie spełniają proporcje najdawniejszych nawet świątyń doryckich”. Ich spełnienie zapewnia według tego autora „doskonałą zgodność całości z poszczególnymi członami”, na której polega harmonia dzieła architektury [Ulatowski 1957, s.90-92].

1. Szerokość i wysokość nawy (cella) bądź przedsionka są sobie równe.

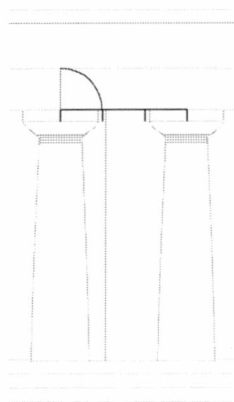
Zamieszczony rysunek wskazuje, że szerokość to wewnętrzny wymiar nawy tj. w Herajonie trzy odległości osi kolumn frontowych pomniejszone o dwie grubości ścian nawy ($13,425 - 2 \times \text{ok. } 1,5 = \text{ok. } 10,425$), a porównywana wysokość to suma wysokości kolumny i architravu ($8,88 + \text{ok. } 1,5 = \text{ok. } 10,38 \sim 10,425$), czyli warunek jest spełniony.



Rys 4.2.7b. Warunek 2



Rys 4.2.7c. Warunek 3



Rys 4.2.7d. Warunek 4

2. Szerokość i widoczna z zewnątrz wysokość frontu nawy wyraża się stosunkiem 2:3

Szerokość nawy Herajonu równa jest trzem odległościom osi kolumn frontowych tj. $3 \times 4,475 = 13,425$. Widoczna wysokość nawy rozumiana zgodnie z zamieszczonym rysunkiem jako wysokość kolumn wynosi 8,88 m. Proporcja 8,88:13,425 odpowiada proporcji 2:3, czyli warunek jest spełniony.

3. Wysokość kolumny równa się podwójnej odległości osi kolumnowych: $h=2a$

Wysokość kolumn Herajonu wynosi 8,88 m. Odległość osi kolumn frontowych wynosi 4,475 m ($2 \times 4,475 = 8,95 \sim 8,88$), bocznych: 4,50 m ($2 \times 4,50 = 9,0 \sim 8,88$), czyli warunek jest spełniony.

4. Wysokość architrawu równa się trzeciej części odległości osi kolumnowych, czyli jednej trzeciej długości jego boku.

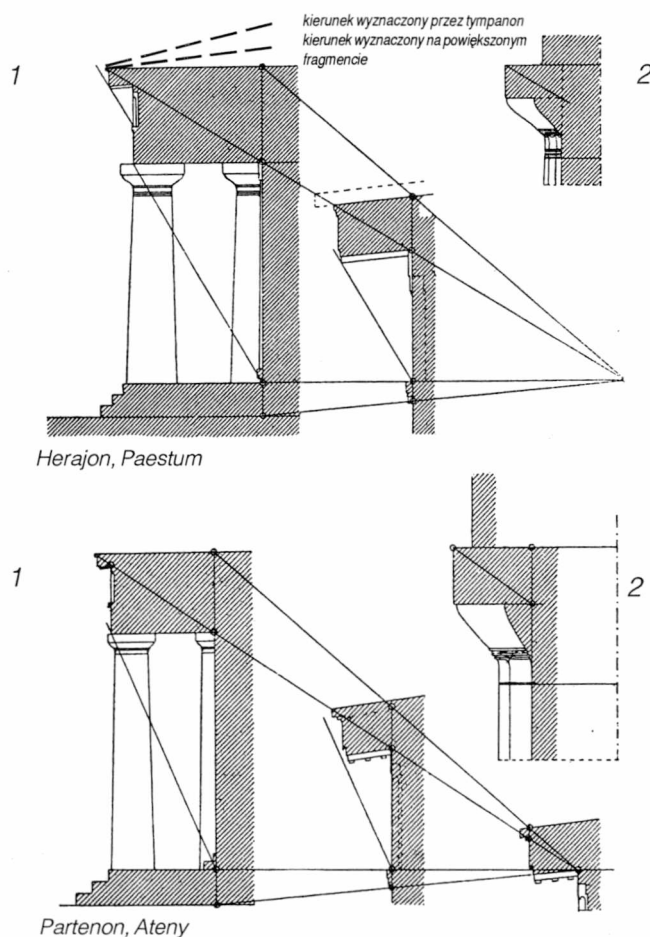
Wysokość architrawu Herajonu wynosi ok. 1,5 m, a odległości osi kolumnowych frontów to 4,475 m ($4,475 / 3 = 1,49 \sim \text{ok. } 1,5$), a bocznych: 4,5 m ($4,5 / 3 = 1,5$), czyli warunek jest spełniony.

Wszystkie wymienione przez Kazimierza Ulatowskiego warunki „harmonijnych proporcji” są w Herajonie spełnione.

Autor ten przedstawia ponadto analizy rysunkowe proporcji Herajonu wykazujące, że podobnie jak w Partenonie „w najmniejszych częściach powtarza się w miniaturze organizm całości”. Ta „analogia figur” warunkuje według Ulatowskiego „spokój i doskonałą harmonię” Herajonu [Ulatowski 1957, s.98,100]. Natomiast Maria Bernhard nie wspomina o „analogii figur”, a dostrzegając w Herajonie harmonię proporcji, tłumaczy „bardzo subtelnym i systematycznym zgraniem wymiarów i krzywizn perspektywicznych”, uznanych przez tę autorkę za „nie mniej wyrafinowane niż w Partenonie” [Bernhard 1975, s.182].

Z kolei Stefan Parnicki-Pudełko stwierdza, że Herajon wywiera „wrażenie siły i monumentalności, a zarazem ładu wewnętrznego i właściwie ujętych proporcji, w których trudno byłoby coś zmienić, by ten wyczuwalny porządek ulepszyć”. Jednocześnie jednak przy opisie kolumn Herajonu autor ten stwierdza, że mają one „ciężkie”

Rys. 4.2.9. Rysunki K. Ulatowskiego przedstawiające analizy proporcji Herajonu i Partenonu. Zwraca uwagę arbitralność wyboru płaszczyzny przekroju kolumny (2), którego jedynym uzasadnieniem zdaje się być utrzymanie założonego nachylenia przekątnej. Punkt przecięcia ściany celli i spodu belkowania jest czysto teoretyczny (w przestrzeni nie istniał); strop podcieni nie znajdował się na wysokości głowy. Również fragment rysunku pokazujący gzyms uwzględnia spadek dachu a rysunek pełnej wysokości przekroju już nie (1) [Ulatowski 1957, s. 95].



proporcje¹¹⁶. Wrażenie swoje autor ten popiera porównaniem ze świątynią Zeusa w Olimpii, gdzie średnica trzonu mieści się 4,45 raza w wysokości kolumn, podczas gdy w Herajonie tylko 4,23 [Parnicki-Pudelko 1975, s.70, 231]. Tak więc autor sam podaje przykład, w którym według niego porządek jest „ulepszony”. Odwrotnie ciężkość kolumn Herajonu postrzega Christian Norberg-Schulz, który porównując je nie ze świątynią Zeusa w Olimpii, a z sąsiednią Bazyliką, odnosi wrażenie „ciągłego ruchu wzwyż, przy którym trzon pęcznieje jedynie nieznacznie i znów smukleje pod skierowanym ku górze echinusem” [Norberg-Schulz 1999, s.29].

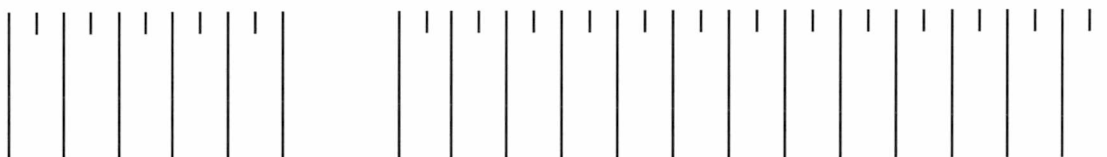
Ogólnie jednak autorzy dostrzegają w proporcjach Herajonu dążenie do integracji i osiągnięcie „krystalicznej spójności” [Norberg-Schulz 1999, s.29], [Trachtenberg 1986, s.88]. Zbigniew Herbert uznaje proporcje tej budowli za „doskonale wyważone” [Herbert 1995, s.34].

Ze współczesnych opisów wynika więc, że Herajon osiągnął szczyt doryckiego ideału harmonijnych proporcji, których nie osiągnęła jeszcze Bazylika. Zastanawiające jest więc, że „ideału” tego nie powtórzono już w Partenonie.

¹¹⁶ Trzeba tu zaznaczyć, że autor ten „ciężkość” proporcji traktuje raczej jako mankament rozwiązania, skoro pewne detale Herajonu tłumaczy on dążeniem twórców do zniwelowania tego efektu [Parnicki-Pudelko 1975, s.231].

Odmienność proporcji Partenonu od „idealnego” Herajonu Kazimierz Ulatowski tłumaczy, przez stopniowe „wyzwalanie się twórczości architektonicznej z więzów hieratycznego konserwatyzmu” zawartego w kanonie [Ulatowski 1957, s.92]. Jednak zbliżone daty powstania Partenonu (447-438 p.n.e.), Herajonu (ok. 450 p.n.e.), a także „idealnego” pierwowzoru Herajonu tj. świątyni Zeusa w Olimpii (471-456 p.n.e.) oraz powszechna opinia o co najmniej stuletniej historii krystalizowania się kanonu doryckiego (Bazylika z ok. 550 p.n.e. to okres archaiczny), budzą pytanie: dlaczego tak szybko zarzucono ledwo osiągnięty „ideał” proporcji, klucz do powtarzalnego efektu harmonii? Nasuwa się prosta odpowiedź, iż dla twórców Partenonu zastany „ideał” nie był „ideałem”, choć współcześni autorzy tak go postrzegają.

Do zagadnienia proporcji Herajonu odnoszą się wszyscy opisujący go autorzy.



Rys. 4.2.10. Herajon. Rytmika elewacji

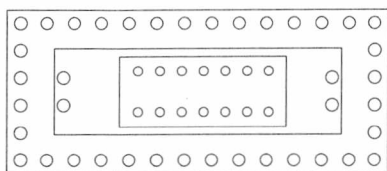
RYTM

Budowla cechuje się występowaniem głównego, jednostajnego rytmu tworzonego przez rozstaw kolumn, który oddzielony jest gładkim architrawem od drobniejszego rytmu tworzonego przez tryglify. Rytm kolumn rozdrobniony jest rytmem tworzoną przez kanelury. Tryglify mają swój wewnętrzny rytm sfazowania i żłobkowania, uzupełniony łezkami listewki pod tryglifem, oraz łezkami gzymsu ułożonymi w trzech rzędach nad każdym tryglifem i każdą metopą.

Furio Durando postrzega „płynny rytm perystylu” jako ucieleśnienie harmonii obiektu [Durando 1997, s.260].

Pozostali autorzy nie wspominają o rytmach widocznych na rzucie, elewacjach i detalach.

OBECNOŚĆ OKREŚLONYCH, PROSTYCH FIGUR GEOMETRYCZNYCH



Rys. 4.2.11. Herajon. Obecność prostych figur geometrycznych na przykładzie rzutu.

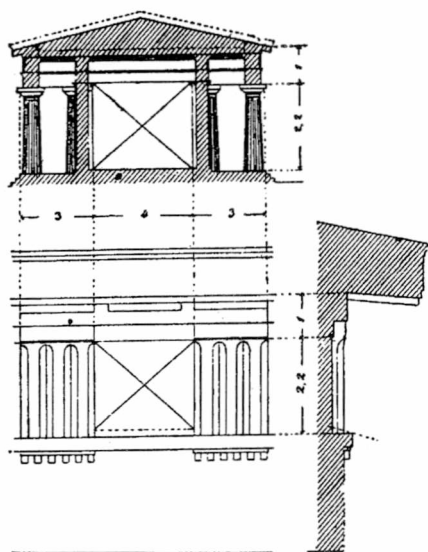
Stan istniejący: Budowlę cechuje występowanie wielu prostych figur geometrycznych, widocznych zwłaszcza na rzucie i w budowie elementów składowych.

W kompozycji rzutu dominuje prostokąt stereobatu, wyznaczający układ kolumn. Prostokątny jest rzut celli, przedsionka i opistodomu. Geometria wielu elementów składowych oparta jest na prostych figurach, np. kolumny mają rzut koła, podobnie jak echinus, belkowanie składa się z prostopadłościennych bloków. Abakus w rzucie jest kwadratem. Kołowy rzut kolumn uzupełniony jest drobniejszym podziałem równomiernie rozmieszczonych na całym obwodzie koła 24 łuków - kanelur. Zwieńczeniem frontonów są trójkąty równoramienne.

Rekonstrukcja: Cała budowla była prostopadłościanem nakrytym dwuspadowym dachem.

Zagadnienie złożenia kompozycji z prostych figur geometrycznych zwraca uwagę Kazimierza Ulatowskiego. Twierdzi on wręcz, że to „analogia figur warunkowała spójność i doskonałą harmonię architektoniczną” [Ulatowski 1957, s.100].

Pozostali autorzy nie wspominają o oparciu kompozycji rzutów i detali budowli na prostych figurach geometrycznych.



Rys. 4.2.12. Analogia figur w kompozycji Herajonu według K. Ulatowskiego [Ulatowski 1957, s. 94].

HIERARCHICZNOŚĆ UKŁADU

Stan istniejący: Układ wykazujący dużą jednorodność posiada jednak cechy nadające mu pewną hierarchiczność.

Głównym elementem nadającym wyraźnie symetrycznemu i zrównoważonemu układowi hierarchiczność jest istnienie trójkątnych tympanonów podkreślających wagę elewacji frontowych. Jednak rozróżnienie hierarchii ważności dwóch elewacji frontowych nie jest już oczywiste (zwłaszcza, że nie zachowała się ściana z wejściem do celli). Jedyną wskazówką jest istnienie przed elewacją wschodnią, poza stereobatem resztek ołtarza, o którego istotnej niegdyś dla świątyni roli wspomina Zbigniew Herbert [Herbert 1995, s.44].



Rys. 4.2.13. Posejdonia. Herajon.
Widok wschodniego frontu świątyni
[Trachtenberg 1986, s. 87].

Rekonstrukcja: Hierarchiczność układu wzmocniona była istnieniem wejścia do celli tylko po stronie wschodniej oraz zróżnicowaną dekoracją plastyczną, dziś nie istniejącą.

Pozostali autorzy nie wspominają o elementach nadających budowli hierarchiczność.

UŻYTY MATERIAŁ, KONSTRUKCJA, KOSZTY

Jak stwierdza Maria Bernhard wszystkie trzy świątynie w Posejdonii, a więc m.in. Herajon, wzniesione zostały z „miejscowego kamienia” [Bernhard 1975, s.180]. Kamień ten jako „lokalny wapień” określa Furio Durando [Durando 1997, s.258]. Materiał ten jawi się jako walor Herajonu jedynie w ocenie Zbigniewa Herberta [Herbert 1995, s.42].

Konstrukcja Herajonu nie jest omawiana jako osobne zagadnienie. Żaden z autorów nie porusza też zagadnienia kosztów jego budowy.

FAKTURA

Stan istniejący: Obecnie wszystkie widoczne powierzchnie Herajonu uwidaczniają naturalną, zwietrzałą strukturę budulca świątyni tj. porowatego wapienia.

Rekonstrukcja: Furio Durando wspomina o pierwotnym pokryciu wapienia Herajonu „malowanym stiukiem”, tak więc jego powierzchnia stawała się gładka [Durando 1997, s.260]. O powleczeniu Herajonu „delikatną warstwą tynku” wspomina również Stefan Parnicki–Pudełko [Parnicki–Pudełko 1975, s.232]. Podobnie postąpiono w świątyni Zeusa w Olimpii, niewiele starszej od Herajonu i uznawanej przez część autorów za jego pierwowzór. Maria Bernhard opisując świątynię Zeusa stwierdza, że „nieefektowną powierzchnię bloków” pokrywano zaprawą, będącą podkładem dla polichromii [Bernhard 1975, s.206]. Autorka ta podaje, że surowa powierzchnia wapienia była „nieefektowna”, a ta sama surowość kamienia w ocenie Zbigniewa Herberta jawi się jako wielka zaleta świątyń z Posejdonii [Herbert 1995, s.42].

Pozostali autorzy w opisie Herajonu nie odnoszą się do jego faktury.

BARWA

Stan istniejący: Pozbawiony dziś polichromii Herajon w całości ma naturalny kolor wapienia, z którego jest wykonany. O jego barwie wspomina Furio Durando, dostrzegając patynę wieków, która nadała intensywny odcień ciemnożółcisty [Durando 1997, s.258]. Zbigniew Herbert jako jedyny zwraca uwagę na zależność barwy ruin świątyni od zmian nasłonecznienia. Dostrzega on spektrum barw od szarej, poprzez miodową do płomiennej. Różnorodność ta jest dla Herberta na tyle istotnym składnikiem spotkania ze sztuką dorów, że staje się dla niego źródłem przekonania o konieczności spędzenia wśród ruin co najmniej całego dnia dla pełnego poznania „czym jest świątynia grecka” [Herbert 1995, s.44].

Rekonstrukcja: Stefan Parnicki–Pudełko twierdzi, że górne partie świątyni były polichromowane, ale nie określa użytych barw [Parnicki–Pudełko 1975, s.232]. Maria

Bernhard zauważa, że z polichromii Herajonu zachowały się „nieliczne ślady na ścianie” i również nie opisuje ich bliżej [Bernhard 1975, s.182]. Maria Rzepińska wspomina o znajdujących się w muzeum w Paestum malowidłach, wykonanych na białozółtawym tynku, czerwoną i żółtą ochrą oraz czernią, ale pozostałości te określa jako późniejsze malowidła grobowcowe [Rzepińska 1989, s.76].

Zbigniew Herbert, odnosząc się do trzech świątyń doryckich Posejdonii (a więc m.in. Herajonu), stwierdza, że ich rekonstrukcja wymagałaby wprowadzenia jaskrawych czerwieni, błękitów i ochry [Herbert 1995, s.43].

Pozostali autorzy nie poruszają zagadnienia kolorystyki Herajonu (ani dzisiejszej, ani pierwotnej).

4.2.2 ANALIZA CECH OKREŚLONYCH PRZEZ KONTEKST KULTUROWY

FUNKCJA OBIEKTU

Stan istniejący: Ruina nie ma dziś funkcji innej niż bycie pomnikiem cywilizacji, która ją wzniosła i cennym stanowiskiem archeologicznym.

Rekonstrukcja: Herajon był świątynią poświęconą kultowi Hery, co podają wszyscy opisujący go autorzy.

SYMBOLIKA

Nie zachowały się żadne resztki dekoracji rzeźbiarskiej, inskrypcje czy opisy, które przywołałyby indywidualność symboliki Herajonu na tle innych świątyń. Mimo to część autorów porusza zagadnienie symboliki tej świątyni w oparciu o całokształt wiedzy o kulturze starożytnej Grecji. Uwagi swe autorzy odnoszą jednocześnie do sąsiadującej z Herajonem Bazyliki, również pozbawionej dekoracji. Tak więc dostrzegana jest symbolika orientacji obu świątyń [Norberg-Schulz 1999, s.27], znaczenie kryjące się za zastosowaniem do ich budowy kamienia oraz oparcia kompozycji na prostych proporcjach arytmetycznych [Herbert 1995, s.38-40].

Nieliczne uwagi o symbolice odnoszą się wyłącznie do Herajonu. Dla Christiana Norberg-Schulza świątynia ta przedstawia „zwycięstwo bogów olimpijskich, czyli ludzkiej woli” i ciągły ruch wzwyż, przeciwstawiany „potężnym siłom chtonicznym” Bazyliki [Norberg-Schulz 1999, s.29]. Rozróżnienia takiego nie wprowadza Zbigniew Herbert, który przypisuje Herajonowi „*pondus*, moc i surową konieczność starych doryckich budowli” [Herbert 1995, s.34]. M. Trachtenberg i I. Hyman postrzegają Herajon wręcz jako bardziej masywnie monumentalny i bryłowo surowy niż jakakolwiek inna świątynia dorycka [Trachtenberg 1986, s.88].

Pozostali autorzy nie poruszają tematu symboliki Herajonu.

INDYWIDUALNOŚĆ ROZWIĄZAŃ

Przy określaniu miejsca Herajonu w kontekście poznanych świątyń doryckich dominuje przekonanie, że

jest on „wspaniałym przykładem dojrzałego doryzmu” o formach klasycznych ([Ulatowski 1957, s.92], [Herbert 1995, s.35], [Parnicki–Pudełko 1975, s.133]). W związku z tym odmienność np. Bazyliki od Herajonu analizowana jest w ramach indywidualności rozwiązań, a przy omawianiu samego Herajonu zagadnienie nie jest zazwyczaj podnoszone. Przykładowo uwagę wszystkich autorów omawiających Bazylikę przykuwa nietypowa liczba kolumn perystazy tj. 9x18, zwłaszcza 9 kolumn na frontach. Natomiast nietypowość perystazy Herajonu, składającej się z 6x14 kolumn, wspomniana jest jedynie przez Furio Durando¹¹⁷ [Durando 1997, s.264].

Za rozwiązanie indywidualne uznać trzeba również to, że kolumny fasad bocznych są o 5,1cm grubsze niż te z fasad frontowych. Fakt ten wylicza jedynie Stefan Parnicki–Pudełko, ale nie wspomina o niecodzienności rozwiązania. Uznaje on natomiast za nietypowe pokrycie trzonów 24, a nie jak zazwyczaj 20 żłobkami. Rozwiązanie to ocenia jako nietypowe również Furio Durando. Autor ten widzi w nim symptom przynależności Herajonu do „stylu surowego”, gdyż według niego później obowiązywało 20 żłobków ¹¹⁸.

Podobnie M. Trachtenberg i I. Hyman przypisują Herajon do okresu, który nazywają „wczesno – klasycznym”, co w ich ujęciu tłumaczy pewne odstępstwa tej budowli od kanonu klasycznego doryku (do którego należy wcześniejsza niż Herajon świątynia Zeusa z Olimpii). Autorzy ci wspominają o istnieniu w Herajonie pewnych „rozwiązań lokalnych”, ale nie konkretyzują, na czym one polegają [Trachtenberg 1986, s.87-88].

Pozostali autorzy nie poruszają zagadnienia indywidualności rozwiązań Herajonu.

¹¹⁷ Z opisów innych przykładów „doryckich ideałów” (np. świątyni Zeusa w Olimpii) wynika, że klasyczny dla doryckiego budownictwa sakralnego jest stosunek liczbowy kolumn 6x13 [Bernhard 1975, s.205].

¹¹⁸ Pogląd o „klasyczności” 20 żłobków nie pojawia się w żadnym opisie archaicznej Bazyliki, która ma taką właśnie liczbę kanelur.

4.2.3 ANALIZA CECH ZMIENNYCH

INGERENCJE W FORMĘ OBIEKTU

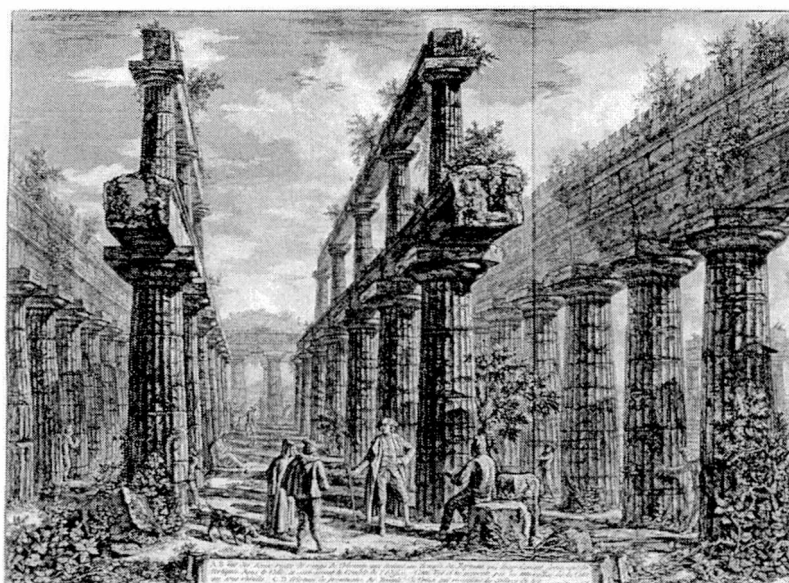
Żaden z autorów nie wspomina o jakichkolwiek ingerencjach najeźdźców czy kolejnych użytkowników w formę Herajonu na przestrzeni niemal 2,5 tysięcy lat od jego powstania.

Akwaforty Giovanni Battisty Piranesiego z 1778 roku, tj. wkrótce po przypadkowym odkryciu ruin Posejdonii, pokazują podobny do dzisiejszego stan zachowania świątyni.



Rys. 4.2.14. Posejdonia. Herajon. Wewnętrzna kolumnada. Widok od wschodu [Parnicki – Pudełko 1975, s. 232]

Rys. 4.2.15. Posejdonia. Herajon. Wewnętrzna kolumnada. Widok od wschodu - stan zachowania z końca XVIII wieku - akwaforta G.B. Piranesiego. [Ficacci 2000, s. 676]



MOMENT POSTRZEGANIA

Herajon jest pierwszą świątynią, w której według części autorów wprowadzono tzw. korektury optyczne, czyli wyrafinowane rozwiązania mające wpływać na postrzegany przez obserwatora wygląd obiektu. Szczegółowe powody stosowania poszczególnych korektur nie są podawane w opisach Herajonu przez żadnego autora (a przy opisach Partenonu pojawiają się niemal u każdego). Jednak, jak ogólnie przyjęto, stosowano je z myślą o momencie postrzegania budowli i dlatego zostaną omówione w tym miejscu.

Maria Bernhard pisze o poprawkach perspektywicznych „elementów horyzontalnych i wertykalnych” Herajonu, uznając je za „nie mniej wyrafinowane niż w Partenonie”¹¹⁹ [Bernhard 1975, s.182]. Stefan Parnicki–Pudełko wymienia wygięcie stylobatu

¹¹⁹ Natomiast według Marvinina Trachtenberga i Isabelle Hyman, poprawki Partenonu doprowadzone są do nie spotykanego wcześniej stopnia subtelności.

przenoszone na belkowanie, entazę, ale twierdzi, że trzony ustawione są prostopadle do stylobatu (w Partenonie są nachylone do wnętrza) [Parnicki–Pudełko 1975, s.231]. Natomiast Kazimierz Ulatowski podaje, że trzon jest lekko „pochylony ku wnętrzu” [Ulatowski 1957, s.153]. Z kolei według Zbigniewa Herberta trzony są prostopadłe, ale dzięki specjalnemu wykonaniu kanelur „prowadzą one oko tak, że sprawiają wrażenie nachylenia kolumn ku środkowi” [Herbert 1995, s.34]. Podkreślić według autorki należy, że mimo różnicy zdań co do istnienia lub braku nachylenia kolumn Herajonu, żaden z autorów nie wspomina o wrażeniu, że odchylają się one na zewnątrz. Co więcej o wrażeniu takim nie wspomina nikt również w odniesieniu do sąsiedniej Bazyliki, gdzie nachylenia kolumn nie zastosowano (a przynajmniej nikt o nim nie wspomina). A jak podają Maria Bernhard, Władysław Tatarkiewicz i Zbigniew Herbert nachylenie trzonów ku wnętrzu wymyślono w celu zapobieżenia takiemu właśnie (nieprzyjemnemu) wrażeniu „rozpadania się świątyni na boki” [Bernhard 1975, s.303], [Tatarkiewicz 1985, s. 78,79], [Herbert 1995, s.34].

O wrażeniach z bezpośredniego zetknięcia się z ruinami Herajonu pisze jedynie Zbigniew Herbert. Z jego relacji wynika, że przy takim kontakcie istotnymi cechami budowli stają się np. jej zmieniająca się wraz z nasłonecznieniem barwa, przyjemne w dotyku ciepło nagrzanego po całym dniu kamienia. Wielką przyjemność zdaje się też sprawiać dostrzeganie oznak potwierdzających wcześniej posiadaną wiedzę o obiekcie, np. wrażenie nieprzypadkowej drogi wytyczanej przez przesuwające się cienie, wskazujące na prawdziwość tezy o solarnym pochodzeniu architektury greckiej. Z kolei jako wrażenie przykre notuje Herbert moment, gdy rzeczywistość nie pokrywa się z oczekiwaniami, np. obiekt jest „niższy niż się spodziewałem”.

Pozostali autorzy w ogóle nie wspominają o korekturach optycznych Herajonu, ani o bezpośrednim kontakcie z obiektem.

OCENA WARTOŚCI OBIEKTU

W omawianych tu opisach Herajonu nie pojawiają się wzmianki o zachowanych z dawnych epok wypowiedziach na temat tej budowli.

Dzisiejszy obserwator Herajonu (podobnie jak i Bazyliki czy Partenonu) ma do czynienia z formą zupełnie inną w swym wyrazie niż w stanie pierwotnym, obciążoną ponadto bagażem narosłych przez wieki interpretacji i wiadomości o jej kontekście kulturowym. Od wzniesienia świątyni zmianie uległy:

- otoczenie – nie ma miasta Posejdonii, są tylko jego zarysy oraz ruina Bazyliki w sąsiedztwie;
- wygląd budowli – nie ma dachu, ścian celli, posągu, skarbcza, brak części kolumn, dekoracji plastycznej, polichromii;
- funkcja budowli – nie ma już kultu Hery, budowla nie jest dziś świątynią tylko pamiątką swoich czasów, podziwianą jak obiekt muzealny;
- znaczenie budowli – z lokalnego miejsca kultu Greków budowla przez wieki nabierała znaczenia jako jeden z elementów minionej kultury, którą uznano za właściwy początek całej kultury europejskiej. Herajon stał się obiektem, w którym doszukiwano się wartości uniwersalnych, łączonych z kulturą starożytnej Grecji.

Herajon jest więc dziś postrzegany przez pryzmat wiedzy o zabytkach porządku doryckiego. Świadectwem tego jest określanie go jako bliskiego doryckiemu „ideałowi” [Trachtenberg 1986, s.86-88] i bezpośrednie przyrównywanie jego układu i wymiarów do innych świątyń doryckich¹²⁰ (patrz np. [Parnicki–Pudełko 1975, s.231], [Ulatowski 1957, s.94-95, 99]). Autorzy koncentrują się przy tym na pokazaniu zgodności proporcji Herajonu do rozwiązań spotykanych w powszechnie dziś chwalonych świątyniach doryckich¹²¹. Sprawia to, że w opisach tej budowli pojawia się wiele pozytywnych ocen. Zbigniew Herbert uznaje Herajon za „jedną z najpiękniejszych świątyń doryckich” [Herbert 1995, s.33]. Furio Durando podkreśla jego harmonię [Durando 1997, s.261]. Stefan Parnicki–Pudełko zalicza Herajon do „najbardziej dojrzałych wzorów doryckiej architektury sakralnej” i uznaje, że „siłą oddziaływania plastycznego i

¹²⁰ Przy tym porównania takie są w wysokim stopniu teoretyczne, tj. nie są efektem bezpośrednich obserwacji widocznych relacji, ale porównywaniem rysunków i to nie rysunków „z natury”, a rysunkowych rekonstrukcji. Bezpośrednie obserwacje są niemożliwe z co najmniej dwóch powodów: po pierwsze świątynie będące celem porównań są zlokalizowane w odległych miejscach (np. Ateny, Olimpia), po drugie stan ich zachowania nierzadko jest fatalny (np. świątynia Zeusa z Olimpii uznawana za bezpośrednią inspirację dla twórców Herajonu jest w całkowitej ruinie, ale na podstawie zachowanych fragmentów badacze dokonali teoretycznej rekonstrukcji stanu pierwotnego).

¹²¹ Jak wspomniano przy omawianiu indywidualności rozwiązań Herajonu, jego odmienność nie jest równie eksponowana jak jego podobieństwo do słynnych zabytków doryckich. Przy tym podobieństwo to pokazywane jest bądź jako faktyczne (tj. stosowanie jednakowych rozwiązań), bądź odkrywane są głębsze powiązania w rozwiązaniach na pierwszy rzut oka odmiennych (patrz np. analizy Kazimierza Ulatowskiego wprowadzające pojęcie równowagi pól strefy obciążanej i dźwigającej [Ulatowski 1957, s.99]).

monumentalnością dorównuje on świątyni Zeusa w Olimpii" [Parnicki–Pudelko 1975, s.231-232]. W kontekście takiej oceny należy podkreślić, że – jak wcześniej wspomniano – świątynia Zeusa w Olimpii jest dziś w całkowitej ruinie (nie ma nawet jednej stojącej kolumny), tak więc jej „siła oddziaływania plastycznego i monumentalność” jest raczej kwestią wyobraźni niż bezpośredniego doświadczenia.

4.3 PARTENON

„Partenon – najwspanialsza ze wszystkich budowli, jakie tylko człowiek zdołał wybudować”

Bolesław Szmidt

„Gdy znalazłem się na Akropolu i kiedy objąłem spojrzeniem krajobraz, nagle przyszła mi ta dziwna myśl: A więc to wszystko istnieje naprawdę, tak jak tego uczyliśmy się w szkole”

Zygmunt Freud

„Czy wezmę udział w trwającym od wieków sprzysiężeniu zachwyty, które polega – wiemy to dobrze – nie tyle na wciąż odnawiającym się wzruszeniu, ile na sile wmówienia, na repetycji wiary.”

Zbigniew Herbert



Rys 4.3.1. Partenon. Współczesny widok od strony Propylejów. [Norberg-Schulz 1999, s. 35].

Partenon jest obiektem bardzo szeroko omawianym w literaturze. Jest przy tym dziełem ocenianym dziś jednoznacznie pozytywnie. Porównanie wybranych opisów Partenonu, jednomyślnych w ocenie, a odmiennych w sposobie argumentowania, ma na celu wskazanie subiektywności doboru i interpretacji czynników będących według poszczególnych autorów wartościami decydującymi o istnieniu harmonii dzieła architektury. W części poświęconej cechom zmiennym omówiona jest z kolei ewolucja oceny budowli tj. od obojętności starożytnego Rzymu do dzisiejszego zachwyty. Ewolucja ta przebiegała pod ewidentnym wpływem poszerzania się wiedzy o budowlę i kontekście kulturowym jej powstania. Wiedza ta pozwalała dostrzegać w Partenonie coraz to nowe wartości i coraz powszechniej odczuwać jego harmonię, mimo pogarszającego się stanu technicznego obiektu.

OGÓLNY OPIS OBIEKTU

Partenon – dominujący w krajobrazie ateńskiego Akropolu, był dorycką świątynią typu peripteros, poświęconą Atenie – opiekunce miasta. Obiekt, zamierzony przez Peryklesa jako symbol świetności Aten, był pierwszym elementem, zaplanowanej przez Fidiasza odbudowy zespołu świątyń na wzgórzu. Przy budowie Partenonu, rozpoczętej w 447 r p.n.e., współpracownikami Fidiasza byli architekci Iktinos i Kallikrates. Budowlę wraz z dekoracją rzeźbiarską ukończono w 432 r p.n.e.

Do naszych czasów Partenon dotrwał jako ruina. Brak dzisiaj części kolumn perystazy, części belkowania (zwłaszcza gzymsu), stropu oraz dachu, ścian celli i opistodomu, zostały resztki kolumnady ant tylko w części wschodniej. Brak również niemal całej dekoracji rzeźbiarskiej i całej polichromii.

Elementy budowli pozostałe na miejscu są wyraźnie uszkodzone.

Stereobat składa się z trzech stopni: dwa pierwsze o wysokości 59cm, najwyższy, tworzący stylobat ma 55cm¹²². Wymiary stylobatu wynoszą 30,88x69,50m¹²³. Stojąca na stereobacie perystaza składa się z 8 kolumn na dwóch frontach i po 17 na bokach. W południowej fasadzie budowli cztery kolumny są częściowo zwalone.

¹²² Dane te podaje Maria Bernhard, natomiast Zbigniew Herbert stwierdza, że „najwyższy jest stopień na którym opierają się kolumny” [Herbert 2000, s.104].

¹²³ Jest to wymiar podany przez Stefana Parnickiego-Pudełko [Parnicki-Pudełko 1975, s.197]. Maria Bernhard podaje wymiar 69,51 x 30,86m [Bernhard 1975, s.302], a Zbigniew Herbert 69 x 31m [Herbert 2000, s.104].

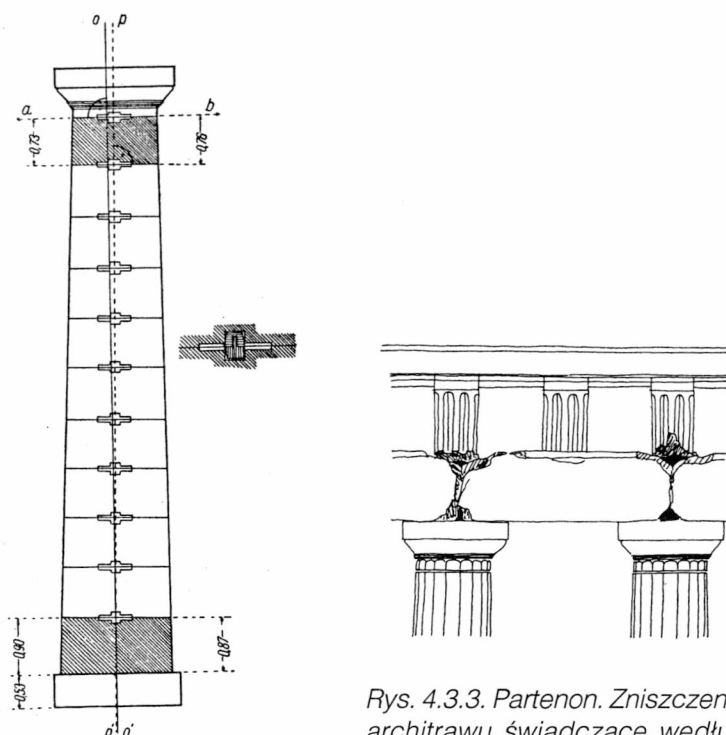
¹²⁴ Dane te podaje Stefan Parnicki-Pudełko [Parnicki-Pudełko 1975, s.199], natomiast według Marii Bernhard interkolumnium wynosi od 2,47m do 2,51m [Bernhard 1975, s.303]. Po dodaniu wymiaru średnicy dolnego bębna: 1,904m, otrzymujemy rozstaw osi kolumnowych równy od 4,374m do 4,414m, co jest różne od 4,29m.

¹²⁵ Nierównoległość płaszczyzn bębnow trzonu byłoby dowodem celowego nachylenia kolumn ku środkowi budowli. Jest to omawiane przez wielu autorów ([Ulatowski 1957], [Bernhard 1975], [Parnicki-Pudełko 1975]). Z kolei Janusz Ballenstedt pomija to zjawisko i tłumaczy nachylenie kolumn trzęsieniami ziemi, jakie dotknęły Partenon. Argumentuje on, że obliczenia potrzebne do uzgodnienia zauważonych dziś przez badaczy odchyłek od pionu i poziomu były niewykonalne dla Greków, którzy nie znali cyfr arabskich [Ballenstedt 2000, s.121-123]. Trudno jednak wytłumaczyć trzęsieniami ziemi konstrukcję ścian celli, której wewnętrzne płaszczyzny są pionowe, a zewnętrzne nachylone tak jak kolumny perystazy, co zauważają Marvin Trachtenberg i Isabelle Hyman [Trachtenberg 1986, s.91].

¹²⁶ Równa wysokość fryzu i architrawu jest według Marii Bernhard zgodna z regułą porządku doryckiego [Bernhard 1975, s.304], natomiast Stefan Parnicki-Pudełko uważa to za jedno z nowatorskich rozwiązań zastosowanych w Partenonie [Parnicki-Pudełko 1975, s.200].

Rozstaw osi kolumn wynosi ok. 4,29m¹²⁴. W narożach zastosowano kontrakcję równą 0,61m. Kolumny o 20 kanelach stoją wprost na stylobacie, średnica trzonu u podstawy wynosi 1,90m, przy styku z echinusem 1,48m. Wysokość kolumn wynosi 10,43m (według Ballenstedta 9,40m), trzon ma entazę wynoszącą 17mm. Kolumny są nachylone do wnętrza budowli o 7cm, narożne o 10cm. Nachylenie to uzyskane jest przez nierównoległość płaszczyzn dolnego i górnego bębna tworzącego trzon kolumn¹²⁵ (patrz rysunek). Nad perystazą znajduje się belkowanie złożone z architrawu, fryzu, i gzymsu. Belkowanie, zachowane tylko częściowo, ma wysokość 3,295m. Wysokość architrawu wynosi 1,345m i jest niemal równa wysokości tryglifonu.¹²⁶ Na frontach nad belkowaniem częściowo zachowały się trójkątne przyczółki pierwotnie wypełnione dekoracją rzeźbiarską, dziś na miejscu nie zachowaną.

Według rekonstrukcji wewnątrz perystazy znajdował się podwójny prostylos sześciokolumnowy (haksastylos) z płytkim pronaosem i opistodomem. Całość stała na podniesieniu z dwóch stopni o wysokości 30 i 39cm. Dziś pozostała jedynie kolumnada opistodomu z belkowaniem



Rys. 4.3.2. Partenon. Konstrukcja pochylenia kolumny. [Ulatowski 1957, s. 52]

Rys. 4.3.3. Partenon. Zniszczenia architrawu świadczące według J.Ballenstedta o trzęsieniach ziemi jako przyczynie nachylenia kolumn perystazy. [Ballenstedt 2000, s. 122]

Rys. 4.3.4. Akropol. Partenon. Widok wschodniego frontu świątyni. [Norberg – Schulz 1999, s. 36]

i resztki ant. Zachowane kolumny prostylosu są prostopadłe do posadzki i mają inne wymiary niż kolumny perystazy (wysokość 10,08m, średnicy autorzy nie podają). Cella uległa całkowitemu zniszczeniu, ale odbudowano część jej ścian zewnętrznych. Jej długość wynosiła sto stóp nowoattyckich (29,89m), co wiąże się z pierwotną nazwą tej części świątyni – Hekatompedon, a szerokość 19,1m¹²⁷. Pierwotny podział i konstrukcja wnętrza widoczna jest dziś tylko w układzie płyt posadzki. Według rekonstrukcji cella podzielona była na trzy nawy spiętrzonymi kolumnami¹²⁸ doryckimi o średnicy trzonu 1,12m. Nawa środkowa o szerokości 9,82m¹²⁹ mieściła posąg Ateny autorstwa Fidiasza. Nawy boczne (szerokości

¹²⁷ Wymiar ten podaje Maria Bernhard [Bernhard 1975, s.306], natomiast u Stefana Parnickiego–Pudełko szerokość celli to 19m [Parnicki–Pudełko 1975, s.200].

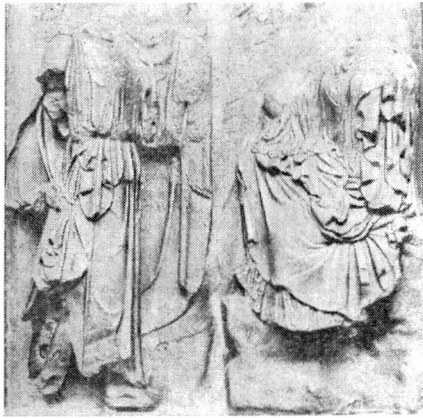
¹²⁸ Układ wnętrza ze spiętrzonymi kolumnami przyjmowany jest na podstawie istnienia zachowanego do dziś analogicznego rozwiązania w Herajonie w Posejdonii.

¹²⁹ Wymiar 9,82m podaje Maria Bernhard [Bernhard 1975, s.306], natomiast Stefan Parnicki–Pudełko szerokość nawy określa jako 10,60m [Parnicki–Pudełko 1975, s.200]. Jednak żaden z tych wymiarów po dodaniu do nich szerokości kolumn i naw bocznych (podanych przez M. Bernhard) nie sumuje się do szerokości celli wymienianych przez tych autorów ($9,82 + 2 \times 1,12 + 2 \times 3,25 = 18,56 \neq 19,1$; $10,60 + 2 \times 1,12 + 2 \times 3,25 = 19,34 \neq 19,0$).

¹³⁰ Taką rekonstrukcję podaje Maria Bernhard w odniesieniu do drzwi wschodnich. Opisuje ona też ich prawdopodobną dekorację oraz stwierdza, że użyte gwoździe „miały być ze złoczonego brązu” [Bernhard 1975, s.308]. Natomiast badania przeprowadzone na potrzeby budowy repliki Partenonu w Nashville ustaliły, że każde z dwóch skrzydeł drzwi miało wymiar 2,03 x 7,18m i było wykonane z brązu [Creighton 2000, s.71]. Z kolei według Kazimierza Ulatowskiego drzwi miały wysokość 12,60m [Ulatowski 1957, s.62].



