

Mirosław BOGDAN

PIĘKNO FORMY I ODPOWIEDNIOŚCI W ARCHITEKTURZE

Streszczenie. Człowiek poprzez reakcję poznawczo-pożądcawczą (przeżycie pięknościowe) przeżywa piękno formy i odpowiedniości umiejscowione w dziele sztuki. W zależności od funkcji (przeznaczenia budowli) piękno formy i odpowiedniości ma swój określony, procentowy udział w budowaniu sumarycznego piękna. Na przestrzeni wieków jedne traktaty estetyczne uważały odpowiedniość za odmianę piękna, drugie za wartość pokrewną pięknu, ale od niego różną. Istniały również takie, które przeciwstawiały ją pięknu. Ta troistość w określaniu odpowiedniości trwała przez wieki i trwa do dzisiaj.

Wielka teoria piękna formy zapoczątkowana przez starożytnych (Pitagorejczycy VI-IV w. p.n.e) głosiła, że piękno polega na wielkości, jakości i ilości części oraz na ich wzajemnym stosunku. Teoria ta uzupełniona średniowieczną formułą (św. Augustyn Vw.) „piękna jako rzeczy umiaru, kształtu i ładu” była w poszanowaniu przez dwa tysiące lat, a w dziejach estetyki europejskiej drugiej tak trwałej nie było. O początku jej kryzysu zadecydował empiryzm filozofów oraz romantyzm literatów i artystów w XVIII w. Piękno romantyczne przeciwstawiano wówczas pięknu klasycznemu, pięknu wiedzy leżącemu w naturze rzeczy, będącemu własnością obiektywną w istotnych swych rysach niezmienną, nieprzemijającą, poznawalną a nie wymyśloną. Piękno romantyczne było bowiem pięknem silnego uczucia i entuzjazmu, pięknem wyobraźni, pięknem poetyczności, liryzmu, pięknem duchowym, amorficznym, nie poddającym się formie ani regułom dziwności, nieograniczoności, głębi, tajemniczości, symbolu, wielorakości, pięknem utudy, dalekości, malowniczości, także pięknem siły, konfliktu, cierpienia, pięknem silnego uderzenia.

W drugiej połowie XIX w. architektura w teorii i praktyce poddana została zasadzie stosowności. Funkcjonalizm wniósł uzasadnione poszanowanie dla funkcji w architekturze, nie ukształtował jednak zasad piękna odpowiedniości. Podobnie ilustracyjnie traktujący elewacje postmodernizm, przy różnych zabiegach afunkcjonalnych, nie wytworzył humanistycznie „trwałej” wartości estetycznej.

Prawidłowy rozwój architektury następuje wraz ze wzrostem przystosowania jej do służby człowiekowi poprzez piękno i dobro użytkowne. Aby on następował, pojęcia formy i funkcji nie powinny być traktowane przeciwnie, ale muszą się wzajemnie uzupełniać i prowadzić do spełnienia swego zadania w jedności.

Rozpoznawalność piękna jako wartości pokrewnej doboru i prawdzie jest związane z całokształtem przeżyć poznawczo-pożądcawczych człowieka. Człowiek dostrzega intencjonalny związek pomiędzy realnie istniejącym światem i intelektem oraz rozumnym pożądaniem. Istnieje bowiem w człowieku wola, pojęta jako emocjonalna siła związana z poznaniem intelektualnym, dzięki której aktom intelektualnym odpowiadają reakcje emocjonalne. Następstwem każdej istniejącej w człowieku poznawczej formy, czyli każdego poznawczego ujęcia, jest jakaś inklinacja „do” lub „od” rzeczy prezentowanej w poznawczym ujęciu. Mamy tutaj do czynienia z ruchem dowewnętrznym i ruchem odwewnętrznym naszej psychiki. Pierwszy realizuje się przy aktach poznawczych, w których świat łączy się intencjonalnie z nami w nas samych. Drugi odpowiada aktom woli, która dąży do realnego zjednoczenia z przedmiotem pożądanym. Tendencja jednocząca z przedmiotem przejawia się w akcie woli, który powoduje ciążenie ku poznanemu (pięknemu) i stosownemu (odpowiedniemu) przedmiotowi. Zarówno poznawczy kontakt, jak i owo towarzyszące nieodmiennie załączkowe upodobanie są sobie współmierne. Człowiek poprzez psychikę jakby dwoma ramionami wchodzi w intencjonalny kontakt z całą rzeczywistością i w ten właśnie sposób ją przeżywa.

Całościową reakcję poznawczo-pożądczącą człowieka nazywamy przeżyciem estetycznym. Człowiek przeżywa piękno formy i odpowiedniości umiejscowione w dziele sztuki. Forma dzieła sztuki (architektury) jest kształtem wynikającym z układu części, który ono przybrało. Budowla, posąg, obraz, wiersz czy sonata wszystkie przybierają osobliwy lub „specjalny” kształt i ten kształt jest ich formą. Specjalność kształtu, który przybrało dzieło sztuki, może wynikać również z przeznaczenia, któremu ono służy, czyli ze stosowności (odpowiedniości). Korelatem formy są jej elementy, składniki, części, które forma łączy i zespala w całość. Forma portyku jest układem kolumn, melodia - układem dźwięków.

Pojęcie architektury poprzez wieki formułowano i formuluje się jako syntezę: funkcji, formy i konstrukcji. O zaistnieniu obiektu architektonicznego (urbanistycznego) decyduje pojęcie funkcji jako podstawowej intencji organizacji przestrzeni, która zostaje określona w wymiarze wizualnym poprzez formę plastyczną. Forma o określonej strukturze plastycznej posiada budowę techniczną, wedle której jest realnie kształtowana w przestrzeni. Forma architektury budowana jest według zasad piękna formy (kształtu) i piękna odpowiedniości (stosowności). W zależności od funkcji (przeznaczenia budowli) piękno formy i odpowiedniość mają swój określony udział w budowaniu sumarycznego piękna. W obiektach o wyraźnym języku oznaczeniowym, symbolicznym piękno formy stanowi czynnik pierwszoplanowy nad stosownością. Funkcjonalność schodzi tu wyraźnie na drugi plan albo staje się czynnikiem uzupełniającym piękno w sensie syntetycznej jedności piękna formy i odpowiedniości. Obiektu, w których czynnik użyteczności jest najważniejszy, zasady piękna formy stają się drugoplanowe. Stanowią one jedynie tło wobec estetyki stosowności, odpowiedniości określającej funkcjonalność przestrzeni.