3,25m) połączone były w tylnej części celli obejściem utworzonym przez poprzeczny rząd spiętrzonych kolumn. Za cellą znajdowało się pomieszczenie o wymiarach 19,19x13,37m, dostępne jedynie przez drzwi z opistodomu, tzw. Partenon. Strop w tym pomieszczeniu podtrzymywały według rekonstrukcji cztery kolumny jońskie. Za element joński uważany jest też fryz ciągły o bogatym wystroju rzeźbiarskim, który otaczał dziś niemal nie istniejące ściany celli i obydwie przedsionki. Dwie pary jednakowych drzwi (jedne prowadzące do celli, drugie do Partenonu) o wymiarach 4,92 x 10,0m, wykonane były według rekonstrukcji ze szlachetnego, intarsjowanego drewna¹³⁰. Dekoracja rzeźbiarska, tj. akroteriony oraz

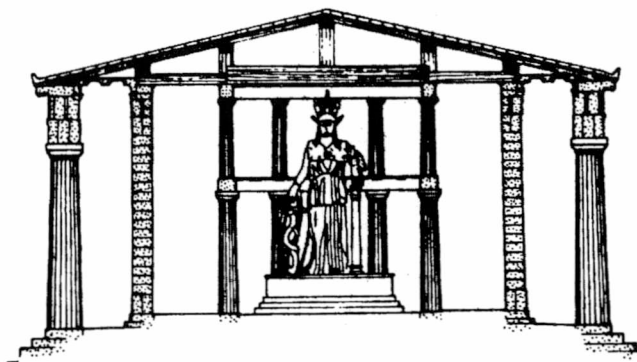


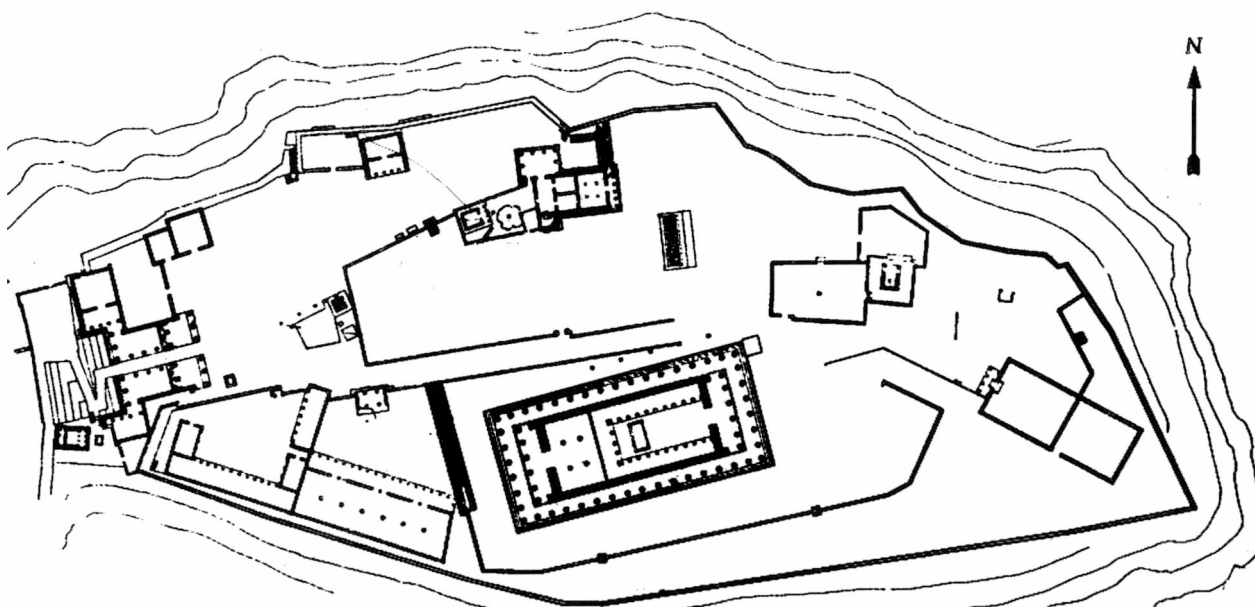
Rys. 4.3.5. Partenon. Metopa XXXII [Bernhard 1975, s. 313]. Większość dekoracji rzeźbiarskiej Partenonu nie zachowała się, ale część oglądać można w muzeach: British Museum w Londynie i paryskim Luwrze.

Rys. 4.3.6. Partenon. Rekonstrukcja przekroju. [Trachtenberg 1986, s. 90]

wypełnienia przyczółków i metop, zachowała się na miejscu tylko szczątkowo.

Według rekonstrukcji kasetonowy sufit miał konstrukcję z belek drewnianych nad nawą główną, a kamienną nad perystazą (według Ballenstedta nawa główna nie była przekryta, gdyż jej rozpiętość przekraczała umiejętności konstrukcyjne Greków [Ballenstedt 2000, s.107]). Kamieniem użytym do budowy jest pentelikoński marmur. Posadzka świątyni jest z płyt marmurowych.





4.3.1 ANALIZA CECH OBIEKTYWNYCH FORMY

LOKALIZACJA

Rys. 4.3.7. Akropol. Plan zabudowy ok. 400 p.n.e. [Durando 1997, s.170]

Rys. 4.3.8. Akropol. Widok na Partenon. [Trachtenberg 1986, s.89]



Partenon jest obiektem wolnostojącym, stanowiącym dominujący bryłowo element wśród ruin Akropolu - górującej o 50m nad otoczeniem skalnej platformie, którą Zbigniew Herbert określa mianem „pięknej”. Na Akropol jedyne wejście prowadzi przez Propyleje przy zachodnim krańcu wzgórza. Partenon zlokalizowano w miejscu „starego Partenonu”, tzw. Hekatompedonu¹³¹, którego budowę przerwano w chwili wybuchu wojny z Persami w 480 p.n.e. Do nowego obiektu wykorzystano część fundamentów poprzedniego, zachowano też rozmiary kolumn i utrzymano poprzednią długość celli. Około 40m na północ od Partenonu znajduje się o 20 lat młodszy, joński Erechtejon.

Odtworzony układ zabudowy Akropolu z czasów Peryklesa nie jest symetryczny, ani oparty na prostej geometrii. „Czym jest Akropol jako całość? Odpowiedź z podręczników szkolnych brzmiałaby: harmonijnym zespołem architektury. Ale nieuprzedzone spojrzenie odkrywa, że tak nie jest” [Herbert 2000, s.107]. Taką opinię wyraża Zbigniew Herbert. Jednak większość autorów przychyliła się do opinii „z podręczników szkolnych” i szuka na to potwierdzenia. Wysuwane są różne argumenty świadczące o spójności zamysłu kompozycyjnego np. jednakowe zorientowanie dłuższą osią w kierunku wschód – zachód głównych budowli tj. Partenonu, Erechtejonu i

¹³¹Informację taką podają S. Parnicki-Pudęłko [Parnicki-Pudęłko 1975, s.196-197] oraz M. Bernhard [Bernhard 1975, s.104, 299]. K. Ulatowski lokalizuje pierwszy Hekatompedon obok Erechtejonu [Ulatowski 1957, s.109], ale M. Bernhard pogląd taki nazywa „fałszywym”.

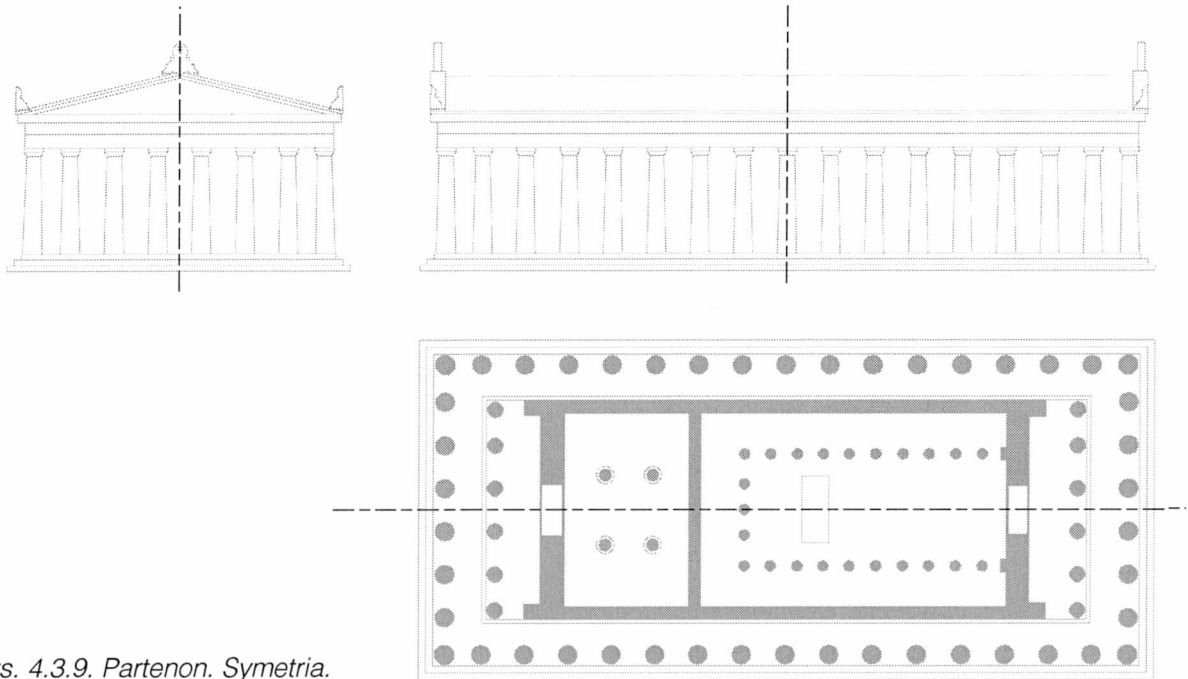
Propylejów. Dostrzegane są też głębsze powiązania Partenonu z sąsiadującymi budowlami, będące według niektórych świadectwem całościowego zamierzenia Fidiasza, np.: Stefan Parnicki–Pudełko zauważa, że Propyleje i Partenon mają niemal identyczne proporcje kolumn i belkowania [Parnicki–Pudełko 1975, s.206]. Również Maria Bernhard dostrzega istnienie spójnego zamysłu artystycznego architektury Akropolu w „zharmonizowaniu sąsiadujących ze sobą budynków”. Autorka ta stwierdza podobieństwo pomiędzy kariatydami z Erechtejonu i postaciami z fryzu dekorującego Partenon. Przytacza ona opinię Ch. Picarda, który w scenie przedstawionej w północnym przedsionku Erechtejonu widzi uzupełnienie brakującego epizodu historii zawartej w południowych metopach Partenonu [Bernhard 1975, s.300, 314]. Christian Norberg-Schulz uznaje Partenon i Erechtejon za znakomicie i celowo skonstrastowane według zasady prostota – skomplikowanie i zrównoważone przez doryckość z elementami jońskimi w Partenonie i dominację elementów jońskich nad pewnymi cechami doryckimi Erechtejonu [Norberg-Schulz 1999, s.37]. Natomiast dla Zbigniewa Herberta ten sam fakt, tj. kontrast Partenonu i Erechtejonu, jest świadectwem braku jednolitego wyrazu architektury Akropolu, co autor wyjaśnia chronologią powstawania obiektów, ujawniających zmieniający się nastrój epoki. Jednocześnie jednak autor ten stawia hipotezę, że satysfakcjonujący estetycznie odbiór nagromadzenia tak zróżnicowanych obiektów ułatwia „urbanistyka” Akropolu z finezyjnie zorganizowanymi „punktami widzenia” na poszczególne obiekty [Herbert 2000, s.104,107-8]. Punkty te są dziś zupełnie nieczytelne ze względu na zasadnicze braki wobec pierwotnego (tj. zakładanego przez Fidiasza) stanu zabudowy Akropolu.

Z kolei Janusz Ballenstedt opowiada się za pozaestetycznymi argumentami wyjaśniającymi kompozycję Akropolu. Uważa on, że przyjęty układ i forma brył najlepiej spełniały zadanie bycia zewsząd widocznym punktem orientacyjnym dla miasta [Ballenstedt 2000, s.131-2].

Wyjątkowa lokalizacja Partenonu jest cechą omawianą we wszystkich opisach, ale różnie interpretowaną.

SYMETRIA

Stan istniejący: W omawianym obiekcie są zauważalne symetryczne rozwiązania rzutów i elewacji, a także części detali.

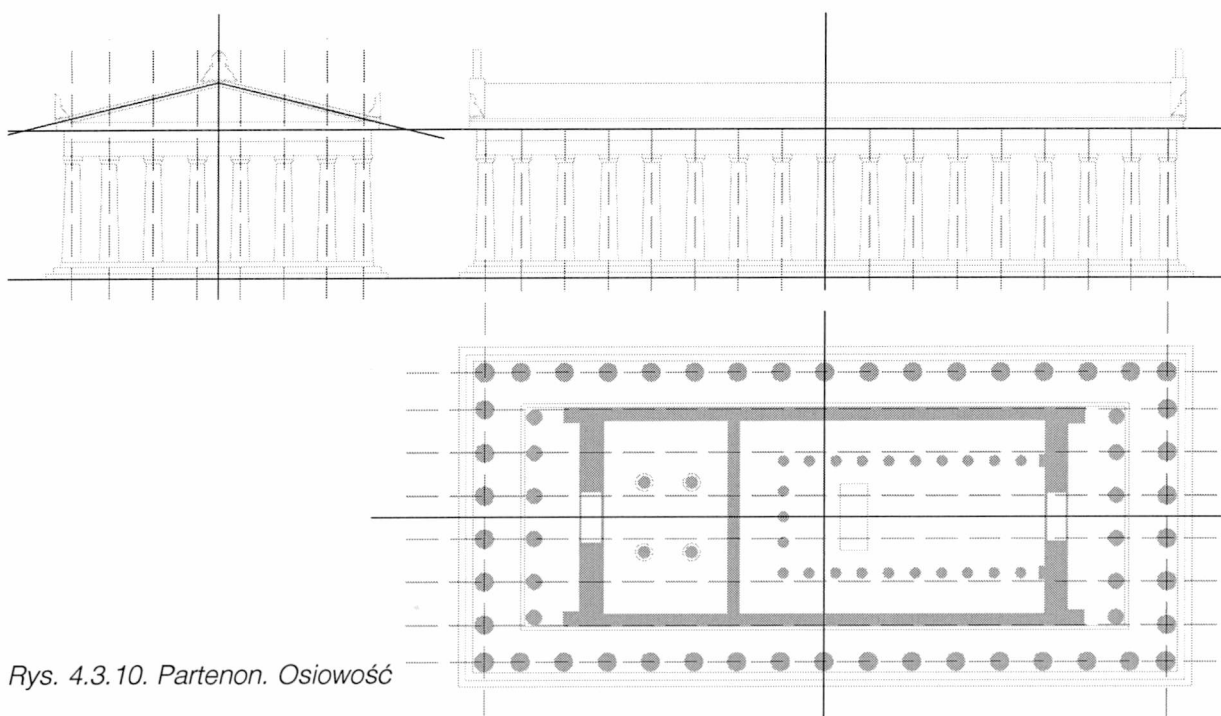


Rys. 4.3.9. Partenon. Symetria.

Rzut rozwiązany jest w oparciu o symetrię środkową. Oś jest równoległa do dłuższego boku stereobatu. Elewacje wykazują symetrię środkową, poprzez położenie budowli względem stylobatu, rozstaw kolumn i tryglifów oraz geometrię przyczółków. Tryglify rozmieszczone są symetrycznie względem kolumn. Zaburzenie tego układu występuje tylko w narożach świątyni, gdzie tryglify wychodzą poza oś kolumn. Zachowane detale cechuje symetria środkowa (np. tryglify) bądź obrotowa (np. kanele obiegające kolumny, echinus).

Rekonstrukcja: Do celli z przedsionka od wschodu i do Partenonu z opistodomu od zachodu prowadziły wejścia na osi symetrii. W celli na osi symetrii stał posąg Ateny. Odejście od lustrzanej symetrii elementów architektonicznych wprowadzała dekoracja rzeźbiarska. Jednak również jej kompozycja nawiązywała do osi symetrii budowli, np. pochod postaci zobrazowany na fryzie rozchodził się w dwóch kierunkach od osi elewacji zachodniej, „obchodził” elewacje północną i południową, i spotykał się w osi symetrii elewacji wschodniej.

Żaden z autorów nie podkreśla opisem symetrii Partenonu.



Rys. 4.3.10. Partenon. Osiowość

OSIOWOŚĆ

Stan istniejący: Prezentowana budowla ma szereg rozwiązań osiowych.

¹³² Peter Smith widzi psychologiczne podstawy trwałości w kulturze złotego podziału w tym, że jest to taka relacja dwóch powiązanych ale odmiennych wartości, należących do tej samej kategorii informacji, która nie powoduje poczucia niepewności przy ich porównywaniu: jedna wyraźnie dominuje nad drugą. Dominacja ta jest natychmiast uchwytana i jest tak wyważona, że wartość podporządkowana jest tak samo znacząca dla układu jak wartość dominująca (patrz s.47 pracy).

¹³³ Harmonię tą rozumie Smith jako stosowanie w Partenonie zasady analogicznej do złotego podziału odcinka, do określenia relacji w ramach różnych kategorii informacji np. siły horyzontalne – wertykalne, skomplikowanie – porządek.

W układzie ortogonalnym rzutu wszystkie elementy tj. stopnie stereobatu, kolumny i zarysy ścian celli znajdują się na osiach wyznaczających dwa główne kierunki. Podobnie na elewacjach dominują dwa kierunki: pionowy – wyznaczony przez osie kolumn i poziomy – wyznaczony przez stylobat i belkowanie. W geometrii elewacji frontowych Peter Smith dostrzega rywalizację sił wertykalnych i horyzontalnych, z których siła horyzontalna wyraźnie według niego dominuje.¹³² W tej rywalizacji Smith widzi wyraz mistrzowskiej harmonii Partenonu.¹³³ Jedyny wyłom od pionu – poziomemu stanowią kierunki wyznaczone przez tympanony, powtarzające spadek dachu. Christian Norberg-Schulz uznaje je za „syntezę kierunku poziomego i pionowego”, wcześniej spotykaną w piramidach [Norberg-Schulz 1999, s.27].

Jak stwierdzają wszyscy niemal autorzy, poza dyspozycją rzutu, niewiele jest w Partenonie linii naprawdę prostych i równoległych (co będzie omawiane w dalszej części pracy), po to, by ich ogląd dawał wrażenie, że są one proste i równoległe. Tak więc elementy horyzontalne są „wygięte” w pionie, a osie wertykalne są odchylone od pionu.

Rekonstrukcja: Wszystkie rzeźby figuralne przyczółków zakomponowane były na przeciwstawnych skośnych osiach, wyznaczających rytm ruchu postaci, co zauważa Maria Bernhard, uznając przy tym „niesłychaną wymowę mistrzowskiej kompozycji” [Bernhard 1975, s.351-2].

JEDNORODNOŚĆ POWTARZALNYCH ELEMENTÓW SKŁADOWYCH



Rys. 4.3. 11. Partenon. Fragment perystazy. [Durando 1997]

Stan istniejący: Omawianą budowlę cechuje duża jednorodność powtarzalnych elementów składowych. Wszystkie elewacje współtworzą elementy o jednakowym kształcie np.: tworzące styk z ziemią stopnie stereobatu, powtarzające się w jednostajnym rytmie kolumny perystazy, a nad nimi ciągła linia architrawu i fryz o rytmie jednakowych podziałów – tryglifów i pozbawionych płaskorzeźb metop.

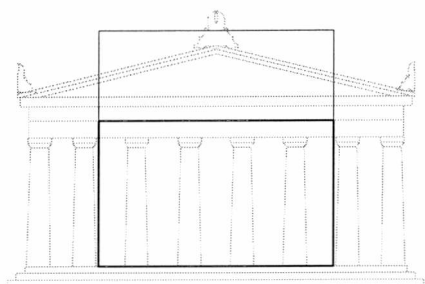
Jednakowe są też zachowane kolumny prostylosu za fasadą zachodnią.

Poza powyższymi przypadkami tożsamości kształtu, wszystkie zachowane elementy Partenonu łączy jednorodność budulca z jakiego są wykonane oraz wspólna dziś wszystkim elementom składowym kolorystyka surowego kamienia wynikająca z utraty pierwotnej polichromii.

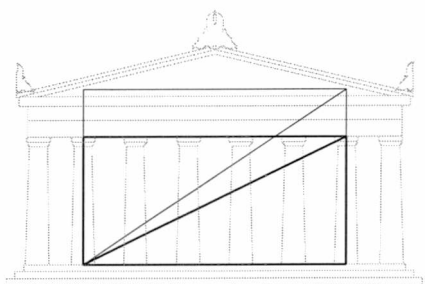
Rekonstrukcja: Pierwotna forma Partenonu cechowała się jeszcze większą ilością powtarzalnych elementów składowych:

- belkowanie wieńczył gzyms;
- przyczółki elewacji wschodniej i zachodniej miały taką samą geometrię;
- sześciokolumnowy prostylos powtarzał się za wschodnią i zachodnią fasadą;
- jednakowe, spiętrzone kolumny doryckie w tworzyły obejście naosu;

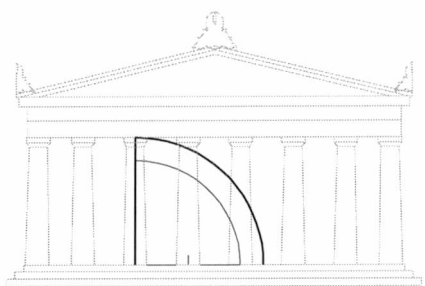
Rys. 4.3.12. Partenon. Proporcje świątyni doryckiej według K. Ulatowskiego. Tylko czwarty warunek można uznać za spełniony.



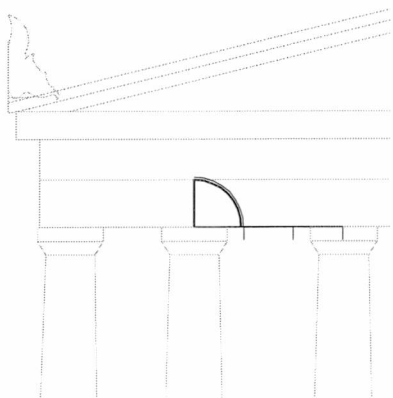
Rys 4.3.12a. Warunek 1.



Rys 4.3.12b. Warunek 2.



Rys 4.3.12c. Warunek 3.



Rys 4.3.12d. Warunek 4.

- cztery kolumny jońskie podpięrały strop opistodomu;
- powtarzalny wzór stanowiły kasetony stropu: nad obejściem kamienne, nad wnętrzami drewniane;
- detale belkowania i dekoracja rzeźbiarska była polichromowana na żywe kolory.

Elementem zarazem nadającym wszystkim elewacjom jednorodność jak i je różnicującym był joński fryz otaczający prostylos, o spójnej formalnie i treściowo kompozycji podzielonej tematycznie zgodnie z układem fasad.

Żaden z autorów nie wspomina o jednorodności powtarzalnych elementów składowych Partenonu.

PROPORCJE

O proporcjach Partenonu napisano dużo, jako że w nich właśnie upatrywali niektórzy sekretu „doskonałej harmonii” dzieła. Ich omawianie zacząć można od sprawdzenia podanych przez Kazimierza Ulatowskiego czterech warunków „jakie spełniają proporcje najdawniejszych nawet świątyń doryckich”. Ich spełnienie zapewnia według tego autora „doskonałą zgodność całości z poszczególnymi członami”, na której polega harmonia dzieła architektury [Ulatowski 1957, s.90-92].

1. Szerokość i wysokość nawy (cella) bądź przedsionka są sobie równe.

W Partenonie szerokość nawy wynosi 19,1m, wysokość kolumn przedsionka to 10,08m, a $10,08 < 19,1$, czyli warunek nie jest spełniony.

2. Szerokość i widoczna z zewnątrz wysokość frontu nawy wyraża się stosunkiem 2:3

Szerokość frontu nawy Partenonu wynosi 21,45m, wysokość kolumn perystazy to 10,43m. Proporcja 10,43:21,45 nie odpowiada proporcji 2:3, czyli warunek nie jest spełniony.

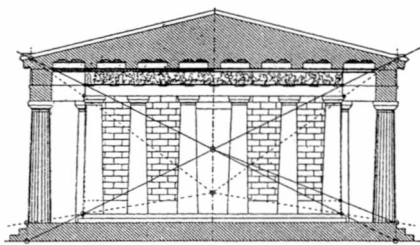
3. Wysokość kolumny równa się podwójnej odległości osi kolumnowych: $h=2a$

W Partenonie odległość osi kolumnowych wynosi ok.4,29m, wysokość kolumn to 10,43m ($2 \times 4,29 = 8,58 < 10,43$), czyli warunek nie jest spełniony.

4. Wysokość architrawu równa się trzeciej części odległości osi kolumnowych, czyli jednej trzeciej długości jego boku.

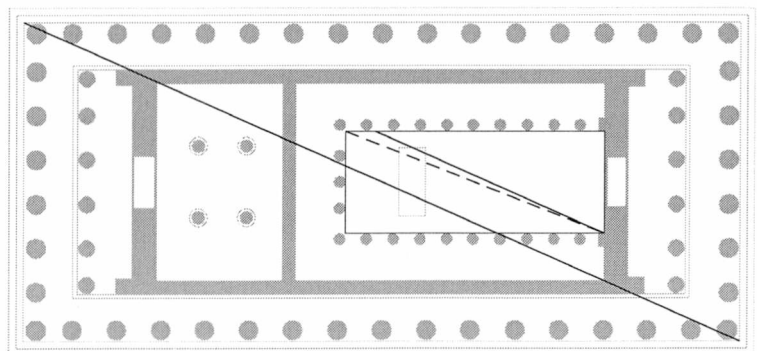
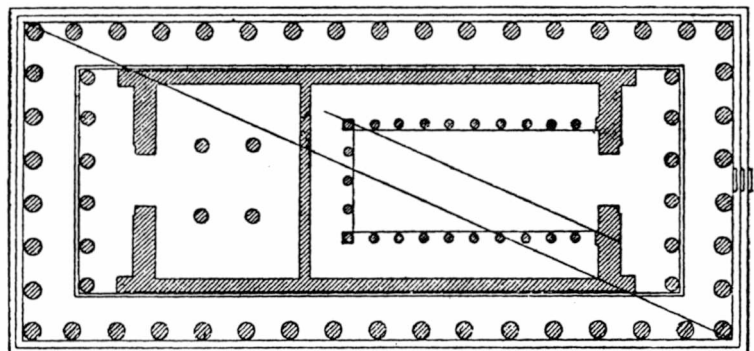
Odległość osi kolumnowych Partenonu wynosi ok. 4,29m, wysokość architrawu to 1,345m ($4,29 / 3 = 1,43 \neq 1,345$), czyli warunek można uznać za spełniony.

Tylko jeden z czterech wyliczonych przez K. Ulatowskiego warunków uznać można za spełniony. Odstępstwa powyższe, których istnienia Ulatowski był świadom, świadczą według niego o „wyzwalaniu się z więzów hieratycznego konserwatyzmu zwyczajnego kanonu”¹³⁴ [Ulatowski 1957, s.92]. Jednak i w Partenonie autor ten odnajduje istnienie prostych geometrycznych zasad rządzących proporcjami rzutów i przekrojów, które potwierdzają doskonałość harmonii obiektu. Zasady te (poparte analizą rysunkową) to np. „idealne podobieństwo” perystazy i wewnętrznego wymiaru „hekatompedonu łącznie z komnatą pańską”. Podobieństwo to nigdy nie było uchwytne „w naturze”, a jedynie przy analizie rysunku, gdyż pomiędzy dwoma pomieszczeniami traktowanymi tu „łącznie” nie było połączenia. Idealne podobieństwo autor ten wykazuje rysunkowo również wobec proporcji rzutu kolumnady zewnętrznej i tej z hekatompedonu. Rysunek rzutu oparty na podawanych w literaturze wymiarach wskazuje jednak, że podobieństwo takie nie ma miejsca. Kazimierz Ulatowski stwierdza ponadto



Rys. 4.3.13. Partenon. Proporcje 1:2 nawy oraz perystazy zapewniające im „idealną zgodność”. [Ulatowski 1957, s. 98]

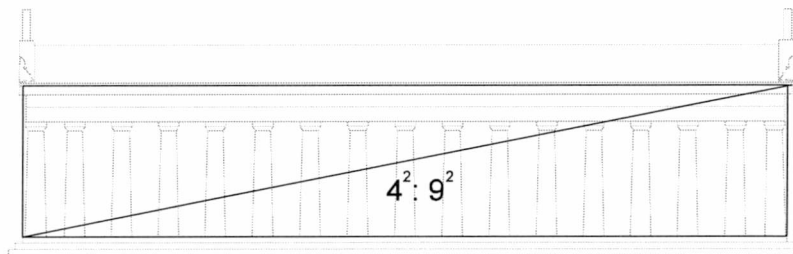
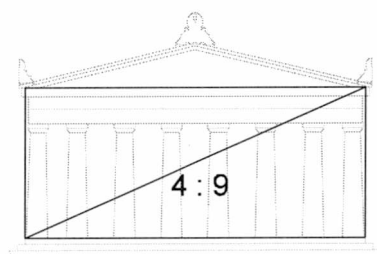
Rys. 4.3.14. Partenon. Analiza rzutu wykazująca idealne podobieństwo proporcji kolumnady zewnętrznej i tej z nawy [Ulatowski 1957, s.97]. Rysunek rzutu bazujący na wymiarach podawanych przez S. Parnickiego-Pudełko i M. Bernhard pokazuje nieścisłość powyższej analizy.



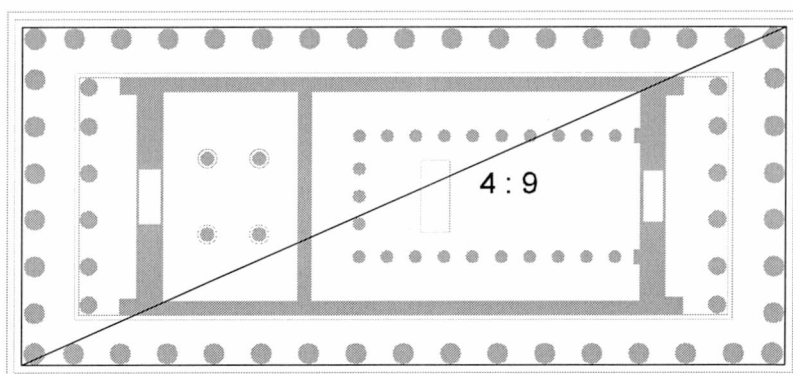
¹³⁴ Nazwanie w tym kontekście czterech warunków „zwyczajnym kanonem” jest w wyraźnym kontraście z wcześniejszymi deklaracjami o harmonii, jaką świątynie doryckie zawdzięczają ich przestrzeganiu.

istnienie „idealnej zgodności” nawy z perystazą. Zgodność ta, zilustrowana rysunkiem, jest według autora efektem jednakowej, prostej proporcji liczbowej 1:2, określającej prostokąty frontu celli oraz całego frontu zewnętrznego [Ulatowski 1957, s.98].

Inne niż u Kazimierza Ulatowskiego proporcje liczbowe pojawiają się przy uzasadnianiu „niezachwianej harmonii” Partenonu przez Marvina Trachtenberga i Isabelle Hyman. Autorzy ci za dominującą w tej budowni proporcję uznają 4:9 (tj. 1:2,25). Według nich ta właśnie proporcja określa prostokąt frontu zewnętrznego, stylobatu oraz stosunek dolnej średnicy kolumn do przestrzeni międzykolumnowej. Autorzy ci wyliczają ponadto, że fasada boczna podlega proporcji $4^2:9^2$ ¹³⁵ [Trachtenberg



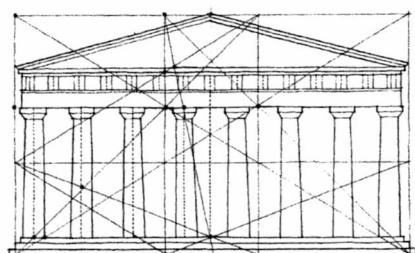
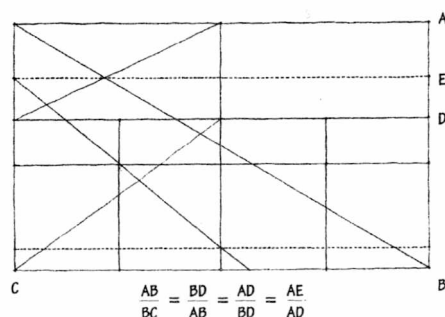
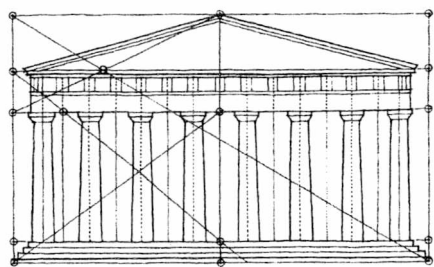
Rys. 4.3.15. Proporcja 4:9 jako dominująca w rzucie i elewacjach Partenonu według M. Trachtenberga i S. Parnickiego – Pudełko.



1986, s.90-91]. Proporcję 4:9 wyróżnia w odniesieniu do Partenonu również Stefan Parnicki–Pudełko. Autor ten dostrzega ją jednak tylko w wymiarach stylobatu i relacji kolumna – interkolumnium [Parnicki–Pudełko 1975, s.197,200].

¹³⁵ To ostatnie spostrzeżenie jest wyrazem skłonności autorów do posługiwania się „magią cyfr”, jako że z matematycznego punktu widzenia jest ono nieuniknioną, prostą konsekwencją jednakowych proporcji rzutu i frontu Partenonu, sprawdzającą się dla dowolnych proporcji, a nie tylko 4:9.

Warto w tym miejscu przypomnieć, omawiany w części „Harmonia w badaniach psychologów”, „wykres niepewności” (patrz rys. 2.10) ilustrujący według Petera Smitha psychologiczne podłoże uprzywilejowanej pozycji „złotego podziału” (tj. 1:1,618) wśród innych proporcji. Otóż według tego wykresu proporcja 4:9 (czyli 1:2,25), lokuje się w przedziale tych najbardziej niekorzystnych w



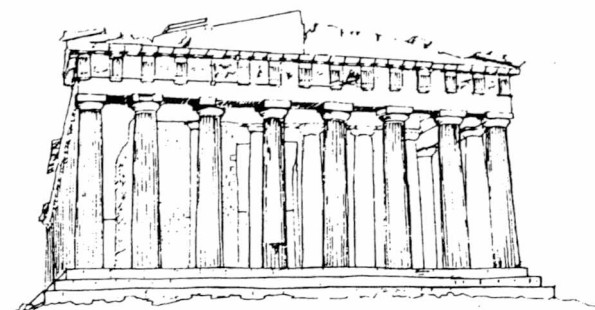
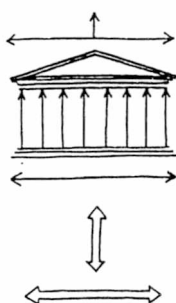
Rys. 4.3.16. Partenon. Analiza geometryczna proporcji frontu świątyni w oparciu o «złoty podział». [Ching 1996, s. 288]

Rys. 4.3.17. Partenon. «Złota proporcja» w relacji „wizualnego ciężaru” pionów i poziomów. [Smith 1986, s. 71]

odbiorze, wywołujących największe poczucie niepewności co do wartości dominującej, a tym samym dalekich od budzenia odczucia harmonii. Wrażenia takiego nie notuje żaden z autorów przy opisie np. proporcji stylobatu Partenonu, choć niewątpliwie wynosi ona $4:9$ ($69,50 / 30,88 = 2,2506$).

Jeszcze innymi proporcjami tłumaczy harmonię Partenonu Francis Ching [Ching 1996, s.288]. Przedstawia on dwie odmienne analizy geometrii fasad frontowych, z których jednomyślnie wynika, że kompozycję oparto na złotym podziale. Jako że autor ten jako jedyny w swoich analizach bierze pod uwagę trójkątne szczyty fasad, zastanawia fakt jednoczesnego pominięcia akroterionów. Akroteriony środkowe zwieńczające frontony, dziś nie istnieją, ale według rekonstrukcji miały wysokość 2,80m (wysokość przyczółków wynosiła 3,46 m) [Bernhard 1975, s.304], były więc elementem na tyle dużym, że z pewnością miały wpływ na postrzeganie proporcji fasad frontowych.¹³⁶

Zwolennikiem tezy o złotym podziale jako zasadzie kompozycji frontowych fasad Partenonu jest również Peter Smith. Autor ten posługuje się jednak w swym wywodzie



innymi niż Francis Ching argumentami. Metodę geometrycznych analiz rysunków elewacyjnych uznaje on za nie wystarczającą dla wyjaśnienia rzeczywistej satysfakcji towarzyszącej postrzeganiu zniekształconych skrótami perspektywicznymi widoków Partenonu. Złotą proporcję dostrzega on więc w „wizualnym ciężarze” elementów horyzontalnych w stosunku do wertykalnych: kierunek poziomy dominuje nad siłami pionowymi o wartość odpowiadającą $1:1,6$. Autor ten otwarcie pokazuje, że analizuje dzisiejszy stan zachowania (nie podkreśla jednak, że pokazuje elewację zachodnią, a

¹³⁶ Porównaj rozważania Petera Smitha o istotnej dla postrzegania architektury roli np. pinakli średniowiecznych katedr. Autor ten twierdzi, że elementy takie powodują, iż w percepcji bryły uczestniczy również rozpięta pomiędzy nimi przestrzeń, stając się nie mniej ważna niż sama masa budynku [Smith 1986, s.113].



Rys. 4.3.18. Rekonstrukcja akroterionu środkowego [Bernhard 1975, s. 304]

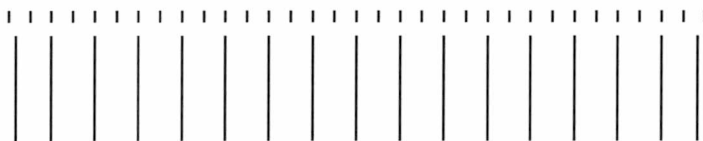
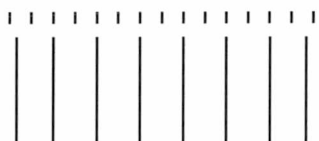
wschodnia dałaby prawdopodobnie inny wynik, gdyż jej fronton jest w znacznie gorszym stanie), tak więc również on nie uwzględnia pierwotnego istnienia akroterionów.

Powyższe uwagi wskazują na wielość rozbieżnych uzasadnień, które równie dobrze zdają się wyjaśniać niekwestionowaną dziś doskonałość proporcji Partenonu.¹³⁷ Porównanie rysunkowych analiz ilustrujących przyjęte tezy pokazuje dowolność w wyznaczaniu „punktów ważnych” elewacji, co owocuje „odkrywaniem” w tej samym przecież układzie elementów odmiennych zasad proporcji. Uzasadnienia swe każdy z autorów traktuje przy tym jako odkrycie źródła odczuwanej harmonii tego dzieła.

Wszyscy autorzy odnoszą się do proporcji Partenonu.

RYTM

Stan istniejący: Budowla cechuje się występowaniem głównego, jednostajnego rytmu tworzonego przez rozstaw kolumn. Rytm kolumn, jest rozdrobniony rytmem tworzoną przez kanelury. Rytm kolumn uzupełnia „połówkowy” rytm tryglifów. Tryglify mają swój wewnętrzny



Rys. 4.3.19. Partenon. Rytmika elewacji

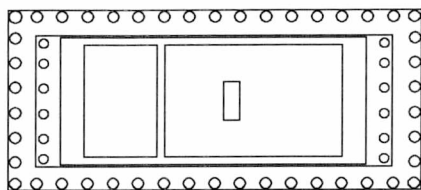
rytm sfazowania i żłobkowania, uzupełniony łezkami listewki pod tryglifem, oraz łezkami gzymsu ułożonymi w trzech rzędach nad każdym tryglifem i każdą metopą.

Rekonstrukcja: Stefan Parnicki-Pudełko podaje częściową rekonstrukcję polichromii Partenonu, która poprzez ciągłe motywy dekoracyjne wprowadzała dodatkowe rytmy w belkowaniu i na simach okalających tympanony. Autor ten wspomina też o palmetowych antefiksach na zakończeniach dachówek nad gzymsem fasad bocznych, ale nie podkreśla ich równomiernego rozmieszczenia nad gzymsem.

Żaden z autorów nie podkreśla faktu wyraźnych rytmów widocznych na rzucie, elewacjach i w detalach Partenonu.

¹³⁷ Świadczy o tym, że proporcje Partenonu nie zawsze były postrzegane jako „ideał” omówione są w części „Cechy zmiene; Ocena wartości obiektu”.

OBECNOŚĆ OKREŚLONYCH, PROSTYCH FIGUR GEOMETRYCZNYCH



Rys. 4.3.20. Partenon. Obecność prostych figur geometrycznych na przykładzie rzutu.

Stan istniejący: Budowlę cechuje występowanie wielu prostych figur geometrycznych, widocznych zwłaszcza na rzucie i w budowie elementów składowych.

Kompozycja rzutu oparta jest na prostokącie stereobatu, wyznaczającym układ kolumn. Elementy składowe tj. kolumny mają rzut koła, podobnie jak echinus. Abakus w rzucie jest kwadratem, podobnie jak płyty metop. Kołowy rzut kolumn uzupełniony jest drobniejszym podziałem równomiernie rozmieszczonych na całym obwodzie koła 20 eliptycznych łuków – kaneli. Prostokątny jest zarys celli z przedsionkiem i skarbcem. Cała budowla wyznaczała w przestrzeni prostopadłościan nakryty dwuspadowym dachem, którego szczyty zakończone były równoramiennymi trójkątami przyczółków.

Rekonstrukcja: Cała budowla wyznaczała w przestrzeni prostopadłościan nakryty dwuspadowym dachem.

Zagadnienie oparcia kompozycji rzutu i przekrojów Partenonu na prostych figurach geometrycznych zwraca uwagę Kazimierza Ulatowskiego. Jest on wręcz autorem twierdzenia, że „analogia figur warunkowała spokój i doskonałą harmonię architektoniczną” [Ulatowski 1957, s.100].

Pozostali autorzy nie wspominają o oparciu kompozycji rzutów i detali budowli na prostych figurach geometrycznych.

HIERARCHICZNOŚĆ UKŁADU

Stan istniejący: Układ wykazujący dużą jednorodność posiada jednak cechy nadające mu pewną hierarchiczność.

Głównymi elementami nadającym hierarchiczność są:

- tympanony podkreślające ważność elewacji frontowych;
- dodatkowe stopnie na osiach elewacji frontowych, ułatwiające pokonanie wysokości stereobatu;

- nierównomierny stan zachowania tympanonów, ścian celli oraz kolumn wewnątrz perystazy (znacznie lepszy w części zachodniej).

Ostatni z powyższych elementów sprawia, że pierwotna hierarchia ważności dwóch elewacji frontowych została zaburzona. W dzisiejszych opracowaniach dominują przedstawienia fasady zachodniej (lepiej zachowanej), choć pierwotnie funkcjonalnie dominującą rolę pełniła fasada wschodnia.

Rekonstrukcja: Hierarchiczność elementów budowli podkreślała dekoracja rzeźbiarska. Była ona m.in. odmienna w wyrazie i treści dla każdego z przyczółków, a na każdą z elewacji wprowadzała odrębną opowieść, wyrażoną w płaskorzeźbach metop. Fakt ten podkreśla Maria Bernhard.

Pozostali autorzy nie wspominają o elementach nadających budowli hierarchiczność.

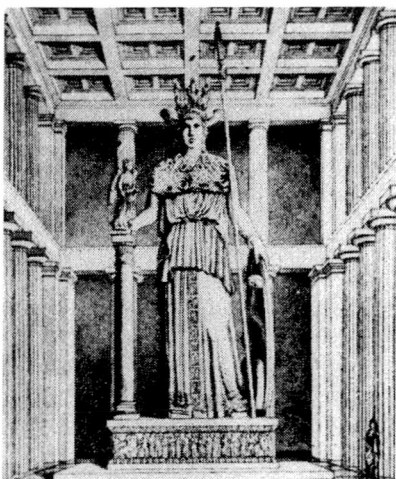
UŻYTY MATERIAŁ, KONSTRUKCJA, KOSZTY

Głównym materiałem, z którego wykonano cały Partenon, jest pentelikoński marmur. Jak podaje M. Bernhard dachówki również były z marmuru, ale pochodzącego z innego źródła: z wyspy Paros. Jedynie do budowy fundamentu wykorzystano porowaty wapień.

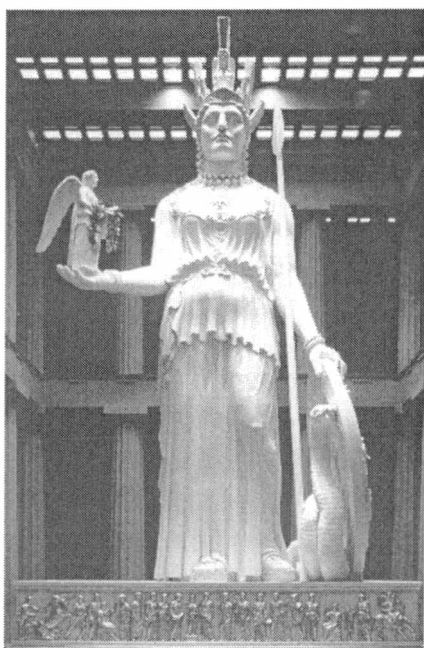
Interesującym zagadnieniem konstrukcyjnym (pomijanym przez wszystkich autorów) związanym z użyciem do budowy Partenonu marmuru, zamiast dotychczas stosowanego porowatego wapienia, jest zasadnicza różnica w wytrzymałości tych dwóch materiałów. Marmur jako bardziej spoisty jest kamieniem wytrzymalszym niż porowaty wapień, tak więc z technicznego punktu widzenia można by nim pokonać większe rozpiętości niż dotychczas. Tymczasem rozstaw kolumn w Partenonie (ok. 4,29m) jest mniejszy niż w świątyniach „porosowych” (w Herajonie wynosi on 4,50m). Ciasne ustawienie kolumn zwraca uwagę np. Stefana Parnickiego–Pudółko, który uznaje to rozwiązanie za celowe ze względów estetycznych¹³⁸, bez wdawania się w konstrukcyjny aspekt zagadnienia.

Konstrukcja Partenonu była przedmiotem badań w trakcie licznych prac archeologicznych. Wyjaśniły one wiele zagadnień, które są opisywane przez większość

¹³⁸ Autor ten widzi w nim źródło nadzwyczajnej zwartości, a zarazem dynamiki bryły [Parnicki–Pudółko 1975, s.200]. Warto w tym miejscu przypomnieć o zupełnie innych preferencjach estetycznych Witruwiusza w kwestii rozstawu kolumn. Jego propozycje proporcji zapewniających budowli „praktyczność, piękny wygląd i wytrzymałość” wymagałyby poszerzenia interkolumniów Partenonu o min. 0,5m (patrz rys. XXV [Witruwiusz 1999, s.76,106]).



Rys. 4.3.21. Ateny. Partenon. Posąg kultowy Ateny w celli. Rekonstrukcja. [Parnicki – Pudółko 1975, s. 200]



Rys. 4.3.22. Nashville. Partenon. Posąg kultowy Ateny w celli. Rekonstrukcja. [Creighton 2000]



Rys. 4.3.23. Miniaturowa rzymska kopia posągu Fidiasza. II wiek n.e. [Durando 1997, s. 171]

autorów w kontekście ich podziwu dla mistrzowskiej precyzji obróbki kamienia. Przykładowo Maria Bernhard uważa, że użycie i niezwykle staranna obróbka „najpiękniejszego marmuru attyckiego z Pentelikonu”, kamienia drobnziarnistego o różowozłocistym odcieniu bieli, przyczyniło się pięknu architektury Partenonu równie mocno, jak jego proporcje i krzywizny [Bernhard 1975, s.302]. Do dziś nie wyjaśnione pozostają: konstrukcja dachu oraz sposób osiągania stwierdzonych krzywizn. W tych kwestiach pojawiają się rozbieżne hipotezy, z których jedne stanowią argument za doskonałością i wyrafinowaniem tego obiektu (patrz np. [Parnicki–Pudółko 1975], [Bernhard 1975]), a inne przekonują, że entuzjaści Partenonu widzą w nim więcej, niż jego twórcy byliby w stanie osiągnąć, choćby z przyczyn technicznych [Ballenstedt 2000]. Przykładem może być zagadnienie odchylenia od pionu kolumn perystazy, omawiane w części „Cechy zmienne; Moment postrzegania”.

O kosztach budowy Partenonu szczegółowo pisze Zbigniew Herbert. Zauważa on przy tym, że Propyleje, które w jego opinii to "rozrzutna, dumna, pałacowa, chciałoby się powiedzieć – teatralna dekoracja", kosztowały czterokrotnie więcej niż Partenon, podobnie zresztą jak zamknięty w celli świątyni "monstrualny klejnot", tj. posąg Ateny Partenos [Herbert 2000, s.98-101,104]. Autor ten podkreśla, że tak wysoko dziś ceniony wystrój rzeźbiarski Partenonu (bez uwzględniania posągu z celli), stanowił zaledwie ułamek kosztów całej budowy: 39 z 469 talentów. Suma wydana na "dwunastometrowy kolos" – posąg Ateny, pokryty płytkami z kości słoniowej i "grubymi blachami ze złota", budzi u Herberta największy sprzeciw, ze względu na nieufność co do urody tego dzieła Fidiasza. Autor wyraża nadzieję, że "pomnik okrywały cienie mrocznego naos", gdyż wszelkie rekonstrukcje "wprowadzają w rodzaj estetycznego zażenowania" [Herbert 2000, s.99-100]. Podobną opinię podziela Janusz Ballenstedt [Ballenstedt 2000, s.133]. Przeciwną ocenę nieistniejącego od dawna dzieła wyraża Kazimierz Ulatowski, uznający autorstwo Fidiasza za równoznaczne z nadaniem posągowi "majestatu boskiego spokoju" i "nadludzkiego piękna". Ulatowski traktuje ponadto pokrycie posągu złotem za formę "lokaty skarbu

narodowego", złożoną w Partenonie jako miejscu "bezpiecznym" i możliwą do naruszenia w razie potrzeby ("złote blachy można było odejmować") [Ulatowski 1957, s.112-114].

Warto podkreślić, że wszyscy autorzy wspominają o posągu Ateny oraz wymieniają użyte do jego budowy materiały: kość słoniową i złoto (technika zwana chryzelefantyną).

FAKTURA

Stan istniejący: Obecnie wszystkie widoczne powierzchnie Partenonu uwidaczniają zerodowany marmur z licznymi ubytkami i uszkodzeniami.

Rekonstrukcja: Maria Bernhard oraz Zbigniew Herbert dostrzegają jednakową staranność obróbki drobnoziarnistego kamienia, zarówno elementów widocznych i zakrytych dla oka [Bernhard 1975, s.334-335], [Herbert 2000, s.101].

Pozostali autorzy nie zwracają uwagi na zagadnienie faktury Partenonu.

BARWA

Stan istniejący: Pozbawiony dziś polichromii Partenon w całości ma naturalny kolor marmuru, z którego jest wykonany.

Zbigniew Herbert wspomina o „słynnej partenońskiej złotej patynie” [Herbert 2000, s.128-9].

Rekonstrukcja: Żaden z autorów nie podaje, jakie resztki polichromii Partenonu zachowały się, ale wielu opisuje pierwotną kolorystykę i jej rozmieszczenie, tyle że podawane informacje często są rozbieżne.

Maria Rzepińska twierdzi, że z początkiem V w. p.n.e., gdy przy budowie świątyń marmur zaczął zastępować poros, metopy malowane były żywą czerwienią, a tryglify błękitem [Rzepińska 1989, s.76]. Kolorystykę taką jako dominującą podaje również Maria Bernhard, przy czym uznaje polichromię Partenonu za „bardzo ważny element uzupełniający dekorację architektury” [Bernhard 1975, s.306]. Stefan Parnicki–Pudęłko oprócz powyższych kolorów wymienia również biel oraz złocenia [Parnicki–Pudęłko 1975, s.203]. Według tych autorów polichromowane były rzeźby oraz elementy

architektoniczne górnej części budowli, przy czym wprowadzano również malowane motywy dekoracyjne. Podobny pogląd wyraża Joseph Durm [Durm 1881]. Autor ten zamieszcza kolorową ilustrację z rekonstrukcją polichromii metopy Partenonu. Według niej nie tylko tło, ale również postacie z metop były polichromowane. Z kolei W. Creighton, powołując się na opinie specjalistów z British Museum, badających pozostające własnością tej instytucji rzeźby frontonów i metop Partenonu, stwierdza, że nie zachowały się żadne ślady dające podstawy dla tezy o pierwotnym polichromowaniu tych elementów [Creighton 2000, s. 39].

Zbigniew Herbert podaje, że dekoracja rzeźbiarska Partenonu była polichromowana złotem, błękitem, czerwienią i brązem „i to wcale nie „dyskretnie”, jak chcą bladzi esteci” [Herbert 2000, s. 104]. Choć autor ten krytycznie odnosi się do znajdujących upodobanie w dzisiejszej monochromatyczności Partenonu, przyznaje jednocześnie, że pierwotne kolory świątyni „nie dla nas były tworzone”, tj. nie dla dzisiejszej wrażliwości i gustu. Ich barwność tłumaczy zamiarem twórców dzieła, by wyrzeć wrażenie i olśnić ówczesnych, pochodzących z „dalekich i biednych miast” pielgrzymów. Wyjaśnienie to, jak uważa autorka sugeruje, że w przekonaniu twórców Partenonu, do „olśnienia” tych ludzi nie wystarczało to, co wystarcza, by olśnić i poruszyć wyobraźnię wszystkich niemal współczesnych autorów tj. proporcje, krzywizny, perfekcja wykonania itp.

Janusz Ballenstedt ogranicza się do stwierdzenia, że Partenon był „pomalowany ostrymi kolorami, a spoiny poziome wypełniano złotem”. Powołuje się przy tym na świadectwo Pliniusza Starszego, rzymskiego erudyty z I w. n.e. [Ballenstedt 2000, s. 133]. Pierwotna kolorystyka świątyni mogłaby w opinii Ballenstedta pozbawić entuzjazmu współczesnych wielbicieli tego dzieła.

Z kolei Kazimierz Ulatowski wymienia dużo szerszy niż inni autorzy wachlarz stosowanych kolorów, do których zalicza np. fiolet, purpurę, zieleń, bladą zieleń, róż, kolor „cielisty” i żółć. Omawianie polichromii świątyń doryckich zaczyna od następującej uwagi: „wydawało się niemożliwością, żeby naród artystów, jakim byli Grecy, dopuścił się obmalowywania przepięknych, cudnie w

słońcu połyskujących białych marmurów”. Jednak wobec niepodważalności faktu „obmalowania” kamienia, wyraźnie stara się przekonać czytelnika o rozlicznych korzyściach płynących z polichromii. Uznaje ją m.in. za konieczną ze względów estetycznych, gdyż „w intensywnym słonecznym naświetleniu, na tle błękitu i barwnego krajobrazu stonowanie barwą ogromnych białych brył i płaszczyzn było dla oka koniecznością” [Ulatowski 1957, s.63].

Pozostali autorzy analizowanych opisów nie wspominają o kolorystyce Partenonu (ani dzisiejszej, ani pierwotnej).

4.3.2 ANALIZA CECH OKREŚLONYCH PRZEZ KONTEKST KULTUROWY

FUNKCJA OBIEKTU

Stan istniejący: Ruina nie ma dziś funkcji innej niż bycie pomnikiem cywilizacji, która ją wzniosła i cennym stanowiskiem archeologicznym. August Grodzicki i Jan Szczepański nazywają dzisiejszą funkcję budowli "świątynią dla boga turystów, coraz liczniej czczoną" [Grodzicki 1966, s.96].

Rekonstrukcja: Na przestrzeni wieków Partenon wielokrotnie zmieniał funkcję i użytkowników. Pierwotnie był świątynią poświęconą kultowi Ateny (co podają wszyscy opisujący go autorzy), następnie chrześcijańską świątynią Boskiej Mądrości, katedrą i siedzibą arcybiskupa, świątynią Bogarodzicy Dziewicy, świątynią Allacha, składem prochu. O kolejnych "wcieleniach" funkcjonalnych Partenonu piszą już nie wszyscy autorzy (głównie [Bernhard 1975], [Grodzicki 1966]).

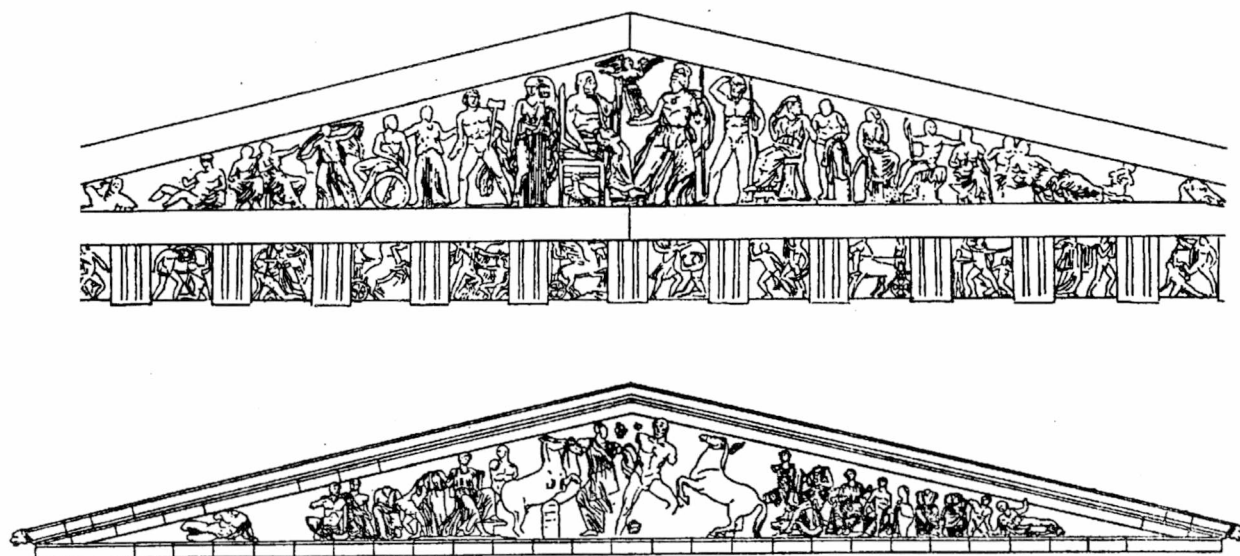
SYMBOLIKA

Pierwszym elementem o silnym, do dziś czytelnym przekazie symbolicznym jest lokalizacja Partenonu na Akropolu, na gruzach zniszczonej przez Persów „starej świątyni”. Akropol był ważny dla miasta historycznie i strategicznie. Użytkowany od czasów neolitycznych, pełnił podwójną rolę: twierdzy i miejsca kultu.

Różnie jest postrzegana istota przesłania symbolicznego dla wartości Partenonu.

Partenon zamierzony był jako główny pomnik Akropolu, odbudowywanego po zniszczeniach wojen perskich „ku pokrzepieniu serc” ateńczyków. Odbudowa Akropolu oprócz likwidacji bezrobocia miała wypełnić „potrzebę psychiczną większości społeczeństwa”, które wycieńczone wojną z Persami potrzebowało widocznego znaku chwały miasta, jego opiekunki Ateny i dzielności mieszkańców.¹³⁹ Partenon nasycony został dekoracją rzeźbiarską o czytelnej dla ówczesnych ateńczyków symbolice, odnoszącej się do Ateny i jej kultu oraz bohaterskich czynów Greków, korzystających z jej opieki. Tematyka scen figuralnych była w większości tradycyjna,

¹³⁹ Taką interpretację genezy Partenonu podaje również Peter Levi. [Levi 1995, s.118-119]



Rys. 4.3.24. Partenon. Przyczółek wschodni - rekonstrukcja dekoracji rzeźbiarskiej. [Bernhard 1975, s.227]

Rys. 4.3.25. Partenon. Przyczółek zachodni- rekonstrukcja dekoracji rzeźbiarskiej. [Bernhard 1975, s.239]

uzupełniona patriotycznymi obrazami dotyczącymi historii Aten.

Według Marii Bernhard odczytanie symboliki Partenonu udokumentowane jest głównie dzięki badaniom pozostałości dekoracji rzeźbiarskiej oraz waz i malowideł wzorowanych na nie zachowanych rzeźbach. Autorka ta podaje dokładny opis znaczeń poszczególnych grup figuralnych zachowanych fragmentów fryzu, metop i przyczółków [Bernhard 1975, s.308-352]. Przedstawiony stan badań prowadzi do wniosku, że mimo istniejących niezgodności interpretacyjnych co do niektórych postaci z przyczółków, wykazano spójność przemyślanej kompozycji znaczeniowej całości dekoracji rzeźbiarskiej obiektu. Zrekonstruowana przez badaczy symbolika rzeźb Partenonu wskazuje na jej rolę w nadaniu czytelnej hierarchii tożsamym architektonicznie elementom budynku oraz łączenia wspólnym wątkiem odmiennych elementów architektonicznych, np:

1. Wszystkie sceny przedstawione na elementach architektonicznych wschodniej tj. głównej fasady, dotyczą zgromadzeń bogów, wśród których główną bohaterką jest Atena: na przyczółku (narodziny Ateny), na metopach (gigantomachia), we fryzie (zgromadzenie bogów przygląda się procesji panatenańskiej poświęconej Atenie).
2. Przedstawiony w metopach wschodniej fasady cykl gigantomachii uzupełniony był tematycznie sceną z przyczółka. Uzgodnione było także rozmieszczenie

odpowiednich postaci metop i przyczółka (środkowe metopy przedstawiają Zeusa i Herę, a nad nimi w przyczółku są Zeus i Atena).

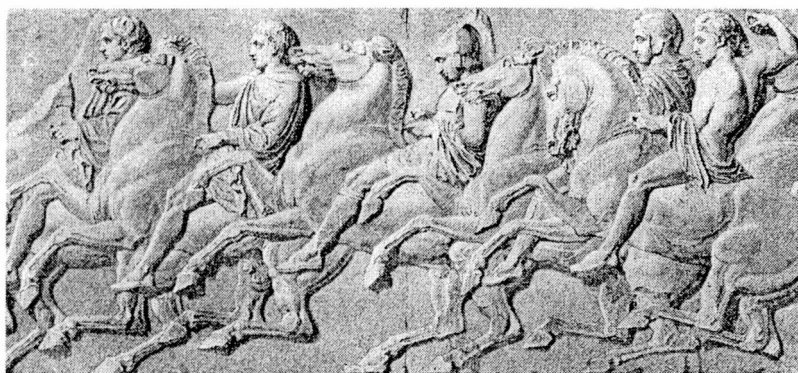
3. Zgodnie z tradycją przeciwstawiano kompozycje rzeźbiarskie z obu przyczółków według zasady: wschodnia – statyczna, zachodnia – dynamiczna. Był to jeden z elementów różnicujących dwie fasady o identycznej geometrii, a odmiennej funkcji. Według Marii Bernhard w Partenonie przeciwstawienie objęło nie tylko sposób zakomponowania scen, ale dzięki poruszanej tematyce, również sferę psychologiczną przedstawianych postaci: wschodni przyczółek wyraża „majestatyczną pogodę bogów” asystujących narodzinom Ateny, a zachodni przemierzanie „radosnego zachwyty i lęku” świadków dramatu sporu Ateny i Posejdona.
4. 400 postaci procesji panatenańskiej przedstawionej na fryzie wyznacza kierunek dla rzeczywistego ruchu pielgrzymów zmierzających od zachodu tj. od wejścia na wzgórze Akropolu do wschodniej fasady świątyni, gdzie było wejście do celli zamieszkiwanej przez posąg bogini. Początek orszaku na fryzie formuje się na zachodniej fasadzie, następnie pochod posuwa się wzdłuż fasad północnej i południowej, aż dochodzi do fasady wschodniej, gdzie następuje wręczenie darów Atenie.

Z opisu Marii Bernhard wynika, że zamierzony przez Peryklesa „propagandowy” charakter Partenonu zrealizowany w nowatorskiej formie w programie dekoracji rzeźbiarskiej autorstwa Fidiasza, był warunkiem i szansą realizacji tak wystawnego przedsięwzięcia. Dodać też trzeba, że jak nadmieniają niemal wszyscy autorzy, to wymagania głównego elementu rzeźbiarskiego – tj. posągu Ateny, zdecydowały o niezwyklej dyspozycji architektury całego obiektu. Silna wymowa symboliczna dekoracji rzeźbiarskiej zdecydowała również o niszczeniu jej przy okazji zmiany funkcji obiektu, a czasem jej błędne odczytanie mogło decydować o pozostawieniu niektórych elementów.¹⁴⁰

Symbolika Partenonu zawarta w rzeźbach, dziś na miejscu niemal nieobecnych, czytelny i spójny wyraz odzyskuje tylko w opracowaniach naukowych. Tam też

¹⁴⁰ Patrz Maria Bernhard o metopach elewacji południowej [Bernhard 1975, s.314].

Rys. 4.3.26. Partenon. Fragment fryzu. [Ulatowski 1957, s. 122]



znaleźć można zachwyty nad adekwatnością sposobu przedstawienia do treści tematu oraz głębią i sposobem ujęcia wcześniej nie poruszanych zagadnień w ramach „oklepanych” scen z mitologii czy historii (np. wymieniany przez Marię Bernhard „wzruszający obraz miłości matczynej” ze wschodniego przyczółka).

Inny sposób odczytywania symboliki Partenonu prezentuje Christian Norberg-Schulz. W książce „Znaczenie w architekturze zachodu” omówienie symboliki Partenonu oderwane jest od analizy dekoracji rzeźbiarskiej, a oparte na uchwyceniu nastroju i wyrazu formy architektonicznej i jej otoczenia. Forma Partenonu i zawarta w niej symbolika, postrzegana jest jako element całościowej koncepcji symboliki Akropolu¹⁴¹, gdzie poprzez architekturę wyrażono różne „aspekty złożonej osobowości” Ateny. Według Norberg-Schulza Partenon to „zaskakująco wspaniała, dominująca i boska oprawa” dla „ludzkiego poglądu na Atenę”. Krótki opis Partenonu kończy się stwierdzeniem: „przestrzeń wewnętrzna i plastyczna bryła łączą się w tym budynku stanowiącym idealną syntezę kobiecego wdzięku i męskiej siły” [Norberg-Schulz 1999, s.37]¹⁴². Warto przypomnieć, że „przestrzeń wewnętrzna” Partenonu nie istnieje od ponad trzech wieków, a jego opis przedstawiany przez Norberg-Schulza z całym realizmem (np. „cella i niemal kwadratowa sala zachodnia mają cechy prawdziwych przestrzeni wewnętrznych”) jest oparty nie na obserwacji, a na wnioskach z prac archeologicznych. Symbolika, która według Norberg-Schulza decydowała o ukształtowaniu bryły i otoczenia Partenonu, stanowi też dla tego autora wartość decydującą o entuzjastycznym postrzeganiu dzieła.¹⁴³ Na drugi plan zdaje się schodzić w takim ujęciu dzisiejszy wygląd obiektu, który nie ma w tym ujęciu

¹⁴¹ Christian Norberg-Schulz nazywa budowlę Akropolu „pełną architektoniczną realizacją wielkiej humanistycznej syntezy Grecji klasycznej” [Norberg-Schulz 1999, s.33].

¹⁴² „Kobięcy wdzięk” i „męska siła” to symbolika łączona z porządkiem jońskim i doryckim od czasu, gdy takiego skojarzenia użył Witruwiusz. Dorycki Partenon z elementami jońskimi jest według Norberg-Schulza celowo skonstrastowany z jońskim Erechtejonem o pewnych cechach doryckich. Wykorzystanie dwóch porządków o odmiennej wymowie symbolicznej miało służyć pełniejszemu wyrażeniu złożonej osobowości bogini.

¹⁴³ Christian Norberg-Schulz łączy w całość różne sposoby obrazowania Ateny zawarte w poszczególnych obiektach Akropolu i konkluduje iż: „Ponadczasowa wartość Akropolu ateńskiego polega na tym, że stanowi on symbol ludzkiej społeczności jako pojednania przyrody i człowieka.” [Norberg-Schulz 1999, s.37].

¹⁴⁴ Fryz jako niemal niewidoczny został uznany przez Stefana Parnickiego-Pudełko za element drugorzędny w stosunku do zewnętrznego wystroju rzeźbiarskiego dającego „pełne efekty dekoracyjne przy wykorzystaniu gry światła i cienia” [Parnicki-Pudełko 1975, s.201]. Pamiętać przy tym należy, że duże fragmenty fryzu dziś jeszcze zdobią Partenon, natomiast rzeźby z przyczółków i metop zostały na miejscu w ilościach szczątkowych. Ponadto budynek od niemal dwustu lat pozbawiony jest dachu, więc fryz znajduje się w pełnym słońcu. Z drugiej strony autor dostrzega dużą wartość we wprowadzeniu elementów jeszcze mniej widocznych od wysokiego na 90 cm fryzu, np. entazy wynoszącej 1/600 wysokości kolumny, czy trapezoidalnym kształcie ścian celli (dziś niemal nieistniejących).

wpływu na postrzeganie harmonii dzieła. Warto zauważyć, że Norberg-Schulz w ogóle nie nadmienia o wypukłości stylobatu, nachyleniu kolumn itp., czyli o cechach obiektywnych obiektu, które dla innych (np. dla Stefana Parnickiego-Pudełko) stanowią istotę jego doskonałej harmonii.

Stanowisko przeciwne do Ch. Norberg-Schulza prezentuje S. Parnicki-Pudełko, który opisując szeroko cechy formy materialnej Partenonu, ogranicza omawianie symboliki budowli do wyliczenia tematów przedstawionych w dekoracji rzeźbiarskiej. Przykładowo fryz partenoński, który powtarzając za Kazimierzem Ulatowskim, „uważa się ogólnie za najwartościowszą schedę, jaką klasyczna plastyka grecka pozostawiła dzisiejszym pokoleniom” [Ulatowski 1957, s.123], Stefan Parnicki-Pudełko nazywa wprawdzie „wspaniałym dziełem sztuki rzeźbiarskiej”, ale uznaje go za element „ledwo dostrzegalny” ze względu na jego lokalizację, i konkluduje „nic dziwnego, że Pauzaniusz w swoim opisie Partenonu pominął fryz milczeniem”¹⁴⁴ [Parnicki-Pudełko 1975, s.201]. Postawę taką krytykuje Zbigniew Herbert, według którego jest ona wyrazem nastawienia, na traktowanie świątyni greckiej jako „przybytku racjonalizmu” [Herbert 2000, s.105].

Dla innych autorów fryz, dzięki wyrazistej symbolice ujętej w mistrzowską formę, stanowi nieodzowny składnik wyjątkowości Partenonu.

Takie ujęcie znaleźć można u Kazimierza Ulatowskiego, który równie obszernie omawia symbolikę dekoracji rzeźbiarskiej, jak jej formę spójną z formą architektury obiektu. Właśnie relacja pomiędzy znaczeniem danej sceny, a sposobem jej ujęcia w ramach narzuconych przez architekturę obiektu ograniczeń, jest dla Ulatowskiego źródłem podziwu dla dzieła. Pod tym kątem przeprowadza on analizę wspomnianego wyżej

Rys. 4.3.27. Partenon. Grupa figuralna (Afrodyta i Dione) z tympanonu wschodniego. [Ulatowski 1957, s. 119]



fryzu, a wnioski z tej analizy zawierają słowa najwyższego zachwytu. Kazimierz Ulatowski uznaje też za doskonałe kompozycje tympanonów, realizujących cel, którym było „przedstawienie bogów w całym majestacie i nadludzkim pięknie, danie potężnego wyrazu ich boskości”. Za niedościgłą uważa postać pólężącej Afrodyty, której kamienny posąg choć dziś bez głowy, stóp i rąk, stanowi poprzez harmonię kształtów, doskonałość proporcji i miękkość przejrzystych szat czytelny obraz „nieśmiertelnego piękna”, „naocznie usprawiedliwiającego legendę o Afrodycie z pianki morskiej powstałej” [Ulatowski 1957, s.120].

INDYWIDUALNOŚĆ ROZWIĄZAŃ

Partenon powstał niemal jednocześnie z Herajonem w Posejdonii, który powtarzał zdobycze doryckiego „ideału” proporcji osiągniętego w nieco wcześniejszej świątyni Zeusa w Olimpii. Architekci Partenonu nie skorzystali jednak z tych zdobyczy i stworzyli świątynię, którą Maria Bernhard nazywa „nietypową pod każdym względem” i bez następców [Bernhard 1975, s.301]. „Nietypowość” Partenonu podkreślają wszyscy niemal autorzy, wyliczając: odejścia od przyjętych rozwiązań, nową interpretację tradycyjnych motywów i wprowadzanie elementów wcześniej nie spotykanych.

Do indywidualnych rozwiązań Partenonu zaliczyć można:

- dużą szerokość celli Partenonu, zdeterminowaną przez rozmiary posągu Ateny, określającą nietypowe proporcje rzutu i ilość kolumn perystazy;
- niemal zrównanie wysokości architrawu i fryzu (dotąd architraw był niższy niż fryz)¹⁴⁵;
- obejście ze spiętrzonych kolumn w celli (dotąd podział na trzy nawy na całą długość celli);
- wypełnienie tympanonu pełną rzeźbą (dotąd płaskorzeźba);
- zastosowanie marmuru pentelikońskiego (zamiast dotychczasowego porosu);
- zastosowanie kontrakcji większej o 14 cm niż „wymagana” do wyrównania narożnych tryglifów;
- pogrubienie narożnych kolumn i ich nachylenie do wnętrza większe niż reszty kolumn perystazy;

¹⁴⁵ Według Marii Bernhard ta sama wysokość fryzu i architrawu Partenonu była zgodna z regułą porządku doryckiego [Bernhard 1975, s.304].

- nowatorski sposób zakomponowania i techniczna doskonałość wykonania tradycyjnych symboli;
- joński fryz figuralny;
- *regulae* z łezkami, tj. charakterystyczny element fryzu doryckiego, osadzone pod dolną listwą fryzu jońskiego.

Interesujące jest to, że niektóre elementy indywidualności Partenonu stanowią dla opisujących prosty dowód jego doskonałości i „wyzwolenie z więzów hieratycznego konserwatyzmu”¹⁴⁶, a inne usiłuje się tłumaczyć hipotetycznymi przesłankami ich zastosowania lub zmianą decyzji „w trakcie budowy”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Tak Kazimierz Ulatowski tłumaczy odbiegające od wypracowanego „ideału” proporcje Partenonu.

¹⁴⁷ Nietypowe proporcje Partenonu są przykładem indywidualnego rozwiązania uznawanego za efekt geniuszu architekta. Natomiast istnienie doryckich *regulae* pod jońskim fryzem wyjaśniane jest mniej ogólnikowo. Tak więc Kazimierz Ulatowski uzasadnia, że pierwotnie zamierzono fryz dorycki, wykonano *regulae*, a potem postanowiono o fryzie jońskim, a *regulae* już zostały [Ulatowski 1957, s.120]. Z kolei Maria Bernhard uważa, że *regulae* są wynikiem świadomej decyzji architekta, który chciał złagodzić nietypowe zastosowanie elementu jońskiego i „starał się nadać mu pewne pozory doryckiego fryzu” [Bernhard 1975, s.305].

4.3.3 ANALIZA CECH ZMIENNYCH

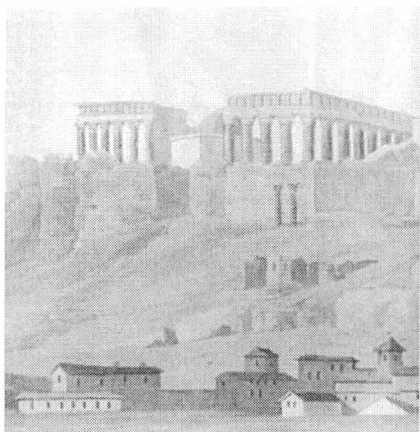
Historia przemian formy i funkcji oraz oceny Partenonu jest dobrze udokumentowana. Wskazuje ona na możliwość powstania zasadniczych różnic w ocenie tego samego dzieła przy jego postrzeganiu świadomym kontekstu kulturowego, a pozbawionym rozeznania „patrzeniem” na obcy kulturowo obiekt. Uderzająca jest w przypadku Partenonu niezależność dostrzegania jego harmonii od stanu technicznego obiektu, który dziś będąc ruiną, nazywany jest „prawdziwym klejnotem architektury światowej”.

INGERENCJE W FORMĘ OBIEKTU

Według Stefana Parnickiego–Pudełko Partenon przetrwał nie zniszczony do drugiej połowy XVII w. Autor wspomina o zmianie funkcji obiektu najpierw na świątynię chrześcijańską (662r), następnie na meczet (1458r), ale moment zniszczenia wiąże z dopiero z pociskiem artyleryjskim, który w 1687r spowodował wybuch prochu składowanego w obiekcie. Choć rola eksplozji w „dziele” niszczenia Partenonu jest decydująca, takie ujęcie historii Partenonu sugeruje, że budowla nie była „przerabiana” według potrzeb czy niszczona, a tylko wypadek sprawił, że nie oglądamy jej dziś w dobrym stanie. Pomijając, często kluczowe, pozaestetyczne czynniki decydujące o przebudowie istniejących obiektów, brak ingerowania w bryłę Partenonu przez dwa tysiąclecia jego użytkowania w różnych kulturach, byłby mocnym argumentem przemawiającym za istnieniem harmonii zawartej w dziele architektury, odczuwanej intuicyjnie i powszechnie. Można by powiedzieć, że doskonała harmonia budowli ustrzegła ją przed wprowadzaniem zmian¹⁴⁸. U Marii Bernhard znajdujemy jednak świadectwo, że nie znający kulturowej wartości obiektu użytkownicy Partenonu, nie wahali się przy zmianie funkcji ingerować w jego formę. Co więcej Partenon był w dzisiejszym pojęciu dewastowany, gdy rozpoznano już autora i poziom warsztatowy dekoracji rzeźbiarskiej. Wielokrotnie podejmowano wrywanie rzeźb z ich kontekstu architektonicznego, co wskazuje na traktowanie Partenonu jako zbioru niezależnych elementów, z pominięciem całości, na którą te elementy się składają. Jest to oczywiście postępowanie przeczące

¹⁴⁸ Przypisanie takiej „mocy” estetycznym walorom budowli zgodne jest z traktowaniem harmonii, jako powszechnie rozpoznawalnego stanu, kiedy „nie można nic dodać ani ująć, ani zmienić, żeby nie zepsuć całości” [Tatarkiewicz 1967, s.114].

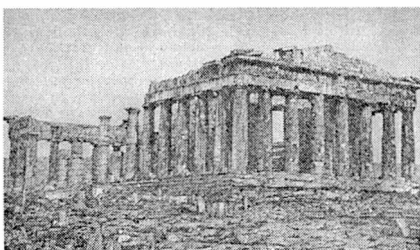
¹⁴⁹ O ingerencjach tych wspomina również Zbigniew Herbert, ale konkluduje, że „wygląd zewnętrzny pozostał nienaruszony” [Herbert 2000, s.113].



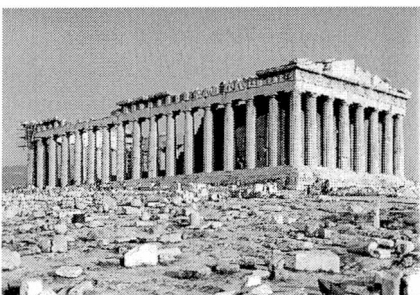
Rys. 4.3.28. Widok ateńskiego akropolu od południowego – wschodu, rok 1813 [Levi 1995, s. 115]. Między dwiema połówkami widać meczet wybudowany około 1766 r.



Rys. 4.3.29. Partenon. Widok od wschodu. XIXw [Durm 1881, s.149]



Rys. 4.3.30. Partenon. Stan świątyni w połowie XXw. [Ulatowski 1957, s.111]



Rys. 4.3.31. Partenon. Stan świątyni w końcu XXw. [Durando 1997]

klasycznemu pogładowi na harmonię dzieła architektury, zgodnie z którym wartość tkwi w „układzie części”.

Poniższa lista ingerencji w formę pokazuje skalę działań:

Po 426r. Partenon zamknięto jako miejsce kultu pogańskiego i usunięto z niego posąg Ateny.

W 662 r. Partenon został kościołem metropolitalnym. Przystosowanie budowli do obrządku bizantyjskiego wiązało się ze¹⁴⁹:

- skuciem części płaskorzeźb metop;
- wymurowaniem ścianek pomiędzy kolumnami opistodomu, który teraz miał być przedsionkiem z dwoma wejściami: na osi budowli i w ścianie południowej (dojście do chrzcielnicy);
- przebicciem do Partenonu, który stał się narteksem, dodatkowych wejść: w ścianie południowej i północnej;
- przebicciem muru oddzielającego Partenon od Hekatompedonu w celu utworzenia trzech przejść: szerokiego pośrodku i dwóch wąskich przy ścianach;
- wybudowaniem apsydy od wschodu, mieszczącej się w obrębie pronaosu i opierającej się o dwie kolumny;
- zdemolowaniem starożytnych drzwi i wybiciem otworu w tympanonie, w celu doświetlenia;
- przesklepieniem kościoła, co wymagało zniszczenia starożytnego stropu;
- pokryciem ścian freskami.

Przeróbka na meczet wiązała się wbudowaniem w mur południowy mihrabu zwróconego w stronę Mekki i wzniesieniem minaretu.

Eksplozja z 1687r spowodowała ruinę świątyni: 28 kolumn zostało obalonych i rozbitych, ściany celli i $\frac{3}{4}$ fryzu runęło, ułamki rzeźb pokryły wzgórze.

Kolejne zniszczenia Partenonu powodowane były chęcią „ratowania” fragmentów dekoracji rzeźbiarskiej, poprzez jej demontaż i przewiezienie w „bezpieczne” miejsce. I tak zaraz po eksplozji próbowano wywieźć do Wenecji posąg z zachodniego przyczółka, ale nieumiejętne działanie spowodowało ich runięcie i zniszczenie niemal wszystkich ocalałych figur. Ich fragmenty „najprawdopodobniej powędrowały do pieców

¹⁵⁰ Maria Bernhard wspomina, że Ik-tinos był autorem dzieła teoretycznego o iluzjonizmie, pt.: „O Partenonie” [Bernhard 1975, s.47].

¹⁵¹ Krzywiznę zauważył dopiero w 1837r architekt Pennethorne. W 1847r architekt Penrose dokonał jej pomiaru i w 1851r opublikował wyniki swej pracy [Bernhard 1975, s.302]. Pojawiały się głosy kwestionujące dokładność pomiarów, a przede wszystkim wątpiące w możliwość wyliczenia i wyznaczenia przez starożytnych tak niewielkiej krzywizny (172 mm na prawie 70m daje promień krzywizny powyżej 6 km). Sceptycy tłumaczą jej istnienie niedokładnościami pomiarów dokonanych przez dwie ekipy pracujące od dwóch przeciwległych krańców stylobatu (A. Della Seta) lub trzęsieniami ziemi (J. Ballenstedt). Hipoteza trzęsień ziemi wydaje się jednak błędna, sądząc z odkrycia warstwy bloków marmuru nadających krzywiznę, włożonych pomiędzy stary, płaski fundament a wierzchnią warstwę marmurowej krepidomy [Bernhard 1975, s.302]. Jednak większość, uznając stopień trudności związany z zaplanowaniem i wykonaniem krzywizn, ich istnienie traktuje jako dowód mistrzostwa i wyrafinowania architektury Partenonu (patrz: [Trachtenberg 1986], [Parnicki-Pudełko 1975], [Herbert 2000]). Wydaje się jednak autorce mylące podawanie w milimetrach dwóch „strzałek wygięcia” stylobatu (dla dłuższego i krótszego boku), skoro pomiary geodezyjne wykazały, że każdy narożnik stylobatu znajduje się na innej wysokości (jego geometria musi być dużo bardziej złożona).

¹⁵² Entaza w 2/5 wysokości kolumny, jak podaje M. Bernhard, oznacza umiejscowienie jej na wysokości ponad 4m. Poddaje to w wątpliwość wywód J. Ballenstedta, traktującego umiejscowienie entazy na wysokości 1,2 – 1,5m za dowód na to, że jest ona „efektem ubocznym” metody pracy [Ballenstedt 2000, s.111].

¹⁵³ Pogrubienie o 4,3cm podaje S. Parnicki-Pudełko [Parnicki-Pudełko 1975, s.200], natomiast według M. Bernhard kolumny narożne są grubsze o 6,4cm [Bernhard 1975, s.303].

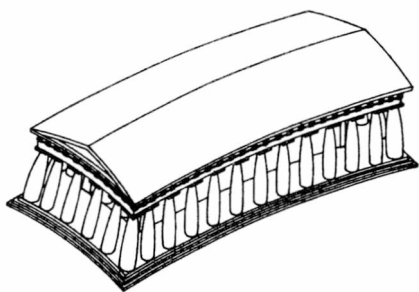
i zostały zamienione na wapno”, którego Turcy użyli do odbudowania w miejscu ruiny mniejszego meczetu. W sumie udało się „uratować” tj. wywieźć z Akropolu najpierw płytę fryzu z elewacji wschodniej (Luwr) oraz dwie metopy z elewacji południowej (Luwr, British Museum). Następnie do British Museum pojechało 12 posągów z przyczółków, 15 metop i 56 płyt fryzu. Przy wyjmowaniu metop rozbijano architrav, zrzucano kapitele i rozbijano gzymsy.

W 1834 roku świadomość wartości ruin Akropolu jest już tak wysoka, że powstaje grecki urząd efora dla spraw starożytnych, który inicjuje rozpoczęcie prac wykopaliskowych wokół Partenonu, usunięcie małego meczetu, anastylozę części ścian celli i kilku kolumn. Badania ruin Partenonu doprowadzają do odkrycia zasady krzywizn architektury obiektu. Odkrycie to różnie jest interpretowane, ale od kiedy się upowszechniło, stało się jednym z argumentów za doskonałością i wysublimowaniem harmonii Partenonu, dlatego też zostanie ono szerzej omówione.

MOMENT POSTRZEGANIA

Wielu autorów powtarza te same argumenty, mające przemawiać za świadomym kontrolowaniem przez architektów Partenonu efektów światłocienia i skrótów perspektywicznych,¹⁵⁰ należących do cech zmiennych. Umiejętność ta, zawarta przez Witruwiusza pod hasłem „eurytmii”, doprowadzona jest w Partenonie, według Marvinina Trachtenberga i Isabelle Hyman, do nie spotykanego wcześniej stopnia subtelności. Uznaje się, że kontrola światłocienia i perspektywy polegała w Partenonie na zastosowaniu następujących środków:

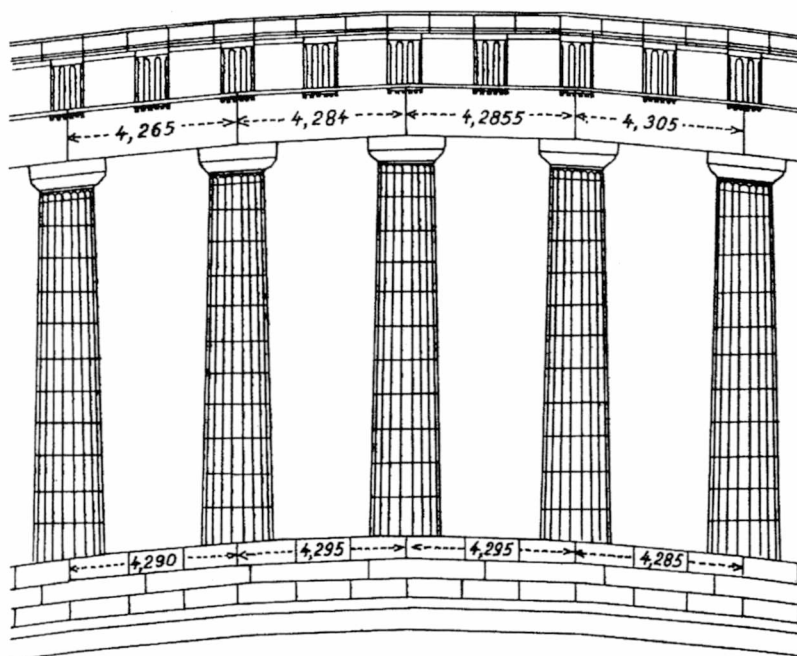
- wypukłego stylobatu, którego krzywizna przenosi się na belkowanie¹⁵¹, dla uniknięcia wrażenia że jest on wklęsły (wyjaśnienie powtarzane za Witruwiuszem);
- wypukłość kolumn, czyli entaza na wysokości 2/5 kolumny równa 17mm¹⁵², mająca zapobiec wrażeniu, że trzony są wklęsłe (Witruwiusz zalecał stosowanie entazy w kolumnach jońskich i analogicznie w doryckich, ale podana przez niego zasada wyznaczania nie zachowała się);
- pogrubienie kolumn narożnych o 4,3cm¹⁵³, ze względu na ich mocniejsze eksponowanie na



Rys. 4.3.32. Schemat korektur optycznych Partenonu. [Trachtenberg 1986, s.