Na przestrzeni wieków różnie traktowano wzajemną relację pomiędzy pięknem formy a odpowiedniością. Jedne traktaty estetyczne uważały odpowiedniość za odmianę piękna, drugie zaś za wartość pokrewną pięknemu, ale od niego różną. Istniały również takie, które przeciwstawiły ją pięknemu. Ta troistość w określaniu odpowiedniości trwała przez wieki i trwa do dzisiaj.

Starożytni są twórcami ogólnej teorii piękna. W świadomości starożytnych Greków: architektura, rzeźba, malarstwo - bliskie między sobą - były natomiast bardzo dalekie od poezji, muzyki, tańca. Pierwsze wytwarzały rzeczy do oglądania i były kontemplacyjne, drugie wyrażały uczucia i były ekspresyjne. Mimo dzielącej je różnicy, były formowane na jednej teorii piękna. Zapoczątkowali ją Pitagorejczycy (VI-IV w. p.n.e), dla których piękno rzeczy polegało na doskonałej strukturze, ta zaś - na proporcji części, którą da się ustalić ściśle liczbowo: „Żadna sztuka nie powstaje bez proporcji, a proporcja leży w liczbie. Wszelka więc sztuka powstaje przez liczbę... Dzięki tej proporcji osiągną one całkowitą poprawność dzieła. Ogólnie biorąc, wszelka sztuka jest systemem postrzeżeń, a system jest liczbą, słusznie więc można rzec: dzięki liczbie wszystko pięknie wygląda, to znaczy: dzięki myśli zdolnej do sądu i pokrewnej liczbom, stanowiącym zasadę wszechrzeczy... Ład i proporcja są piękne i przydatne, a bezład i brak proporcji są brzydkie i nieprzydatne”¹. Teorię tę ukształtowali na bazie obserwacji świata dźwięków muzycznych: struny współdźwięczą harmonijnie jeśli stosunek ich długości jest stosunkiem prostych liczb. Niedługo analogiczna koncepcja objęła architekturę i rzeźbę

oraz piękno żywych ciał. Pojęcia „harmonii” (zestrojenia) i „symetrii” (współmierności) ściśle odpowiadają tej teorii. Starożytni Grecy ukształtowali pojęcie „kanonu”, czyli miary, która miała porządkować strukturę dzieła plastycznego. W architekturze moduł stanowiła połowa szerokości kolumny mierzonej u dołu, odpowiadająca szerokości tryglifu i na podstawie tego wymiaru można zrekonstruować całą budowlę.

Wedle Witruwiusza (I w.), rzymskiego kontynuatora klasycznych zasad greckiej sztuki, w skład pojęcia „architektura” wchodzi: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symetria*, *decor* i *distributio*.

„*Ordinatio*, czyli uporządkowanie, jest pełnym umiarem ułożeniem poszczególnych członów budowli i ustaleniem proporcji całego dzieła; wynika to ze stosunku liczbowego, zwanego po grecku - *posotes*. Stosunek ilościowy stanowi moduł wzięty z poszczególnych elementów samej budowli; rezultatem jest odpowiedni efekt całości.

Dispositio jest to odpowiednie rozmieszczenie elementów budowli i uzyskanie przez ich zestawienie wykwintu dzieła i jego jakości ... Wszystko to jest wynikiem przemyślenia i pomysłowości”. Pomysłowość polega na rozwiązywaniu niejasnych zagadnień oraz na odkrywaniu” praw nowych rzeczy dzięki ruchliwej inteligencji.

Eurythmia polega na pełnym wdzięku wyglądzie budowli i na właściwym zestawieniu poszczególnych członów. Osiąga się ją wtedy, gdy poszczególne człony budowli mają odpowiedni stosunek wysokości do szerokości, szerokości do długości i w ogóle odpowiadają wymaganiom symetrii.

Symetria jest harmonijną zgodnością wynikającą z członów samego dzieła i współzależnością między określonymi członami poszczególnych części a całością dzieła. Podobnie jak w ciele ludzkim z łokcia, stopy, dłoni, palca i innych części ciała wynika symetryczna jakość eurytmii, tak samo jest w budownictwie. I tak po pierwsze, w budownictwie sakralnym dochodzi się do obliczenia tego stosunku albo według grubości kolumn, albo na podstawie tryglifu, albo nawet na podstawie modułu; ... z poszczególnych części dochodzi się do określenia symetrii.

Decor, czyli stosowność w budowlu, polega na nienagannym wyglądzie całości skomponowanej z poszczególnych elementów uznanych za dobre. Decyduje o tym założenie zwane po grecku - *thematismos* albo zwyczaj, albo warunki naturalne.

Distributio, czyli ekonomia, polega na właściwym rozporządzeniu materiałem i miejscem oraz na oszczędności i umiarkowaniu w obliczaniu wydatków budowlanych ... I w ogóle rozkład budynków powinien być dostosowany do osób, które mają z nich korzystać”²

Dla eurytmii występującej w malarstwie, rzeźbie i świecie organicznym dowody przeprowadzone przez Witruwiusza były takie same jak dla architektury. Konsekwencją tej teorii było poszukiwanie doskonałej proporcji dla każdej ze sztuk.

Wielka teoria, którą zapoczątkowali starożytni, a która głosiła, że piękno polega na wielkości, jakości i ilości części oraz na ich wzajemnym stosunku była w poszanowaniu przez dwa tysiące lat, a w dziejach estetyki europejskiej drugiej tak trwałej nie było.

Odpowiedniość z pięknem porównywał między innymi Sokrates: „We wszystkich rzeczach piękno i dobro jest związane z ich przeznaczeniem, są piękne i dobre, jeśli są dobrze do niego dostosowane, a jeśli są dostosowane źle, to są złe i brzydkie”. Szczególnie odnosił to do architektury: „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”³.