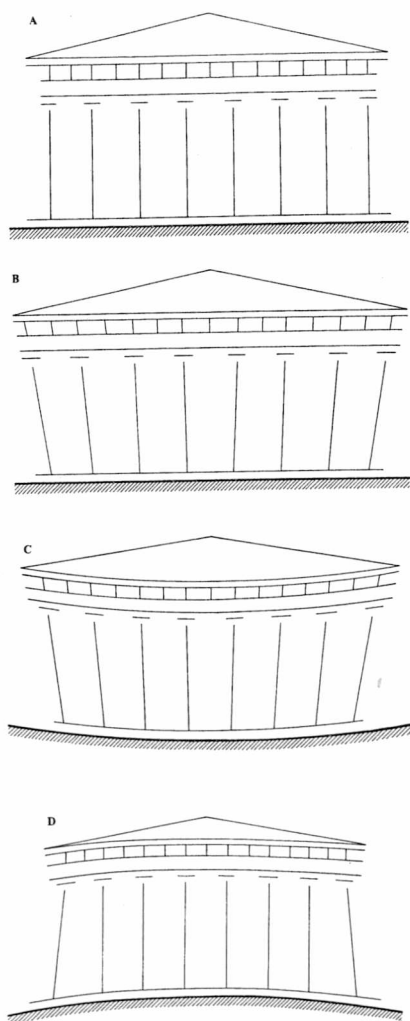
- wysmuklające działanie przestrzeni powietrza [Witruwiusz 1999, s.81] i światła [Herbert 2000, s.106];
- kontrakcja kolumn narożnych, „by nie wydawały się izolowane” [Herbert 2000, s.106] lub by rozwiązać problem narożnego tryglifu [Parnicki–Pudełko 1975, s.200];
- nachylenie kolumn ku wnętrzu, „dla lotności pionowej budynku” [Ulatowski 1957, s.53], albo dla uniknięcia wrażenia, że odchylają się na zewnątrz [Bernhard 1975, s.303], lub też „dla zasady” [Witruwiusz 1999, s.87];

Rys. 4.3.33. Zamieszczony przez S. Parnickiego–Pudełko „schemat krzywizn północnej kolumnady”. Analiza podanych wymiarów (podanych z dokładnością 0.5 mm!) nie pozwala odczytać schematu: nie widać zależności pomiędzy interkolumnium mierzonym na poziomie stylobatu i belkowania. [Parnicki–Pudełko 1975, s. 199]



- nachylenie zewnętrznych płaszczyzn ścian celli oraz architrawu i fryzu do wnętrza, „dla zwiększenia wizualnej elastyczności” (wspomniane tylko w: [Ulatowski 1957, s.116]);
- pogłębianie kanali ku górze kolumny (wspomniane tylko w: [Trachtenberg 1986, s.91])
- organizowanie „punktów widzenia” z „równą konsekwencją i finezją, jak innych szczegółów architektonicznych” [Herbert 2000, s.104].

Przedstawione powyżej zabiegi formalne należą oczywiście do cech formy materialnej budowli, jednak powszechne przekonanie o zastosowaniu ich z myślą o



Rys. 4.3.34. Korektury optyczne [Tartakiewicz 1985, s. 78, 79]. A – zamierzony efekt, B, C – zniekształcenia wynikające ze sposobu widzenia dla budowli bez korektur optycznych, D – korektury optyczne mające na celu przeciwdziałanie efektom B i C

momencie postrzegania dzieła, jest pierwszym powodem omówienia ich w tym miejscu. Drugi powód jest następujący: mimo stosunkowo niedawnego odkrycia w Partenonie tzw. „korektur optycznych” (w XIX wieku, przy okazji prowadzenia badań archeologicznych), wskazującego na ich niedostępność dla „potocznej” obserwacji, od momentu upowszechnienia się świadomości ich istnienia, zasadniczo wzrosło przekonanie o ich nieodzowności dla możliwości postrzeżenia harmonii Partenonu. Nasuwają się tutaj dwa pytania. Po pierwsze czy „korektury optyczne” w ogóle są dostrzegalne, nawet dla szukającego ich obserwatora. Twierdząca odpowiedź wywołuje drugie pytanie: czy ich dostrzeżenie jest gwarantem „odruchowego” odczucia harmonii, czy też wymagana jest jeszcze świadomość celu ich zastosowania i trudu wymaganego do ich uzyskania. Żaden z autorów uznających wartość estetyczną „korektur optycznych” nie poprzestaje na ich wyliczeniu, wszyscy podkreślają wyjątkowy poziom warsztatowy i precyzję obróbki kamienia, a wielu powtarza hipotezy tłumaczące ich stosowanie. Z kolei Janusz Ballenstedt dostrzega krzywizny i entazę, ale uważa je za dzieło przypadku (trzęsień ziemi) lub niedoskonałości wykonawczych i uznaje za estetycznie obojętne [Ballenstedt 2000, s. 108, 120]. Wskazuje to na negatywną odpowiedź na drugie pytanie: korektury optyczne, nawet jeśli są dostrzeżone, same w sobie nie są źródłem odczuwania harmonii.

Bardzo wiele jest opisów wrażeń bezpośredniego zetknięcia z Partenonem, zwłaszcza poczynawszy od XIX wieku do współczesności [Grodzicki 1966, s. 84-89].

Zbigniew Herbert przytacza następujące wspomnienie z 1806 roku Francois-Rene Chateaubrianda, podróżującego w towarzystwie „niezrównanego znawcy ateńskich starożytności”: „Jest wczesny ranek. Ateny, Akropol i szczątki Partenonu zabarwiły się najpiękniejszym kolorem kwiatu brzoskwini; rzeźby Fidiasza trafione poziomo złotym promieniem ożywiły się; ruchliwość cieni sprawiała, że płaskorzeźby – zdawało się – poruszały się na marmurze” [Herbert 2000, s. 122]. Podobne skupienie się na efektach światłocieniowych cechuje relacje z Partenonu Jana Parandowskiego („Słońce przebiera

promieniami po kanelurach i dobywa z nich ciche, złociste tony. Wzdłuż marmurów spływa patyna jak fala zbóż dojrzałych [...]. W odłupanych szczerbach świecą ziarna białego kamienia jak diamenty”) i Henryka Sieniewicza („szereg złotych kolumn, połączonych wyszczerbionymi architrawami. Wszystko to rumiane od jutrzeńki”) [Grodzicki 1966, s.87-88]. Obydwaj autorzy dostrzegają w bryle Partenonu „wielką ponad wszelką miarę harmonię”, uznaną przez Parandowskiego za „dosłyszalną dla ucha”. Trzeba podkreślić, że oglądali oni budowlę w ruinie i to jak można przypuszczać, w stanie gorszym niż dzisiejszy, jako że prace przy anastylozie trwają nieprzerwanie. Opisy te zdają się potwierdzać twierdzenie Zbigniewa Herberta, według którego świątynia grecka nie zna słowa ruina, „nawet te najbardziej zniszczone przez czas nie są zbiorem kalekich fragmentów”, gdyż zachowują „doskonałość skończonej rzeźby” [Herbert 1995, s.40].

Jednak relacja Zbigniewa Herberta z osobistego spotkanie z Partenonem pełna jest sprzecznych uczuć „podziwu i litości”, daleka od wcześniejszego zachwyty³¹, co sam autor tłumaczy dzisiejszą ruiną budowli. Zauważa on, że nie może powtórzyć wzruszenia, ani „słów racjonalistycznej wiary: «O szlachetność, o piękno proste i prawdziwe!»”. Jednak niemal równocześnie uznaje, że konfrontacja „cierpliwie budowanych domysłów” z realnym Akropolem spełnia wszystkie oczekiwania. Poeta stwierdza, iż: „Akropol był cudem rzeczywistym. Nie wodził zmysłów na pokuszenie, nie obiecywał, że będzie czymś więcej niż jest. Spełniał się cały, był równy samemu sobie” [Herbert 2000, s. 129]. Podkreślić należy, że uwaga ta wyszła z ust estety i erudyty uwrażliwionego na postrzeganie pełni wszystkich wyżej omawianych cech architektury Partenonu.

Prezentację opisów doświadczenia harmonii Partenonu warto zakończyć cytatem z notatki Zbigniewa Herberta: „Mój trzeci dzień w Atenach zaczął się źle. Wstałem późno, wsiałem do nieodpowiedniego trolejbusu. Wylądowałem wreszcie na Akropolu, spocząłem na stopniach Partenonu i nic. Żadnego zachwyty, żadnego olśnienia, ani nawet tej prostej satysfakcji, którą ma kupiec z Hamburga czy sekretarka

¹⁵⁴ Wcześniej Herbert stwierdza np. „Partenon jest na pewno jedną z najpiękniejszych świątyń doryckich”, „[...] harmonia całości jest wynikiem wyczucia właściwych stosunków architektury i otoczenia, a także doskonałości poszczególnych części”.

z Buffalo - jestem tutaj. Jestem tutaj, ale mógłbym być równie dobrze gdzie indziej, w nic nie znaczącym miejscu" [Herbert 1999, s. 44].

Uwagi powyższe wskazują, że percepcja harmonii dzieła architektury zależy może również odchwilowego nastroju obserwatora, tj. czynnika całkowicie niezależnego od intencji architekta, wyglądu obiektu i świadomości jego wartości (tą przecież Herbert miał, o czym świadczą wcześniej przytaczane poglądy tego autora).

OCENA WARTOŚCI OBIEKTU

Równie interesujące jak prześledzenie działań dotyczących Partenonu, jest poznanie ewolucji opinii o nim.

Maria Bernhard twierdzi, że Rzymianie odnosili się do Partenonu „z wielką atencją”, doceniając mistrzowską harmonię dzieła Greków. Wiele argumentów przeciwnych takiej opinii zebrał w swym eseju Zbigniew Herbert. Zarzuca on Rzymianom profanowanie Partenonu,¹⁵⁵ rabowanie, a ponadto niedocenywanie jego wartości estetycznej.¹⁵⁶ Ślepotą na zastane piękno objawiła się według Herberta np. wybudowaniem 20m od wschodniej fasady Partenonu niewielkiej, przyciężkiej świątyni poświęconej Rzymowi i cesarzowi, będącej „łagodnie mówiąc – estetycznym nieporozumieniem” [Herbert 2000, s.111].

Tak odmienne oceny postawy starożytnych Rzymian wobec Partenonu warto skonfrontować z miejscem, jakie budowla ta zajęła w traktacie Witruwiusza, jako że Władysław Tatarkiewicz uznaje jego książkę za „niesamodzielną i eklektyczną, ale przez to tym bardziej reprezentatywną dla hellenizmu i jego rozumienia sztuki” [Tatarkiewicz 1985, s.252]. Otóż wymieniając doskonałe wzorce architektury Witruwiusz o Partenonie nie wspomina¹⁵⁷, ale raz wymienia imię współtwórcy Partenonu – Fidiasza (w przedmowie do książki trzeciej). Czyni to w kontekście raczej krytyki niż podziwu dla stworzonych przez mistrza dzieł. Uznaje bowiem Fidiasza za jednego z tych rzeźbiarzy, którzy „wieczną pamięć u potomnych” zawdzięczają pracy dla możnych protektorów i osiągnięciu stanowisk. Tej grupie przeciwstawia Witruwiusz pracujących dla ostatnich obywateli artystów o „nie

¹⁵⁵ Np. Demetrios, syn rzymskiego generała, zamieszkał w Partenonie (przerabiając część świątyni na swą prywatną rezydencję) i tam też urządził hulanki powodujące ciągłe skandale [Herbert 2000, s.109].

¹⁵⁶ Ten ostatni zarzut stawia Herbert w wyniku sprawdzenia, na czym skupiali uwagę antyczni pisarze przy opisywaniu Akropolu (tj. posługuje się metodą podobną do zastosowanej w tej pracy). Herbert zauważa, że „starożytni turyści” nie pasjonowali się „czystymi wartościami estetycznymi architektury – linią kolumn, równowagą brył”, ale „nieważnymi dla nas szczegółami” jak kurioza, ex vota, pomniki, relikwie itp. [Herbert 2000, s.103]. W takim spojrzeniu Herberta wyraźny jest wpływ klasycznego podejścia estetyki, która (upraszczając) oddziela postrzeganie przedmiotów „estetyczne” (pod kątem „piękna”) od funkcjonalnego (pod kątem „przydatności”), co jest omówione w rozdziale tej pracy pt. *badania psychologów*. Sam Herbert w swych rozważaniach raz jawi się jako wyraziciel, a innym razem zdecydowany krytyk tego klasycznego podziału, np. raz sugeruje, że odczytywanie istnienia „korektur optycznych” w kategoriach czysto estetycznych jest bezpodstawne, gdyż dla budowniczych były one wynikiem „realnego postulatu technicznego” związanego ze statyką [Herbert 2000, s.106], a w innym miejscu korektury nazywa „estetycznymi retuszami” wynikłymi z praw widzenia [Herbert 1995, s.42].

¹⁵⁷ Ponadto podawane przez niego „idealne” proporcje świątyni są zupełnie odmienne od tych, jakie spotykamy w Partenonie, a sam porządek dorycki nie jest przez Witruwiusza wysoko ceniony ze względu na kłopotliwe według niego rozmieszczenie tryglifu narożnego [Witruwiusz 1999, s.80, 101-105].

mniejszym od owych starych mistrzów zamięłowaniu, talencie i zręczności”, ale pozbawionych sławy, mimo iż ich dzieła są nie mniej doskonałe [Witruwiusz 1999, s.70].

W średniowieczu otaczała Partenon obojętna cisza, a pielgrzymi nie znający historii świątyni widzieli w niej tylko kościół chrześcijański. Gdyby o harmonii w architekturze decydować miały np. proporcje, układ i jakość części, to obojętność średniowiecza dla dobrze zachowanego Partenonu byłaby niepojęta. Łatwiej ten fakt zrozumieć, jeśli przyjmie się, iż harmonia jest efektem postrzegania architektury (w tym także proporcji), które nie polega na automatycznym rejestrowaniu wszystkiego, co „widać”, ale na aktywnej ocenie wybranych zjawisk w oparciu o posiadaną wiedzę i osobiste preferencje.

Jedna z pierwszych opinii na temat Partenonu, pochodząca z 1395 roku, zwraca uwagę na grube kolumny świątyni, przypominające podróżnikowi widziane w kościele w Kapui. Jest to opinia o tyle ciekawa, że dokładnie przeciwstawna dzisiejszym opisom kolumn Partenonu, które np. dla Marvina Trachtenberga i Isabelle Hyman „wzbijają się w swej wysmukłości” i „są smuklejsze niż w dotychczasowych rozwiązaniach” [Trachtenberg 1986, s.91]. Według Christiana Norberg-Schulza w Partenonie „nie czuje się prawdziwej doryckiej ciężkości”, a kolumny są „stosunkowo smukłe, sugerując joński klimat” [Norberg-Schulz 1999, s.37]. Stefan Parnicki-Pudełko uznaje, iż „kolumny są smukłe, ale nie do tego stopnia, co w Hefajstejonie i Sunion” [Parnicki-Pudełko 1975, s.197]. Kazimierz Ulatowski pisze, że „odnosi się wrażenie jakby kolumna niosła ciężar belkowania z elastyczną lekkością”, a w innym miejscu zauważa „smukłość i lekkość całej budowli, a w szczególności kolumn” Partenonu [Ulatowski 1957, s.112, 120]. Porównanie tych opinii pokazuje, że postrzeganie tego samego elementu architektonicznego przy innych skalach odniesień, może wywołać u obserwatorów sprzeczne odczucia.

Pierwsze powiązanie ateńskiego kościoła z dawną świątynią Ateny i osobami Fidiasza i Iktinosa nastąpiło w połowie XV wieku, kiedy odczytano napis wykuty na fryzie. Rysunek Partenonu sporządzony przy tej okazji, posłużył za wzór dla architekta Sangallo do sporządzenia w 1485r „ulepszanego” szkicu Partenonu, tj. zmieniającego kapitele

kolumn w korynckie, jak w rzymskim Panteonie. Fakt ten wymownie świadczy o obojętności na „doskonałość” doryku Partenonu, choć jego najwyższa ocena we wszystkich dzisiejszych opisach¹⁵⁸ sugeruje, iż „doskonałość” ta jest ewidentna. Pomijając jakość rysunku, który był podstawą dla Sangallo, trzeba uznać, że architekt ten uważał styl koryncki, który był mu lepiej znany, za właściwszy dla starożytnej świątyni i nie dostrzegł „oczywistych” współzależności elementów porządku doryckiego, choć dziś są one dla niektórych podstawowym argumentem za harmonijnym pięknem Partenonu.

Wiek XVII przyniósł rosnące zainteresowanie Partenonem, które zaowocowało opisami, pierwszymi książkami (m.in. zachwyt nad rzeźbami) i dokumentacyjnymi rysunkami. Pierwsze publikacje o charakterze naukowym powstają niemal sto lat po zniszczeniu Partenonu przez wybuch. Rośnie też świadomość wartości dzieła i zaczynają się ekspedycje (głównie francuskie i angielskie) „ratujące” dekorację rzeźbiarską (wywożono ją do muzeów).

Wspomnieć w tym miejscu można jedną z klasycznych definicji symetrii (tj. harmonii) z 1593r, zapisaną przez Cesare Ripa: „Symetria jest wyrazem greckim, który w naszym języku znaczy tyle co harmonijna, wedle wspólnej miary ustalona proporcja rzeczy. Należy zastrzec, że w rzeczach prostych nie ma mowy o symetrii. Jest ona bowiem proporcją, która rodzi się ze zgodności wszystkich części ze sobą połączonych. Powiemy więc, że symetria jest trafną proporcją rzeczy współmiernych [...], której nic dodać ani ująć nie można” [Tatarkiewicz 1967, s.270]. Postępujące od starożytnego Rzymu dodawanie do Partenonu elementów obcych, zniszczenie spowodowane wybuchem i ubywaniem ocalałych rzeźb, powinno było zgodnie z tą definicją zaprzepaścić ewentualną harmonię Partenonu. Nie można przecież mówić o „proporcji wszystkich części ze sobą połączonych”, skoro większość „części” przestała współtworzyć całość. A jednak, im bardziej Partenon był zniszczony, tym powszechniejsze była opinia o jego niezwykłej harmonii. Trudno wyjaśnić to zjawisko inaczej, niż uznając, że nieświadome „patrzenie” na obce dzieło ustąpiło świadomemu postrzeganiu, które zaczęło

¹⁵⁸ Np. w ocenie Tadeusza Broniewskiego Partenon stanowi „najdoskonalszą formę porządku doryckiego” [Broniewski 1990, s.59]. Podobnie według m.in. Z. Herbera, P. Smitha, K. Ulatowskiego. S. Parnicki-Pudełko nazywa świątynię „klejnotem architektury światowej” [Parnicki-Pudełko 1975, s.203].

odkrywać w ruinach Partenonu wcześniej pomijane wartości wśród cech formy materialnej (np. korektury optyczne), cech określonych przez kontekst kulturowy (np. wyjątkową rolę na tle innych obiektów tego typu) i zmiennych (np. uznanie wysokiej wartości kultury starożytnej Grecji i postrzeganie Partenonu jako cennego składnika tej kultury).

Opinie zmieniały się pod wpływem pogłębiania wiedzy i poznawania wartości historycznej obiektu. Paradoksalnie w epokach, kiedy Partenon był w niemal idealnym stanie, nie dostrzegano jego wysublimowanej harmonii. Dzisiejsze opisy natomiast są co do niej zgodne, choć Partenon jest ruiną. Istnienie obiektywnej różnicy pierwotnego i aktualnego wyglądu oraz znaczenia Partenonu, w połączeniu z ewolucją jego oceny, wskazuje na istotną rolę subiektywnej, kulturowo kształtowanej postawy w powstaniu odczucia harmonii architektury.

W przypadku postrzegania Partenonu, nad odczuciem litości, związanym ze świadomością jego losów i widoczną dziś ruiną, przeważa podziw, co każdy z autorów wyjaśnia przy pomocy nieco innych (czasem sprzecznych) argumentów.

4.4 BUDYNEK WINNICY DOMINUS

¹⁵⁹ Nagrodę tygodnika Time „The Best of 1998 Design” przyznano dziesięciu reprezentantom szeroko rozumianego wzornictwa i projektowania, a winnica Dominus była jedynym wśród „laureatów” obiektem architektonicznym.

¹⁶⁰ Wymiar ten podaje Igor Strzok [Strzok 1999, s.26]. Według Wilfrieda Wanga wynosi on 100x25x9m [Wang 1998, s.164]. Natomiast Annette Lecuyer stwierdza, że rzut jest prostokątem 140x25m [Lecuyer 1998, s.44]. Herzog & de Meuron w tekście omawiającym projekt podają wymiar 333 x 82 x 30 stóp (tj. 101,5 x 25 x 9,1m), a ten sam tekst w tłumaczeniu hiszpańskim określa długość budynku na około 110m (a więc o 8,5m więcej niż wartość podana w stopach). Ponadto na autorskim rysunku projektantów, długość budynku zwymiarowana jest jako 462 stopy, tj. 140,8m [Dominus 2000, s.310]. Aaron Betsky podaje wymiar 300 x 80 stóp [Betsky 1998]. Benedikt Kraft wymiary budynku określa jako 133 x 25 x 8m [Kraft 1998, s.63].

OGÓLNY OPIS OBIEKTU

Produkcyjno – magazynowy budynek winnicy Dominus, wybudowany w latach 1996-1998, jest pierwszą amerykańską realizacją dwóch szwajcarskich architektów: Jacqua Herzoga i Pierra de Meurona. Projekt powstał w 1995 roku na zlecenie francuskich producentów win Christiana Moueix i Cherise Chen-Moueix, którzy od 1983r. prowadzą winnicę w dolinie Napa w północnej Kalifornii.

Zespół Herzog & de Meuron otrzymał w 2001 roku nagrodę Prizkera, a sam budynek winiarni uznany został przez tygodnik „Time”, za najlepszy projekt architektoniczny 1998 roku.¹⁵⁹

Budynek jest prostopadłościanem o wymiarach 110x25x9m¹⁶⁰.

Percepcja obiektu omawiana jest na podstawie tekstów krytyków architektury, którzy opublikowali artykuły na temat winiarni Dominus w czasopismach architektonicznych. Oceny krytyków konfrontowane są ze sobą oraz z deklarowanymi przez projektantów zamierzeniami.

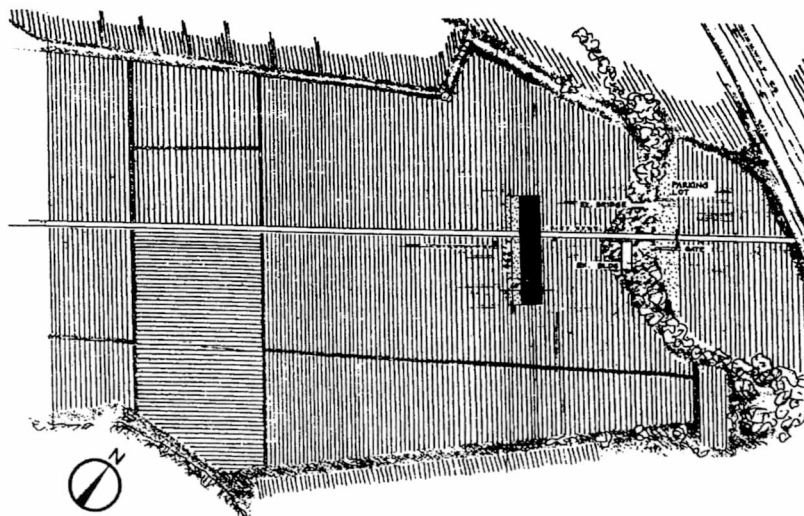
Rys 4.4.1. Winnica Dominus. Napa Valley, Stany Zjednoczone. [Lecuyer 1998]



4.4.1 ANALIZA CECH OBIEKTYWNYCH FORMY

LOKALIZACJA

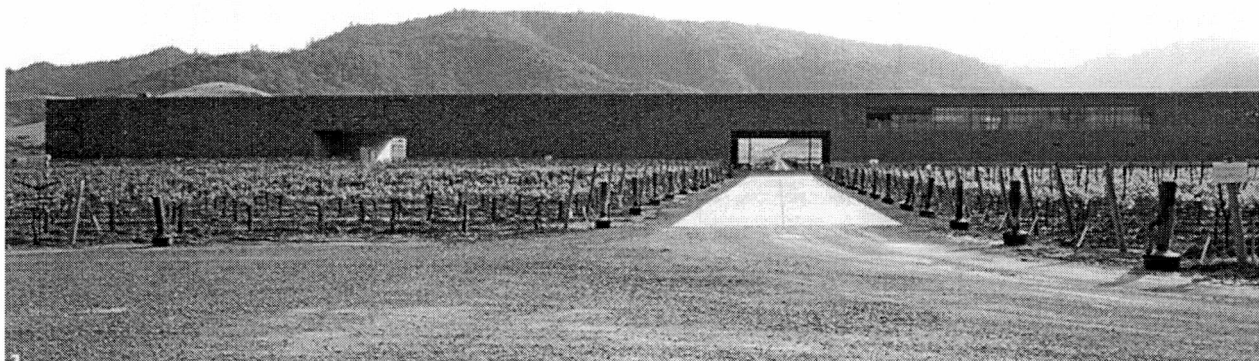
Winnica Dominus znajduje się w dolinie Napa w Kalifornii (USA), w pobliżu małego miasteczka Yountville, 50 mil na północ od San Francisco. Projektanci podkreślają



Rys 4.4.2. Winnica Dominus. Napa Valley. Lokalizacja budynku winnicy [Lecuyer 1998]

wyjątkowość miejsca. Wspominają też o odkrytych tam śladach dawnego osadnictwa indiańskiego oraz o ponad stuletniej tradycji doliny Napa w dziedzinie produkcji doskonałych win [Dominus 2000, s.310].

Mocno wydłużony prostopadłościan nowego budynku, położony wśród upraw winorośli, krzyżuje się z główną aleją winnicy Dominus. Aleja ta linią prostą biegnie od wjazdu z graniczącej z działką szosy, w kierunku południowo – zachodnim, pomiędzy regularnymi rzędami winorośli. Po drodze przechodzi pod „bramą” tworzoną przez prześwit w budynku. Powyższe uwagi pojawiają się w wypowiedzi projektantów oraz wszystkich autorów. Natomiast Aaron Betsky jako jedyny wyjaśnia, niewidoczne na rysunku sytuacji, powody umiejscowienia budynku w konkretnym punkcie na długiej osi: w tym miejscu zmienia się nachylenie terenu i jest to granica upraw dwóch gatunków winorośli: „przed budynkiem” odmiana mniej szlachetna, „za budynkiem” odmiana stanowiąca podstawę najlepszych win [Betsky 1998]. Zorientowanie alei pozwala w ujęciu Igora Strzoka „kontemplować słońce zachodzące pośród geometrycznie przyszyżonych, nie kończących się rzędów winorośli” [Strzok 1999, s.26]. Sami

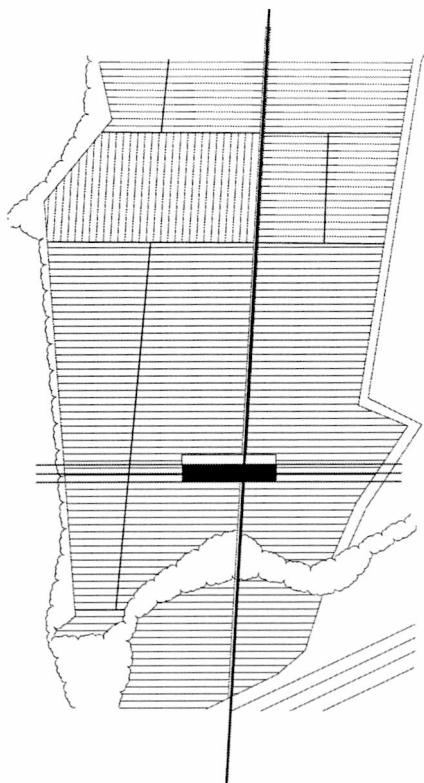


Rys. 4.4.3, *Winica Dominus*. Widok od strony parkingu [Lecuyer 1998]

projektanci stwierdzają, że winorośl w Kalifornii osiąga wysokość ponad 2m, „tak więc budynek jest całkowicie zintegrowany z linearną, geometryczną fakturą winnicy” [Dominus 2000, s.310]. Identycznymi słowami posługuje się w swym tekście Wilfried Wang, a podobne uwagi zamieszczają również Igor Strzok i Benedikt Kraft.

Jednomyślność panuje w podkreślaniu widocznego wpływu lokalizacji winiarni Dominus na przyjęte rozwiązanie fasad budynku. Postrzegane jest ono przez wszystkich jako precyzyjna, spójna odpowiedź na wymogi programu, lokalnego klimatu oraz kontekstu krajobrazu (np. [Strzok 1999, s.26]). Powszechna jest opinia o doskonałym wtapianiu się obiektu w otoczenie. Carlos Jimenez dostrzega „konceptyjne i fizyczne” zakorzenienie projektu w działce. Aaron Betsky chwali, że skromny budynek jest ledwo widoczny z pobliskiej szosy (Highway 29) [Betsky 1998]. Również Annette Lecuyer położenie obiektu „na uboczu” uznaje za atut rozwiązania [Lecuyer 1998, s.44].

W wielu publikacjach, poświęconych ogólnie postawie twórczej Herzoga & de Meurona, podkreślana jest decydująca rola kontekstu w procesie projektowym tych architektów (np. [Brandli V1994, s.20-21]). Jacques Herzog jest autorem twierdzenia, że „obiekty istnieją tylko przez swój kontekst”, a nie przez symbolikę, odwołania do tradycji itp. [Arch+ Nr129-130, s.21]. Jak wynika z komentarzy, winiarnia Dominus uznawana jest za ilustrację tej metody projektowej: wszyscy autorzy podkreślają walor obiektu, jakim jest widoczne (a osiągnięte zaskakującymi



Rys. 4.4.4. Winnica Dominus. Napa Valley. Osiowość - przenikanie głównej osi założenia i osi budynku winnicy. [rys. aut.]

środkami) osadzenie jego architektury w swym bezpośrednim kontekście.

SYMETRIA

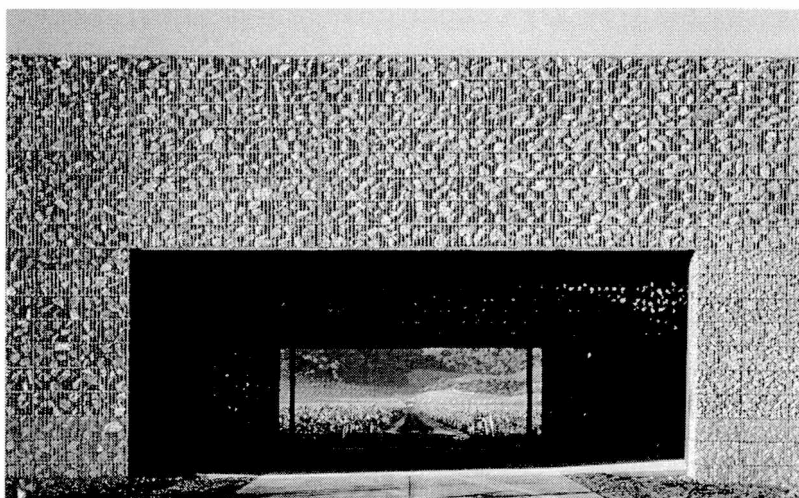
W omawianym obiekcie ani rzuty, ani elewacje nie wykazują pełnej symetrii. Wiele jest natomiast symetrycznych fragmentów oraz detali, np. lustrzana symetria (o dwóch prostopadłych osiach) cechuje pomieszczenie ze zbiornikami do fermentacji czy rozwiązanie prześwitu nad główną aleją. Jednak te symetryczne elementy w żadnym miejscu (ani na rzutach ani na fasadach) nie tworzą symetrycznych zestawień.

Jedynym autorem wspominającym o zagadnieniu symetrii jest Aaron Betsky. Przytacza on wypowiedź Pierra de Meurona, wyjaśniającego, że przełamanie symetryczności prostopadłościennej obiektu było istotnym celem projektowym [Betsky 1998].

Pozostali autorzy nie poruszają kwestii symetrii bądź asymetrii rozwiązań.

OSIOWOŚĆ

Konstrukcja budynku wyznacza trzy osie podłużne, konsekwentnie organizujące ortogonalny układ rzutu parteru i części spiętrzonych. Prostopadle do tych osi przebiega główna oś całości założenia (komunikacyjna i kompozycyjna), wspomniana przy omawianiu lokalizacji. To przenikanie budynku i osi „krajobrazowej” jest jedynym aspektem osiowości omawianym w opisach winnicy Domius.



Rys. 4.4.5. Winnica Dominus. Główna brama budynku. [Wang 1998, s. 166]. W głębi widać góry (również przez ażurową otulinę kamienną) i drogę wyznaczającą główną oś założenia.

Osiowość rzutów nie jest komentowana przez żadnego z autorów.

JEDNORODNOŚĆ POWTARZALNYCH ELEMENTÓW SKŁADOWYCH

Omawianą budowlę cechuje duża jednorodność elementów składowych.

Najbardziej widocznymi elementami powtarzalnymi są gabiony - stalowe kosze z siatki, wypełnione kamieniem lub pozostawione puste. Z elementów tych wykonana jest zewnętrzna „okładzina” wszystkich fasad.

Uwagę Annette Lecuyer zwraca jednorodność materiałów wykończeniowych w zamkniętych i otwartych strefach budynku (posadzka betonowa, sufity z siatek stalowych).¹⁶¹ Jednorodność ta wzmacnia, celowy według tej autorki, efekt niejednoznaczności i wzajemnego przenikania przestrzeni wewnętrznych i zewnętrznych, nasuwając skojarzenia z architekturą Miesa van der Rohe [Lecuyer 1998, s.48].

Pozostali autorzy nie piszą o jednorodności powtarzalnych elementów składowych.

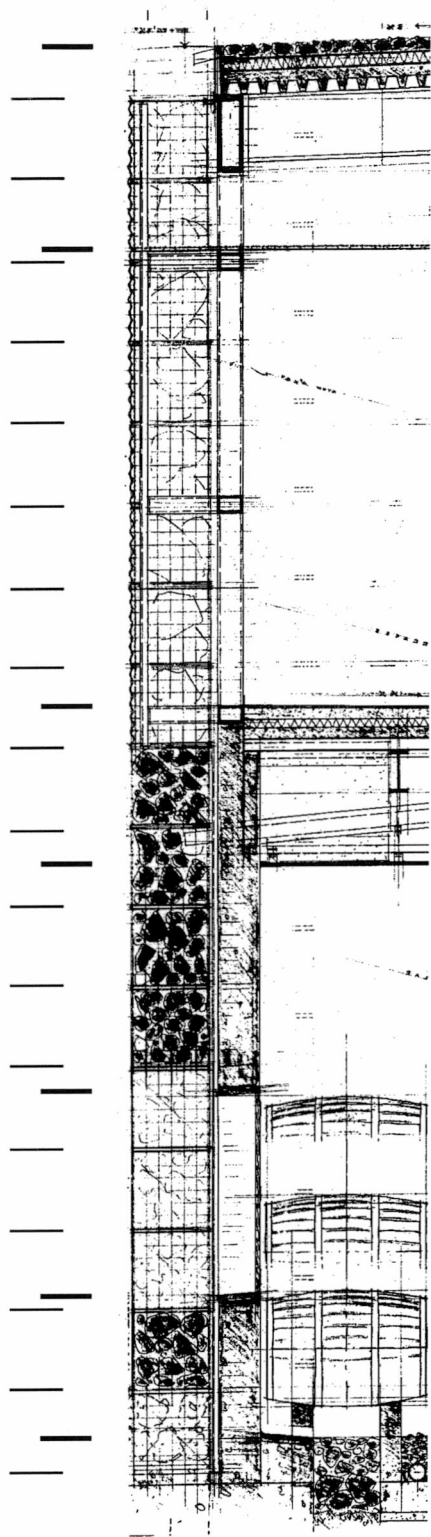
PROPORCJE

Bryła budynku winnicy Dominus ma proporcje liniowe, tzn. jeden wymiar wyraźnie dominuje nad pozostałymi. Długość obiektu w opisach różnych autorów waha się w granicach 100-140m, natomiast szerokość i wysokość określana jest zgodnie na 25 i 9m.¹⁶² Daje to proporcję rzutu wynoszącą od 1:4 do 1:5,6 (w zależności od tego, który wymiar się przyjmuje). Arytmetyczna proporcja wymiarów elewacji wschodniej i zachodniej to: 1:11,11 do 1:15,55, a północnej i południowej: 1:2,77. Danych takich nie podaje żaden z autorów, natomiast w opisach świątyń doryckich ocena estetycznego wyrazu bryły poparta była takimi właśnie wyliczeniami.

W opisach świątyń doryckich wiele miejsca autorzy poświęcali również odkrywaniu zależności pomiędzy elementami składowymi kompozycji. Przy omawianiu realizacji Herzoga & de Meurona jedynie Annette Lecuyer zwraca uwagę na to zagadnienie. W jej odbiorze skala przebić w kamiennej otulinie (tworzących przejścia bramne) dostosowana jest do otaczającego krajobrazu,

¹⁶¹ Dostrzega ona i podkreśla nawet posłużenie się jednakowym drutem przy łączeniu gabionów i dekoracyjnym sposobie zawieszenia nieosłoniętych żarówek w pomieszczeniu do degustacji.

¹⁶² Jedynie Benedikt Kraft wysokość budynku określa jako 8m [Kraft 1998, s.63].



Rys. 4.4.6. Winnica Dominus. Przekrój przez elewację. [Dominus 1997, s.186]. Dodane przez autorkę dwa ciągi odcinków uwidaczniają brak koordynacji poziomów wnętrza budynku z modułem otuliny kamiennej.

a proporcje drzwi, prowadzących z tych przejść do budynku, odpowiadają skali człowieka.

Autorka ta jako jedyna pisze też o rozwiązaniu całego budynku w oparciu o przestrzenny moduł wynoszący 90x45x45cm [Lecuyer 1998, s.46]. Podaje ona również wymiar oczka siatki stalowej tworzącej kosze: 75mm. Jako że widoczny dłuższy bok kosza składa się z czterech segmentów, 6x12 oczek każdy, wymiar kosza wynosiłby 360x45x45cm, co odpowiada wspomnianemu modułowi. Jednak według Jean-François Poussea stalowy kosz ma wymiar na 360x50x50cm, co już nie jest zgodne z modułem 45cm [Pousse 1999, s.97]. Natomiast Benedikt Kraft wymiar gabionów określa jako 85x40x40cm [Kraft 1998, s.63].

Ponadto rysunek detalu kamiennej otuliny budynku osiowy rozstaw jej elementów konstrukcyjnych określa jako 3,658m (12'). Z wymiaru tego widać, że na łączenie koszy o modularnej długości 3,6m przewidziano 5,8cm. Oznacza to, że wielokrotność osiowych wymiarów otuliny, określająca wielkości „właściwej” struktury budynku nie jest zgodna z modułem 90x45x45cm.

Bez względu na faktyczny wymiar modułu, nie reguluje on rozmieszczenia wszystkich elementów składowych budynku. Istnieją spajane wspólnym modułem współzależne układy elementów, np.:

- podział płyt placu parkingowego odpowiada w jednym kierunku długości gabionów, oraz jest powiązany z układem większych płyt w prześwitach budynku
- uzgodnione z jednym z kierunków tego podziału jest rozmieszczenie głównych ścian nośnych i działowych budynku oraz układ sufitów podwieszonych i posadzki piętra
- z układem posadzki uzgodniony jest rozstaw stalowej konstrukcji ścianek szklanych, słupki ślusarki balustrad

Równocześnie jednak liczne elementy zdają się być od wspólnego modułu niezależne, np.:

- nie podlega mu rozstaw słupów
- w rozkładzie elementów w kierunku poprzecznym trudno odnaleźć podstawowy moduł ewidentny dla

kierunku prostopadłego. Widać natomiast uzgodnienie ze środkową osią konstrukcyjną.

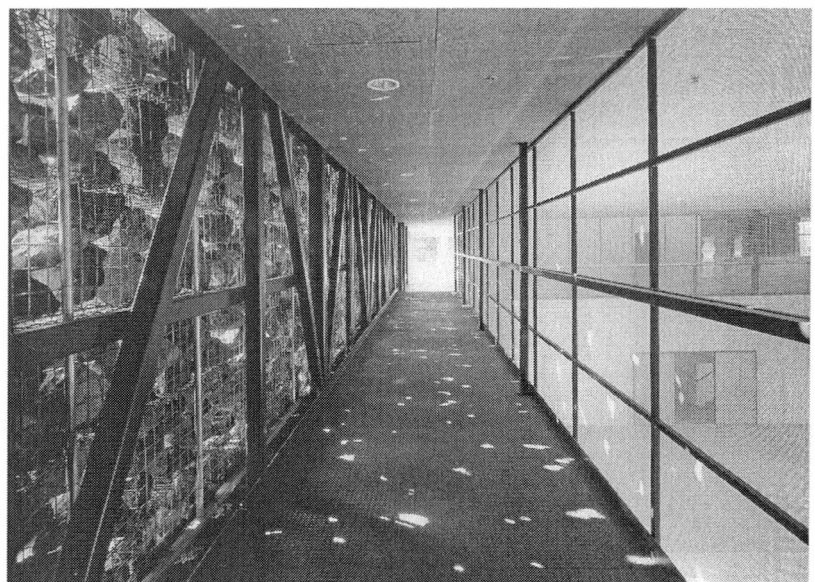
- Zupełny brak koordynacji modułowej cechuje przekroje: poziomy stropów, sufitów podwieszonych i poziomych elementów konstrukcyjnych nie są uzgodnione z układem koszy.

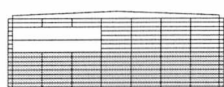
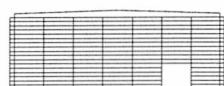
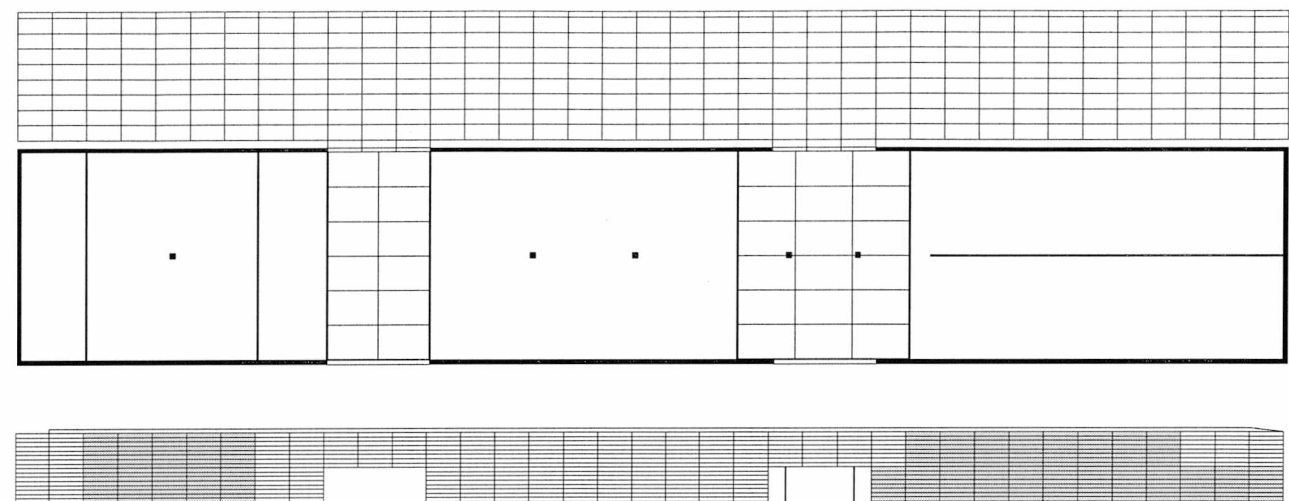
Zagadnienia te, zajmujące wiele miejsca w opisach formy świątyni doryckich, w odniesieniu do budynku winnicy Dominus nie są omawiane przez żadnego z autorów.

RYTM

Zagadnienie rytmów w kompozycji budynku jest złożone. Obiekt nie posiada wyraźnego, uchwytneho z większej odległości rytmu. Jean-François Pousse stwierdza, że z daleka budowla sprawia wrażenie monolitycznego bloku [Pousse 1999, s.97]. Podobne uwagi zamieszcza Benedikt Kraft [Kraft VI1996, s.62]. Jednak w rozwiązaniach wnętrz oraz przy bliższym oglądzie kamiennej otuliny budynku, ukazuje się wiele drobniejszych, współzależnych rytmów. Przykładowo w elewacjach rytmy tworzy modularny rozmiar gabionów, uwidoczniiony od środka przez rozmieszczenie kamieni (na stykach przenika więcej światła), a od zewnątrz przez układ prętów stalowych. Rytm ten jest zgodny z podziałem płyt betonowych placu po zachodniej stronie budynku, a we wnętrzach z podziałem posadzki, elementami balustrad i tafli elementów przeszklonych. Rytm na

Rys. 4.4.7. Winnica Dominus. Ażurowy łącznik na główną bramę budynku. [Strzok 1999].





Rys 4.4.8. Winnica Dominus. Napa Valley. (od góry) Rzut parteru, elewacje. [rys. aut.]

fasadach tworzony są też przez układ różnych frakcji kamienia.

Żaden z autorów nie wspomina o rytmach widocznych na rzucie, elewacjach i w detalach.

OBECNOŚĆ OKREŚLONYCH, PROSTYCH FIGUR GEOMETRYCZNYCH

Kompozycja rzutów oraz elewacji w całości opiera się na prostokątach.¹⁶³

W jednym z wywiadów architekci zadeklarowali, że wybór prostych, kubicznych brył ma w ich intencji „skierować uwagę na powierzchnię zewnętrzną. Nawet podstawowe formy geometryczne [walec, ostrosłup itp.] są dla nas zbyt obciążone symboliką” [Arch+ 1996, s.21].