Sokrates odróżnił to, co piękne jest dlatego, że dostosowane do swego przeznaczenia (prepon), od tego co piękne jest samo w sobie. Odpowiedniość uważał za odmianę piękna w szerokim znaczeniu (jeśli pięknem nazywa się wszystko, co się podoba), a zarazem przeciwstawia odpowiedniość pięknemu (jeśli je rozumie jako własne piękno formy). Funkcjonalizm Sokratesa był odmienny od Sofistów, dla których dom był odpowiedni, gdy odpowiadał smakowi tego, który w nim mieszka i na niego patrzy. Estetykę odpowiedniości Sokratesa kontynuowali Stoicy.

W okresie średniowiecza „Wielka Teoria” przestała być jedyną teorią piękna. Teoria dualistyczna została zapoczątkowana przez Plotyna (III w.) u schyłku starożytności i weszła do średniowiecznej teorii sztuki poprzez anonimowego pisarza V wieku, zwanego Pseudo-Dionizym. Według niego byt posiada naturę światła i promieniuje tak jak ono. Uważał on piękno za rzecz „proporcji i blasku” (euarmostia kai aglaia). Formuła ta została przejęta przez czołowych scholastyków XIII w., Św. Tomasza z Akwinu i Ulryka ze Strasburga.

Św. Tomasz z Akwinu (XIII w.), zwany „budowniczym niewidzialnej Katedry”, określa trzy warunki piękna: czyli doskonałość rzeczy, to bowiem co ma braki, jest już przez to samo brzydkie; drugim jest właściwa proporcja, czyli harmonia; trzecim zaś blask właściwy swemu rodzajowi, duchowy lub cielesny”⁴.

Jednocześnie począwszy od wczesnego średniowiecza, przebiegała druga, liczniejsza linia myślicieli wiernych Wielkiej Teorii, których głównym przedstawicielem był Św. Augustyn (V w.): „Podoba się tylko piękno, w pięknie zaś kształty, w kształtach proporcje, w proporcjach liczby”. Augustyn odnajdywał piękno w całości, zgodności, porządku („nie ma bowiem rzeczy uporządkowanej, która by nie była piękna”), jedności („jedność jest formą wszelkiej piękności), równomierności i liczbowej równości.

On uformował również wielotrwłą formułę piękna jako rzecz umiaru, kształtu i ładu, tym większymi są dobrami; a im mniej w nich umiaru, kształtu i ładu, tym mniej są dobre. Przeto te trzy własności, umiar, kształt i ład, nie wspominając już o tych niezliczonych, które oczywiście z nimi się łączą, te trzy są niejako powszechnymi dobrami w rzeczach przez Boga zrobionych, czy to w duchu czy w ciele. Gdzie są wielkie, tam są dobra, gdzie są małe, a gdzie ich nie ma, tam żadnego nie ma dobra”⁵. Augustyn był tym, który wyraźnie przeciwstawił pojęcia: aptum i decorum. W odpowiedności widział zawsze moment użytku i celowości, którego nie ma we właściwym pięknie. Podobnie Hugon od św. Wiktora przeciwstawił aptum i gratum, uważając piękno gratum za piękno sensu stricto. Dla Ulryka ze Strasburga piękno zaś w szerokim znaczeniu obejmowało zarówno piękno w węższym (pulchrum), jak i stosowność (aptum).

Sztuka powinna być konstrukcyjna i funkcjonalna. Zasada ta była w praktyce stosowana przez arystów, którzy tworzyli doryckie świątynie, romańskie kościoły i gotyckie katedry. W teorii piękna znalazła dopiero uzasadnienie u Scholastyków w XIII w. Według nich piękno proporcji w budowlach może zostać określone przez jej odpowiedniość, czyli dostosowanie do celu.

Renesansowi filozofowie byli raczej filozofami przyrody niż estetykami i niewiele zastanawiali się nad pięknem. O pięknie pisali przede wszystkim plastycy i poeci. Artyści odwoływali się głównie do Witruwiusza, autorzy poetyki do Arystotelesa. Ogólnie, teorie piękna w Odrodzeniu były te same co w Średniowieczu, postugiwano się bowiem klasycznym pojęciem piękna. L.B. Alberti (XV w.) architekt i pisarz był pierwszym, który w pełni zajął się dziełem Witruwiusza, a rezultatem tego była książka: „De re aedificatoria libri cecem”. Pragnąc zrozumieć od podstaw architekturę starożytnych z gorliwością studiował rzymskie ruiny, ich konstrukcję i detal. Ponownie odkrył zasady określające kształt i proporcje antycznej świątyni jako całości oraz jej poszczególnych detali. Dla Albertiego piękno (*leggiadria*) jest nierozdzielnie związane z rozumem. Określał je jako: „zgodność i wzajemne zgranie części”. Pisał: „w samych kształtach ciał jest coś, co jest im naturalne i wrodzone i co przeto trwa stale i niezmiennie”. Renesans przyniósł upodobanie do *concinntas*, piękna sensu stricto, piękna formy. Upodobanie do odpowiedności, stosowności „*decorum*” zeszło na plan dalszy. Aczkolwiek uważał, że budowla jest piękna zależnie od tego, czy odpowiada swemu przeznaczeniu.

Od renesansu architektura świecka stała się równie ważnym, jak architektura sakralna, wyrazem świadomości epoki. A. Palladio (XVI w.) w dziele „Cztery księgi o architekturze” poświęca jej dużo miejsca: „Zanim rozpocznie się budowę trzeba dokładnie rozpoznać wszystkie części planu i fasady budynku, który ma być wykonany. Przy każdej budowie (jak powiada Witruwiusz) należy brać pod uwagę trzy rzeczy, bez których żaden budynek nie zasłuży ba uznaniu, a to: użyteczność, czyli wygodę, trwałość i piękno, gdyż nie może się zwać doskonałym budynek, który byłby użyteczny tylko na czas krótki lub który byłby trwały, lecz niewygodny, albo gdyby mając obie te zalety był zupełnie pozbawiony piękna. Wygodny będzie wtedy, gdy każda jego część będzie miała właściwe miejsce i odpowiednią przestrzeń, nie mniejszą niż wymaga jej znaczenie i nie większą niż nakazuje potrzeba, a także gdy będzie prawidłowo umieszczona, to jest kiedy loggie, sale, komnaty, piwnice i strychy znajdują się w miejscach dla nich stosownych. Trwałość osiągnie się, gdy wszystkie mury będą pionowe, grubsze w części dolnej niż górnej, gdy będą miały mocne i wytrzymałe fundamenty oraz gdy kolumny górne będą w pionie z dolnymi, a wszystkie otwory jak drzwi i okna, jedno nad drugim, wtedy pełne wypadnie na pełnym, a puste nad pustym. Piękno wyniknie z pięknych form i właściwego stosunku całości do części, części pomiędzy sobą oraz części do całości, albowiem budowla powinna się przedstawiać jako całości i skończony organizm, w którym jeden członek odpowiada drugiemu, a wszystkie są potrzebne w zamierzonej całości”⁶.

Pod koniec odrodzenia Lamozzo, żyjący już w latach manieryzmu i idealizmu, pisał, że jeśli coś się podoba, to dlatego, że ma ład i proporcję. Wielka Teoria okazała się trwalsza niż odrodzenie. Malarz francuski Poussin, ok. poł. XVII w. powiedział: „Idea piękna” wstępuje w materię, jeśli w tej jest ład, miara i forma. Architekt francuski Blondel określał piękno jako „concert harmonique”, uważając harmonię za

źródło, początek i przyczynę zadowolenia, jaki daje sztuka. We francuskiej klasycystycznej teorii XVII wieku, począwszy od Chapelaine, nastąpiło odnowienie starego pojęcia stosowności, odpowiedności pod nazwami: „convenancé”, „justesse”, a zwłaszcza *bienséance*”. Tym francuskim nazwom odpowiadała staropolska „przystojność”. Nowa terminologia określała sztukę, architekturę odpowiednią dla pozycji społecznej człowieka. Według niej podobał się człowiek, którego wygląd, zachowanie, dom i jego wystrój odpowiadały jego stanowi i godności.

Kryzys Wielkiej Teorii nastąpił dopiero w XVIII w. Zdecydowały o tym nowe poglądy, smak, empiryzm filozofów oraz romantyzm literatów i artystów. Nowe teorie zaprzeczały twierdzeniu, że piękno polega na układzie i proporcji; bądź też uderzały w tezy sprzęgnięte z Wielką Teorią. Odrzucały obiektywność piękna, jego racjonalność, ilościową naturę, metafizyczne podłoże i jego najwyższą pozycję w hierarchii wartości. Filozofowie, od których już w poprzednich stuleciach wyszła krytyka tradycyjnego rozumienia piękna (Kartezjusz, Spinoza), nie mieli ochoty zajmować się subiektywnymi w ich odczuciu i przez to nieistotnymi zjawiskami, do których zaliczali piękno. Jedyne filozofowie nowego typu jak Hume zajęli się tym pojęciem z prawdziwą pasją. Badania psychologiczne w XVIII w. nad reakcją człowieka na piękno, dotychczas traktowane dorywczo, nabrały teraz prawdziwej ciągłości i ukształtowały nowe subiektywne ustosunkowanie do pojęcia piękna.

Jedna grupa osiemnastowiecznych krytyków stała na stanowisku, że piękno jest czymś nieuchwytnym i dlatego trudno jest konstruować jego teorię.

Druga grupa, późniejsza, bardziej wpływowa, zwłaszcza w Anglii, uderzała w obiektywizm piękna i rozumiała piękno jako subiektywne wyobrażenie ludzi; z kształtu rzeczy piękno stało się dla nich kształtem przeżyć. Wcześniej, bardziej umiarkowani krytycy, jak Hutcheson, Perrault twierdzili, że istnieje zarówno piękno obiektywne, jak i względne, subiektywne albo piękno naturalne i umowne. Estetyka w XVIII w. rezygnuje z ogólnej teorii i uznaje tylko jedną: psychologiczną teorię przeżycia estetycznego.

Piękno romantyczne jest całkowicie różne od piękna klasycznego, czyli piękna zależnego od właściwych proporcji, zależności między częściami, od utrzymania miary. Piękno klasyczne leży w naturze rzeczy, jest ich własnością obiektywną, nie jest zależne od ludzkiego wymysłu czy konwencji. W swych istotnych rysach jest niezmiennie, nieprzemijające, należy je więc poznawać, nie wymyślać. Piękno klasyczne jest rzeczą wiedzy. Należy je badać, poznawać, znać, a nie wymyślać i improwizować. Powinno ono być właściwe dla ludzkiej skali. Wedle Witruwiusza proporcje „powinny być oparte ściśle na proporcjach dobrze zbudowanego człowieka”.

Piękno klasyczne poddaje się ogólnym regułom.

Pojęcia piękna klasycznego, na wespół historyczne i na wespół systematyczne, nie jest pojęciem precyzyjnym; można jednakże powiedzieć, że jest pięknem *stricto sensu*: pięknem formy, regularnego układu.

Wyraz „romantyczność” wywodzi się od „romansu”. Romantycznymi bowiem nazywano scenerie znane z romansów i ich bohaterów. Romans zaś obrał swą nazwę od języków romańskich, w których romanse najczęściej były pisane

Pojęcie romantyczności odnajdujemy już w rękopisie z XV w.

Prawdziwa historia tego pojęcia zaczyna się później, w XVII w. W pierwszym okresie wyraz ten był używany jako pojęcie nie związane ze sztuką, dopiero na przełomie XVIII i XIX w. stał się terminem technicznym w estetyce.

Piękno romantyczne, odmienne od piękna klasycznego jest pięknem silnego uczucia i entuzjazmu, pięknem wyobraźni, pięknem poetyczności, liryzmu, pięknem duchowym, amorficznym, nie poddającym się formie ani regułom, pięknem dziwności, nieograniczoności, głębi, tajemniczości, symbolu, wielorakości, pięknem ułudy, dalekości, malowniczości, także pięknem siły, konfliktu i cierpienia. Jeśli przyjmiemy, że piękno klasyczne jest pięknem w najwęższym (formalnym) znaczeniu, to piękno romantyczne mieści się w tym najszerszym pojęciu piękna.