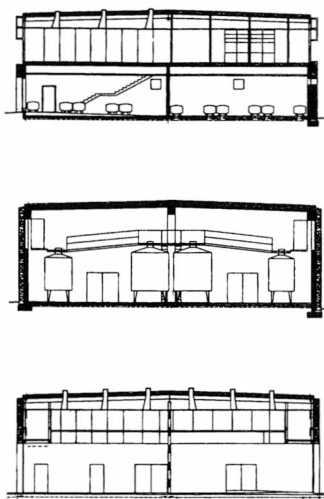
Bryłę budynku autorzy określają jako „ekstremalny kłoc” [Kraft 1998, s.61], „zwykłe pudło” [Lecuyer 1998, s.44], a Igor Strzok pisze o „surowym, prostokątnym rzucie” [Strzok 1999, s.26]. Annette Lecuyer prostopadłościenną bryłę ocenia jako konwencjonalną i w tym względzie skonstrastowaną z innowacyjnością otuliny fasad (jest to więc spojrzenie „zgodne” ze wspomnianym powyżej zamierzeniem projektantów budynku).

Pozostali autorzy nie komentują ortogonalności rzutów, elewacji oraz rozwiązań elementów składowych obiektu.

HIERARCHICZNOŚĆ UKŁADU

Fasady budynku nie zawierają żadnych elementów podkreślających wejścia i wskazujących na rozmieszczenie stref reprezentacyjnych i technicznych.

¹⁶³ Jedyny wyjątek od ortogonalnego układu stanowią ukośne elementy stalowe usztywniające konstrukcję kamiennej otuliny budynku w głównym prześwicie.



Rys. 4.4.9. Winnica Dominus. Przekroje przez: (od góry) piwnice, pomieszczenie ze zbiornikami, główną bramę. [Lecuyer 1998]

Rys. 4.4.10. Winnica Dominus. Widok budynku od strony placu. [Wang 1998, s. 166].



Nie ma też rozróżnienia na fasadę frontową i tylną: wszystkie cztery rozwiązane są w tej samej konwencji. Jediną wskazówkę lokalizacji kluczowego dla budynku miejsca (którym według komentatorów jest „dojrzewalnia” i pomieszczenie do degustacji win) stanowi punkt, w którym główna aleja winnicy przebiega się przez budynek, tworząc jedną z dwóch arkad.

Jediną autorką, która dostrzega akcentowanie w formach budynku pewnego porządku ważności elementów jest Annette Lecuyer. Autorka ta wspomina o widocznej hierarchii ważności drzwi wejściowych uzyskanej przez skalowanie wielkości otworów i zróżnicowane użycie materiału.

Pozostali autorzy nie wspominają o istnieniu elementów wskazujących na hierarchiczność układu.

UŻYTY MATERIAŁ, KONSTRUKCJA, KOSZTY

Sposób wykorzystania materiałów w budynku winnicy Dominus wyraża strategię poszukiwań projektowych biura Herzoga & de Meurona: skupienie się na eksperymentach materiałowych przy tworzeniu fasad (będących według tych architektów elementem decydującym o całościowym wyrazie obiektu) i dokładnie



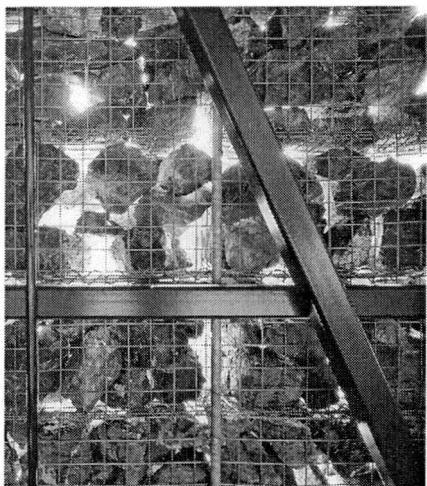
Rys. 4.4.11. Winnica Dominus. Makieta 1:1 kamiennej otuliny budynku. [Dominus 1997, s.190]

przeciwnie podejście do zagadnień konstrukcji, tj. stosowanie rozwiązań przede wszystkim sprawdzonych i ekonomicznych. Taką taktykę wielokrotnie deklarował w wywiadach Jacques Herzog: „jesteśmy zainteresowani użyciem powszechnie znanych form i materiałów, ale w nowy sposób, taki który „przywróci je do życia”.

W budynku zastosowano następujące materiały:

- kosze ze stalowego, ocynkowanego drutu, których większość wypełnia luźno ułożony kamień bazaltowy: zewnętrzna warstwa ścian budynku
- siatki stalowe: sufity podwieszone oraz obudowa pomostów nad głównym przejazdem
- kruszywo bazaltowe: wierzchnia warstwa pokrycia dachu
- beton matowy: ściany nośne i główne podziały wewnętrzne, stropy, schody, płyty placu manewrowego przed budynkiem oraz część drogi dojazdowej
- beton polerowany i impregnowany olejem mineralnym: posadzki wewnętrzne i tarasu widokowego na I piętrze
- szkło przejrzyste oraz zmatowione: fragmenty ścian zewnętrznych i wewnętrznych
- szkło refleksyjne: drzwi prowadzące z przejazdów w poziomie parteru do wnętrz poszczególnych stref funkcjonalnych budynku

Lico wszystkich czterech fasad budynku tworzą importowane ze Szwajcarii siatki stalowe, z których formowane są kosze (gabiony), wypełnione lokalnym bazaltem o dwóch różnych frakcjach i odcieniach [Lecuyer 1998, s.46]. Drobniejsze frakcje wypełniają dolne kosze, a grubsze frakcje (do 40cm) znajdują się w poziomie drugiej kondygnacji, oraz wszędzie tam, gdzie potrzebne jest przenikanie światła dziennego do wnętrza budynku. Poszczególne kamienie mają ostre krawędzie i nieregularne kształty, dlatego też, zwłaszcza większe frakcje nie wypełniają szczelnie przestrzeni koszy. Dzięki temu przez utworzone szczeliny filtrowane jest powietrze oraz ostre światło słoneczne, tworzące refleksy na posadzce i szklanych ścianach wewnętrznych. Kamieniołom z którego pochodzi bazalt leży 15 km od działki, również w dolinie Napa [Pousse 1999, s.98].



Rys. 4.4.12. Winnica Dominus. Detail otuliny kamiennej. [Strzok 1999]. Na pierwszym planie widoczna stalowa konstrukcja wsporcza.

¹⁶⁴ Względę te w jego opinii to efekty przemysłu na temat energooszczędności budynku. Poszukiwano możliwości zniwelowania ekstremalnych dobowych wahań temperatury: gęściej zapakowane gabiony (kamienie o przekroju od 10-15cm) zostały ułożone przed pomieszczeniami wrażliwymi na wahania temperatury (magazyn wina i pomieszczenie fermentacji), luźniej napełnione zaś, przed pozostałymi rejonami; dodatkowo cofnięcie powierzchni biurowych na pierwszym piętrze o 2,5m w stosunku do lica muru, zapobiegło ich bezpośredniemu nasłonecznieniu [Kraft 1998, s.63].

¹⁶⁵ Według niego, dzięki zmniejszeniu frakcji w pionie, monolityczna bryła sprawia wrażenie stabilnie osadzonej na ziemi i „rozpuszczającej się” ku górze [Betsky 1998].

¹⁶⁶ W artykule poświęconym „zielonej” architekturze Harrison Fraker, dziekan College of Environmental Design Uniwersytetu Berkeley, wieloletni działacz ruchu ekologicznego, stwierdza, że budynek winnicy Dominus jest „zielony”, pomimo całkowitego braku wątku ekologicznego w wypowiedziach projektantów [Hawthorne 2001, s.3].

Benedikt Kraft rozmieszczenie różnych frakcji kamienia tłumaczy względami użytkowymi¹⁶⁴ [Kraft 1998, s.63]. Annette Lecuyer podkreśla współistnienie we wszystkich szczegółach przyjętego rozwiązania strony estetycznej i funkcjonalnej [Lecuyer 1998, s.46]. Natomiast Igor Strzok uzasadnia użycie dwóch frakcji kamienia dążeniem „do zróżnicowania kompozycji elewacji” [Strzok 1999, s.30], czyli czynnikiem estetycznym. Również Aaron Betsky względami estetycznymi wyjaśnia rozmieszczenie różnych frakcji kamienia.¹⁶⁵

Wzmocnione od środka stalowym rusztem gabiony tworzą samonośną warstwę otaczającą budynek. Sami projektanci widzą dla tego rozwiązanie analogię w wiklinowej plecionce o różnym stopniu ażurowości i uznają je za funkcjonalnie bliższe skórze, niż tradycyjnej kamieniarce. Porównanie to znaleźć można również w tekście Wilfrieda Wanga [Wang 1998, s.164].

Rozwiązanie to jest jednym z motywów przewodnich w komentarzach wszystkich autorów.

O konstrukcji budynku wspomina natomiast tylko część autorów (np. Igor Strzok, Annette Lecuyer), uznając ją standardową, ekonomiczną konstrukcją magazynu. Zewnętrzne ściany są żelbetowe, a rząd słupów na osi budynku tworzy dwa równiej rozpiętości trakty. Poprzeczny rozstaw słupów jest zróżnicowany, w zależności od przenoszonych obciążeń.

O żelbetowej konstrukcji stropodachu i pokryciu go z wierzchu drobnym kruszywem bazaltowym wspominają jedynie Annette Lecuyer i Jean Francois Pousse. Małe zainteresowanie dachem jest o tyle ciekawe, że ma on dużo większą powierzchnię, niż wystawione na działanie promieni słonecznych części ścian. Rozwiązanie ochrony ścian przed przegrzaniem lub przechłodzeniem jest przez wszystkich opisane i chwalone. Jest ono podawane jako czynnik pozwalający określić architekturę winnicy Dominus jako „zieloną”.¹⁶⁶

Koszt inwestycji wyniósł 7 800 000 franków szwajcarskich, tj. około 5 400 000 dolarów amerykańskich (ok. 1 300 dolarów amerykańskich za 1m²). Kwotę tą wymienia większość autorów, ale nikt jej nie komentuje.

FAKTURA

W budynku zastosowano skontrastowane faktury. Szkło i posadzki betonowe są gładkie, lśniące i „chłodne” w dotyku. Gabiony wypełnione tłuczonym kamieniem tworzą przestrzenne, matowe ażury (o ile kamień jest suchy). Ten „ostry kontrast” fakturowy dostrzegają Annette Lecuyer i Jean Francois Pousse.

Pozostali autorzy nie wspominają o fakturach zastosowanych materiałów.

BARWA

Barwę fasad determinuje kolorystyka lokalnego bazaltu rozpięta pomiędzy ciemną zielenią a czernią. Projektanci budynku deklarują, że dzięki takiej kolorystyce budynek „pięknie wpisuje się w krajobraz” [*Dominus* 2000, s.318]. Słowa te pojawiają się jako komentarz kolorystyki budynku w tekstach wielu autorów (np. [Wang 1998, s.164]).

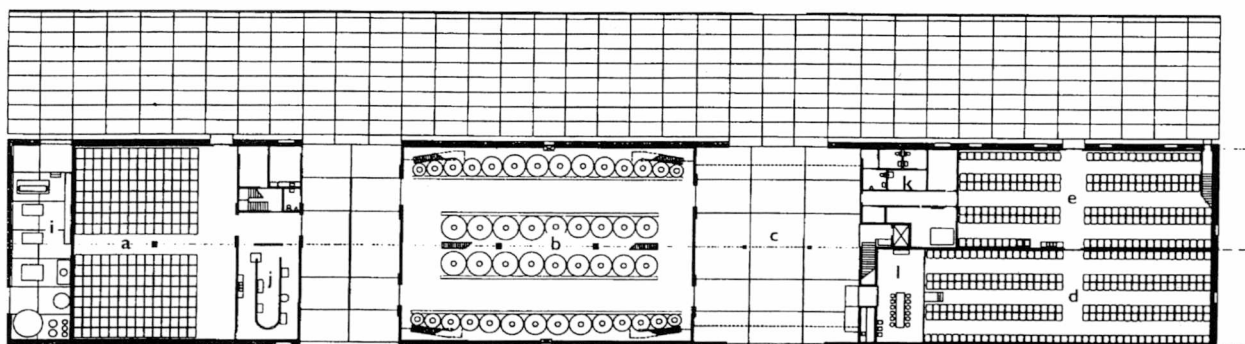
We wnętrzach dominuje szarość (surowy beton i stal ocynkowana), z kontrastowymi elementami czerni (widziane pod słońce kamienie z gabionów) i bieli (ściany działowe w części biurowej, szkło matowione). Występują też akcenty naturalnego koloru drewna (meble, pochwyt balustrad).

Wszyscy autorzy podają kolorystykę bazaltu decydującego o barwie fasad, natomiast kolorystyka wnętrz wspomniana jest tylko przez Annette Lecuyer.

4.4.2 ANALIZA CECH OKREŚLONYCH PRZEZ KONTEKST KULTUROWY

FUNKCJA OBIEKTU

Program funkcjonalny obiektu, o którym piszą wszyscy autorzy, objął rozmieszczenie urządzeń do fermentacji, dojrzewalni win, rozlewnię, magazyn oraz część recepcyjną, przeznaczoną do organizowania degustacji. Igor Strzok podkreśla funkcję reprezentacyjną i nazywa budynek „kamienną wizytówką” [Strzok 1999,



Rys. 4.4.13. Winnica Dominus. Rzut parteru. [Lecuyer 1998]. a – magazyn, b – pomieszczenie ze zbiornikami do fermentacji, c – brama, d – piwnica składowania wina jednorocznego, e – piwnica składowania wina dwuletniego, i – pomieszczenia techniczne, j – rozlewnia, k – mistrz piwnicy, l – pomieszczenie do degustacji. Większa brama (c) pełni funkcję reprezentacyjną; przejazd odsunięty od osi głównej winnicy – funkcję dostawczą.

s.26]. Aaron Betsky pisze o funkcji „bramy”, granicy, za którą rozciągają się uprawy winorośli [Betsky 1998]. Według tego autora zawarcie w budynku procesu produkcji wina nie jest możliwe do odszyfrowania z zewnątrz. Cytuje on jednak wypowiedź Herzoga, wyjaśniającego, że luźny związek pomiędzy formą budynku a jego funkcją jest efektem zamierzonym.

Funkcja użytkowa jest natomiast wyraźnie widoczna w organizacji rzutów i umieszczeniu budynku na działce. Parter budynku podzielono dwoma przebiegami bramnymi na trzy strefy, z których każda zawiera odrębny etap procesu produkcji wina. Każdy z przejazdów pełni też odmienną funkcję, co uwiadcza nie jego forma, ale położenie w stosunku do głównej alei założenia. Przejazd na skrzyżowaniu z aleją tworzy w odbiorze Benedikta Krafta reprezentacyjną *piazza*, skąd zaproszeni goście proszeni są na degustację wina, natomiast przejazd odsunięty od alei pełni rolę dostawczą.

Przejrzyste strefowanie rzutów jest przedmiotem opisu większości autorów (Igora Strzoka, Annette Lecuyer, Aarona Betsky i Benedikta Krafta).

SYMBOLIKA

Według Igora Strzoka efekt plastyczny budynku nasuwa skojarzenia z elementami fortyfikacji, prehistoryczną budowlą indiańską lub osłoną przeciw lawinie [Strzok 1999, s.26].

Pozostali autorzy nie rozważają zagadnienia symboliki budynku winnicy Dominus. Interesująca jest zgodność postawy krytyków w tym względzie, z wielokrotnie deklarowanym założeniem projektantów, „programowo” odcinających się od traktowania architektury jako nośnika treści symbolicznych.

INDYWIDUALNOŚĆ ROZWIĄZAŃ

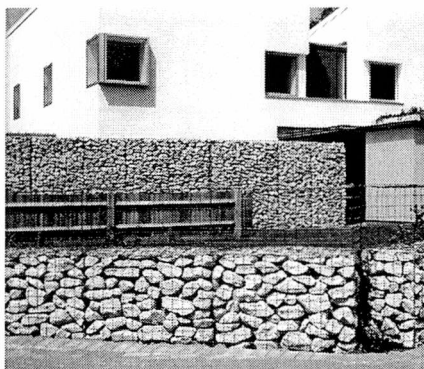
Większość autorów podkreśla indywidualność architektury obiektu.

Dwoje autorów: Annette Lecuyer i Carlos Jimenez, dostrzega oryginalność w samym podejściu Herzoga & de Meurona do zagadnienia kształtowania budynku winnicy. Autorzy ci zauważają, że w Kalifornii funkcja ta skojarzona została z historyzującą, sielankowo-naiwną stylistyką. W efekcie dominują „przegadane”, lokalizowane przy samej drodze budynki, które „nieprzekonująco” usiłują przyciągać uwagę imitacją nastroju „starego świata”. Według Carlosa Jimeneza nieuniknione jest wrażenie ich kiczowatości i nie przystawania do otoczenia, po zetknięciu się z budynkiem winnicy Domius [Lecuyer 1998, s.44], [Jimenez 2001, s.34].

Odwrotny trend w projektowaniu winnic podkreślany jest przez Jean-François Poussea [Pousse 1999, s.95]. Twierdzi on, że od kiedy zabudowania 250 winnic w dolinie Napa zaczęto traktować jako wizytówkę producenta, powszechnym stało się zamawianie projektów u cenionych architektów.¹⁶⁷ Tak więc, uznaje on poszukiwanie indywidualnego wyrazu architektonicznego winnicy za typowe. W opinii Pousse’a typowe są również walory krajobrazowe winnicy Dominus, co wynika z porównywania ich z warunkami okolicznych działek. Wszyscy inni autorzy, łącznie z Herzogiem & de Meuronem, samo miejsce nazywają „wyjątkowym”.

Jednomysłność panuje natomiast w uznaniu za w pełni oryginalne użycie koszy luźno wypełnionych

¹⁶⁷ Jako przykłady autor ten wymienia Clos Pegase projektu Michaela Gravesa i Sterling Vineyard Martina Waterfieldda. Projekt Michaela Gravesa dla winnicy Clos Pegase, zrealizowany w 1988 r., był publikowany w prasie architektonicznej („Progressive Architecture”, Nr 88-52, February 88, s.82-89). Został on ponadto uznany przez Daniela Naegele za jedno z najlepszych dzieł Gravesa [Naegle 2000, s.5]. Natomiast jedyńy dostępny autorce tekst poświęcony zabudowie Sterling Vineyard znajduje się na stronie internetowej tej winnicy (www.sterlingvineyards.com). Opis ten wskazuje raczej na przynależność obiektu do grupy krytykowanej przez Annette Lecuyer i Carlosa Jimeneza, a ponadto nawet nie zawiera nazwiska architekta.



Rys. 4.4.14. Zastosowanie gabionów jako ogrodzenia wokół budynku Waltera Mentetha w Londynie [Kołakowski 2000, s. 20]

¹⁶⁸ Gabiony znajdują zastosowanie np. przy regulacji rzek, budowie mostów i dróg. Annette Lecuyer jako jedyna zaznacza, że dobrany przez projektantów bazalt zazwyczaj stosowany jest jako podkład pod budowę dróg.

¹⁶⁹ Nawiązanie do realizacji Herzoga & de Meurona pojawia się np. w omówieniu budynku mieszkalnego w Montpellier (projekt z 1999 roku, realizacja marzec 2000), autorstwa Eduarda Francois [Kawecka-Zygadło 2000, s.93].

¹⁷⁰ Ciekawa jest różnica w argumentacji krytyków wyjaśniających nazywanie każdego z tych zastosowań „przyjaznym dla środowiska”: w budynku Herzoga & de Meurona „przyjazność” wiązana jest w większości komentarzy z rezygnacją z klimatyzacji, a w projekcie Mentetha z „oszczędzeniem przyrodzie obciążenia wynikającego z pracy urządzeń obrabiających materiał i wywajających spoiwo” [Kołakowski 2000, s.20]. Ten drugi argument odnosić można w równym stopniu do obydwu realizacji, ale wobec budynku winnicy Dominus, nie przywołuje go żaden z autorów.

kamieniem dla uzyskania spełniającej kilka funkcji, zewnętrznej otuliny budynku. Odkrywczość i trafność doboru tej technologii, znanej powszechnie z innych zastosowań,¹⁶⁸ uznawana jest powszechnie za największy atut projektu. Annette Lecuyer podkreśla, że rozwiązanie to odwraca tradycyjny w USA sposób myślenia o kontroli mikroklimatu wewnątrz: środkami architektonicznymi wyeliminowano konieczność wyposażania obiektu w mechaniczne urządzenia wentylacyjno – klimatyzacyjne (w winiarni Dominus wymagają ich jedynie pomieszczenia biurowe).

Rozwiązanie to na tyle mocno skojarzono z dziełem Herzoga & de Meurona, że ich projekt wspominany jest przez krytyków architektury jako pierwowzór przy omawianiu nowszych przykładów wprowadzających podobne rozwiązania.¹⁶⁹

Sprzeciw wobec tego stanu rzeczy wyraża jedynie Marcin Mateusz Kołakowski, w artykule poświęconym budynkowi mieszkalnemu w Londynie projektu Waltera Mentetha [Kołakowski 2000, s.19-23]. Twierdzi on, że zastosowanie gabionów w architekturze jest „oryginalnym pomysłem Mentetha”, „podchwyconym” w trakcie realizacji przez szwajcarskie, światowej sławy biuro. Z powodu kłopotów finansowych inwestora realizacja projektu Mentetha przeciągała się aż 10 lat (zakończyła się w 1999 roku), natomiast późniejszy projekt Herzoga & de Meurona (z 1995 roku), ukończono już w 1998 roku. Kołakowski pisze, że brytyjski architekt odczuwa żal, że „jego oryginalny pomysł został skradziony jeszcze przed ukończeniem budowy i przypisywany jest komu innemu” [Kołakowski 2000, s.20].

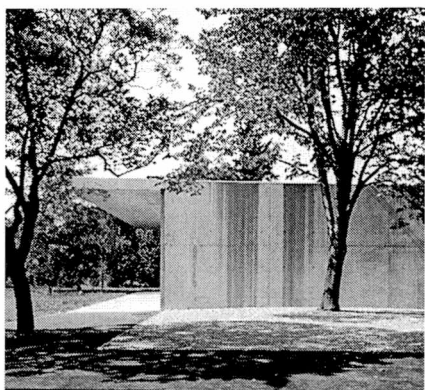
Podane przez Kołakowskiego fakty, poddają w wątpliwość, że to Herzog & de Meuron są autorami pomysłu użycia gabionów do celu innego niż inżynierski. Podkreślić jednak trzeba, że wykorzystali oni gabiony w sposób zupełnie inny, niż Walter Menteth w swej londyńskiej realizacji; Menteth zbudował z wypełnionych tłuczniem gabionów mur otaczający działkę, a Herzog & de Meuron uczynili z nich zewnętrzną, wielofunkcyjną warstwę całych fasad.¹⁷⁰

4.4.3 ANALIZA CECH ZMIENNYCH

INGERENCJE W FORMĘ OBIEKTU

Obiekt jest nowy i nikt nie wspomina o jakichkolwiek ingerencjach w jego formę.

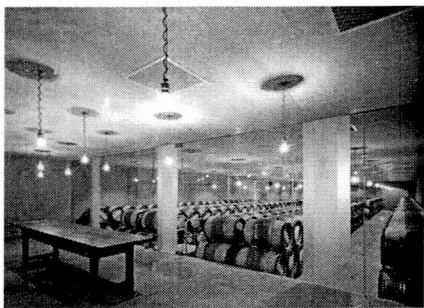
MOMENT POSTRZEGANIA



Rys. 4.4.15. Studio Rémy Zaugg autorstwa H&deM. [Wang 1998, s. 162]. Zamierzona zmienność w czasie – zacieki utworzone przez wodę deszczową.

Jak stwierdził Jacques Herzog w przemówieniu z okazji wręczenia nagrody Pritzкера w 2001 roku „miarą naszego budynku jest natychmiastowe wrażenie, jakie pozostawia na zwiedzających”. Architekci wielokrotnie podkreślali nastawienie swych architektonicznych poszukiwań na uchwycenie i podkreślenie elementu zmienności towarzyszącej postrzeganiu ich realizacji (np. [Brandli 1994], [Arch+ 1996, s.20-21], [Mik 1997]). Herzog & de Meuron upatrują dwojakich źródeł tej zmienności. Pierwszym jest trwanie budynku w czasie, łączące się z celowym wykorzystywaniem plastycznych efektów tworzonych np. przez zacieki wody deszczowej, porastanie mchem itp. Drugim jest takie kształtowanie zewnętrznej powłoki budynku, by jej wyraz był zależny od położenia obserwatora.

Realizację tego właśnie aspektu dostrzega w budynku winnicy Dominus Jean-Fraçois Pousse. W niezwykłym rozwiązaniu fasad widzi on analogię do doryckiej perystazy. Gabiony, podobnie jak perystaza, tworzą zewnętrzną powłokę bryły, ale przepuszczają w głąb powietrze oraz światło i są przestrzennym, widocznym od wewnątrz i od zewnątrz, elementem konstrukcyjnym. Autor ten wiele miejsca poświęca opisowi wrażeń towarzyszących zwiedzaniu obiektu (podobnie jak Aaron Betsky i Annette Lecuyer). Jako mistrzowskie ocenia on posłużenie się przez architektów światłem, które współtworzy pełen magii i kontrastów nastrój różnych przestrzeni. Nastrój taki opisuje też Annette Lecuyer. Oboje autorzy opisują szeroką gamę efektów osiągniętych światem słonecznym („migotanie” kamiennej otuliny od wnętrza, refleksy, odbicia, cienie) i sztucznym (spokój i niezmienność we wnętrzach, świecenie kamiennych fasad nocą).



Rys. 4.4.16. Winnica Dominus. Pomieszczenie degustacji wina. [Le-cuyer 1998].

Również w odbiorze Aarona Betsky wykorzystanie światła w architekturze winnicy jest jednym z jej głównych walorów. Autor ten najwyżej ocenia sekwencję wrażeń towarzyszących wizycie w pomieszczeniu do degustacji, które nazywa „sercem budynku” [Betsky 1998]. Wejście do tego pomieszczenia prowadzi przez służbę, która podobnie jak w obiektach wystawienniczych, pozwala oczom przyzwyczaić się do zmiany natężenia światła. Pokój za służbą Betsky określa jako klasztorny, surowy w wyrazie: podobnie jak reszta wnętrza utrzymano go w szarej kolorystyce surowego betonu i stalowych siatek. Jego jedyne oświetlenie stanowią wiszące z sufitu, nieosłonięte żarówki o mocy 40W, a jedynym meblem jest prosty drewniany stół. Z pomieszczenia tego otwiera się przez przeszkloną ścianę widok na rzędy dębowych beczek, w których dojrzewa wino. Wykluczenie wszelkich bodźców nie związanych z degustacją wina Aaron Betsky uznaje za „rewelację”. Zachwyca go silny kontrast pomiędzy ciemnym wnętrzem, a przejrzystą kamienną otuliną budynku.

Pozostali autorzy nie opisują wrażeń z bezpośredniego zetknięcia się z budynkiem winiarni Dominus.

Warto nadmienić, że zainteresowanie budynkiem winiarni Dominus jest tak duże, że dla umożliwienia sprawnego funkcjonowania obiekt jest całkowicie zamknięty i niedostępny dla zwiedzających (za wyjątkiem zaproszonych gości). Jest on ponadto przedmiotem tak licznych publikacji w prasie fachowej, że właściciele obiektu nie są zainteresowani kolejnymi: odmawiają wstępu i nie udzielają informacji korespondentom czasopism architektonicznych (np. „A&B”).

OCENA WARTOŚCI OBIEKTU

Oceny obiektu formułowane we wszystkich omawianych wypowiedziach krytyków architektury są jednoznacznie pozytywne. Igor Strzok uznaje winnicę Dominus za najlepszą realizację w dorobku biura Herzog & de Meuron [Strzok 1999, s.26]. W uzasadnieniu swej oceny przedstawia on argumenty pojawiające się również u innych autorów, tj. niezwykłą prostotę środków, które zapewniły budynkowi „nowoczesność” i wpisanie się w

dwojako rozumiany kontekst: krajobrazu oraz proekologicznych poszukiwań kalifornijskiej architektury.

W ocenie Jean-François Poussea budynek winnicy Dominus jest „wyjątkowy”. W jego odbiorze odczuwalne piękno tej realizacji opiera się na współistnieniu kontrastowych wrażeń wizualnych: jasności i ciemności, gładzi i szorstkości, rygoru i „magii” [Pousse 1999, s.96]. Podobne wrażenia opisuje Aaron Betsky. Autor ten stwierdza też, że zarówno z zewnątrz jak wewnątrz budynku, niezwykle efekty uzyskano przy pomocy prostych środków, osiągając rezultat, w którym „magazyn stał się skarbcem” [Betsky 1998].

Annette Lecuyer widzi analogię pomiędzy budynkiem winiarni, a będącym jego treścią procesem produkcji najwyższej jakości wina: obydwa twory są wynikiem wyrafinowanej mieszanki sztuki i techniki. W ocenie tej autorki budynek jest zarazem piękny i funkcjonalny, rozwiązany wysoce racjonalnie, inteligentnie wciąga naturę do współpracy z technologią [Lecuyer 1998, s.48].

4.5 BUDYNEK SĄDU NAJWYŻSZEGO W WARSZAWIE

„Architektura to świadome mówienie budowlą. Dlatego, by być zrozumianym, staram się używać elementów naturalnie związanych z przekazywaną treścią, dosłownych.”

Marek Budzyński, publikacja okolicznościowa z okazji wręczenia nagrody SARP w 1993 roku

„Budynek to budynek. Nie może być czytany jak książka, nie posiada żadnych podpisów ani naklejek. W tym znaczeniu jesteśmy kompletnie anty-reprezentacyjni.”

Jacques Herzog, przemówienie z okazji wręczenia nagrody Pritzкера w 2001 roku

OGÓLNY OPIS OBIEKTU

Pełna nazwa inwestycji brzmi: kompleks urbanistyczny wymiaru sprawiedliwości z siedzibą Sądu Najwyższego przy pl. Krasińskich w Warszawie.

Projekt zespołu, tzw. Pałacu Sprawiedliwości został wybrany w wyniku realizacyjnego konkursu SARP nr 727, zorganizowanego przez oddział warszawski w 1991 r. Zarząd oddziału warszawskiego zdecydował o zamkniętym charakterze konkursu,¹⁷¹ a spośród 35 zgłoszeń sąd konkursowy wytypował 8 „najbardziej doświadczonych architektów”.¹⁷² Zwyciężyła praca zespołu architektów Marka Budzyńskiego i Zbigniewa Badowskiego (współpraca Jacek Rzyski).

3 maja 1997 prezydent Aleksander Kwaśniewski wmurował kamień węgielny pod, finansowany z budżetu państwa, gmach Pałacu Sprawiedliwości. Oficjalne otwarcie budynku nastąpiło 11 listopada 1999r.¹⁷³

Powierzchnia zabudowy podziemnej to 1,35 ha, nadziemnej - 0,46 ha. Powierzchnia całkowita wynosi 44 744,1 m², kubatura całkowita - 187 320 m³.

Podstawą omawiania percepcji tego obiektu są wypowiedzi znanych architektów polskich (wymienionych w kolejności alfabetycznej):

- Krzysztofa Chwaliboga
- Henryka Drzewieckiego
- Marka Dunikowskiego
- Andrzeja Kicińskiego
- Ewy i Stefana Kuryłowiczów

¹⁷¹ Ogłoszenie zamkniętego konkursu na projekt Sądu było „jedną z pierwszych decyzji nowego Architekta Warszawy – Henryka Drzewieckiego” [Bartoszewicz 1992, s.4].

¹⁷² W dyskusji po rozstrzygnięciu, sędzia referent konkursu arch. Andrzej Kaliszewski, tłumaczył decyzję o jego zamkniętej formule i doborze zespołów: „Ryzyko konkursu otwartego było zbyt duże. Z doświadczeń SARP wynika, że często wspaniałe projekty nie znajdują realizatorów. Poza tym zespół młodych architektów nie jest w stanie poprowadzić prac projektowych tak potężnego przedsięwzięcia” [Życie 1991a]. Zespoły zaproszone: 1. W. Benedek, S. Niewiadomski, Z. Pawłowski, 2. M. Budzyński, Z. Badowski, 3. K. Dyga, A. Nasfeter, J. Pachowski, 4. J. Falkiewicz, J. Kaczorek, P. Szaroszyk, 5. O. Jagiełło, M. Miłobędzki, J. Szczepanik-Dzikowski, 6. A. Kiciński, 7. S. Kuryłowicz, P. Kuczyński, 8. A. Ustian, Z. Kucharuk.

¹⁷³ Informacje dotyczące zespołu projektowego, wykonawców i inwestora w: [Magazyn 2000, s.65].

Rys 4.5.1. Widok budynku Sądu Najwyższego z północno-zachodniego narożnika placu Krasińskich. [Architektura Nr 1/2000]

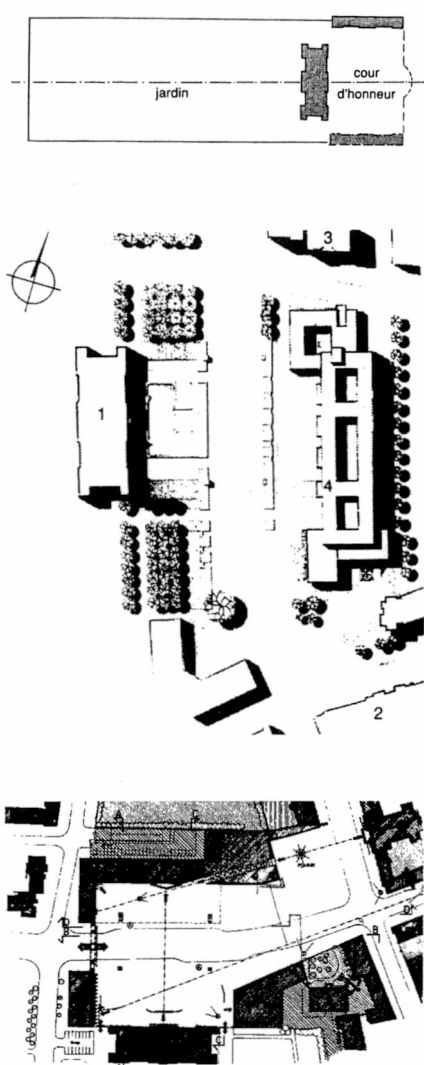


- Romualda Loeglera
- Witolda Molickiego
- Piotra Wichy

Wrażenia architektów konfrontowane są ze sobą oraz z deklarowanymi przez projektantów zamierzeniami. Zamierzenia te oraz oceny powyższych autorów odnoszone są ponadto do wypowiedzi osób spoza środowiska architektów, tj. np. historyków sztuki, okolicznych mieszkańców, czy wykonawców budynku.

4.5.1 ANALIZA CECH OBIEKTYWNYCH FORMY

Rys. 4.5.2. Plac Krasińskich w Warszawie. Projekty zagospodarowania. [Magazyn 2000]. Od góry: plan Tylmana van Gameren, I nagroda w konkursie SARP z roku 1972 – W. Kowalczyk, K. Dyga, A. Ustian, wyróżnienie formalne i dodatkowe w konkursie seminaryjnym SARP z roku 1986 – E. Cembrzyńska, S. Kuryłowicz, G. Żak.

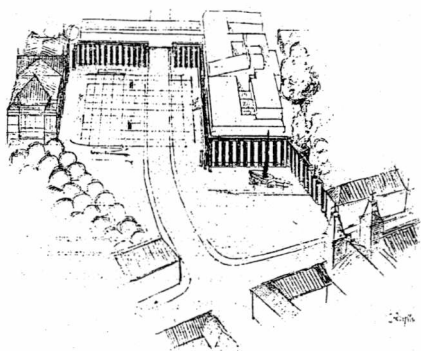


¹⁷⁴ Podstawowe założenia tych warunków zostaną tu pokrótce omówione, ze względu na późniejsze zarzuty pod adresem wygranego projektu, których część wynika z samych założeń urbanistycznych konkursu.

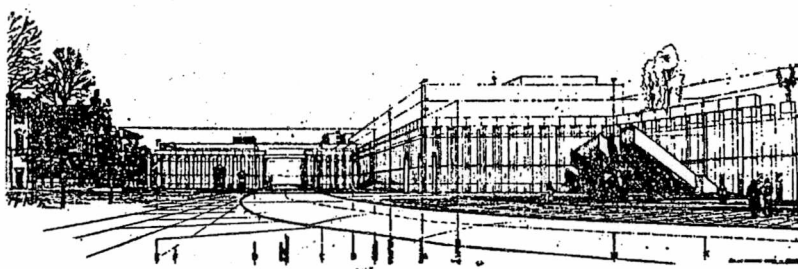
LOKALIZACJA

Dzieło Marka Budzyńskiego i Zbigniewa Badowskiego zlokalizowane jest przy placu Krasińskich, określanym jako „jeden z ważniejszych historycznych placów Warszawy”. Historia kształtowania jego przestrzeni ma ponad 300 lat. Pierwotnie stanowił on dziedziniec przed pałacowo – ogrodowym założeniem projektu Tylmana van Gameren. Główny element tego założenia stanowi pałac Jana Dobrogosta Krasińskiego (tzw. Pałac Rzeczypospolitej), wybudowany pod koniec XVII wieku. Obiekt ten zalicza się do „najwybitniejszych budowli baroku europejskiego” [Jonkajtys-Luba 1995, s.89], „najwspanialszych prywatnych rezydencji w Polsce” [Samsonowicz 1995, s.66], i zyskał nawet miano „najwybitniejszego dzieła architektury nowożytnej w Polsce” [Niekrasz 1995, s.86]. Jest on ponadto jedynym stałym elementem zabudowy placu, którego pozostałe pierzeje ulegały licznym przekształceniom. Od momentu postania do lat 80. XX wieku, ciągle nie ukończona obudowa placu Krasińskich była przedmiotem wielu projektów urbanistycznych i architektonicznych, dla których „punktem wyjścia” była architektura pałacu. Propozycje te, sporządzane często przez „najwybitniejszych architektów epoki”, były realizowane częściowo lub wcale [Samsonowicz 1995, s.66-80]. Pierwszym, który doczekał się pełnej realizacji, zgodnej z autorskim zamysłem, jest właśnie omawiany obiekt autorstwa Marka Budzyńskiego i Zbigniewa Badowskiego.

Urbanistyczne wytyczne zagospodarowania placu Krasińskich określone były w warunkach wygranego przez tych autorów konkursu.¹⁷⁴ Komisja Urbanistyczno – Architektoniczna miasta Warszawy zastrzegła w nich konieczność utrzymania dotychczasowej, dominującej pozycji pałacu Rzeczypospolitej na placu Krasińskich. Dla spełnienia tego warunku gabaryty projektowanej zabudowy ograniczono co najwyżej do wysokości gzymsu pałacu. Zalecono też jako „korzystne” zamknięcie placu pierzeją północną, z możliwością przebicia w niej arkady dla potrzeb komunikacji kołowej i pieszej (nawiązując do rozwiązania z 1937 roku). Nakazano również, aby



Rys. 4.5.3. Zwycięski projekt w konkursie SARP z 1991r na zagospodarowanie Placu krasińskich i budynek Sądu Najwyższego autorstwa arch. Marka Budzyńskiego i Zbigniewa Badowskiego. [Życie 1991b]



istniejący pomnik Powstania Warszawskiego otrzymał „odpowiednie tło architektoniczne, z wydzielonym własnym placykiem, ze szczególnym uwzględnieniem strony wschodniej, zamykającej placyk od bocznej elewacji zabudowy przy ulicy Długiej” [Warunki konkursu 1991]. Odradzano ponadto projektowanie budynku w miejscu dawniej istniejącego pałacu Badenich, by pozostawić „możliwość kontaktu z zielenią ogrodu istniejącego po zachodniej stronie pałacu Krasińskich”.

W uzasadnieniu werdyktu jury wyraziło przekonanie, że zwycięski projekt ma kompozycję „dobrze zestawioną z Pałacem Rzeczypospolitej, pomnikiem i otoczeniem. Stwarza całość jednorodną, monumentalną, o właściwym dla tego miejsca i tematu dostojęństwie. Naturalistyczny pomnik Powstania Warszawskiego nabiera w tym zestawieniu nowych jakości”.

Jeszcze przed rozpoczęciem budowy, w czasie prezentacji projektu prof. Marek Budzyński deklarował: „Gmach udało nam się wtopić w istniejące obiekty o walorach zabytkowych. Nasze rozwiązanie zakłada połączenie tradycji z przyszłością”¹⁷⁵ [Zarembina 1995].

Relacje projektowanego zespołu do istniejącego otoczenia zupełnie inaczej postrzegali uczestnicy sesji naukowej Towarzystwa Opieki nad Zabytkami: Jerzy Lileyko i Olgierd Sawicki. Sesja odbyła się w dniach 3-4 listopada 1994 roku, tj. w trzy lata po wygraniu konkursu przez projekt zespołu Budzyński – Badowski, ale przed jego wejściem w fazę realizacji. Był to więc moment, kiedy krytycznym uwagom pod adresem wybranego rozwiązania towarzyszyły propozycje rozwiązań, które

¹⁷⁵ Przeciwnie wrażenie z odbioru zrealizowanego obiektu wyraził Romuald Loegler. W jego opinii budynek dewaluuje „to, co w miejscu lokalizacji już istnieje” [Architektura 2000, s. 14]

Rys 4.5.4. Plac Krasińskich. Widok w kierunku północno-zachodnim. [fot. aut.]



pomysłodawcy uważali za lepsze.¹⁷⁶ Według Olgierda Sawickiego projekt Budzyńskiego „budzi niepokój – jego spiżowe, wielkiego porządku kolumny mają otaczać plac, przytłaczając pałac i odbierając mu rolę dominanty. Przyjęcie takiego rozwiązania byłoby niewłaściwe, gdyż dawna rezydencja Krasińskich jest najwspanialszym pałacem stolicy” [Wierzbicka 1995, s.249].

Po zrealizowaniu nowy gmach Sądu Najwyższego budzi u omawianych odbiorców sprzeczne odczucia.

Witold Molicki uznaje obiekt za „idealnie dopasowany do skali placu Krasińskich” i wręcz „rozświetlający swą urodą otoczenie”. W jego odbiorze kolumnada „uniża się” przed gzymsem pałacu, „stoi na baczność przed kulturą czasów przeszłych”, „nobiletuje pomnik Powstania Warszawskiego” i „dobrze koresponduje” z kościołem garnizonowym [Molicki 2000, s.33]. W odbiorze Konrada Kuczy-Kuczyńskiego pomnik „nagle spokojniał” dzięki nowemu sąsiedztwu. Romuald Loegler zanotował efekt odwrotny: według niego pomnik stał się „dość adrapieżną formą”, wręcz „dewaluującą oddziaływanie” fasady kościoła garnizonowego [Architektura 2000, s.15].

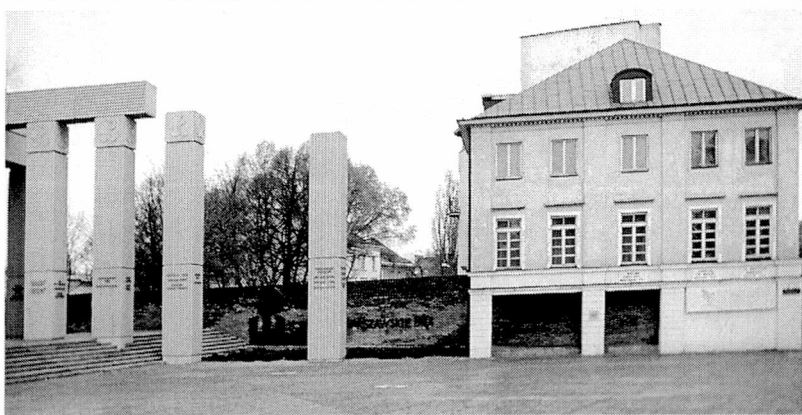
W ocenie Andrzeja Kicińskiego dzieło Budzyńskiego przez swą jednorodność, a zarazem odmienność od zróżnicowanej zabudowy placu, stało się dlań integrującym tłem. Również Henryk Drzewiecki stwierdza „niezwykłą spoistość i zwartość placu Krasińskich”, wynikłą ze spoistości układu jakim jest Gmach Sprawiedliwości [Magazyn 2000, s.12]. Podobne wrażenia opisuje Piotr Wicha, dla którego nowy gmach Sądu „harmonizuje elementy przestrzeni o skonstrastowanym wyrazie architektonicznym i plastycznym”. Powstały plac ocenia on jako „porządkujący i wzbogacający obrzeża Starówki”. Zasługę za ten efekt przypisuje w dużej mierze „warsztatowi urbanistycznemu architektów”. Dzięki

¹⁷⁶ Na sesji pojawiło się kilka propozycji rozwiązania placu. Przykładowo Jerzy Lileyko uznał „za konieczne” odbudowanie, zakładanych w projekcie Tylmana van Gameren, oficyn flankujących pałac od północy i od południa [Lileyko 1995, s.160-161]. Oba budynki łączyłyby z pałacem prowadzące do ogrodu bramy. Prof. Lileyko proponował modyfikacją pierwotnego założenia, polegającą na skróceniu oficyn do linii jezdni ul. Bonifraterskiej, by uniknąć „potrzeby odtwarzania nieformalnej arkady” (arkadę tą Anna Czapska nazywa „doskonałą” [Wierzbicka 1995, s.225]). Pożądanym według niego efektem odbudowy powinien być plac o planie zbliżonym do kwadratu, wydzielony od placu przy pomniku Powstania Warszawskiego, z nowym gmachem sądu umieszczonym „ściśle na wprost pałacu”. Żaden z tych postulatów nie znalazł odzwierciedlenia w wytycznych konkursu, a więc również w wygranym projekcie.