Przy wyłączeniu piękna klasycznego z rozległej dziedziny piękna, tę resztę którą otrzymamy, możemy nazwać pięknem romantycznym.

Starożytność, średniowiecze, odrodzenie zaliczało architekturę do sztuk mechanicznych pomimo tego, że jej teorie poświęcone były budowłom monumentalnym, nie użytkowym. Dopiero w połowie XVIII w. według traktatu Ch. Batteux, architekturę przesunięto do kategorii sztuk pośrednich między wolnymi a mechanicznymi. Wkrótce zaś potem uznana została za sztukę wolną wraz z malarstwem, rzeźbą, muzyką, poezją, tańcem i sztuką wymowy, z którą wcześniej stanowiła grupę pośrednią. Awans ten nie przyczynił się do funkcjonalnego jej rozumienia. Istniejący w architekturze styl neogotycki, neorenesansowy i neorokoka XIX w. jest tego przykładem.

W XIX w. nieoczekiwanie znów wróciła Wielka Teoria, ale już wśród innych teorii i nie osiągnęła już tej pozycji co kiedyś. W pierwszej połowie XIX w. szczególnie pociągająca stała się stara teoria o pięknie, które jest objawieniem się idei. Hegel pisał: „Piękno jest zmysłowym przeświecaniem idei”. Na czoło wysunięto również koncepcję o pięknie, które polega na jedności połączonych z wielością. W Niemczech, od początku XIX w. Herbart budował estetykę na pojęciu formy. Nowość tej estetyki była po części terminologiczna: mówiła „forma” tam, gdzie dawna Wielka Teoria mówiła „proporcja”. W drugiej połowie XIX w. osłabło zainteresowanie pięknem. Zainteresowanie estetyką nie osłabło. Objawiło się bowiem pod hasłem nie piękna, lecz sztuki i przeżycia estetycznego. Teorie skupiając się na przeżyciu estetycznym, jego osnowę widziały w empatii (Vischer, Lipps), w świadomej iluzji (K. Lange), we wzmószonym funkcjonowaniu umysłu (Guyan), w uczuciach pozornych (v. Hartmann), w ekspansji (Croce), w kontemplacji (Külpe, Segal).

W drugiej połowie XIX w. nastąpiła przemiana w architekturze; sztuka ta w teorii i praktyce poddana została zasadzie funkcjonalności. Funkcjonalizm zrodził się w Ameryce na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jego prekursorem był twórca, przedstawiciel „Szkoly chicagowskiej” - Louis Sullivan.

Duża ruchliwość i pionierskie warunki egzystencji osadników, komuny Shakerów w codziennej pracy odnajdujące źródło doskonalenia wewnętrznego, rozwój przemysłu oraz brak miejscowych tradycji kulturowych były głównymi przyczynami racjonalno utylitarnego kształtowania architektury amerykańskiej. Tradycję kulturową tworzyli koloniści, przeważnie angielscy, przenoszący do Ameryki

i adaptujący do miejscowych potrzeb wzory klasycznej architektury palladiańskiej. Jej forma dążyła do czytelności rozwiązań plastycznych, klarowności, ładu i umiaru w dekoracji.

W Europie funkcjonalizm, przeciwnie niż w Ameryce, gdzie kierunek ten był rozwinięciem istniejących i społecznie akceptowanych tendencji, był kolejną, po nieudanym eksperymencie secesji, próbą wyjścia z zakłętego kręgu eklektyzmu, w jakim znajdowała się architektura i sztuka użytkowa.

Funkcjonalizm rozumiejąc nieodwracalność rewolucji technicznej, przyszłość architektury i sztuki użytkowej upatrywał w ściślejszej współpracy artystów z przemysłem. Według H. Muthesiusa, teoretyka Werkbundu: „Użyteczność sama w sobie nie ma nic wspólnego z pięknem. W pięknie chodzi o problem formy i o nic więcej, w użyteczności o gołe wypełnienie usługi. Piękny przedmiot może być oczywiście zarazem przedmiotem użytkowym, a użytkowy pięknym. Stopienie piękna z użytecznością jest - jak wiadomo - istotnym zadaniem architektury. Ale należy to uogólnić i powiedzieć, że cała ludzka działalność wytwarzająca narzędzia, budująca i konstruująca, a nawet wszystko, co człowiek w ogóle tworzy, podlega w najogólniejszym sensie tej samej zasadzie, a mianowicie połączeniu użyteczności z pięknem”⁷.

Obok H. Muthesiusa, P. Sourieau, G. Sempera, również A. Loos poprzez doktrynę potępienia ornamentu („Ornament i zbrodnia”) gromi secesję za wybujałość ornamentyki i zaprzepaszczenie wewnętrznej więzi, jaka powinna istnieć między formą, funkcją a konstrukcją budowli.

Architektura starożytna i średniowieczna utrzymywała równowagę pomiędzy strukturą i ozdobą. Przy czytelności struktury tej architektury istniał autentyzm jej dekoracji rzeźbiarskiej. Starożytna posiadała ją we frontach i metopach, średniowieczna w tympanonach i kapitelach. Czasy nowe miały bardziej zmienny stosunek do dekoracji. Przeszły zarówno przez okresy upodobania do ozdób, jak i przez okresy ich eliminacji. W baroku panował „horror vacui”, a w neoklasycyzmie nawet „amor vacui”.

Podobnie jak antyk i gotyk, czasy nowe od renesansu szły w kierunku potęgowania elementów dekoracyjnych. Do szczytu doszło na Półwyspie Iberyjskim i w południowoamerykańskich koloniach Hiszpanów i Portugalczyków. Upodobanie do dekoracji przestało istnieć na początku XIX w.

Piękno struktury scholastycy nazywali „formositas” albo „compositio”, piękno zaś ozdób nazywali „ornamentum” albo „ornatus”. W sensie ozdobności i dekoracyjności użali pojęcia „venustas”.

Czasy nowe miały bardziej zmienny stosunek do dekoracji, aczkolwiek wszystkie teoretyczne wypowiedzi średniowiecza i odrodzenia o pięknie i ozdobie są zgodne.