Rys 4.5.5. Styk pałacu Krasińskich i budynku Sądu Najwyższego. Widok od ul. Świętojerskiej. [fot. aut.]

Rys 4.5.6. Styk kolumnady Sądu Najwyższego i zabudowy przy ul. Długiej. [fot. aut.]

Rys 4.5.7. Odbicie zabudowy mieszkaniowej w szklanej elewacji budynku sądu wzdłuż ul. Świętojerskiej. [fot. aut.]



właściwemu wyznaczeniu linii zabudowy, otwarć i relacji wysokości pierzei do wymiarów placu, projektanci zapewnili według niego „pozytywny odbiór przestrzeni, eksponujący wartościowe obiekty i tonujący gorsze” [Architektura 2000, s.18].

Przestrzeń placu, a także źródła jej obecnego kształtu, inaczej postrzegają Ewa i Stefan Kuryłowicze. Stefan Kuryłowicz jest współautorem dwóch opracowań, dotyczących urbanistyki placu Krasińskich, które stały się podstawą określenia warunków konkursowych: m.in. zasad tworzenia pierzei placu.¹⁷⁷ W jego ocenie pomimo uwzględnienia właściwie sformułowanych wytycznych urbanistycznych, forma architektury zwycięskiego projektu sprawiła, że „niekwestionowany indywidualizm twórców zdominował otoczenie, pałac i kościół”. Podobnie powstały efekt odczytuje Romuald Loegler. Według niego obiekt Sądu „ignoruje świetne sąsiedztwo”, tworzy „silny kontrast z otoczeniem”. W konsekwencji wybudowanie nowego gmachu nie zaowocowało według tego autora korzyścią dla placu, dla którego „zabrakło integrującej koncepcji” [Architektura 2000, s.15].¹⁷⁸

¹⁷⁷ W latach 1984-85 wykonał on studium zagospodarowania placu na zlecenie władz miasta, a w roku 1986 otrzymał wyróżnienie formalne i dodatkowe w konkursie seminaryjnym na koncepcję ukształtowania rejonu placu Krasińskich. Organizatorem konkursu był SARP. Omówienie konkursu i jego wyników w: [Architektura 1986, s.85-91].

¹⁷⁸ Warto wspomnieć, że w żadnej z omawianych wypowiedzi architektów nie pojawiło się zagadnienie refleksyjnej ściany szklanej naprzeciw zabudowy mieszkaniowej przy ul. Bonifraterskiej. Rozwiązanie to mocno krytykowali mieszkańcy, uznający je za uciążliwe i „burzące intymność”. Główny projektant przyznał: „Nie przypuszczałem, że może zaistnieć taki problem” [Bartoszewicz 1998, s.1].

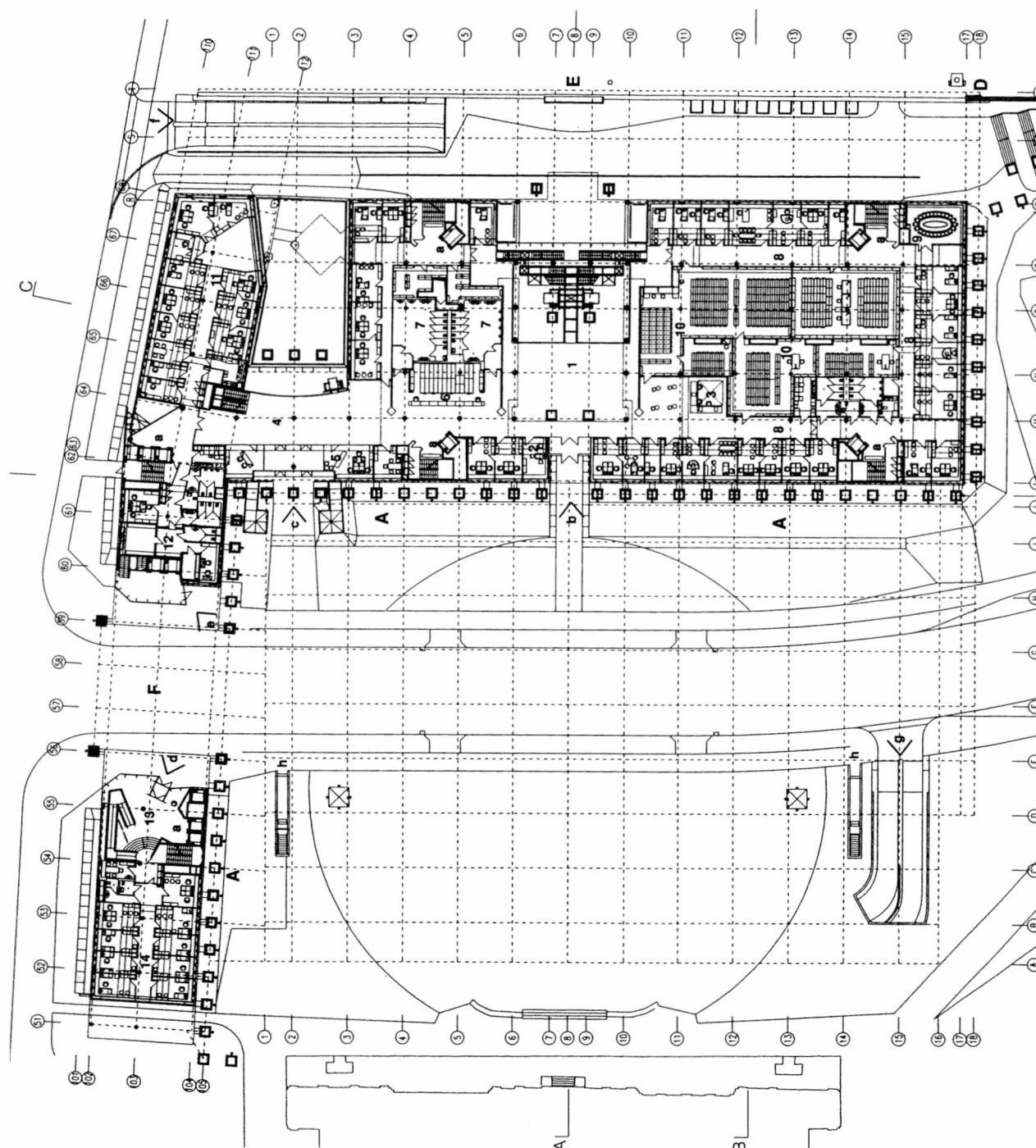
Relacji budynku Sądu Najwyższego do przestrzeni placu Krasińskich nie komentuje jedynie Marek Dunikowski.

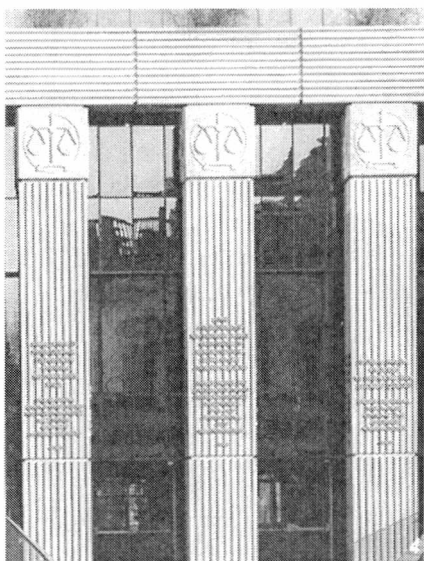
SYMETRIA

Zagadnienie symetrii obiektu jest złożone.

Budynek zawiera liczne fragmenty i detale, rozwiązywane w oparciu o ścisłą symetrię (np. całość przestrzeni strefy wejściowej Sądu Najwyższego i główny hol windy, sale rozpraw, wejścia do sal rozpraw,

Rys 4.5.8. Sąd Najwyższy. Rzut przyziemia [Magazyn 2000]





Rys 4.5.9. Sąd Najwyższy. Fragment elewacji frontowej. [fot. aut.]. Widoczne jest odbicie fasady pałacu Krasińskich.

przebiecie ulicy Bonifraterskiej, odcinek tylnej elewacji na osi wejścia głównego), ale zestawione są one z fragmentami konsekwentnie asymetrycznymi (np. patio z kariatydami, kolumny „wychodzące poza elewację”, bar i restauracja w podziemiu, hol wejściowy IPN). Całość nie jest więc układem symetrycznym.

Żaden z autorów nie porusza kwestii symetrii bądź asymetrii rozwiązań.

OSIOWOŚĆ

Najwyraźniejsza oś kompozycyjna, organizująca fragment wszystkich kondygnacji budynku oraz jego otoczenia, przebiega przez strefę wejściową i hol windowy Sądu Najwyższego. Oś ta umiejscowiona jest ponadto na przedłużeniu głównej osi symetrii pałacu Krasińskich, stojącego po przeciwnej stronie placu. Rozwiązanie to jako bardzo trafne ocenia Henryk Drzewiecki. Autor ten jako jedyny dostrzega również „podkreślenie i przejrzyste wyznaczenie” osi podłużnej we wnętrzu Gmachu Sprawiedliwości. Oś ta jest dla niego „czytelna i wieloplanowa”.

Osiowość wewnątrz sal rozpraw (uzyskana poprzez układ posadzki, sufitu, oświetlenia i wyposażenia meblarskiego), podkreśla według Zbigniewa Badowskiego „powagę instytucji sądu”. Zamierzenie to nie jest czytelne dla Romualda Loeglera, który wnętrza sal rozpraw ocenia, jako mające „niewiele wspólnego z nastrojem, potrzebnym w takim budynku” [Architektura 2000, s.15].

Wszystkie rzuty rozwiązane są w oparciu o modułarną siatkę słupów, tworzących osie konstrukcyjne, z którymi uzgodniony jest układ pomieszczeń budynku.¹⁷⁹

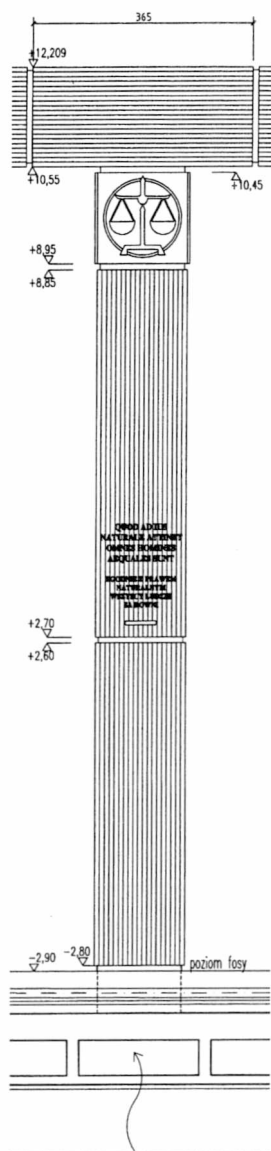
Pozostali autorzy nie komentują osiowych rozwiązań Gmachu Sprawiedliwości.

JEDNORODNOŚĆ POWTARZALNYCH ELEMENTÓW SKŁADOWYCH

Omawianą budowlę cechuje jednorodność elementów składowych, przejawiająca się na kilku poziomach. Po pierwsze wiele różnych materiałowo elementów ujednoliconych jest pod względem kolorystyki (nawet uszczelki ściany osłonowej są w kolorze

¹⁷⁹ Tam gdzie wymaga tego funkcjonalność pomieszczeń, pojawiają się odstępstwa od ustawienia słupów na siatce modułarnej (np. w pokojach narad sędziów na poziomie +3,60).

Rys 4.5.10. Sąd Najwyższy. Widok kolumny od strony placu Krasieńskich [Magazyn 2000]



¹⁸⁰ Od ul. Świętojerskiej stoją 2 kolumny tworząc obramienie arkady przebiegającej budynek. Od ul. Nowiniarskiej dwie kolumny podpierają wykusz z gabinetem Pierwszego Prezesa Sądu Najwyższego, a w pobliżu pomnika Powstańców Warszawy, kolumny ustawione w oderwaniu od budynku tworzą ażurowe „zamknięcie” placu.

¹⁸¹ Pierwszy poziom tego zróżnicowania pozwala wyróżnić symetryczny układ pięciu odmiennie uformowanych stref, a w ramach każdej z tych stref wprowadzone są liczne podziały drobniejsze wyróżniające np. kondygnacje i osie główne w ramach strefy.

patynowanej miedzi). Po drugie wiele różnych funkcjonalnie elementów ujednoliconych jest materiałowo (miedziane są m.in. okładziny kolumn zewnętrznych, sufitry podwieszone, nawiewniki powietrza). Ponadto elementy jednakowe formą i materiałem powtarzają się w różnych kontekstach, np.:

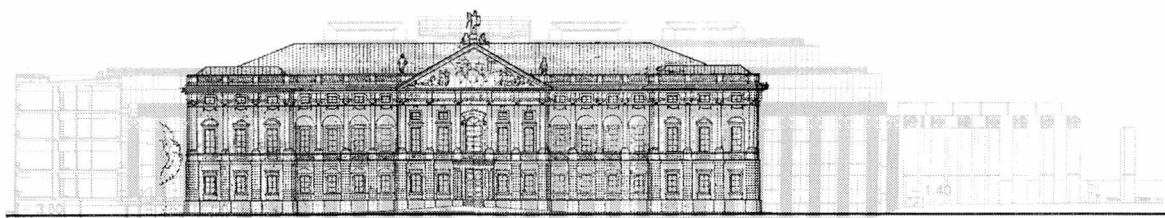
- stylizowana kolumna z belkowaniem nadaje wyraz fasadom frontowym, a pojawia się także w fasadach tylnych¹⁸⁰ i we wnętrzu holu windowego Sądu Najwyższego. Element taki występuje również jako wolnostojący, w oderwaniu od bryły budynku
- stylizowana na jońską kolumnę wyrzutnia powietrza: jedna znajduje się na dachu nad salą rozpraw, a pięć kolejnych ustawionych jest obok siebie przy ciągu ulicy Nowiniarskiej
- ściana osłonowa ze szkła refleksyjnego - opasuje wszystkie fasady i miejscami decyduje o ich wyglądzie, a miejscami jedynie „wygląda” zza kolumnady

Pierwszy z powyższych poziomów, tj. jednorodność kolorystyki różnych materiałowo elementów istotnie, według Andrzeja Kicińskiego, wpływa na postrzeganie spójności obiektu. Autor ten dostrzega też „lapidarną jednolitość kolumnady wokół placu”. Jednolitość tą odczytuje on przez pryzmat założeń projektowych, według których miała ona na celu „wydobycie Pałacu Rzeczypospolitej jako głównego, odmiennego obiektu, któremu układ pierzei placu podporządkowany jest jak ogrodzenie” [Architektura 2000, s.19].

Pozostali autorzy nie zwracają w swych wypowiedziach uwagi na jednorodność powtarzalnych elementów składowych.

PROPORCJE

Rysunkowa analiza fasad głównych pałacu Krasieńskich i Sądu Najwyższego pokazuje istniejące pomiędzy nimi współzależności. Wysokość nowego obiektu oraz rozstaw kolumn w fasadzie frontowej ściśle dostosowano do głównych podziałów dzieła Tylmana van Gameren. Inna jest natomiast zasada kształtowania kompozycji fasad obu budowli. W obiekcie zabytkowym podział fasady jest wewnętrznie mocno zróżnicowany,¹⁸¹



Rys 4.5.11. Porównanie proporcji fasad Pałacu Krasińskich i Sądu Najwyższego [rys. aut.]

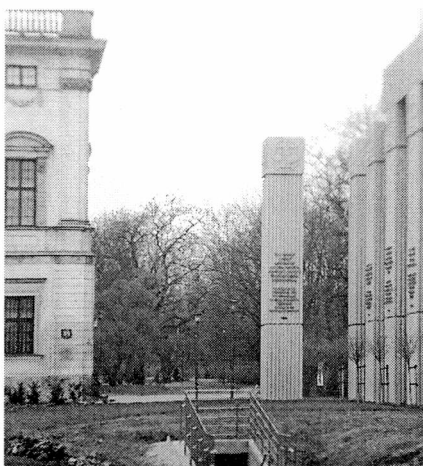
natomiast w obiekcie Sądu jest on prosty w formie i niemal identyczny w ramach całego obiektu¹⁸². Odmienna jest też, decydująca o światłocieniu, przestrzenna głębia podziałów: w pałacu Krasińskich występuje cała skala „miąższości” detalu: od elementów „płaskorzeźbionych” (np. pilastrów, bonii, konsoli) do ażuru arkadowego podcienia, natomiast fasady Sądu tworzy jednolicie płaska kurtyna szklana, przy której w stałej odległości stoją kwadratowe w rzucie kolumny. Zależności wprowadzone w fasadach otaczających plac nie występują w częściach tylnych i bocznych nowego obiektu, nawet w miejscu największego zbliżenia dwóch obiektów. Żaden z komentarzy nie omawia tego fragmentu budynku, ani proporcji fasad tylnych i bocznych. Wszystkie spostrzeżenia koncentrują się na proporcjach okalającej plac kolumnady (nie na proporcjach fasad frontowych jako całości).

¹⁸² Wyjątek stanowi zdwojenie rytmu kolumnady w miejscu wejścia głównego do Sądu Najwyższego, wprowadzenie innego rysunku „głowic” na kolumnach otaczających pomnik oraz całkowite pozbowienie głowic lub belkowania skrajnych, oderwanych od bryły budynku kolumn.

Według słów twórcy Gmachu Sprawiedliwości, Marka Budzyńskiego proporcje i skala „Kolumnady Prawa” są „w dostosowaniu do wszystkich elementów zastanych na placu, a nie tylko pomnika. Przede wszystkim wynika jednak z podziałów pałacu Krasińskich. Wysokość, szerokość, pozycja głowicy - to wszystko ma ścisły związek z fasadą i bryłą pałacu. One nie są identyczne, ale tak robione, aby zaistniał między nimi związek. Bardzo mi było miło, kiedy przyjechał do mnie znajomy z Francji

Rys 4.5.12. Sąd Najwyższy. Kolumnada od strony placu krasińskich. [fot. aut.]





Rys 4.5.13. Północno-zachodni narożnik placu Krasińskich. Styk pałacu i budynku sądu. [fot. aut.]

i na placu powiedział, że podziały gmachu Sądu i pałacu Krasińskich są identyczne.” [Bartoszewicz 1999b, s.38]. Również sąd konkursowy, uzasadniając wybór zwycięskiego projektu, podkreślił jego „świetne proporcje”. Jednak w dziewięć lat po rozstrzygnięciu konkursu, członek jury - Krzysztof Chwalibóg, komentując zrealizowany już projekt, stwierdził, że „rozmiary filarów wydają się o ton przesadzone w stosunku do rysunku fasady pałacu Krasińskich, a także do drobnej skali zabudowy ulic Długiej i Miodowej” [Architektura 2000, s.20]. Natomiast inny członek jury konkursowego – Henryk Drzewiecki, podtrzymuje swą entuzjastyczną opinię o proporcjach dzieła po jego zrealizowaniu. Czytelne są dla niego odniesienia do proporcji stojącego naprzeciw zabytku, np. jako jedyny zwraca on uwagę na współmierność poziomych nacięć kolumn z wysokością cokołu pałacu i wręcz interpretuje te „nacięcia” jako odpowiednik cokołu, wyznaczający piano nobile.

Witold Molicki w wielkim porządku kolumnady „obiegającej cały plac perystylem” dostrzega proporcje doryckie. Doryckość kolumnady nadaje według niego budowli walor „niezłomności, prawości i trwałości” [Molicki 2000, s.33].

Inne wrażenia odnosi Romuald Loegler. Według niego kolumny są „za duże, za grube, panoszą się na placu, a gdy urosną drzewa posadzone na nich, zdwoją zapewne swoją siłę nieuzasadnionego oddziaływania” [Architektura 2000, s.14].

Z kolei Piotr Wicha odczuwa neutralność wyrazu kolumnady i zauważa zgodność „skali i gabarytów realizacji z wszelkimi teoretycznymi regułami”. Autor ten nie określa jednak z jakimi konkretnie, a wspomniana we wcześniejszych częściach pracy rozbieżność licznych „reguł teoretycznych”, poddaje w wątpliwość możliwość stworzenia obiektu będącego w zgodzie z „wszelkimi” zasadami kształtowania proporcji.

Andrzej Kiciński jako jedyny zwraca uwagę na „znakomite proporcje sal rozpraw”.

Proporcji gmachu Sądu Najwyższego nie komentuje jedynie Marek Dunikowski.



Rys 4.5.14. Plac Krasińskich. Otoczenie pomnika Powstania Warszawskiego. [fot. aut.]

RYTM

Kolumnada od strony placu Krasińskich jest głównym elementem pobudzającym obserwatorów do poruszenia kwestii rytmu w budynku Sądu Najwyższego. Jedyne Henryk Drzewiecki komentuje rytmy tworzone przez podziały fasady szklanej, podkreślając przy tym ich współmierność z rytmem kolumnady. Autor ten wspomina też o rytmicznym rozmieszczeniu elementów wyposażenia wnętrza [Magazyn 2000, s.14].

Rytm „Kolumnady Prawa” według Marka Budzyńskiego „formuje przestrzeń placu. Wyznacza ważne miejsca w budynku (na przykład wejścia) za nią stojącym lub podnosi rangę miejsca Pomnika przed nią stojącego” [Architektura 2000, s.31].

O silnym rytmie kolumnady pisze Krzysztof Chwalibóg. Rytm ten jest według niego projektową odpowiedzią na dwa podstawowe wymogi lokalizacji: konieczność obramowania placu i stworzenia tła dla pomnika. Rytm ten nadaje całości „bardzo dużą wyrazistość” [Architektura 2000, s.20]. Z kolei Piotr Wicha gęsty rytm filarów fasady postrzega jako „neutralny”, tworzący „tło pałacu i kadrujący jego lustrzane odbicie”. Zalicza go przy tym do podstawowych założeń kształtowania architektury budynku, których „trudno nie zaakceptować” [Architektura 2000, s.16].

Pozostali autorzy nie wspominają o rytmach zawartych w dziele Budzyńskiego i Badowskiego.

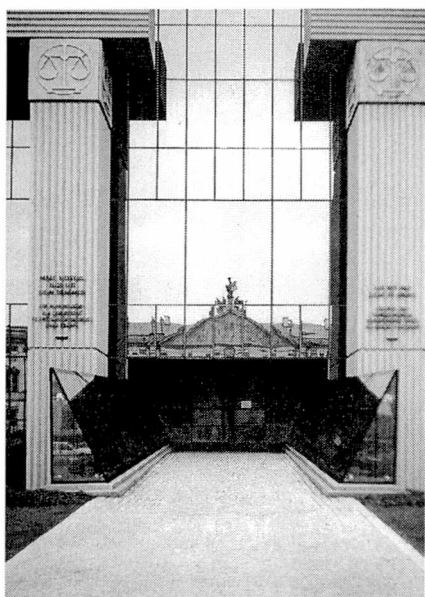
OBECNOŚĆ OKREŚLONYCH, PROSTYCH FIGUR GEOMETRYCZNYCH

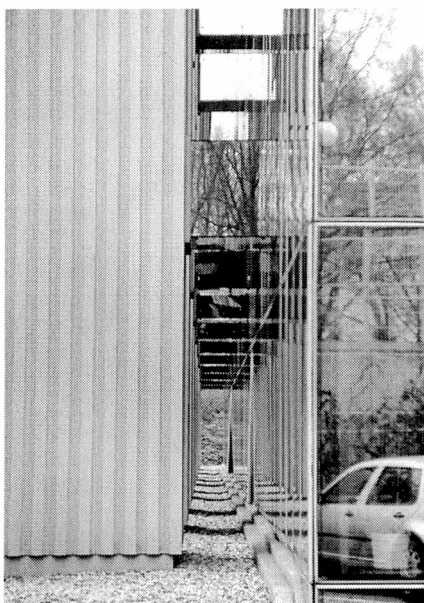
Żaden z autorów nie wspomina o obecności prostokątów w rzucie całości obiektu oraz w rozwiązaniach elementów składowych.

HIERARCHICZNOŚĆ UKŁADU

Artikulację miejsc ważnych budynku Romuald Loegler ocenia jako niewystarczającą. Podobnie Ewa i Stefan Kuryłowiczowie krytykują strefę wejściową. Według nich powinna ona być traktowana jako szczególnie istotny element projektu, a w tym przypadku robi wrażenie nierozwiązanej i „pominiętej”. Odczucie to potęguje

Rys 4.5.15. Sąd Najwyższy. Główne wejście. Widoczne jest odbicie centralnej części fasady Pałacu krasińskich. [fot. aut.]





Rys 4.5.16. Sąd Najwyższy. Detal styku kolumnady ze szklaną ścianą osłonową. [fot.aut.]

kontrast ze „znakomicie zaprojektowanym i dobrze widocznym wejściem” do pałacu [Architektura 2000, s.22].

Z kolei Andrzej Kiciński zwraca uwagę na podkreślenie w dziele Budzyńskiego miejsc ważnych, takich jak: wejście główne, otoczenie pomnika, arkada, przez wprowadzenie łamania rytmu i wysokości kolumnady. Henryk Drzewiecki uznaje rozwiązanie strefy wejściowej Sądu Najwyższego za równie wyraziste jak w pałacu Krasińskich. Wśród zastosowanych środków wymienia: umieszczenie go na osi wejścia do pałacu, zdwojenie rytmu kolumnady i przerwanie ciągłości belkowania, które według niego zwieńcza „domyślny tympanon”. Autor ten dostrzega też artykulację piano nobile „w obrazie wejściowej elewacji” i ocenia ją jako „wyjątkowo subtelną” [Magazyn 2000, s.13,14].

Pozostali autorzy nie wspominają o elementach nadających budowli hierarchiczność.

UŻYTY MATERIAŁ, KONSTRUKCJA, KOSZTY

Wśród zastosowanych w budynku materiałów wykończeniowych dominują:

- blacha miedziana (około 150 ton) – wiele zastosowań wewnątrz i na zewnątrz
- szkło refleksyjne – fasady, obudowy łączników kolumnady z budynkiem
- szkło przejrzyste – fragmenty fasad, balustrady, windy
- szkło matowe – wewnętrzne drzwi, balustrady, schody, pomosty
- stal malowana na zielono i stal nierdzewna – konstrukcja elementów szklanych
- łupek na posadzkach
- drewno dębowe bejcowane na zielono – wyposażenie meblarskie sal rozpraw i foyer

Konstrukcja budynku jest żelbetowym układem słupowo – płytowym z nośnymi trzonami komunikacyjnymi. Zewnętrzne ściany izolacyjne tworzy strukturalna kurtyna szklana o refleksyjności 33%.

Budowę finansował budżet państwa. Koszt inwestycji planowano na około 240 mln złotych, tj. 5,4 tys. zł/m². Po zrealizowaniu koszt realizacji wraz z

wyposażeniem określono jako ok. 300 mln, tj. 6,7 tys. zł/m².

Żaden z autorów nie odnosi się bezpośrednio do zastosowanego w obiekcie systemu konstrukcyjnego. Piotr Wicha i Henryk Drzewiecki zamieszczają jedynie ogólne uwagi o żelaznej logice i przejrzystości rzutów. Wiele miejsca poświęcono natomiast komentowaniu materiałów wykończeniowych i tu wrażenia są sprzeczne.

Według Witolda Molickiego projektanci Sądu Najwyższego „stworzyli budynek, który ma jako główną cechę przezroczystość”, co autor wyjaśnia symboliką funkcji obiektu¹³, tj. wymierzaniem sprawiedliwości „widzianym przezroczystością wewnątrz sumieniem” [Molicki 2000, s.33]. Z kolei Krzysztof Chwalibóg zauważa, że elewacjom budynku „zabrakło przezroczystości” [Architektura 2000, s.20]. Krytykuje on ponadto wprowadzenie norweskiego łupka na posadzki głównych przestrzeni publicznych oraz detal malowanych ściągów stalowych w holu głównym.

Komentarz Andrzeja Kicińskiego na temat szkła refleksyjnego fasad jest jakby polemiką z krytycznymi uwagami na temat tego rozwiązania¹⁴. Przywołuje on założenia projektantów (refleksyjność szkła miała symbolizować działalność Sądu Najwyższego, tj. odbicie rzeczywistości) oraz francuski przykład budynku sądu w Bordeaux projektu Richarda Rogersa. W tamtym obiekcie (ukończonym również w 1999 roku), poprzez użycie w elewacjach szkła przezroczystego, chciano według Kicińskiego wyrazić jawność i przejrzystość działania sądu. Rozumowanie to krytykuje on jako nie w pełni konsekwentne, skoro za przezroczystą fasadą znajdują się nieprzezroczyste „drewniane kokony” sal rozpraw.¹⁵ W jego ocenie wnętrza warszawskiej realizacji cechuje „perfekcjonizm detali i zestawień materiałowych” [Architektura 2000, s.18]. Z kolei Marek Dunikowski ścianę ze szkła refleksyjnego nazywa „wulgarną” i krytykuje zestawienie jej z „miedzianymi wydmuszkami” kolumn, jako „zupełnie niestosowne” dla funkcji obiektu [Architektura 2000, s.19]. Romuald Loegler krytykuje „nieprawdziwość” kolumn w okładzinie z blachy miedzianej. Błąd wynika według niego z użycia bezwartościowej pod względem konstrukcyjnym miedzi

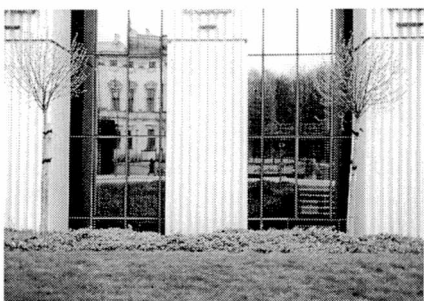
¹⁸³ Kontrowersje wokół treści łączonych z użyciem szkła refleksyjnego przedstawione są w części „Cechy określone przez kontekst kulturowy - symbolika”.

¹⁸⁴ Przykładowo architekt Maciej Miłobędzki stwierdza: „Nie jestem w stanie zrozumieć bardzo ciężkiej kolumnady z lustrzaną szybą na drugim planie. Wydaje mi się, że kompleks wymiaru sprawiedliwości nie powinien być obleczony lustrem, lecz szkłem transparentnym” [Stołeczna 1999, s.1].

¹⁸⁵ Przezroczystość fasad francuskiej realizacji Katarzyna Januszkiewicz wyjaśnia założoną estetyką budynku. Według niej przezroczystość jest zamierzonym „zaprzeczeniem solidnym, monumentalnym fasadom” dominującym w otoczeniu budynku. Ponadto odzwierciedla „jawność działania urzędów państwowych i poparcie dla idei społeczeństwa otwartego”. Z kolei pełne ściany „kokonów” sal rozpraw wymuszone są przez względy bezpieczeństwa [Januszkiewicz 2000, s.10].



Rys. 4.5.17. Sąd Najwyższy. Narożnik budynku przy ul. Świętojskiej. Widoczne są odbicia Pałacu Krasieńskich i budynków mieszkalnych. [fot. aut.]



Rys. 4.5.18. Sąd Najwyższy. Fragment fasady. [fot. aut.]

do obłożenia elementu, który powinien w czytelny sposób wyrażać funkcję nośną [Architektura 2000, s.14].

Piotr Wicha użyte materiały określa jako naturalne, szlachetne, rzadkie i kosztowne, a ponadto użyte „w zgodzie ze współczesną techniką i technologią” [Architektura 2000, s.16-17]. Jednak w innym miejscu autor stwierdza, że nadana im „forma i kolorystyka” powtarza rozwiązania spotykane powszechnie w „budownictwie o przeciętnym standardzie jakościowym”. Pojawienie się u odbiorcy skojarzeń „z codzienną tandetą”, łączy się według niego z niebezpieczeństwem utraty całościowego postrzegania dzieła, zamierzonego jako spójna kompozycja. W opinii tego autora, taki właśnie efekt wywołuje np. szklana ściana osłonowa, nasuwająca skojarzenie „ze zwykłym biurowcem”, oraz uformowanie miedzianych osłon kolumnady, przypominające blachę trapezową „z osiedlowego supermarketu”.

W opinii Ewy i Stefana Kuryłowiczów budynek Sądu jest w wielu miejscach „rozrzutny i ekstrawagancki” [Architektura 2000, s.22].

Wszyscy autorzy komentują użyte w Gmachu Sprawiedliwości materiały, nikt nie komentuje przyjętego systemu konstrukcyjnego, a kwestia kosztów pojawia się w niektórych wypowiedziach.

FAKTURA

Na fasadach budynku dominuje gładka, refleksyjna powierzchnia szkła oraz gładka, matowa blacha miedziana. Miedziane okładziny kolumn mają formę stylizowanych kanelur, przez co pojawia się na nich światłocień kontrastujący z gładkością szkła.

Faktura posadzek, ścian i sufitów jest zróżnicowana.

Posadzki głównych traktów komunikacyjnych wykończone są naturalnie chropowatym łupkiem. Wyjątek stanowią szklane pomosty i główna klatka schodowa. W salach rozpraw podłogi wykończono drewnem oraz miękką wykładziną dywanową. Fakturę ścian tworzą jednolite tafle gładkiego szkła, pionowe podziały paneli okładziny miedzianej, w częściach mniej reprezentacyjnych gładkie malowanie, a tam gdzie wymagają tego względy akustyczne - perforowane płyty gipsowo-kartonowe. Faktura sufitów jest „rozrzeźbiona”

kratką rastrów blachy miedzianej lub gładka – z napinanej folii, płyt GK lub płyt poliwęglanu¹⁸⁶.

Komentarze dotyczące faktur zastosowanych w budynku ograniczają się do krytycznych uwag na temat śliskości i nieprzyjazności dla użytkowników szkła zastosowanego jako posadzka pomostów i schodów. Opinie takie wypowiadają Konrad Kucza-Kuczyński, Romuald Loegler oraz Ewa i Stefan Kuryłowiczowie.

Pozostali autorzy nie zajmują się fakturą materiałów użytych w Gmachu Sprawiedliwości.

BARWA

Na zewnątrz budynku i w jego głównych przestrzeniach reprezentacyjnych dominują odcienie zieleni patynowanej miedzi, szkła i bejcowanego drewna.

Miedź we wnętrzach i na zewnątrz patynowana jest chemicznie. Na kolumnadzie patyna daje zieleni gładką, a we wnętrzach i na głównych drzwiach wejściowych barwa jest niejednolita. Łupek posadzek jest ciemnoszary. Ściany i sufity, jeśli nie są okładane miedzią, mają barwę białą.

Zestawienie barw (i materiałów) we wnętrzach daje według Izabeli Odrobińskiej efekt chłodny, spokojny, oszczędny w formie [Odrobińska 1999]. Witold Molicki chwali kolorystykę jako „zastosowaną ze smakiem” [Molicki 2000, s.34]. Natomiast w ocenie Ewy i Stefana Kuryłowiczów kolorystyka kolumnady jest czynnikiem współdecydującym o niekorzystnym efekcie zdominowania pałacu Krasińskich przez nowy budynek Sądu [Architektura 2000, s.22].

W opinii Krzysztofa Chwaliboga kolorystyka decyduje o spójności nastroju panującego wewnątrz i na zewnątrz budynku, a „zdecydowana” zieleni kolumn współtworzy wyrazistość obiektu. Podobnie w ocenie Henryka Drzewieckiego „monochromatyczna kolorystyka przenikająca cały budynek tworzy atmosferę spokoju i zrównoważonej temperatury oraz podkreśla spoistość znaczeniową i formalną Gmachu” [Magazyn 2000, s.15]. Autor ten dostrzega ponadto w barwie zieleni bogactwo treści symbolicznych. Natomiast Konrad Kucza-Kuczyński powtórzenie we wnętrzach zieloności dominującej w fasadach uznaje za zabieg zaskakujący i niezrozumiały.

¹⁸⁶ Dokładny opis zastosowanych rozwiązań materiałowych znajduje się w: [Magazyn 2000, s.26-78].

Z kolei Romuald Loegler zupełnie nie odczuwa dostrzeganej przez innych odbiorców spoistości wewnątrz z zewnętrzną warstwą budynku. Stwierdza on wręcz, że obydwie sfery się „rozminęły, pomyliły adresy przeznaczenia”, a co gorsza różnią się „na poziomie jakości estetycznej” [Architektura 2000, s.15].

Andrzej Kiciński, zwracając uwagę na dominację zieleni we wnętrzach, uznaje to za zabieg spajający w jednorodną całość różnorodne materiały. Według niego „efekt wszechzieleni” przynosi ponadto „odrealnienie, zmiękczenie surowości high-techu” [Architektura 2000, s.18]. Autor ten jako jedyny zwraca uwagę na kolorystykę pokoi gościnnych i sędziowskich, gdzie dominują szarości i „czerwonawe” drewno (co wywołuje u niego skojarzenia z wnętrzami paryskiej Biblioteki Narodowej projektu Domiqua Perrault).

Wszyscy autorzy odwołują się do kolorystyki budynku.

4.5.2 ANALIZA CECH OKREŚLONYCH PRZEZ KONTEKST KULTUROWY

FUNKCJA OBIEKTU

Program funkcjonalny kompleksu, o którym piszą wszyscy autorzy mieści: Sąd Apelacyjny, Prokuraturę Apelacyjną, Główną Komisję Badania Zbrodni na Narodzie Polskim, Instytut Wymiaru Sprawiedliwości. Budynek zawiera też szereg funkcji uzupełniających program główny, tj. część hotelową dla sędziów, parking, restaurację, kawiarnię, siłownię. Elementy te są niedostępne dla użytkowników z zewnątrz. Dla nich dostępność budynku ogranicza się do holu wejściowego Sądu Najwyższego oraz mieszczącego się pod całym placem miejskiego parkingu podziemnego na 510 samochodów.

Henryk Drzewiecki funkcjonalność rozwiązania planu uznaje za jeden z elementów „powinowactwa” nowego obiektu z dziełem Tylmana van Gameren [Magazyn 2000, s.14]. Krzysztof Chwalibóg zauważa bardzo wysoki poziom jakości użytkowej obiektu. Natomiast Ewa i Stefan Kuryłowiczowie wyrażają żal, że pasaż odtworzonej ul. Nowiniarskiej nie oferuje żadnej funkcji adresowanej do jego potencjalnych użytkowników, czyli przechodniów. Podobnie hermetyczność programu i jego niedostępność dla mieszkańców miasta krytykuje Piotr Wicha. Autor ten jako jedyny zwraca uwagę na rozszerzenie programu funkcjonalnego i powiększenie kubatury budynku w stosunku do warunków konkursowych. Przedstawiona w konkursie zasada kształtowania formy została, mimo tej zmiany, utrzymana. „Funkcja kolumnady”, utożsamiana przez Piotra Wichę z łączeniem trzech brył, została w efekcie nadwątlona, gdyż przy zwiększaniu powierzchni, trzy kubatury stały się jedną. Po zaniku funkcji spajającej, nie pojawiła się w ocenie tego autora inna¹⁸⁷, a to składa się na „ostateczny efekt budzący wątpliwości” [Architektura 2000, s.16].

¹⁸⁷ Natomiast według słów Marka Budzyńskiego kolumnada spełnia aż dwie funkcje: techniczną (konstrukcja i wentylacja) i symboliczną, przekazując dążenie do „jedności Sztuki i Techniki” [Magazyn 2000, s.26].

Powyższa wypowiedź Piotra Wichy jest elementem szerszej dyskusji wokół adekwatności form elementów składowych (np. kolumnady) do założonej funkcji obiektu (Sąd Najwyższy). Większość autorów zdaje się daną formę akceptować, dopiero po odczytaniu i zaaprobowaniu

¹⁸⁸ Henryk Drzewiecki powołuje się na myśl Juliusza Żórawskiego, który definiował architektoniczny sens spoistości formy i formy „silnej”. Trzeba jednak zaznaczyć, że wbrew interpretacji Drzewieckiego, Żurawski nie traktował spoistości formy jako „warunku” przeżycia estetycznego, które uważał za możliwe również pod wpływem układów swobodnych [Żórawski 1973].

¹⁸⁹ Podobnie Krzysztof Chwalibóg jako główne atuty projektu uznaje jego zdecydowanie i zdyscyplinowanie, wyróżniające go wyraźnie spośród realizacji cechujących się „chaotycznym i agresywnym sposobem operowania formami oraz kolorystyką, albo pewną nijakością, wynikającą z braku koncepcji” [Architektura 2000, s.20].

¹⁹⁰ Podobny zarzut kolumnadzie stawia Marek Dunikowski. W jego „najgłębszym odczuciu” omawiany projekt jest „przede wszystkim nieszlachetny”, czego przejawem są m.in. „kolumnowe atrapy, symulujące rytmiczne dostojęństwo” [Architektura 2000, s.19].

¹⁹¹ Posadzenie krzewów nad kolumnami i zastosowanie zielonych dachów nie rekompensuje według nich ilości starodrzewu wyciętego dla realizacji przewidzianych elementów wyposażenia wnętrz. Rozdźwięk pomiędzy proekologicznymi deklaracjami i ich realizacją w projekcie Sądu, dostrzega też Dariusz Bartoszewicz: „Absolutnym priorytetem ma być ekologia. Na razie ogród na dachu to bardziej symbol niż prawdziwa rekompensata za obszar wyrwany przyrodzie lub szafowanie energią zużytą na budowę i eksploatację obiektu” [Bartoszewicz 2000, s.14].

¹⁹² Romuald Loegler stwierdza konieczność wykraczania architektury poza jej funkcje użyteczne i współtworzenia przez nią, oddziałującej na obserwatorów, „ponadczasowej wartości kulturowej” [Architektura 2000, s.12]. Budynek Sądu celu tego w jego opinii nie realizuje.

funkcji jaką pełni ona w ramach całości. Okazuje się jednak, że poszczególni autorzy różnią się zarówno w oczekiwaniach, jaką funkcję dany element pełnić powinien, jak też w określaniu jaką „faktycznie” pełni. Mimo to obie strony dyskusji odwołują się do pojęć takich jak „prawda” i „szczerłość” architektury.

Henryk Drzewiecki „trwałą prawdę architektury” określa jako „logikę i porządek myślowy klasyczny” [Magazyn 2000, s.12]. Pojęcia te autor łączy przede wszystkim ze spoistością układu, łatwymi do uchwycenia „formami silnymi”,¹⁸⁸ współmiernością i proporcjonalnością kompozycji. W dziele Budzyńskiego i Badowskiego dostrzega on pełną, udaną realizację tych wartości.¹⁸⁹ Również Ewa i Stefan Kuryłowiczowie wyrażają przekonanie o istnieniu „prawdy” w architekturze. Jednak według nich przejawia się ona w „prawdzie pracy materiału, prawdzie tworzywa i właściwego mu wyrazu”. Środki te uznają oni za właściwe do zawarcia „przekazu i komunikatu architektury prawdziwej” [Architektura 2000, s.22]. Funkcja obiektu, będącego „oprawą sprawiedliwości”, wymaga właśnie „prawdy”, której w projekcie Sądu Najwyższego w ich ocenie zabrakło. Architekturę Sądu oceniają oni jako „nieszczera”, a jako taką nieodpowiednią do swego przeznaczenia. Fałsz dostrzegają oni np. w sztucznym postarzaniu miedzi i wprowadzaniu kolumn, „które nic nie niosąc, stają się scenografią, a nie integralnym elementem architektury”¹⁹⁰ [Architektura 2000, s.22]. Jest to dla nich mankament na tyle poważny, że „wyjaśniający” brak entuzjazmu dla powstałego obiektu pomimo dostrzegania w nim „wielu wartości architektonicznych”. Budynkowi Sądu zarzucają również nie zważanie na „standardy logiki, etyki i rozsądku”. Pod tym hasłem rozumieją m.in. stosowanie rozwiązań przyjaznych dla środowiska, których wbrew deklaracjom projektantów w budynku Sądu nie odnajdują.¹⁹¹

Wypowiedzi te pokazują, że ocena „funkcjonalności” gmachu Sądu nie ogranicza się dla komentatorów do zagadnień związanych ze sposobem jego użytkowania, ale obejmuje również symboliczny wyraz obiektu i jego elementów składowych.¹⁹² Różnice ocen powstają na tle „właściwej”, w odczuciu danego autora, relacji pomiędzy

warstwą symboliczną a użytkową danego rozwiązania. Piotr Wicha akceptował kolumnadę, mimo jej faktycznej „bezużyteczności” jako elementu nośnego, dopóki widział dla niej symboliczne uzasadnienie i dopiero po jego zaniku rozwiązanie zaczęło „budzić wątpliwości”. W odbiorze Andrzeja Kicińskiego symboliczny wyraz kolumnady nie przestał być czytelny, a braku nośności autor ten w ogóle nie rozważa przy formułowaniu pozytywnej oceny. Z kolei np. Ewa i Stefan Kuryłowiczowie nie odnoszą się do przekazu symbolicznego, a krytykują „scenograficzność” kolumnady, czyli właśnie nie spełnianie „przynależnej” jej funkcji nośnej.

Wszyscy autorzy odnoszą się do zagadnień związanych z funkcją obiektu.

„Nie opłaca się tego robić, bo nie będzie skojarzeń, o jakie mi chodziło. Nie ma nic gorszego niż robić symbol na siłę, który nie wyraża tego, co powinien”.