Bezozdobne dzieła sztuki, budowle i sprzęty XIX w. wytwarzane pod wpływem greckich wykopalisk, a także od wpływem angielskiej mody (style anglais) rozpowszechnione zostały pod nazwą „biedermeieru”. Potem przyszedł czas stylów historycznych o przewadze ozdób naśladowujących bardziej ornamenty niż samą strukturę renesansową czy rokokową. Pod koniec XIX w. powstała Secesja (Modernizm), jako reakcja przeciwko panującemu w sztuce historyzmowi i eklektyzmowi. Kierunek ten był drogą do rozwoju niehistorycznego ornamentu. Konkurencyjny funkcjonalizm przełomu XIX i XX w. wypiera Secesję. Opozycja przeciw ozdobom miała podwójną intencję: na rzecz form odpowiednich funkcjonalnie, ale również na rzecz form prostych, regularnych, geometrycznych, posiadających czytelność logiki matematycznej. Bojownicy XX-wiecznego funkcjonalizmu - Le Corbusier, Van de Velde, architekci

Bauhausu walczyli również piórem o kształt architektury. Le Corbusier forsował formy „przyjemne przez swą nagość”, a jego współpracownik Ozenfant mówił o reakcji człowieka na geometrię. Walter Gropius, założyciel szkoły Bauhausu, pisał: „chcemy stworzyć jasną, organiczną architekturę, której wewnętrzna logika będzie oczywista i promienna, nie obciążona kłamiwymi fasadami i sztuczkami, chcemy architektury przystosowanej do świata maszyn, radia, szybkich aut - architektury o przejrzystym i funkcjonalnym stosunku do form”. Teraz maszyna stała się wzorem dla sztuki, a epokę nazwano erą maszyny (machine age). Francuski pisarz Paul Valery nazwał książkę maszyną do czytania, Ozenfant obraz nazwał maszyną do wzruszeń, a Le Corbusier określił dom jako maszynę do mieszkania. Radziecki reżyser Eisenstein nazwał teatr maszyną do grania, a Marcel Duchamp powiedział: „idea jest maszyną do tworzenia sztuki”. W skrajnych wypowiedziach wszelkie piękno było sprowadzane do piękna odpowiedniości. Funkcjonalizm występujący samoistnie oraz jako motyw w twórczości wielu architektów (F.L. Wrighta, A. Aalto, Miesa van der Rohe) trwał do połowy XX w.

Często teorie XX w. uważają pojęcie piękna za pojęcie wadliwe i nie budują dla niego teorii. Uważają, że tworzenie piękna nie jest zadaniem sztuki. Dla nich najważniejszą wartością w sztuce jest wstrząs, który można również osiągnąć przez brzydotę. Apollinaire pisał: „brzydotę lubimy dziś równie jak piękno”. Wśród artystów głównie ukształtowało się przekonanie, że zjawisko piękna nie jest aż tak atrakcyjne, jak przyjmowano i nie jest zdolne dłużej zatrzymać uwagi odbiorcy. Dla teoretyków XX w. piękno głównie było cechą prostą, nie poddającą się definicji, analizie, wyjaśnieniu. W drugiej wersji uznawali piękno za substancję wieloznaczną i płynną, nie nadającą się do użytku naukowego, ponieważ według nich oznacza wszystko, co kto chce i jest używane przeróżnie według subiektywnego upodobania. Określona została niemożność ustalenia poprawnej teorii piękna, a w szczególności tak powszechnej, jak Wielka Teoria. Jednocześnie istniały teorie, które myślały o ulepszeniu i zawężeniu pojęcia piękna. Według Croce zabieg uporządkowania pojęcia powinien polegać na wyeliminowaniu z tego pojęcia rzeczy, które dostarczają nam tylko rozrywki, pouczenia, podniecenia, wesela. Pojęcie piękna w XX w. zostało podzielone na pojęcie piękna zmysłowego i umysłowego. Istnieją oczywiście rzeczy, które odpowiadają obu kryteriom i te według definicji Kanta określano pięknymi. Określano również pięknymi najwyższe osiągnięcia, najpiękniejsze realizacje. Właśnie te realizacje, zdaniem teoretyków, powinny służyć formowaniu się definicji i teorii piękna.

W XX w. pojęcie „piękny” zostało zastąpione przez pojęcie „estetyczny”. Z pojęciem estetyczności jest związane pojęcie piękna nowoczesności. Świat przedmiotów funkcjonalnych został zaliczony do świata estetycznego, nowoczesnie odpowiedniego. Z pojęciem nowoczesności jest związane pojęcie dynamizmu, ruchu działania, futuryzmu i realizmu przemysłowo-technologicznego. Osiągane wartości estetyczne stają się zasługą technologii i sprawności technicznej. Konstruktywizm ściśle określający jedność konstrukcji i formy wykorzystuje najnowsze osiągnięcia techniki budowlanej, traktuje ekspresję ciężenia jako główny środek wyrazu plastycznego.

Architektura nowoczesna nie mieści się w kategoriach „klasycznej estetyki”. Od czasu renesansu przestrzeń rozumiano jako ograniczoną ścianami, stropem i podłogą. Ściany dzielono wertykalnie i horyzontalnie: pilastrami, gzymsami, cokółem i spoinami. Otwory drzwi i okien podporządkowano