Marek Budzyński (o niezrealizowanym elemencie projektu Sądu Najwyższego) [Bartoszewicz 1999b, s.42]

SYMBOLIKA

W wypowiedziach projektantów gmachu Sądu Najwyższego symbolika jawi się jako jeden z istotniejszych wyznaczników kształtowania formy budynku. Niemal każdy omawiany przez nich element architektury ma swe symboliczne przesłanie.

Spośród licznych, prezentowanych przez Marka Budzyńskiego, autorskich założeń, wymienić można kilka:

- drzewa przed kolumnami stanowią integrację natury i obiektu tworzonego przez człowieka [Bartoszewicz 1995, s.3]
- do sali rozpraw wchodzi się przez szklany „most refleksji” z widokiem na Tradycję - Pałac Rzeczypospolitej [Bartoszewicz 1995, s.3]
- lustrzaną ścianę osłonową opinają, symbolizujący nadzieję na sprawiedliwość, „strażnicy prawa” - monumentalne filary z miedzi spatynowanej na kolor zielony
- szkło oznacza czystość i logikę, stanowi pozytywny symbol biurokracji współczesnego państwa, w tym wypadku współczesnego wymiaru sprawiedliwości [Bartoszewicz 1999b, s.42]
- anonimowość szkła i rytmy zielonych szprosów tworzą związki z kolumnadą, są w tym samym kolorze, zarazem symbolizują wiarę i nadzieję w czystość i sprawność funkcjonowania biurokracji [Bartoszewicz 1999b, s.42]

Za najważniejszy przekaz symboliczny „tej budowli z drogi do rozwoju zrównoważonego” projektant uznaje „jedność Kultury i Natury”.¹⁹³ Przekaz ten prof. Budzyński zawarł wyposażając każdą kolumnę w „treść i ornamentykę wybranej paremii prawa rzymskiego” oraz w „zindywidualizowany detal architektoniczny” jakim jest rosnąca nad każdą kolumną roślina [Architektura 2000, s.31].

¹⁹³ Prof. Budzyński wielokrotnie podkreślał swe zainteresowanie ekologią. W jednym z wywiadów stwierdził: „Fascynuje mnie związek natury i zaawansowanej techniki. Miasto przyszłości składać się będzie z powłok biologicznie czynnych” [Bartoszewicz 1999b, s.42]. Jednocześnie twierdzi on, że „sprowadzanie ekologii do energooszczędności (i stosowania łatwych do utylizacji materiałów, czy wykorzystania energii naturalnej) budzi zażenowanie” [Architektura 2000, s.31]. Takie właśnie rozumienie ekologii w architekturze uwidaczniają np. projekty prezentowane w zatytułowanym „Architecture and Ecology” numerze „The Architectural Review” [AR 1998, s.40-83].

Zamierzone w projekcie Sądu nagromadzenie symboliki i sposób jej przedstawienia są różnie oceniane.¹⁹⁴

Romuald Loegler neguje adekwatność środków wyrazu zastosowanych dla przekazania deklarowanej przez autorów projektu symboliki, np. szkło refleksyjne nie może według niego symbolizować „demokratycznego charakteru sądownictwa”, gdyż tworzy zasłonę „szczelnie oddzielającą dwa światy – wewnętrzny i zewnętrzny” [Architektura 2000, s.14].

Według Henryka Drzewieckiego symbolika jest właściwie dobrana, czytelna i stanowi istotną wartość obiektu. Autor ten nie wspomina jednak w ogóle o głównym (w założeniu projektanta) ekologicznym przesłaniu budynku. W jego odczuciu podstawowe znaczenia i symbole niesie w sobie „formalna gra kolumnady i szkła”. Kolumnada stanowi „archetyp instytucji publicznych i ich miejsc”, a szkło „oznacza obiektywność, czystość i logikę działania wymiaru sprawiedliwości” [Magazyn 2000, s.14-15]. W dominacji zieleni w gmachu dostrzega on symbolikę nadziei, wiary i radości, oraz „odrodzenia i młodości, a w szczególnych przypadkach i miłości”.

Ekologiczny przekaz wydaje się nieczytelny również dla Piotra Wichy, który roślinność na belkowaniu odbiera jako „oznakę obaw i wątpliwości, podważających jasność i bezkompromisowość zamierzeń” [Architektura 2000, s.17]. W jego bowiem pojęciu, zamierzeniem było stworzenie architektury monumentalnej, której moc wyrazu jest łagodzona przez roślinność, a to autor ten traktuje jako efekt niepożądany. Z punktu widzenia założeń prof. Budzyńskiego, obecność tawuł na „doryckich głowicach” równie opacznie interpretuje Witold Molicki. Według niego takie umiejscowienie krzewów „pełne jest celowego żartu”, „zmniejsza napięcie bardzo serio przytaczanych fragmentów hellenistycznych i robi wrażenie pożądanej „lekkomyślności” postmodernistycznej” [Molicki 2000, s.33]. Interesujące jest, że zarówno Piotr Wicha jak Witold Molicki dostrzegają osłabianie powagi kolumnady przez roślinność, ale jeden uznaje to za wadę, a drugi za zaletę tego rozwiązania. Z kolei, jak wcześniej wspomniano, Romuald Loegler przypisuje roślinności na kolumnadzie rolę potęgowania jej siły wyrazu, co uznaje za niekorzystne.

¹⁹⁴ Entuzjastyczną ocenę symbolicznego przesłania Gmachu Sądu wyraził np. architekt Włodzimierz Witaszewski: „Marek Budzyński jest w moim przekonaniu jednym z najlepszych architektów, potrafiącym sformułować jasno idee projektu, a forma jest tylko jednym z narzędzi dla wyrażenia idei.” [Witaszewski 1999, s.6]. Natomiast w odczuciu architekta Macieja Miłobędzkiego „za dużo w tym budynku literatury” [Stołeczna 1999, s.1].

Symboliczny przekaz obiektu jest całkowicie pomijany w komentarzach Krzysztofa Chwaliboga, Konrada Kuczy-Kuczyńskiego¹⁹⁵ i Piotra Wichy.

INDYWIDUALNOŚĆ ROZWIĄZAŃ

Do indywidualnych rozwiązań zastosowanych w obiekcie należą np.:

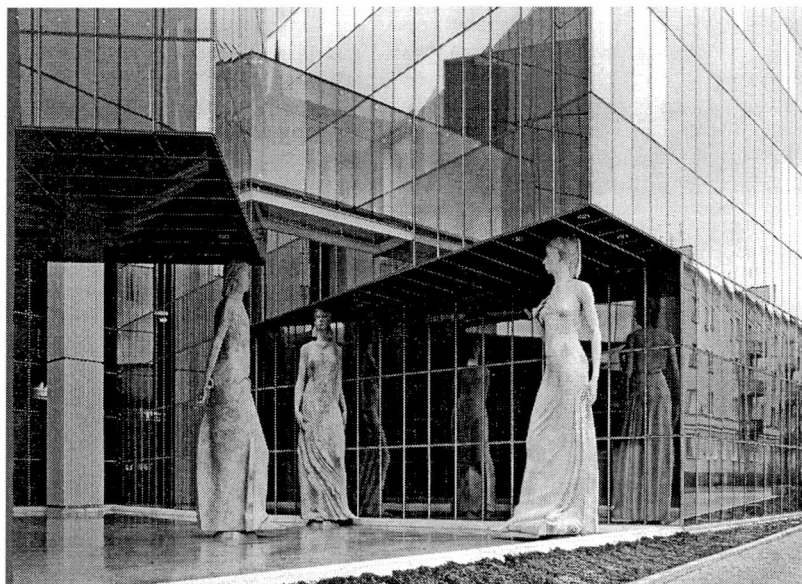
- elementy rzeźbiarskie wtopione w architekturę: patio z kariatydami, szklane orły
- zieleń wieńcząca belkowanie kolumnady
- wszystkie miedziane elementy wykończeniowe na zewnątrz i wewnątrz budynku: okładziny słupów, ścian, drzwi, głowice słupów, sufity podwieszone, elementy wywietrzników dachowych i nawietrzników we wnętrzach. Prototypowe (eksperymentalne) były zarówno metody wytwarzania i montażu poszczególnych elementów, jak również sposób ich patynowania
- szklana klatka schodowa, ciągi komunikacyjne holu głównego
- umieszczenie „paragrafów” z prawa rzymskiego na kolumnach
- kolorystyka silikonu fasad szklanych dostosowana do patynowanej miedzi

Każde z powyższych, najczęściej wymienianych rozwiązań indywidualnych, wywołuje przeciwstawne reakcje odbiorców.

Krzysztof Chwalibóg ocenia wprowadzenie trzech postaci kobiecych – rzeźb wykonanych z brązu, stanowiących okładzinę żelbetowych słupów jako „jeszcze jeden istotny i udany zabieg, dążący do humanizacji budynku” [Architektura 2000, s.20]. Natomiast Romuald Loegler wprowadzenie rzeźb nazywa „płochą ozdobą”, poddającą w wątpliwość dążenie projektantów do „prostego piękna tego co funkcjonalne” [Architektura 2000, s.14]. A taki właśnie cel nazywa on „tradycją żywą w każdym społeczeństwie”, tj. pewnym uniwersalnym kryterium oceny architektury. Uniwersalność tak sformułowanego kryterium poddaje w wątpliwość ocena kariatyd dokonana przez Witolda Molickiego. Autor ten, podobnie jak Loegler, widzi w rzeźbach element „lekkomyślności”, którą nazywa postmodernistyczną, ale

¹⁹⁵ Autor ten wspomina np., że nie lubi „tanich przedłużeń kolumnady w przestrzeni poza kubaturą” [Architektura 2000, s.15], natomiast dla Henryka Drzewieckiego dwie wolno stojące kolumny na styku pałacu Krasińskich i Gmachu Sądu symbolizują dialog współczesności z tradycją [Magazyn 2000, s.13].

Rys. 4.5.19. Sąd Najwyższy. Patio z kariatydami od ul. Nowiniarskiej. [Magazyn 2000]



ocenia to jako walor, a nie wadę projektu. Z kolei Ewa i Stefan Kuryłowiczowie wysoko oceniają włączenie rzeźb do zamierzenia architektonicznego, widząc w tym kontynuację Gesamtkunstwerku. Według nich elementy małej architektury pasażu wzdłuż tylnej elewacji (m.in. rzeźby trzech cnót) są „znakomicie rozwiązane” [Architektura 2000, s.22].

Podobne różnice ocen dotyczą m.in. zieleni wieńczącej belkowanie (co było omówione wcześniej), szklanych schodów (dla Krzysztofa Chwaliboga są one „efekownym pomysłem” [Architektura 2000, s.20], a w ocenie Konrada Kuczy-Kuczyńskiego „pretensjonalnym zabiegiem” [Architektura 2000, s.16]) i cytatów z prawa rzymskiego, umieszczonych na kolumnach (Marek Dunikowski nazywa je „naiwnym pomysłem”, niestosownym dla powagi obiektu [Architektura 2000, s.19], a Krzysztof Chwalibóg, widzi w nich działanie niewątpliwie zmierzające do podkreślenia szczególnego przeznaczenia i tożsamości budynku [Architektura 2000, s.20]).

Większość autorów podkreśla indywidualność architektury obiektu.

4.5.3 ANALIZA CECH ZMIENNYCH

INGERENCJE W FORMĘ OBIEKTU

Obiekt jest nowy i nikt nie wspomina o jakichkolwiek ingerencjach w jego formę.

MOMENT POSTRZEGANIA

Według założeń Marka Budzyńskiego przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną gmachu „formowana jest na zasadzie świadomej relacji między użytkownikiem przestrzeni a otaczającymi go formami, tworzącymi w nim określony nastrój” [Magazyn 2000, s.17]. Wrażenia architektów, którzy doświadczyli tej „świadomej relacji” są zróżnicowane. Charakterystyczny jest natomiast brak opisów uchwycenia ulotnych efektów światłocienia, zmiany wyglądu w zależności od pory roku (ulistwienie, kwitnienie (i zapach) tawuła (łac. *spiraea*)) itp. Na rozróżnienie elewacji, dające „żyjące w czasie” efekty światłocieniowe, uwagę zwraca tylko Piotr Wicha. Światło dzienne we wnętrzach jest natomiast jedynie przedmiotem krótkiej wzmianki Andrzeja Kicińskiego. Autor ten stwierdza ponadto, że jego ulubionymi warunkami do podziwiania gmachu Sądu jest noc, gdy „rtęciowe lampy nadają kolumnadzie księżycową poświatę” [Architektura 2000, s.19].

W części komentarzy pojawia się opinia, o dominacji tworzonego przez bryłę budynku nastroju „powagi i monumentalności”.¹⁹⁶ Wrażenia takiego nie podzielają jednak wszyscy odbiorcy; np. u Romualda Loeglera „kontemplacja przestrzeni” wytworzonej przez gmach Sądu wywołuje przede wszystkim odczucie uderzającego kontrastu nowego budynku z otoczeniem [Architektura 2000, s.12].

Również zwiedzanie wewnątrz budzi przeciwstawne odczucia.

Według Krzysztofa Chwaliboga, zwiedzaniu każdego z wnętrza budynku towarzyszy „wrażenie porządku i powagi” [Architektura 2000, s.20]. Romuald Loegler z kolei opisuje poczucie zatracania się trudnej do odczytania logiki przestrzeni [Architektura 2000, s.15]. Również Witold Molicki dostrzega pewną „labiryntowość”

¹⁹⁶ Wrażenie takie opisuje Krzysztof Chwalibóg, Henryk Drzewiecki, Andrzej Kiciński oraz Witold Molicki. Efekt powagi postulował jako pożądany, Pierwszy Prezes Sądu Najwyższego prof. Adam Strzembosz, w liście „Do uczestników konkursu” w 1991 roku [Warunki konkursu, 1991].

Rys. 4.5.20. Sąd Najwyższy. Widok na Pałac krasińskich ze szklanego mostka w holu głównym. [Magazyn 2000]



układu wnętrza, ale uznaje to za celowe odzwierciedlenie trudów poszukiwania prawdy i sprawiedliwości [Molicki 2000, s.33].

Według Romualda Loeglera niepokój wzbudza niekorzystne ograniczenie widoku na pałac Krasińskich dla poruszających się wzdłuż głównego korytarza piano nobile [Architektura 2000, s. 15]. Natomiast Konrad Kucza-Kuczyński wyraża podziw dla otwarcia holu – foyer piano nobile na widok pałacu i rozwiązanie to określa jako „piękny dyskurs nowego ze starym” [Architektura 2000, s.16].

Natomiast jako niekorzystne autor ten postrzega obniżenie i rozbitcie szklanym mostkiem kubatury holu wejściowego, którego monumentalność przestaje być odczuwalna. Inne wrażenia odnosi Andrzej Kiciński. W jego opisie „strzelisty hol przykrywa zawieszona bryła głównej sali posiedzeń”, a kwestia istnienia mostka w ogóle się nie pojawia [Architektura 2000, s. 16]. Również Henryk Drzewiecki przestrzeń holu postrzega jako pełną „niebywalej ekspresji, lekkości i czystości” [Magazyn 2000, s.14].

Pozostali autorzy nie opisują momentu postrzegania obiektu Sądu Najwyższego.

OCENA WARTOŚCI OBIEKTU

Jury konkursu z 1991 roku, wygrany projekt Sądu Najwyższego oceniało następująco: „Zaproponowana kompozycja architektoniczna jest bardzo interesująca. Współczesna. Świetna w proporcjach. Dobrze zestawiona

z Pałacem Rzeczypospolitej, pomnikiem i otoczeniem. Stwarza całość jednorodną, monumentalną, o właściwym dla tego miejsca i tematu dostojności. Naturalistyczny pomnik Powstania Warszawskiego nabiera w tym zestawieniu nowych jakości.”

Percepcja dotychczas omówionych cech wskazuje, że po zrealizowaniu projektu, niemal każdy element uzasadnienia jury został podważony przez któregoś z komentatorów.¹⁹⁷ Jedynie współczesność gmachu nie była dotąd komentowana. Otóż według Piotra Wichy „wzniesiono gmach na wskroś współczesny” i „oryginalny” [Architektura 2000, s.18]. Natomiast Romuald Loegler stwierdza „brak” współczesności obiektu, widzi w nim podświadomy i nostalgiczny powrót do czasów minionych, co jest według niego zasadniczą wadą rozwiązania [Architektura 2000, s.14].

W 2001 roku budynek Sądu Najwyższego został nagrodzony przez SARP jako najbardziej udana inwestycja zrealizowana ze środków publicznych. Tym razem w uzasadnieniu decyzji jury stwierdziło: „Nagrodę przyznano inwestycji, której realizacja wiąże się z kształtowaniem przestrzeni publicznej miasta. Sam projekt, niewątpliwie kontrowersyjny w swej treści i formie, stał się przyczyną gorących dyskusji zarówno w środowisku architektonicznym, jak i poza nim. Obiekt prezentuje twórczo opracowany detal z użyciem współczesnych technologii budowlanych” [Majewski 2001, s.5]. Dostrzeżenie starannego opracowania detalu, a także wysokiego standardu wykończenia budynku powtarza się większości komentarzy,¹⁹⁸ ale nie zawsze okazuje się mieć wpływ na całościową ocenę obiektu.

W ocenie Andrzeja Kicińskiego, „Pałac Sprawiedliwości” jest pierwszą realizacją publiczną porównywalną standardem projektowym, materiałowym i wykonawczym do najlepszych polskich realizacji z lat trzydziestych¹⁹⁹ [Stołeczna 1999, s. 1]. Z kolei Ewa i Stefan Kuryłowiczowie, mimo zauważonej „wirtuozerii technicznej” budynku stwierdzają, że całość budzi w nich „żal i protest” [Architektura 2000, s.22]. Według Marka Dunikowskiego gmach Sądu „jest zły” [Architektura 2000, s.20]. Również Romuald nie uważa by „polska architektura

¹⁹⁷ Kontrowersje wokół proporcji, „zestawienia z otoczeniem”, jednorodności itd. zostały opisane w podrozdziałach „cech formy materialnej” i „cech zmiennych”.

¹⁹⁸ Dopracowanie detalu zwraca uwagę Konrada Kuczy-Kuczyńskiego, Andrzeja Kicińskiego, Krzysztofa Chwaliboga, Ewy i Stefana Kuryłowiczów.

¹⁹⁹ Podobną ocenę wyrażają Krzysztof Chwalibóg, Henryk Drzewiecki oraz Piotr Wicha.

coś zyskała” dzięki realizacji projektu Budzyńskiego i Badowskiego.

Natomiast Krzysztof Chwalibóg gmach Sądu nazywa „wyraźną i udaną próbą poszukiwania tożsamości polskiej architektury” [Architektura 2000, s.21], a Magdalena Staniszkis stwierdza wręcz, że nie zna „równie znakomitego przykładu syntezy: placu, architektury, przyrody, współczesności i historii w Europie” [Stołeczna 1999, s.1].

5 PODSUMOWANIE

Przedstawione w tej pracy analizy ukazują zasadnicze rozbieżności w percepcji wybranych obiektów architektonicznych. Autorka podjęła zatem próbę syntetycznego – a więc z natury rzeczy bardzo uproszczonego – zestawienia tak różnorodnych „odbiorów” dzieł przez poszczególnych autorów. Temu celowi służą trzy zestawienia tabelaryczne. Jako kryteria umożliwiające grupowanie ocen wymienionych poniżej autorów przyjęto w tabelach te same cechy, według których w analitycznej części pracy przedstawiono znacznie bardziej szczegółowo percepcję poszczególnych obiektów. Konstrukcja tabeli pozwala na porównanie, którzy autorzy jakie cechy uznają za istotne w opisie obiektu. Jeżeli autor zamieszcza uwagi wskazujące na korzystny lub niekorzystny odbiór danej cechy, składający się na całościową ocenę dzieła, jest to również zaznaczone w tabeli.

Podstawą przeprowadzanych w pracy analiz Bazyliki, Herajonu i Partenonu były głównie wypowiedzi następujących, wymienionych w porządku alfabetycznym, autorów:

1. Maria L. Bernhard
2. Zbigniew Herbert
3. Christian Norberg-Schulz
4. Stefan Parnicki-Pudełko
5. Marvin Trachtenberg i Isabelle Hyman
6. Kazimierz Ulatowski

Pojawiają się ponadto wypowiedzi autorów takich jak:

7. Janusz Ballenstedt
8. Francis Ching
9. Furio Durando
10. Andrzej Grodzicki i Jan A. Szczepański
11. Peter Levy
12. Peter Smith

BAZYLIKA			HERAJON			PARTENON			
	Autorzy opisujący cechę	Przyczynia się do harmonii obiektu	Nie przyczynia się do harmonii obiektu	Autorzy opisujący cechę	Przyczynia się do harmonii obiektu	Nie przyczynia się do harmonii obiektu	Autorzy opisujący cechę	Przyczynia się do harmonii obiektu	Nie przyczynia się do harmonii obiektu
CECHY FORMY MATERIALNEJ									
lokalizacja	2,3	3	2	2,3	3	2	1,2,3,4,5,6,7,9,10,11	1,2,3,4	7
symetria	-	-	-	-	-	-	-	-	-
osiowość	3,5	5	-	4	-	-	1,12	1	-
jednorodność powtarzalnych elementów składowych	3,5	5	3	-	-	-	-	-	-
proporcje	2,3,4,5,6 ¹	3,5	2,4,6	1,2,3,4,5,6	1,3,4,6	4 ²	1,2,3,4,5,6,7,8,9,11,12	1,2,3,4,5,6,7,8,9,11,12	6 ³
rytm	-	-	-	9	9	-	-	-	-
obecność określonych prostych figur geometrycznych	-	-	-	6	6	-	6	6	-
hierarchiczność układu	2	2	-	2	2	-	1	1	-
użyty materiał, konstrukcja, koszty	1,2,9	2	1,9	1,2,9	2	1,9	1,2,4,6,9	1,6	2 ⁴ ,9
faktura	9	-	-	1 ⁵ ,2,4,9	2	1	2	2	-
barwa	2,9	2 ⁶	2,9	1,2,4,9	2,9	-	1,2,4,6,7	1,2,6	6 ⁷ ,7
CECHY OKREŚLONE PRZEZ KONTEKST KULTUROWY									
funkcja obiektu	1,2,3,4,5,6	2	-	1,2,3,4,5,6	-	-	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11	-	-
symbolika	2,3,5	2,3,5	-	2,3	2,3	-	1,3,4,6	1,3,6	-
indywidualność przyjętych rozwiązań	2,3,4,5,6,7	3,5	2,6,7	4,5,9-	-	5,9	1,4,5,6	1,4,5	-
CECHY ZMIENNE									
ingerencje w formę obiektu	2	-	-	-	-	-	1,2,4	-	-
moment postrzegania	2	2 ⁸	2	1,2,4,6	1,2 ⁹ ,4,6	2	1,2,4,5,6,7,10	1,2,4,5,6,10	2,7
ocena obiektu	3,5	3,5	-	1,2,4,5,6,9	1,2,4,5,6,9	-	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12	-

W oparciu o przeprowadzoną analizę percepcji trzech wybranych świątyń doryckich można stwierdzić, że ich proporcje są jedyną cechą omawianą przez wszystkich autorów. Opisy różnią się ujęciem tematu: np.

Z. Herberta czy Ch. Norberg-Schulza interesuje „wrażliowy” odbiór proporcji, a S. Parnicki-Pudółko zajmuje się konkretnymi wymiarami i stosunkami liczbowymi. Wszystkie wypowiedzi zawierają natomiast wskazówki pozwalające stwierdzić, czy dany autor postrzega przyjęte rozwiązanie jako harmonijne czy też nie.

Ponadto zestawienie kilku opisów świątyń pozwala zauważyć, że różnorodne proporcje postrzegane są jako harmonijne. Ci sami autorzy (np. Z. Herbert, K. Ulatowski) jako zapewniające „niezachwianą harmonię” postrzegają zarówno proporcje Herajonu jak i Partenonu, choć budowle te mają zupełnie inne proporcje. Ponadto obydwa obiekty są w ruinie, więc ich dzisiejsza obserwacja daje obraz zniekształcony w stosunku do zamierzeń architekta. Dodać do tego trzeba, że proporcje tych budowli nie są zgodne z teoretycznymi wskazówkami „właściwych” dla porządku doryckiego proporcji podawanych np. przez Witruwiusza.

Analiza pozwala też dostrzec, że liczbowe ujęcia proporcji porządku doryckiego są niespójne, a mimo to każde z nich traktowane jest przez swego autora jako „właściwe” uzasadnienie „doskonałej harmonii”, np.: kompozycja elewacji frontowej Partenonu oparta jest (w zależności od źródła) na: złotym podziale (tj. 1:1,618), proporcji 4:9 oraz 1:2. Przy tym każdą z tych proporcji poszczególni autorzy wykazują rysunkowo, a żadna z analiz nie pokazuje elewacji w pierwotnym stanie (tj. nie uwzględnia akroterionów).

Na podkreślenie zasługuje różnorodność doboru cech, które poszczególni autorzy wyróżniają w opisach jako istotne dla ich odbioru harmonii obiektu. Fakt ten uwidaczniają np. opisy Bazyliki i Herajonu autorstwa Ch. Norberg-Schulza i S. Parnickiego-Pudółko. Pierwszy z nich skupia się na symbolicznym przekazie ich architektury i lokalizacji. Natomiast drugi kwestie te pomija, najwięcej miejsca poświęcając określeniu indywidualności rozwiązań świątyń w stosunku do innych budowli doryckich poprzez porównanie ich wymiarów i proporcji (co z kolei zupełnie pomija Norberg-Schulz).

Podobne zjawisko dotyczy odkrywania źródeł harmonii Partenonu: większość autorów widzi je w

proporcjach, poziomie warsztatowym, korekturach optycznych czy symbolicznie dzieła, natomiast Janusz Ballenstedt elementy te pomija (lub krytykuje), a swój zachwyt dla obiektu uzasadnia dostrzeżoną w obiekcie „zasadą trójpodziału” (której definicję sam formułuje).

Skonfrontowanie kilku opisów świątyń pozwala też zauważyć, że różni autorzy dochodzą do sprzecznych ocen tej samej cechy. Przykładowo poszczególne wyrazy indywidualności Bazyliki (np. entaza), przez jednych autorów (Z. Herbert, J. Ballenstedt i K. Ulatowski) postrzegane są jako wyraz jej archaiczności, nieudolności wykonawczej, a przez innych (Ch. Norberg-Schulz, M. Trachtenberg i I. Hyman) jako celowy środek do wyrażenia pewnych treści symbolicznych. W zależności od interpretacji te same przejawy indywidualności Bazyliki jawią się autorom jako przyczynek do harmonii obiektu lub argument za jej brakiem.

Przeprowadzona analiza pozwoliła też dostrzec, że różni autorzy mogą być zgodni co do istoty danej cechy (np. symboliki) dla harmonii obiektu, chociaż odmiennie rozumieją jej przejawy. Tak więc zarówno M. Bernhard jak i Ch. Norberg-Schulz skupiają uwagę na istotnym w ich odbiorze przekazie symbolicznym Partenonu. Jednak dla M. Bernhard symbolika przejawia się w dekoracji rzeźbiarskiej: autorka pokazuje zawarte w niej powiązania kompozycyjne, uświadamia odkrywczość rozwiązań i wyjaśnia ich sens. Studia te składają się na jej przekonanie o wartości i harmonii dzieła. Natomiast Ch. Norberg-Schulz w ogóle nie wspomina o rzeźbach Partenonu (za wyjątkiem posągu Ateny z celli), a spójny przekaz symboliczny odczytuje z formy architektury obiektu, np. z współistnienia elementów jońskich i doryckich, i tu odkrywa wartości przynoszące poczucie harmonii.

Na podstawie analizy percepcji trzech przykładów świątyń doryckich stwierdzić można ponadto, że na dostrzeganie harmonii poszczególnych obiektów wpływ wywiera współczesny autorom stan wiedzy. Współcześni autorzy mają świadomość np. finezji wykonawców korektur optycznych Partenonu i dla ich poziomu niemal wszyscy (za wyjątkiem J. Ballenstedta) „rezerwują” swój podziw. Na takim tle warsztat twórców starszej o sto lat Bazyliki nie jawi się jako szczególne osiągnięcie i w ogóle nie jest

wzmiankowany w opisach obiektu (choć byli oni w stanie wykonać 50 jednakowych żłobkowanych kolumn z entazą, dźwignąć i dopasować elementy belkowania, itp.). Podobnie niemal wszyscy autorzy (za wyjątkiem M. Bernhard) zamieszczają krytyczne uwagi wyliczające odmienności archaicznej Bazyliki od doryckiego „ideału”. Ci sami autorzy pomijają natomiast milczeniem odstępstwa od „ideału” istniejące w Herajonie, który jest nazywany „wspaniałym przykładem dojrzałego doryzmu”. Z kolei liczne odstępstwa od „ideału” w uznanym za „klejnot architektury” Partenonie nie są traktowane jako powód do krytyki, a interpretuje się je np. jako „wrywanie się z więzów hieratycznego konserwatyizmu”.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że wiele współczesnych opisów nosi ślad patrzenia na styl dorycki przez pryzmat interpretacji Witruwiusza, np. starożytny autor podał, że „kolumna dorycka zaczęła w architekturze odzwierciedlać proporcje, siłę i piękno męskiego ciała”. Z. Herbert nazywa doryk „najbardziej męskim ze wszystkich stylów”, proporcje Bazyliki „krępyimi i przysadzystymi”, rysunek kolumn ma dla niego „wyraźną muskulaturę”, a według Ch. Norberg-Schulza „nabrzmiate, żłobkowane trzony wydają się ucieleśniać siłę męskich mięśni”.

Przeprowadzona analiza pozwala też zauważyć, że przy ocenie postrzeganego obiektu, istotny jest dobór przez obserwatora odniesień do innych znanych mu dzieł architektury. Przykładowo średniowieczny podróżnik, opisując proporcje kolumn Partenonu, zwrócił uwagę na ich „grubość” (porównywał je do znanych mu kolumn z kościoła w Kapui), a współcześni autorzy zgodnie postrzegają je jako „smukłe i lekkie” (odnosząc je do innych obiektów porządku doryckiego).

Należy też dostrzec, że na ocenę (percepcję) harmonii obiektu architektonicznego wpływ wywiera nie tylko zaplanowana przez architekta forma budowli, ale również „cechy określone przez kontekst kulturowy” i „cechy zmienne”. Ilustracją tego stwierdzenia jest np. dostrzeganie przez współczesnych obserwatorów harmonii Partenonu. Twórca tej świątyni nie przewidywał jej ruiny i tworzył w swoim przekonaniu dzieło harmonijne. Obecnie, pomimo znacznych zniszczeń i jakby wbrew zniekształceniu pierwotnego wyglądu budowli,

powszechne jest przekonanie o harmonii Partenonu. Fakt ten podważa ograniczanie źródeł harmonii architektury do zaprojektowanej kompozycji, w której wzajemne dostosowane części z całością sprawia, „że nie można nic dodać ani ująć, ani zmienić, żeby nie zepsuć całości”. W odniesieniu np. do Partenonu czas na tyle „ujął z całości”, że do podziwiania na miejscu pozostała jedynie ruina. Ruina ta nabrała jednak ogromnej wartości choćby naukowej i historycznej. Obiekt stał się tematem licznych badań i rekonstrukcji teoretycznych (oraz rzeczywistej w Nashville w USA). Można powiedzieć, że ubytek wartości w sferze cech formy materialnej (zmiana wyglądu) rekompensuje dziś świadomość wartości w sferze cech określonych przez kontekst kulturowy i cech zmiennych (postrzeganie Partenonu jako ważnego elementu minionej kultury, uznanej za właściwy początek całej kultury europejskiej). Świadomość tych wartości u współczesnych obserwatorów na tyle mocno przenika własne obserwacje, że nadal dostrzegają oni „niezachwianą harmonię” wielu rozwiązań, których na Akropolu już nie ma lub są w ruinie, albo też nigdy nie były uchwytnie dla oka.

Omówienie percepcji budynku winnicy Dominus bazuje głównie na wypowiedziach następujących autorów:

- I. Aaron Betsky (Architecture)
- II. Benedikt Kraft (DBZ)
- III. Annette Lecuyer (Architectural Review)
- IV. Jean-Francois Pousse (Architecture & Technique)
- V. Igor Strzok (Architektura – Murator)
- VI. Wilfried Wang (Birkhäuser Verlag)
- VII. Carlos Jimenes (Pritzker Prize)

W oparciu o przeprowadzoną analizę percepcji winnicy Dominus można stwierdzić, że wszyscy autorzy koncentrują się przy jej opisie na następujących cechach: lokalizacji (relacji budynku do otoczenia), użyciu materiałów, barwie oraz indywidualności przyjętych rozwiązań. Przy tym występuje duża zgodność w ujęciu tematu i w pozytywnej ocenie przyjętych rozwiązań. Niemal całkowicie pomijane są natomiast zagadnienia związane z proporcjami, symboliką i hierarchicznością kompozycji obiektu. Symboliczny przekaz obiektu dostrzegł jedynie I. Strzok, a na istnienie elementów wskazujących hierarchię

		DOMINUS		
		Autorzy opisujący cechę	Przyczynia się do harmonii obiektu	Nie przyczynia się do harmonii obiektu
CECHY FORMY MATERIALNEJ				
	lokalizacja	I,II,III, IV,V,VI, VII	I,II,III, IV,V,VI, VII	-
	symetria	I	I	-
	osiowość	-	-	-
	jednorodność powtarzalnych elementów składowych	III	III	-
	proporcje	III	-	-
	rytm	-	-	-
	obecność określonych prostych figur geometrycznych	II,III,V	-	III
	hierarchiczność układu	III	III	-
	użyty materiał, konstrukcja, koszty	I,II,III, IV,V,VI, VII	I,II,III, IV,V,VI, VII	-
	faktura	III,IV	III,IV	-
	barwa	I,II,III, IV,V,VI, VII	I,II,III, IV,V,VI, VII	-
CECHY OKREŚLONE PRZEZ KONTEKST KULTUROWY				
	funkcja obiektu	I,II,III, IV,V,VI, VII	III	-
	symbolika	V	-	-
	indywidualność przyjętych rozwiązań	I,II,III, IV,V,VI, VII	I,II,III, IV,V,VI, VII	-
CECHY ZMIENNE				
	ingerencje w formę obiektu	-	-	-
	moment postrzegania	I,III,IV	I,III,IV	-
	ocena obiektu	I,II,III, IV,V,VI, VII	I,II,III, IV,V,VI, VII	-

ważności przestrzeni budynku oraz na kwestię proporcji zwróciła uwagę tylko A. Lecuyer. Przy tym obydwie zagadnienia autorka ta omawia jedynie w kontekście zróżnicowania drzwi wejściowych.

Powyższy dobór omawianych cech dobrze ilustruje, znaną z licznych wypowiedzi, postawę projektową Herzoga & de Meurona. Fakt ten wskazuje na wpływ wcześniejszej wiedzy autorów na percepcję obiektu. Wpływ ten polega na ukierunkowaniu oczekiwania i uwagi obserwatora na wybrane zagadnienia. Jacques Herzog i Pierre de Meuron wielokrotnie wyrażali swe zainteresowanie głównie zagadnieniami relacji obiektu do otoczenia, prostotą form połączoną z nadaniem nowego wyrazu znanym materiałom, projektowaniem pod kątem ciekawego odbioru wrażeniowego. Architekci „programowo” odżegnują się natomiast od prób przypisywania im budynkom warstwy symbolicznej i analizowania ich pod kątem ukrytych znaczeń. Wszyscy autorzy wyraźnie podążają tokiem myślenia projektantów, koncentrując się w opisach na cechach takich jak: lokalizacja, barwa, indywidulność przyjętych rozwiązań, użyty materiał, moment postrzegania i pomijając np. kwestię symboliki architektury.

		SĄD NAJWYŻSZY		
		Autorzy opisujący cechę	Przyczynia się do harmonii obiektu	Nie przyczynia się do harmonii obiektu
CECHY FORMY MATERIALNEJ				
	lokalizacja	A,B,D,E, F,G,H,I	A,B,D, E,H,I	F,G
	symetria	-	-	-
	osiowość	B	B	-
	jednorodność powtarzalnych elementów składowych	D	D	-
	proporcje	A,B,D,F, G,H,I	B,D,H,I	A,F,G
	rytm	A,I	A,I	-
	obecność określonych prostych figur geometrycznych	-	-	-
	hierarchiczność układu	A,B,D, F,G,H	A,B,D, H	F,G
	użyty materiał, konstrukcja, koszty	A,B,C, D,E,F, G,H,I	B,D,G, H,I ¹	A,C,E, F,G,I
	faktura	E,F,G	-	E,F,G
	barwa	A,B,D, E,F,H	A,B,D, H	E,F
CECHY OKREŚLONE PRZEZ KONTEKST KULTUROWY				
	funkcja obiektu	A,B,C, D,E,F, G,H,I	A,B	C,F,I
	symbolika	B,C,D, F,G,H	B,D,H	C,F,G
	indywidualność przyjętych rozwiązań	A,B,C, E,F, G,H,I	A,B,H, F	C,E,G
CECHY ZMIENNE				
	ingerencje w formę obiektu	-	-	-
	moment postrzegania	A,B,D, E,G,H	A,B,D, H	E,G
	ocena obiektu	A,B,C, D,E,F, G,H,I	A,B,D, E,H,I	C,F,G

¹ Autor niejednoznacznie ocenia wykorzystanie w obiekcie materiałów: miejscami chwali on przyjęte rozwiązania, a gdzie indziej je krytykuje.

Omówienie percepcji budynku Sądu Najwyższego bazuje głównie na wypowiedziach następujących autorów:

- Krzysztof Chwalibóg
- Henryk Drzewiecki
- Marek Dunikowski
- Andrzej Kiciński
- Konrad Kucza-Kuczyński
- Ewa i Stefan Kuryłowicz
- Romuald Loegler
- Witold Molicki
- Piotr Wicha

Przeprowadzona analiza percepcji tego obiektu prowadzi do wniosku, że niemal każda z opisywanych cech dzieła architektury może budzić krańcowo różne oceny u poszczególnych odbiorców. W opisach pojawiają się skontrastowane oceny wszystkich niemal omawianych cech budynku, tj.: lokalizacji, proporcji, hierarchiczności układu, użytych materiałów, barwy, funkcji, symboliki, indywidualności przyjętych rozwiązań, momentu postrzegania i oceny obiektu.

Analiza pozwala też stwierdzić, że cechy wyróżniane przez poszczególnych autorów jako istotne dla harmonii obiektu są zróżnicowane. Przykładowo K. Chwalibóg, uzasadniając swój pozytywny odbiór budynku, pomija kwestię jego symboliki, natomiast H. Drzewiecki szeroko omawia przekaz symboliczny, traktując go jako

istotny składnik harmonii dzieła. W odbiorze K. Chwaliboga głównym walorem wpływającym na harmonię obiektu jest poziom jego detalu, wykonania i użytych materiałów. Natomiast w ujęciu E. i S. Kuryłowiczów elementy te, choć

są dostrzeżone, nie budzą poczucia harmonii obiektu, gdyż inne „drażniące” tych autorów rozwiązania decydują o niekorzystnym wrażeniu całościowym.

Na podstawie analizy zauważyć można ponadto, że czasem kilku autorów wyróżnia konkretną cechę, jako istotną dla harmonii obiektu, choć każdy z nich inaczej rozumie jej przejawy. W gmachu Sądu przykładem takiej cechy jest przekaz symboliczny. Na jego odczytaniu skupia się kilku autorów (m.in. H. Drzewiecki, A. Kiciński, W. Molicki). Przy tym każdy podaje odmienną interpretację jako tą „zamierzoną przez projektanta”, a równocześnie podkreśla, że przekaz jest „dobrze dobrany” i „czytelny”.

Porównanie percepcji gmachu Sądu przez różnych autorów pozwala ponadto dostrzec wpływ, jaki na przekonanie o harmonii obiektu wywierają indywidualne oczekiwania obserwatorów i ustanawiany przez nich kontekst innych dzieł stanowiących płaszczyznę porównań. Tak więc gmach Sądu Najwyższego wysoko oceniają autorzy postrzegający go na tle poziomu polskiej architektury po II wojnie światowej. Jakość realizacji autorzy ci (K. Chwalibóg, A. Kiciński, W. Molicki, P. Wicha) widzą w realizacji takich wartości jak: zdyscyplinowanie, dbałość o detal i wysoki standard wykonawstwa i materiałów. Wartości te, choć dostrzeżone, nie są uznawane za wystarczające do odczucia harmonii rozwiązania przez R. Loeglera oraz E. i S. Kuryłowiczów. Autorzy ci poszukują w budynku wartości, które traktują jako standard podobnych obiektów w architekturze światowej. R. Loegler standardem nazywa kształtowanie architektury pod kątem pasywnych metod kontroli mikroklimatu wewnątrz, a takich rozwiązań w budynku Sądu nie ma. Z kolei według E. i S. Kuryłowiczów standardem, do którego należy dążyć, jest skromność budynków publicznych „mądrych społeczeństw” i „prawda architektury” wyrażona „prawdą pracy materiału”. Żadnej z tych wartości autorzy ci w Sądzie nie znajdują.

WNIOSKI

Konkludując nie można jednoznacznie stwierdzić, że któraś z wyróżnionych w pracy cech jest „nośnikiem” powszechnego poczucia harmonii dzieła architektury. Bliższa analiza percepcji wybranych świątyń doryckich wskazuje, że chociaż ich harmonię powszechnie kojarzy się z proporcjami, nawet w ramach tej grupy twierdzenie to nie oznacza, że istnieje pełna jednomyślność co do tego jakie to są proporcje (idealne / harmonijne). Nie oddaje ono rzeczywistej złożoności czynników wpływających na odczuwanie harmonii tych dzieł przez poszczególnych obserwatorów. Przyjęcie założenia, że to proporcje są cechą decydującą o harmonii świątyń doryckich można uznać jedynie jako pewne kryterium do oceny danego obiektu w ramach grupy budowli o podobnych cechach. Kryterium takie nie musi jednak mieć sensu przy ocenie obiektu spoza grupy: np. proporcje nie są cechą uznawaną za istotną przy ocenie budynku winnicy Dominus.

Analiza percepcji winnicy Dominus wskazuje natomiast, że wskazywanie cech o decydującym wpływie na postrzeganie harmonii, może w ograniczonym zakresie mieć sens, ale tylko wobec percepcji konkretnego obiektu przez obserwatorów o podobnym „polu stanu wewnętrznego” (tj. o podobnych oczekiwaniach wobec architektury, wynikających m.in. z doświadczeń). Uwaga takich obserwatorów skierowana jest bowiem na podobny zestaw cech obiektu oraz wspólna jest płaszczyzna odniesień do innych dzieł architektury, ustawiająca „poprzeczkę” ocen i wspólnotę wartości poszukiwanych w architekturze. Ograniczony zakres polega na, niezależnym od wszystkich czynników, nieprzewidywalnym aspekcie cech zmiennych w procesie percepcji dzieła.

Przy tym zestawienie opinii na temat harmonii gmachu Sądu Najwyższego pozwala stwierdzić, że kryteria takie jak np. przynależność do zawodu architekta, wspólnota pokoleniowa nie zapewniają podobieństwa „stanu wewnętrznego” przy postrzeganiu architektury. Omawiane wypowiedzi znanych polskich architektów (z których większość uczy na Wydziałach Architektury)

wskazują rozbieżność oczekiwań wobec architektury i indywidualne ustanawianie kryteriów oceny obiektu.

Każdy obiekt jest efektem decyzji określających priorytety i cele projektowe np.: spełnienie wymagań funkcjonalnych po niskich kosztach, odzwierciedlenie założonej idei, realizacja określonych proporcji, proekologiczne rozwiązania high-tech, eksperymenty materiałowe lub użycie materiałów tradycyjnych, dyscyplina i samooograniczenie lub zaprojektowany „przypadek” i „chaos”, niezmiennosc w czasie trwania lub celowa zmienność, trwałość lub tymczasowość itd. Spośród niezliczonych możliwych relacji tych przykładowo podanych elementów, każdy projekt jest wyborem jednej. Niewiele z tych elementów poddaje się przy tym obiektywnej ocenie w porównaniu z innymi na podstawie kryteriów wyższych, (np. etycznych: odpowiedzialność wobec przyszłych pokoleń skłania do poszukiwania rozwiązań ekologicznych), tzn. nie jest prawomocna żadna ogólnie postawiona teza typu: „lepsz” jest architektura z materiałów tradycyjnych niż z „eksperymentalnych” (albo *vice versa*). Twierdzenia takie mogą być prawdziwe tylko przy rozpatrywaniu konkretnych przypadków: np. „w tym przypadku zastosowanie materiałów tradycyjnych (nowatorskich) przyczyniło się do piękna realizacji”. Nawet elementy, które można uważać za „obiektywnie” bardziej wartościowe (np. oszczędne gospodarowanie ziemią czy rzadkimi, nieodnawialnymi surowcami), nie muszą być decydującym kryterium oceny architektury, której całościowa dostrzegana wartość może polegać na realizacji innych elementów, przeważających niedostatki w danej grupie (np. obłożona blachą miedzianą nastawnia kolejowa Herzoga & de Meurona). Architektura tą właśnie cechą (faktycznej różnorodności równouprawnionych kryteriów oceny jej wartości) zbliża się do sztuki, a oddala od „budownictwa” mającego ekonomikę i wykonawczą „oczywistość” rozwiązania za kryteria decydujące.