temu podziałowi. Architektura modernistyczna postuluje się podobnym ograniczeniem przestrzeni przez ścianę poziomą i pionową. Jednak mury jej zostały oczyszczone z ornamentu. W nowoczesnej architekturze mury zjawiają się sporadycznie. Przestrzeń w poziomie zostaje ograniczona przez otwór. Zaniegowanie muru powoduje, że właściwość „zamknięcia” przestrzeni przestaje być odczuwalna. Pomieszczenie przestaje być ograniczone, „wybiega w przestrzeń”. Jeśli ściany wewnętrzne zostaną usunięte, to przestrzeń odczuwana jest jako „płynąca w nieokreślonym kierunku”. Słup w architekturze nowoczesnej nie posiada podpory i głowicy. Wznosi się w równym profilu od podłoża do stropu. Poprzez kontrast „pionu” i „poziomości” ujawnia swe strukturalne i tektoniczne walory. Przejście od „niesionego” do „dźwigającego” nie odbywa się poniżej słupa w spinie, lecz w samym słupie. Okno klasycystyczne ujęte jest w ramy przynależne do otworu, a nie do muru i stanowi wraz z ramą jedną plastyczną substancję. W architekturze nowoczesnej sam otwór okienny pozbawiony jest znaczenia estetycznego i jego wielkość wynika ze struktury tektonicznej budynku. Tutaj otwór nie jest podporządkowany mury. Sam posiada bowiem właściwości ściany. To, co nazywamy „otwartą”, nie jest już w strukturze budowli podtrzymywane przez „zamknięte”, lecz pojawia się jako równoważny element kształtu, który przeciwstawia się na zasadzie kontrastu „zamkniętemu”. Ściana, przez którą w pełni przenika światło, która jest pozbawiona statycznych strukturalno-tektonicznych elementów, natomiast nakreśla sobą rzut pomieszczenia, jest nazywana „otwartą”. Elementy architektonicznej przestrzeni, które w epoce renesansu, baroku czy klasycyzmu stanowią ograniczenie przestrzeni, w sztuce nowoczesnej są potraktowane nieobowiązkowo. Nowoczesna przestrzeń dąży do nieistnienia materialnych granic i niekiedy graniczy z abstraktem. Przez S. Giediona została określona jako funkcja ruchu. Otwartość przestrzeni można zauważyć w pracach Wrighta, Aalto, Schasonna, Le Corbusiera „De Stijl”, szkoły mediolańskiej, Gropiusa, Breuera, Neutra, Miesa i Eiermanna. Stwarza odczucie „dynamicznej”, której ruch zostaje uporządkowany wedle jej tektonicznej struktury, podporządkowującej ciąg przestrzenno-czasowych następstw.

„Theo van Doesburg (1883-1931), lider grupy „De Stijl”, sformułował zasady nowoczesnej architektury, które stały się wykładnią tego wszystkiego, co architektura XX w. wniosła do światowej historii rozwoju architektury. Zostały one ujęte w siedemnastu hasłach:

1. Kształt - architektura powinna się wyrzec pozorów i koncepcji „kształtu” jako takiego, nie podlega bowiem kanoniczności „wzorca” kształtu.
2. Elementarność - architektura powinna budować swoją strukturę wychodząc z elementów (twórczych) budowy w jak najszerszym znaczeniu: funkcji, masy, światła, materiałów, planu, czasu, przestrzeni, barwy.
3. Oszczędność - powinna używać środków elementarnych, najbardziej podstawowych, bez marnotrawienia materiałów i pieniędzy.
4. Funkcjonalność - powinna być oparta na syntezie wymagań praktycznych, ukształtowana na planie jasnym i czytelnym.

5. **Bezkształtność** - powinna być bezkształtna, a jednocześnie dobrze wyrażona. Nie ma ona „a priori” schematu formy, w której umieszczono by przestrzenie funkcjonalne schematowi temu właściwe.
6. **Monumentalność** - powinna osiągnąć monumentalność niezależnie od „wielkości” czy „małości”.
7. **Aktywność otworu** - forma nowoczesnej architektury nie posiada żadnych biernych części. Ściana i otwór w niej mają znaczenie aktywne wskutek wytworzenia wzajemnego związku. Otwór aktywizuje się przez kontrast z płaszczyzną w całej kompozycji bryły.
8. **Plan otwarty** - architektura zrywając z tradycją „ściany” i „elewacji” przekreśla w ten sposób spójność między pojęciami „wewnątrz” i „zewnątrz”. Ściany powinny być sprowadzone do pojęcia zwykłego „punktu oparcia”. Nowy plan powoduje, że przestrzeń wewnętrzna i zewnętrzna przenikają się nawzajem.
9. **Rozczłonkowanie** - zespół elementów tworzących formę (bryłę) istnieje w przestrzeni ogólnej, która jest rozczłonkowana na różne przestrzenie użytkowe, związane z charakterem ich przeznaczenia. Rozczłonkowanie odbywa się za pomocą płaszczyzn dzielących (wewnętrznych) i rozgraniczających, zamykających (zewnętrznych). Znikają pojęcia pokoi i korytarzy.
10. **Wymiar czasu i przestrzeni** - połączenie przestrzeni i czasu wyrażonego przez ruch daje kompozycji architektonicznej pełniejszy wygląd.
11. **Wyrastanie plastyczne** - osiągnięte jest w nowej architekturze przez czwarty wymiar przestrzeni - czas.
12. **Astacjonalność** - powinna być antykubiczna (!), tzn., poszczególne przestrzenie nie powinny być wciskane (obudowywane) w zamknięte sześciany. Różne części przestrzeni powinny być rozwijane (komponowane) ekscentrycznie, od środka ku otoczeniu, we wszystkich kierunkach. Doprowadzi to do zerwania z tradycyjnym pojęciem statyczności bryły.
13. **Antysymetryczność** - architektura w miejsce powtórzenia i jednakowości dwóch przyległych części na zasadzie symetrii wprowadza zrównoważony stosunek części nierównych, tj. różniących się między sobą swym charakterem funkcjonalnym.
14. **Antyelewacyjność** - odrzucając znaczenie i rolę elewacji, kształtuje swój wyraz przez plastyczny rozwój wieloboczny w przestrzeni - czasie.
15. **Barwa** - architektura przyjmuje barwę organicznie sama w sobie. Zastępuje indywidualną ekspresję malarską - niezależną od materiału, kształtu i formy - ekspresję płaszczyzn barwnych, podkreślających tak samą zasadę kompozycji, jak i charakter dzielonych przez nie przestrzeni.
16. **Antyzdobniczość** - zgodnie z zasadą, że „barwa jest elementarnym środkiem ekspresji architektonicznej, jest antydekoracyjna”.

17. Architektura jest syntezą konstrukcji plastycznej - każdy element architektoniczny powinien przyczyniać się do tworzenia ekspresji plastycznej⁸.