Budynek jest więc wyrazem indywidualnie określonych priorytetów inwestycyjnych, projektowych i wykonawczych. Przykładowo willa Rotonda wskazuje, że czynnikami decydującymi o jej formie były chęć odzwierciedlenia pewnych abstrakcyjnych idei i

reprezentacyjny charakter obiektu, natomiast dom jednorodzinny przy ul. Wojtkiewicza we Wrocławiu²⁰⁰, proj. Hanny i Macieja Łopuszańskich wskazuje na chęć „dobrej kontynuacji” i stworzenia budynku funkcjonalnego i dyskretnego w swym indywidualizmie. Ocena, który z tych dwóch budynków jest „lepszy” jest oczywista tylko z punktu widzenia podręczników historii architektury światowej, kierujących się wyraźnym kryterium wkładu w rozwój dziedziny jako całości, czyli wybitnym indywidualizmem rozwiązania. Nie trzeba chyba tłumaczyć, że kierując się innymi kryteriami, innej oceny dokonałaby kilkusobowa rodzina mająca zamieszkać w wybranym z tych domów. Obydwa te obiekty, mimo pozornej przynależności do tej samej kategorii, nie dają się obiektywnie porównać, realizują bowiem odmienne, a nie dające się sensownie porównywać cele. W kategorii: realizacja abstrakcyjnej idei „zwycięża” willa Rotonda, w kategorii: dom mieszkalny dla współczesnej rodziny „zwycięża” „ulubieniec Wrocławia”.

Czy twierdzenia te oznaczają zupełną względność wartości dzieł architektury? Czy można powiedzieć, że cokolwiek i jakkolwiek się wybuduje, zawsze znajdzie się ktoś, w kim dany obiekt wywoła odczucie harmonii (choćby autor projektu)?

Pewną wskazówką do odpowiedzi na drugie z tych pytań jest przykład polemiki, z jaką po wypowiedzi Romualda Loeglera wystąpił Mieczysław Turski, projektant budynku biurowo – usługowego, mieszczącego się w Krakowie przy ul. Zwirzyńskiej 29 [Turski 2001, s.82]. R. Loegler uznał ten obiekt za zdecydowanie „najgorszy budynek ostatnich dziesięciu lat”, która to opinia wraz z argumentacją zamieszczona została w ramach „Ankiety dla odważnych – Szpetni pięcioletni” miesięcznika Architektura [Architektura 2000b, s.64]. Żadnen z postawionych tam zarzutów nie znalazł zrozumienia u autora projektu.

Jednak nawet jeśli uzna się, że odpowiedź na drugie pytanie jest twierdząca, nie jest to równoznaczne, z twierdzącą odpowiedzią na pierwsze z pytań. Istnieje pogląd, że „piękna artystycznego nie da się widzieć, nie szukając w nim prawdy w znaczeniu naukowym, przydając temu ostatniemu najszerszy sens” [Kuryłowicz 2000, s.61].

²⁰⁰ Obiekt ten został uznany za „Najlepszy Budynek Wrocławia” 1998-1999 w kategorii domów jednorodzinnych w trzeciej edycji konkursu „Życie w architekturze” [Architektura 2000a, s.63].

„Prawda w znaczeniu naukowym” to w rozumieniu autorki efekt poszukiwań i refleksji, dotyczących przede wszystkim miejsca wybranego zagadnienia (którym może być np. obiekt architektoniczny) w całokształcie dostępnej wiedzy. Każdy budynek powstaje w określonym kontekście kulturowym, tzn. wpisuje się w jakąś tradycję, albo ją rozwija, albo jej zaprzecza, co oznacza, że istnieje dla niego rzeczywista płaszczyzna odniesień i porównań. Problem tkwi w świadomości i znajomości tego „tła” budowli, pozwalającego obiektywizować ocenę wartości zastosowanych rozwiązań. Trzeba mieć przy tym świadomość, że i tu istnieje nieuchronnie czynnik subiektywny, polegający na arbitralności wyboru owego tła, które wyznacza kryteria oceny. Istnieje pogląd, że źródłem odczucia harmonii architektury jest właśnie dokonanie „trafnego” wyboru tła: w jego efekcie pojawia się satysfakcja ze znalezienia odniesień i powiązań nowego elementu (nowego obiektu) z istniejącą strukturą wiedzy obserwatora o danym temacie. Powiązania te mogą dotyczyć np. rozpoznania czasu powstania obiektu, znalezienia powiązań formalnych z otoczeniem, odczytania idei zawartej w kompozycji, dostrzeżenia finezji rozwiązania i innych wymienionych wcześniej elementów składających się na dzieło architektury [Smith 1987].

Zbliżanie się do „prawdy obiektywnej” w ocenie obiektu, możliwe dzięki „znawstwu” tematu (co jako pierwszy sugerował Platon, a jasno stwierdził Arystoteles), polega więc według autorki po pierwsze na odczytywaniu obiektu we właściwej mu kategorii, tj. rozpoznaniu priorytetów, które zadecydowały o formie obiektu, a następnie na określeniu wartości sposobu ich realizacji w kontekście innych rozwiązań tego samego problemu, np. wynikające ze studiów porównawczych przekonanie o wysublimowaniu proporcji Partenonu stanowi o jego obiektywnie wysokiej ocenie na tle innych świątyń doryckich. Natomiast sensowne porównywanie Partenonu chociażby z sąsiadującym Erechtejonem dotyczyć musiałoby innych kryteriów niż w kategorii „świątynia dorycka” (tj. porównywanie wymiarów kolumn, krzywizn stylobatu, itp.), obejmując problemy wspólne obydwu budowlom (np. poziom warsztatowy wykonania). Krytyka architektoniczna porównująca właściwe dla danego

obiekty klasy zjawisk daje w pewnym sensie „obiektywne” rezultaty. Trudniej natomiast, jak wcześniej wspomniano, obiektywnie, bez sądów arbitralnych, porównać same priorytety projektowe, które decydują o zawarciu w obiekcie danego zestawu elementów. Na takich właśnie porównaniach bazuje jednak krytyka jednego stylu przez inny. Stosuje ona własny, arbitralny zestaw kryteriów do analizy „doskonałości” obiektu, np. według Jerzego Sołtana willa Rotonda wyraża „tylko pychę mieszkańca albo płytkość myślenia architekta”, ucieleśnia teorię „nie posiadającą tłumaczenia innego niż geometryczna łatwizna”. Opinia taka wynika z przekonania Sołtana, iż kształtowanie bryły budynku mieszkalnego musi być odpowiedzią na wymogi złożonej funkcji oraz lokalizacji pod względem np. nasłonecznienia, nawiązania do pejzażu, co oznacza według niego konieczność zróżnicowanego rozwiązywania każdej z elewacji. Patrząc z takiej perspektywy Sołtan stwierdza, iż w willi Rotonda „podstawowe sprawy złożoności życia zostały potwornie okaleczone. Całą poezję życia podporządkowano matematyce, bardzo prymitywnej, służącej jedynie pięknym proporcjom”, co stanowi „niegodziwe ułatwienie i zaniedbanie poetycznych treści architektury” [Sołtan 1996, s.61-2]. Nie chodzi tu już o analizę stopnia realizacji założeń, poziomu wykonawczego czy doboru materiałów, ale o podważenie głównej przesłanki ideowej budowli, która zadecydowała o reszcie składników. Podobną pod względem metody krytyką jest każde ocenianie budowli przez pryzmat obcego tej budowli zestawu kryteriów. Tu kryje się tajemnica zróżnicowania ocen wielu obiektów nie tylko na linii: znawcy (tj. architekci, krytycy) – dyletanci (reszta społeczeństwa), ale także równie czasem ostre rozbieżności w gronie samych „znawców”. Znawcy wprawdzie powinni móc docenić obiektywną doskonałość warsztatową danego obiektu, tj. sprawność, z jaką rozwiązano wszystkie stojące przed projektantem problemy, ale równocześnie mają tendencję do oceniania budowli przez pryzmat własnych kryteriów wartości architektury: np. powinna wyrażać „prawa obiektywne” zaczerpnięte z nauk przyrodniczych (Charles Jencks) lub być odpowiedzią na konkretną funkcję i lokalizację (Jerzy Sołtan). Tych stanowisk nie da się pogodzić i indywidualne

listy dzieł architektury uznanych – według własnych kryteriów – za harmonijne, mogłyby się zasadniczo różnić.

BIBLIOGRAFIA

OPRACOWANIA:

- Adorno T. W.
1994
Teoria estetyczna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Alexander Ch., Ishikawa S., Silverstein M.
1977
A Pattern Language; Towns, Buildings, Construction, Oxford University Press, New York
- Architecture*
1994
Architecture as a Translation of Music, E. Martin ed., Princeton Architectural Press, New York
- Arnheim R.
1978
Sztuka i percepcja wzrokowa - Psychologia twórczego oka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa
- Auzelle R.
1975
A la mesure des hommes, Académie d'architecture – Actualités, Paris ca.
- Bagiński E.
1995
Opinie młodego pokolenia mieszkańców o swoich miastach, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław
- Bagiński E.
1998
Wrocław w opinii swoich mieszkańców, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław
- Ballenstedt J.
2000
Architektura, historia i teoria, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa - Poznań
- Basista A.
2000
Architektura – Dlaczego jest, jaka jest?, Znak, Kraków
- Bernhard M.L.
1975
Sztuka Grecka V wieku p.n.e., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Białostocki J.
1991
Sztuka cenniejsza niż złoto, T.2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Biegański P.
1974
Architektura - sztuka kształtowania przestrzeni, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa
- Broniewski T.
1990
Historia architektury dla wszystkich, Ossolineum, Wrocław
- Calasso R.
1995
Zaślubiny Kadmosa z Harmonią, Znak, Kraków
- Canter D.
1974
Psychology for Architects, Applied Science Publishers LTD, London
- Chandrasekhar S.
1999
Prawda i piękno; Estetyka i motywacja w nauce, Prószyński i S-ka, Warszawa
- Ching, F. D.K.
1996
Architecture; Form, Space and Order, 2nd Ed., Van Nostrand Reinhold, New York
- Ciechanowski K.
1972
Podstawy kompozycji architektonicznej, Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej, Wrocław

- Creighton W.F.
2000
The Parthenon in Nashville – Athens of the South, JMP Press, Brentwood
- Deręgowski J.
1990
Oko i obraz - studium psychologiczne, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Dominus*
1997
Dominus Winery in Napa Valley, [w:] 1993-1997 Herzog & de Meuron, El Croquis 84, F.M. Cecilia, R. Levene, ed., Madrid, s.182-191
- Dominus*
2000
Dominus Winery in Napa Valley, [w:] 1981-2000 Herzog & de Meuron, El Croquis 60+84, F.M. Cecilia, R. Levene ed., Madrid, s.310-329
- Durando F.
1997
Grecja; Ludzie, myśl, sztuka, Ars Polona, Warszawa
- Durm J.
1881
Die Baustile Historische und Technische Entwicklung. Die Baukunst der Griechen, Verlag von Joh. Ph. Diehl, Darmstadt
- Dziemidok B.
1980
Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Dyżewski M.
Nowa przestrzeń dla muzyki we Wrocławiu, maszynopis, archiwum autora
- Eco U.
1997
Sztuka i piękno w Średniowieczu, Znak, Kraków
- Encyklopedia*
1995
Encyklopedia muzyki, A. Chodkowski red., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Estetyka*
1998
Estetyka sensu largo, F. Chmielowski red., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków
- Farmax*
1998
Farmax – Excursions on Density, W. Maas, J. van Rijs ed., 010 Publishers, Rotterdam
- Ficacci L.
2000
Piranesi – The Complete Etchings, Taschen, Köln
- Fiszer S.
2001
Stanisław Fiszer, Muzeum Architektury, Wrocław
- Gehl J., Gemzøe L.
1996
Public Spaces - Public Life, The Danish Architectural Press, Copenhagen
- Ghyka M.C.
2001
Złota liczba, Universitas, Kraków
- Giedon S.
1968
Przestrzeń, czas i architektura, Narodziny nowej tradycji, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Gołaszewska M.
1984
Estetyka rzeczywistości, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa
- Goldsmith M.
1986
Buildings and concepts, Birkhäuser Verlag, Basel
- Gregory, R.L.
1971
Oko i mózg - psychologia widzenia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa

- Grodzicki A.,
Szczepański J.A.
1966 *Przez kraj bogów, słońca i oliwek*, Iskry, Warszawa
- Hall E.T.
1976 *Ukryty wymiar*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Hani J.
1998 *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Znak, Kraków
- Herbert Z.
1995 *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław
- Herbert Z.
1999 *Diariusz grecki (notatki)*, 1999 nr 4, Zeszyty Literackie, Warszawa, s. 43 – 58
- Herbert Z.
2000 *Labirynt nad morzem*, Zeszyty Literackie, Warszawa
- Historyczne place*
1995 *Historyczne place Warszawy – Urbanistyka, architektura, problemy konserwatorskie; Materiały sesji naukowej, Warszawa, 3-4 listopada 1994*, B. Wierzbicka red., Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, Warszawa
- Ingarden R.
1981 *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- James J.
1996 *Muzyka Sfer - o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, Znak, Kraków
- Jarzębski J.
2002 *Czy arcydzieła istnieją naprawdę?*, maszynopis wykładu wygłoszonego w ramach Uniwersytetu Łatającego 21.02.2002 na Uniwersytecie Jagiellońskim, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Jencks Ch.
1997 *The Architecture of the Jumping Universe*, Academy Editions, Chichester
- Jodido P.
1998 *Nowe formy - architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Muza SA, Warszawa
- Jonkajtys-Luba G.
1995 *Plac Krasińskich*, [w:] *Historyczne place*, op. cit., s.89-95
- Kawiecki P.
1996 *Kulturowe pojmowanie sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk
- Koch W.
1996 *Style w architekturze*, Świat Książki, Warszawa
- Kopaliński W.
1989 *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa
- Krenz J.
1997 *Architektura znaczeń*, Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk
- Kubiak Z.
1998 *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa
- Kuczyńska A.
1977 *Piękno, mit i rzeczywistość*, Wiedza Powszechna, Warszawa

- Le Corbusier
1927
Towards a New Architecture, John Rodker, Londyn
- Leśniakowska M.
1996
Co to jest architektura?, Kanon, Warszawa
- Levi P.
1995
Grecja, Świat Książki, Warszawa
- Lileyko J.
1995
Historyczne place Warszawy – źródła ich dekompozycji, [w:] *Historyczne place*, op. cit., s.156-165
- Lindsay P.H., Norman D.A.
1984
Procesy przetwarzania informacji u człowieka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Lloyd S.
1963
Ancient and Classical Architecture, [w:] *World Architecture*, Paul Hamlyn, London, s.15-81
- Major M.
1978
Pier Luigi Nervi, Wydawnictwo Arkady, Warszawa
- March L.
1998
Architectonics of Humanism - Essays on Number in Architecture, Academy Editions, London
- Miczka T.
1994
Czas przyszły niedokonany - O włoskiej sztuce futurystycznej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice
- MVRDV
1997
MVRDV- Maas, van Rijs, de Vries 1991-97, F.M. Cecilia, R. Levene ed., El Croquis 86, Madrid
- Naredi-Rainer P. von
1995
Architektur und Harmonie. Zahl Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Du Mont, Köln
- Niekrasz K.
1995
Pałac i ogród Krasińskich – związki architektury z miejską przestrzenią publiczną, [w:] *Historyczne place*, op. cit., s.81-88
- Niemczyk E.
1997
Hala Ludowa we Wrocławiu, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław
- Niemczyk E.
2002
Cztery żywioły w architekturze, maszynopis, Archiwum Instytutu Historii Architektury, Sztuki i Techniki PWr.
- Niezabitowski A.
1979
O budowie przestrzennej dzieła architektury. Podstawy metodologiczne opisu, analizy i systematyki układów przestrzennych, Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej, Gliwice
- Norberg-Schulz Ch.
1999
Znaczenie w architekturze zachodu, Murator, Warszawa
- Nowicki J.
1980
Kształt przestrzeni mieszkalnej, Zakład Wydawnictw CZSR, Warszawa
- Or F.
1985
Scale in Architecture, Van Nostrand Reinhold Company, New York
- Ossowski S.
1949
U podstaw estetyki, Czytelnik, Warszawa

- Palladio A.
1955
Cztery księgi o architekturze, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Pallasmaa J.
1996
The Eyes of the Skin - Architecture and the Senses, Academy Editions, London.
- Parnicki-Pudełko S.
1975
Architektura starożytnej Grecji, Arkady, Warszawa
- Pevsner N.
1980
Historia architektury europejskiej, Arkady, Warszawa
- Piskadło A.
1988
100 najsłynniejszych budowli, Wiedza Powszechna, Warszawa
- Platon
1986
Timajos, Kritias albo Atlantykt, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Rasmussen S.E.
1999
Odczuwanie Architektury, Murator, Warszawa
- Recler*
1994
Recler pour Mieux Sauter? On the Work of Jacque Herzog & Pierre de Meuron, [w:] *The Invisible*, op. cit., s.136-143
- Rogers E.M.
1986
Fizyka dla dociekliwych, Część II – Astronomia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Ryka W., Maliszewska A.
1991
Słownik petrograficzny, Wydawnictwa Geologiczne, Warszawa
- Rzepińska M.
1989
Historia koloru, T.1, Arkady, Warszawa
- Samsonowicz H.
1995
Plac Krasińskich – zarys historyczny, [w:] *Historyczne place*, op. cit., s.66-80
- Satkiewicz-Parczewska A.
1993
Rytm w architekturze jako główny element kompozycji na tle analogii z muzyką, Politechnika Szczecińska, Szczecin
- Scruton R.
1979
The Aesthetics of Architecture, Princeton University Press, Princeton
- Shusterman R.
1998
Estetyka pragmatyczna; Żywe piękno i refleksja nad sztuką, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław
- Sławińska J.
1991
Wokół wrocławskiego modernizmu, [w:] *Materiały z konferencji „Ten wspaniały wrocławski modernizm”*, S. Lose red., Wrocław, s.165-172.
- Sławińska J.
1997
Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze, Arkady, Warszawa
- Smith P. F.
1987
Architecture and the Principle of Harmony, RIBA Publications Limited, Londyn
- Sołtan J.
1996
Rozmowy o architekturze, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa
- Steven Holl*
1996
Steven Holl 1986-1996, F.M. Cecilia, R. Levene ed., El Croquis 78, Madrid

- Szczepańska A.
1989 *Estetyka Romana Ingardena*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Szmidt B.
1981 *Ład przestrzeni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Szparkowski Z.
1999 *Architektura współczesnej fabryki*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa
- Tatarkiewicz W.
1985 *Historia estetyki – Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa
- Tatarkiewicz W.
1988 *Historia estetyki – Estetyka średniowieczna*, Arkady Warszawa
- Tatarkiewicz W.
1967 *Estetyka Nowożytna*, Ossolineum, Wrocław
- Tatarkiewicz W.
1982 *Dzieje sześciu pojęć – sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Tatarkiewicz W.
1978 *Parerga*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Teichman F.
1980 *Der Mensch und sein Tempel – Griechenland*, Verlag Urachhaus, Stuttgart
- Teller T.
1994 *Człowiek, kosmos i kanon piękna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław
- Tempczyk M.
1995 *Świat harmonii, świat chaosu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Theorizing*
1996 *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Antology of Architectural Theory 1965–1995*, K. Nesbitt ed., Princeton Architectural Press, New York
- The Invisible*
1994 *The Invisible in Architecture*, O. Bouman, R. van Toorn ed., Academy Editions/Ernst&Sohn, London/Berlin
- Trachtenberg M., Hyman I.
1986 *Architecture – from prehistory to post-modernism*, Harry N. Abrams, Inc., New York
- Trzeciak P.
1976 *Przygody architektury XX wieku*, Nasza Księgarnia, Warszawa
- Trzeciak P.
1988 *Historia, psychika, architektura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Ulatowski K.
1957 *Historia architektury starożytnej Grecji*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań
- Umysł*
1999 *Umysł a rzeczywistość*, A. Klawiter, L. Nowak, P. Przybysz red., Poznańskie studia z filozofii humanistyki, Tom 5(18), Zys i S-ka, Poznań
- Vignola J. B. da
1955 *O pięciu porządkach w architekturze*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Vinci L. da
1998 *O niebie, gwiazdach i czterech żywiołach*, Pracownia „Borgis”, Wrocław

- Wang W.
1998 *Herzog & de Meuron*, Birkhäuser Verlag, Basel, s.164-167
- Weyl H.
1960 *Symetria*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Witruwiusz
1999 *O architekturze ksiąg dziesięć*, Prószyński i S-ka, Warszawa
- Witruwiusz
1956 *O architekturze ksiąg dziesięć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Witwicki W.
1947 *Widzenie utworów przestrzennych*, Czytelnik, Łódź
- Witwicki W.
1959 *Wiadomości o stylach*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa
- Wróbel A.
1997 *W poszukiwaniu integracyjnych mechanizmów działania mózgu*, [w:] „Mózg a zachowanie” T. Górski, A. Grabowska, J. Zagrodzka red., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, s.460-85
- Żurawski J.
1973 *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, Warszawa
- Życki J.
1991 *Medytacje sokratejskie*, Edycja Paulińska, Lublin
- Zygner H.
1979 *Kształcenie widzenia*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne

ARTYKUŁY Z CZASOPISM:

- AR
1998 *Architecture and Ecology*, „The Architectural Review” Nr 1214, April 1998, P. Davey ed., s.40-83
- Arch+
1996 *Minimalismus und Ornament*, „Arch+”, Nr 129-130, 1996, wywiad N. Kuhnert i A. Schnell z Herzogiem & de Meuronem, s.18-24
- Archidea
1997 *„We want to appeal to all five senses” – Interview with Herzog & de Meuron*, „Archidea”, E. Mike ed., Spring 1997, s.2-9.
- Architektura
1986 *Konkurs seminaryjny SARP na koncepcję ukształtowania rejonu Placu Krasińskich w Warszawie*, „Architektura”, Nr 4-5/1986, s.85-91
- Architektura
2000 *Sąd Najwyższy*, „Architektura”, Nr 1/2000, E. Porębska red., s.12-33, 81-91
- Architektura
2000a *Konkurs „Życie w architekturze”*, „Architektura”, Nr 3/2000, E. Porębska red., s.12-68
- Architektura
2000b *Ankiety dla odważnych - Szpetni pięcioletni*, „Architektura”, Nr 11/2000, E. Porębska red., s.60-65
- Bartoszewicz D.
1992 *Rzeczpospolita a lody pistacjowe*, „Gazeta Wyborcza” (Stołeczna Nr 272), 1992/11/19, s.4

- Bartoszewicz D.
1995 *Sąd jak lustro*, „Gazeta Wyborcza” (Stołeczna Nr 168), 1995/07/21, s.3
- Bartoszewicz D.
1998 *Sąd lustruje intymność*, „Gazeta Wyborcza” (Stołeczna Nr 242), 1998/10/15, s.1
- Bartoszewicz D.
1999a *Prawa Architektura*, „Gazeta Wyborcza” (Stołeczna Nr 116), 1999/05/20, s.3
- Bartoszewicz D.
1999b *Sprawiedliwość z autorskim orłem*, „Gazeta Wyborcza” Nr 235 (Magazyn Nr 40), 1999/10/07, s.38-44
- Bartoszewicz D.
2000 *Piątka artystów XXI wieku*, „Gazeta Wyborcza” Nr 13, 2000/01/17, s.14
- Betsky A.
1998 *Swiss Reserve*, „Architecture”, June 1998, s.122-127 (z internetu)
- Brandli M.,
Croset P.A.
1994 *Herzog & de Meuron: conceptual and material characters*, „Casabella”, Nr 612, May 1994, s.20-27, tłum. na j. angielski: s.69-70.
- Bulanda A.
2000 *Mój ulubiony budynek – szlachetne piękno*, „Architektura”, Nr 6/2000, s.67-69
- Czy podobają się*
1999 *Czy podobają się nam nasze kościoły?*, „Znak”, J. Gowin red., Sierpień 1999, Kraków
- Hawthorne Ch.
2001 *The Case for a Green Aesthetic*, „Metropolis Magazine”, October 2001, s.1-3 (z internetu).
- Jąkańska I.
2001 *Świątynia Opatrzności Bożej – projekt Marka Budzyńskiego*, „Architekt”, Nr 1(13), Styczeń 2001, s.26-30.
- Januszkiewicz K.
2000 *Budynek Sądów w Bordeaux*, „Archivolta”, Nr 4(8)2000, październik – grudzień 2000, s.10-13
- Jastrun T.
2001 *Notatki na ścianie – Budowanie na lodowcu*, „Architektura”, Nr 5/2001, s.61
- Jimenez C.
2001 *The Architecture of Jacques Herzog and Pierre de Meuron*, [w:] The Pritzker Prize, Jensen & Walker Inc., Los Angeles, s.34-36 (z internetu)
- Kawecka-Zygadło B.
2000 *Kamienna fasada budynku mieszkalnego w Montpellier*, „Architektura”, Nr 11/2000, s.93
- Kołąkowski M.M.
2000 *Czy budownictwo tanie może być bogate?*, „Architektura & Biznes”, Nr 1(90), styczeń 2000, s.19-23
- Kościuk J., Sławińska J.
2000 *Ład, chaos i architektura*, „Architecus”, Nr 2(8)2000, s.55-60
- Kraft B.
1998 *Steinkörbe himmelhoch – Dominus Winery, Yountville, Ca/USA*, „DBZ”, Nr 6/98, s.61-66
- Kucza-Kuczyński J.
1999 *Architektoniczna wizytówka Bydgoszczy*, „Architektura&Biznes”, Nr 9(86), wrzesień 1999, s.29-33
- Kuryłowicz E.
2000 *Mój ulubiony budynek – duch „mieszkających” samolotów*, „Architektura”, Nr 12/2000, s.59-61

- Lecuyer A.
1998 *Steel, stone and sky – Winery, Yountville, USA*, „The Architectural Review”, Nr 1220, October 1998, s.44-48
- Leśnikowski W.
2001 *Czarna świątynia sprawiedliwości*, „Architektura & Biznes”, Nr 3/2001, s.20-29
- Lipka K.
1994 *Więcej niż słowo i obraz – w poszukiwaniu związków pomiędzy architekturą i muzyką*, „Arché”, Nr 7, grudzień 1994, s.2-6.
- Magazyn
2000 *Numer monograficzny poświęcony prezentacji Kompleksu Urbanistycznego Wymiaru Sprawiedliwości z siedzibą Sądu Najwyższego przy placu Krasińskich w Warszawie*, „Magazyn Budowlany”, Nr 2/2000, marzec 2000, A. Hardecka red., s.4-78
- Majewski J.S.
1999 *Dom dla firmy*, „Architektura”, Nr 6/1999, s.14-19
- Majewski J.S.
2000 *Kontrast i kontynuacja*, „Architektura”, Nr 6/2000, s.32-37
- Majewski J.S.
2001 *Twórczy detal – Architektura, nagrody SARP-u*, „Gazeta Wyborcza” (Stołeczna Nr 146), 2001/06/25, s.5
- Marek Budzyński
1994 *Marek Budzyński – architekt*, Zarząd Główny SARP, Warszawa
- Meier R.
2001 *The Pritzker Architecture Prize*, „Architekt”, Nr 2(14), luty 2001, s.36
- Miles E.
1999 *Polish Polish*, „The Architectural Review”, October 1999
- Molicki W.
2000 *Sprawiedliwość i przejrzyste sumienie*, „Architektura & Biznes”, Nr 2(91), luty 2000, s.30-34
- Myśliński M.
1997 *Złudzenia optyczne w architekturze*, „Architekton”, Nr 3(7)/97, kwiecień 1997, s.64-67
- Naegele D.
2000 *We Dig Graves – All Sizes*, „Harvard Design Magazine”, Fall 2000, Nr 12, s.1-6 (z internetu)
- Odrobińska I.
1999 *Sprawiedliwość w szklanym pałacu*, „Rzeczpospolita” 18.01.1999
- Pousse J. F.
1999 *Gabions de Lumière*, „Technique & Architecture”, Nr 442, Avril 1999, s.94-99
- Schwedler S.
2001 *Warszawska turystyka blokowa, czyli Niemcy studiują w Warszawie*, „Architektura”, Nr 11/2001, s.84-85
- Stanek Ł.
2001 *Uczciwość architektury*, „Architektura&Biznes”, Nr 107, czerwiec 2001, s.59
- Staruszkiewicz A.
2000 *Nowy wiek fizyków*, „Tygodnik Powszechny”, Nr 1, 7 stycznia 2001, s.11 (rozmawiają K. Janowska, P. Mucharski)
- Stołeczna
1999 *Prawo to rygor. Jak oceniają gmach Sądu Najwyższego?*, „Gazeta Wyborcza” (Stołeczna Nr 263), 1999/11/10-1999/11/11, Bart (sygnowane), s.1

- Stołeczna
1991 *Sąd rozstrzygnięty*, „Gazeta Wyborcza”, Nr 147 (Stołeczna Nr 616), bs (sygnowane), 26.06.1991
- Strzok I. Z.
1999 *Budynek winnicy Dominus*, „Architektura”, Nr 4/1999, s.26-31
- Turski M.
2001 *List w sprawie „Ankiety dla odważnych”*, „Architektura”, Nr 3/2001, s.82
- Viladas P., Fisher T.
1986 *Profile – Christopher Alexander, Harmony and Wholeness*, „Progressive Architecture”, Nr 6/86, s.92-103
- Warunki konkursu*
1991 *Warunki konkursu SARP nr 727, zamkniętego, realizacyjnego na projekt architektoniczny siedziby Sądu Najwyższego Rzeczypospolitej Polskiej przy Placu Krasińskich w Warszawie, Zarząd Oddział Warszawskiego SARP, 1991, maszynopis*
- Witaszewski W.
1999 *Po nas potop*, „Gazeta Wyborcza” (Stołeczna Nr 126), 1999/06/01, s.6
- Zamorska-Przyłuska E.
1999 *Koloratura koła*, „Architektura&Biznes”, Nr 11(88), listopad 1999, s.30-33
- Zarembina J.
1995 *Ściana szkła i spatynowane kolumny – Pałac Sprawiedliwości*, „Rzeczpospolita”, 1995. 07.20
- Życie
1991a *Szklane kolumny na placu Krasińskich*, „Życie Warszawy”, Nr 150, krl (sygnowane), 28.06.1991
- Życie
1991b *Sądy o Sądzie*, „Życie Warszawy”, Nr 161, jp (sygnowane), 11.07.91

SPIS ILUSTRACJI

- Rys. 2.1. *Pięć brył platońskich*
- Rys. 2.2. *Palladio. Villa Rotonda [Palladio 1955, s. 91]*
- Rys. 2.3. *Steven Holl. Stretto House [Steven Holl 1996, s. 92]*
- Rys. 2.4. *Steven Holl. Stretto House [Architecture 1994, s. 57]*
- Rys. 2.5. *Autorski szkic S. Kuryłowicza uwidaczniający złoty podział fasady jego pracowni. [Majewski 1999]*
- Rys. 2.6. *Fuller. Pawilon amerykański na wystawie w Montrealu. [rys. Bartosz Narożny]*
- Rys. 2.7. *D. Liebeskind. Projekt rozbudowy muzeum w Londynie oparty na fraktalowej samopowtarzalności elementów [Jencks 1997, s. 13]*
- Rys. 2.8. *P. L. Nervi. Palazzo del lavoro. Forma odzwierciedla układ sił występujących w konstrukcji budynku [rys. Bartosz Narożny]*
- Rys. 2.9. *Frontyśpis *Mysterium cosmologicum* Johanna Keplera [James 1996].*
- Rys. 2.10. *Zamieszczony przez Smitha wykres ilustrujący wyniki badań psychologów, wskazujących na uprzywilejowaną pozycję złotego podziału. [Smith 1987, s. 87]*
- Rys. 2.11. *Bentley Library. Doncaster. [Smith 1987, s. 37]*
- Rys. 2.12. *Bulanda Mucha – Architekci. Budynek BRE Banku w Bydgoszczy. [fot. Bartosz Narożny]*
- Rys. 2.14. *Przykłady rysunków Żórawskiego (z lewej) i Smitha (z prawej) pokazujące poszukiwania wspólnych zasad przenikających elementy o różnej skali – od detalu do krajozrazu. [Żórawski 1973, s. 47] [Smith 1987, s. 70, 90, 99]*
- Rys. 4.1.1. *Posejdonia. Widok z lotu ptaka. [Levi 1995, s. 196]*
- Rys. 4.1.2. *Posejdonia. Półwysep Apeniński.*
- Rys. 4.1.3. *Posejdonia. Plan – oprac. aut., fragment powiększony. [Durando 1997, s. 258]*
- Rys. 4.1.4. *Bazylika. Ornamentyka kapiteli. [Parnicki–Pudelko 1975, s. 131]*
- Rys. 4.1.5. *Bazylika. Głowica kolumny. [Ulatowski 1957, s. 151]*
- Rys. 4.1.6. *Bazylika. Symetria.*
- Rys. 4.1.7. *Bazylika. Kapitele. [Parnicki–Pudelko 1975, s. 135]*
- Rys. 4.1.8. *Bazylika. Osiowość.*
- Rys. 4.1.9. *Bazylika. Widok wschodniego frontu świątyni. [Trachtenberg, Hyman 1986, s. 86]*
- Rys. 4.1.10. *Bazylika. Proporcje świątyni doryckiej według K. Ulatowskiego.*
- Rys. 4.1.11. *Bazylika. Kapitel. [Norberg–Schulz 1999, s. 31]*
- Rys. 4.1.12. *Bazylika. Rytmika elewacji*

- Rys. 4.1.13. Bazylika. Obecności prostych figur geometrycznych na przykładzie rzutu.
- Rys. 4.1.14. Bazylika Widok perystazy. [Lloyd 1963, s. 49]
- Rys. 4.1.15. Bazylika. Wnętrze. Widok od zachodu. [Parnicki–Pudelko 1975, s. 135]
- Rys. 4.1.16. Bazylika. Wnętrze. Północno – zachodni narożnik perystazy. [Parnicki–Pudelko 1975, s. 135]
- Rys. 4.2.1. Posejdonia. Świątynia Hery z Argos, tzw. Herajon. Widok na północno – wschodni narożnik. [Norberg-Schulz 1999, s. 29]
- Rys. 4.2.2. Posejdonia. Herajon. Widok na północno – wschodni narożnik - stan zachowania z końca XVIII wieku - akwafora G.B Piranesiego. [Ficacci 2000, s. 672]
- Rys. 4.2.3. Herajon. Symetria
- Rys. 4.2.4. Posejdonia. Herajon. Kapitele kolumn i belkowanie zachodniej strony perystazy [Parnicki – Pudelko 1975, s. 232].
- Rys. 4.2.5. Posejdonia. Herajon. Kapitele kolumn i belkowanie perystazy [Norberg – Schulz 1999, s. 27]
- Rys. 4.2.6. Herajon. Osiowość.
- Rys. 4.2.7. Posejdonia. Herajon. Wewnętrzna kolumnada. Widok od wschodu [Parnicki – Pudelko 1975, s. 232]
- Rys. 4.2.8. Herajon. Proporcje świątyni doryckiej według K. Ulatowskiego.
- Rys. 4.2.9. Rysunki K. Ulatowskiego przedstawiające analizy proporcji Herajonu i Partenonu. [Ulatowski 1957, s. 95].
- Rys. 4.2.10. Herajon. Rytmika elewacji.
- Rys. 4.2.11. Herajon. Obecność prostych figur geometrycznych na przykładzie rzutu.
- Rys. 4.2.12. Analogia figur w kompozycji Herajonu według K. Ulatowskiego [Ulatowski 1957, s. 94].
- Rys. 4.2.13. Posejdonia. Herajon. Widok wschodniego frontu świątyni [Trachtenberg 1986, s. 87].
- Rys. 4.2.14. Posejdonia. Herajon. Wewnętrzna kolumnada. Widok od wschodu [Parnicki – Pudelko 1975, s. 232]
- Rys. 4.2.15. Posejdonia. Herajon. Wewnętrzna kolumnada. Widok od wschodu - stan zachowania z końca XVIII wieku - akwafora G.B Piranesiego. [Ficacci 2000, s. 676]
- Rys. 4.3.1. Partenon. Współczesny widok od strony Propylejów. [Norberg-Schulz 1999, s. 35].
- Rys. 4.3.2. Partenon. Konstrukcja pochylenia kolumny. [Ulatowski 1957, s. 52]
- Rys. 4.3.3. Partenon. Zniszczenia architrawu świadczące według J.Ballenstedta o trzęsieniach ziemi jako przyczynie nachylenia kolumn perystazy. [Ballenstedt 2000, s. 122]
- Rys. 4.3.4. Akropol. Partenon. Widok wschodniego frontu świątyni. [Norberg – Schulz 1999, s. 36]
- Rys. 4.3.5. Partenon. Metopa XXXII [Bernhard 1975, s. 313]

- Rys. 4.3.6. Partenon. Rekonstrukcja przekroju. [Trachtenberg 1986, s. 90]
- Rys. 4.3.7. Akropol. Plan zabudowy ok. 400 p.n.e. [Durando 1997, s. 170]
- Rys. 4.3.8. Akropol. Widok na Partenon. [Trachtenberg 1986, s. 89]
- Rys. 4.3.9. Partenon. Symetria.
- Rys. 4.3.10. Partenon. Osiowość
- Rys. 4.3.11. Partenon. Fragment perystazy. [Durando 1997]
- Rys. 4.3.12. Partenon. Proporcje świątyni doryckiej według K. Ulatowskiego.
- Rys. 4.3.13. Partenon. Proporcje 1:2 nawy oraz perystazy zapewniające im „idealną zgodność”. [Ulatowski 1957, s. 98]
- Rys. 4.3.14. Partenon. Analiza rzutu wykazująca idealne podobieństwo proporcji kolumnady zewnętrznej i tej z nawy [Ulatowski 1957, s. 97]
- Rys. 4.3.15. Proporcja 4:9 jako dominująca w rzucie i elewacjach Partenonu według M. Trachtenberga i S. Parnickiego – Pudełko.
- Rys. 4.3.16. Partenon. Analiza geometryczna proporcji frontu świątyni w oparciu o «złoty podział». [Ching 1996, s. 288]
- Rys. 4.3.17. Partenon. «Złota proporcja» w relacji „wizualnego ciężaru” pionów i poziomów. [Smith 1986, s. 71]
- Rys. 4.3.18. Rekonstrukcja akroterionu środkowego [Bernhard 1975, s. 304]
- Rys. 4.3.19. Partenon. Rytmika elewacji.
- Rys. 4.3.20. Partenon. Obecność prostych figur geometrycznych na przykładzie rzutu.
- Rys. 4.3.21. Ateny. Partenon. Posąg kultowy Ateny w celli. Rekonstrukcja. [Parnicki – Pudełko 1975, s. 200]
- Rys. 4.3.22. Nashville. Partenon. Posąg kultowy Ateny w celli. Rekonstrukcja. [Creighton 2000]
- Rys. 4.3.23. Miniaturowa rzymska kopia posągu Fidiasza. II wiek n.e. [Durando 1997, s. 171]
- Rys. 4.3.24. Partenon. Przyczółek wschodni - rekonstrukcja dekoracji rzeźbiarskiej. [Bernhard 1975, s. 227]
- Rys. 4.3.25. Partenon. Przyczółek zachodni- rekonstrukcja dekoracji rzeźbiarskiej. [Bernhard 1975, s. 239]
- Rys. 4.3.26. Partenon. Fragment fryzu. [Ulatowski 1957, s. 122]
- Rys. 4.3.27. Partenon. Grupa figuralna (Afrodyta i Dione) z tympanonu wschodniego. [Ulatowski 1957, s. 119]
- Rys. 4.3.28. Widok ateńskiego akropolu od południowego – wschodu, rok 1813 [Levi 1995, s. 115]
- Rys. 4.3.29. Partenon. Widok od wschodu. XIXw [Durm 1881, s. 149]
- Rys. 4.3.30. Partenon. Stan świątyni w połowie XXw. [Ulatowski 1957, s. 111]
- Rys. 4.3.31. Partenon. Stan świątyni w końcu XXw. [Durando 1997]

- Rys. 4.3.32. Schemat korektur optycznych Partenonu. [Trachtenberg 1986, s.87]
- Rys. 4.3.33. Zamieszczony przez S. Parnickiego–Pudęłko „schemat krzywizn północnej kolumnady”. [Parnicki–Pudęłko 1975, s. 199]
- Rys. 4.3.34. Korektury optyczne [Tatarkiewicz 1985, s.78,79]
- Rys 4.4.1. Winnica Dominus. Napa Valley, Stany Zjednoczone. [Lecuyer1998]
- Rys 4.4.2. Winnica Dominus. Napa Valley. Lokalizacja budynku winnicy [Lecuyer1998]
- Rys. 4.4.3, Winnica Dominus. Widok od strony parkingu [Lecuyer1998]
- Rys. 4.4.4. Winnica Dominus. Napa Valley. Osiowość - przenikanie głównej osi założenia i osi budynku winnicy.
- Rys. 4.4.5. Winnica Dominus. Główna brama budynku. [Wang 1998, s. 166]
- Rys. 4.4.6. Winnica Dominus. Przekrój przez elewację. [ElCroquis 1997, s. 186]
- Rys. 4.4.7. Winnica Dominus. Ażurowy łącznik na główną bramę budynku. [Architektura1999].
- Rys 4.4.8. Winnica Dominus. Napa Valley. (od góry) Rzut parteru, elewacje.
- Rys. 4.4.9. Winnica Dominus. Przekroje przez: (od góry) piwnice, pomieszczenie ze zbiornikami, główną bramę. [Lecuyer1998]
- Rys. 4.4.10. Winnica Dominus. Widok budynku od strony placu. [Wang 1998, s. 166].
- Rys. 4.4.11. Winnica Dominus. Makieta 1:1 kamiennej otuliny budynku. [ElCroquis 1997, s.190]
- Rys. 4.4.12. Winnica Dominus. Detal otuliny kamiennej. [Strzok1999]
- Rys. 4.4.13. Winnica Dominus. Rzut parteru. [Lecuyer1998]
- Rys. 4.4.14. Zastosowanie gabionów jako ogrodzenia wokół budynku Waltera Mentetha w Londynie [Kołąkowski 2000, s. 20]
- Rys. 4.4.15. Studio Rémy Zaugg autorstwa H&deM. [Wang 1998, s. 162]
- Rys. 4.4.16. Winnica Dominus. Pomieszczenie degustacji wina. [Lecuyer1998].
- Rys 4.5.1. Widok budynku Sądu Najwyższego z północno–zachodniego narożnika placu Krasińskich. [Architektura 2000]
- Rys. 4.5.2. Plac Krasińskich w Warszawie. Projekty zagospodarowania. [Magazyn 2000]
- Rys. 4.5.3. Zwycięski projekt w konkursie SARP z 1991r na zagospodarowanie Placu krasińskich i budynek Sądu Najwyższego autorstwa arch. Marka Budzyńskiego i Zbigniewa Badowskiego. [Życie 1991a]
- Rys 4.5.4. Plac Krasińskich. Widok w kierunku północno–zachodnim. [fot. aut.]
- Rys 4.5.5. Styk pałacu Krasińskich i budynku Sądu Najwyższego. Widok od ul. Świętojerskiej. [fot. aut.]

- Rys 4.5.6. Styk kolumnady Sądu Najwyższego i zabudowy przy ul. Długiej. [fot. aut.]
- Rys 4.5.7. Odbicie zabudowy mieszkaniowej w szklanej elewacji budynku sądu wzdłuż ul. Świętojerskiej. [fot. aut.]
- Rys 4.5.8. Sąd Najwyższy. Rzut przyziemia [Magazyn 2000]
- Rys 4.5.9. Sąd Najwyższy. Fragment elewacji frontowej. [fot. aut.]
- Rys 4.5.10. Sąd Najwyższy. Widok kolumny od strony placu Krasińskich [Magazyn 2000]
- Rys 4.5.11. Porównanie proporcji fasad Pałacu Krasińskich i Sądu Najwyższego.
- Rys 4.5.12. Sąd Najwyższy. Kolumnada od strony placu krasińskich. [fot. aut.]
- Rys 4.5.13. Północno-zachodni narożnik placu Krasińskich. Styk pałacu i budynku sądu. [fot. aut.]
- Rys 4.5.14. Plac Krasińskich. Otoczenie pomnika Powstania Warszawskiego. [fot. aut.]
- Rys 4.5.15. Sąd Najwyższy. Główne wejście. [fot. aut.]
- Rys 4.5.16. Sąd Najwyższy. Detal styku kolumnady ze szklaną ścianą osłonową. [fot. aut.]
- Rys. 4.5.17. Sąd Najwyższy. Narożnik budynku przy ul. Świętojerskiej. [fot. aut.]
- Rys. 4.5.18. Sąd Najwyższy. Fragment fasady. [fot. aut.]
- Rys. 4.5.19. Sąd Najwyższy. Patio z kariatydami od ul. Nowiniarskiej. [Magazyn 2000]
- Rys. 4.5.20. Sąd Najwyższy. Widok na Pałac krasińskich ze szklanego mostka w holu głównym. [Magazyn 2000]

Rysunki bez podanego źródła wykonała autorka