Fascynacja światem techniki i nowej cywilizacji była również udziałem twórców architektury organicznej. Propagowana przez J.Ruskina, M.Morrisa, H.Greenougha architektura wyrażała piękno odpowiedniości poprzez ścisły związek człowieka ze środowiskiem, a dom rozwiązany jako swobodna przestrzeń otaczająca człowieka dla wygody i przyjemności jego życia uważała za najbardziej odpowiedni. Twórczość F.Wrighta, A.Aalto, E.Saarinen doczekała się międzynarodowej nobilitacji, stając się po części bazą wyjściową do „ekspresji plastycznej” w architekturze drugiej połowy XX w.

Przekonanie, że przemysłowo osiągnięte formy mają „wieczną wartość”, okazało się złudne. Funkcjonalizm nie był kresem, lecz okresem rozwoju, a era maszynowej estetyki była jedną z jego faz. Cechą nowej fazy, która się rozpoczęła, był liberalizm, dopuszczanie wszelkich form, wyzwolenie z dogmatu funkcjonalizmu. Artyści bardziej zaczęli się posługiwać wyobraźnią, pomysłowością i oddziaływaniem uczuciowym swoich dzieł. O.Niemeyer zaleca w architekturze: „uniknąć form klasycznych, szukać natomiast giętkości i różnorodności”. Celem jego są uczucia i nastroje, jakie może wzbudzić poezja architektury.

Przeciwieństwem romantycznego nurtu w architekturze współczesnej jest jednocześnie antyfunkcjonalny brutalizm. Piękno formy „ekspresyjnego brutalizmu” realizowane najczęściej w surowym betonie, opierając ciężkimi bryłami, z niestychaną siłą demonstruje nowy realizm i ekspresjonizm. Według L.Kahna „architektura jest rozumnym sposobem organizacji przestrzeni. Powinna być realizowana tak, aby konstrukcja i przestrzeń przejawiały się w niej samej. Wybór konstrukcji powinien udowodnić organizację wszechświata. Struktura pomieszczeń obsługujących powinna dopełniać strukturę pomieszczeń obsługiwanych. Jedna - masywna, brutalna, druga - azurowa i pełna światła”.

Manifestacja przeciwko funkcjonalizmowi i zasadom „stylu międzynarodowego” w pełni została wyrażona w architekturze „postmodernizmu”. „Charles Moor w programie „nowego stylu” w architekturze stwierdza:

- 1) budynki mogą i powinny mówić,
- 2) dlatego powinny posiadać swobodę wyrażania (...)
- 3) budynki funkcjonalne, ogólnie biorąc, są ponure i wrogie,
- 4) musimy zatem opierać projektowanie przestrzeni nie na abstrakcji kartezjańskiej geometrii, ale na ciele ludzkim i na naszym sposobie wyczuwania przestrzeni,
- 5) czy to nam się podoba czy nie, przestrzeń i kształt budynku zawiera pewne jakości psychiczne⁹.

W praktyce postmodernizm okazał się nowym sposobem na „zdobienie architektury”, w którym moda na umiar, purytańską skromność i formalny minimalizm zastąpiona została modą na „grę formalną” opartą na konceptualizmie architektury tworzonej ad hoc, wzbogaconą mieszaniną wątków społecznych, regionalnych, neohistorycznych i tzw. pop-artu. Architektura ta stanowi rodzaj „syntezatora” techniczno-plastycznych atrybutów współczesnej cywilizacji i kultury, którą można nazwać kulturą

telewizji i reklamy. Postępuje się efektem: monumentalności i z tych elementów kształtuje rodzaj ilustracji książkowej bajek dla dzieci czy też skrótowy przegląd historii architektury.

Odrzucenie Wielkiej Teorii piękna w XX w. nie przyniosło oczekiwanych rezultatów. Brzydota nie zastąpi piękna formy, a skrajna stosowność prawdziwej odpowiedniości. Funkcjonalizm utrwalony w architekturze Stylu Międzynarodowego nie przyniósł recepty na architekturę. Wniósł uzasadnione poszanowanie dla funkcji w architekturze, nie ukształtował jednak zasad piękna odpowiedniości. Okazuje się bowiem, że architektura ściśle funkcjonalna w utylitarnym tego słowa znaczeniu nie służy w pełni człowiekowi. Dla wielu przez brak osobowego piękna jest nieodpowiednia. Podobnie postmodernizm nie ukształtował humanistycznego „trwałego” piękna. Jego ilustracyjnie traktujący elewacje formalizm, przy różnych zabiegach afunkcjonalnych, stwarza poczucie nietrwałego (kruche) w wymiarze duchowym oznaczenia przestrzeni. Bardzo często architekturze XX w. brakuje piękna, które jest w stanie uszanować w człowieku to, co jest w nim stałe i niezmienne. Dom, w którym człowiek zamieszkuje, jest niejako przedłużeniem ciała, stroju i odzienia. Dom humanizuje przestrzeń, wyciska na niej piętno ludzkiej osobowości. Świadczy o duchowym profilu jego mieszkańców: „Pokaż mi swoje mieszkanie, a powiem ci, kim jesteś”.

Przez wieki „sacrum” w architekturze chrześcijańskiej było traktowane jako wartość sprzężona ze swym biegunowym przeciwstawieństwem - tj. „profanum”. Architektura sakralna (kościelna) i laicka (świecka) żyły z sobą w harmonijnej zgodzie. Ich piękna wzajemnie się uzupełniały przy jednoczesnym uszanowaniu charakteru i odrębności obu miejsc. Skrajny dualizm XX w. przeciwstawiając piękno transcendentne - immanentnemu, piękno formy - odpowiedniości, niekiedy w estetyce doprowadza do nieodpowiedniego przeciwstawnego traktowania tych miejsc. W wielu przypadkach język nowoczesnej architektury nie zgłębił jeszcze słownika takich form współczesnego wyrazu, poprzez które odpowiednio zostałyby wyrażone wspólnotowe Posoborowe „Sacrum” i jego ustosunkowanie do „Profanum”. Konsekwencją braku syntetycznego (wspólnotowego) myślenia twórców jest różnorodna funkcjonalnie architektura, która nie posługuje się językiem komunikatywnej struktury.

Zasadnicze formy, które ludzie przez wieki instynktownie nadawali swoim dziełom sztuki, są tymi podstawowymi formami, które istnieją w naturze. Są one obecne zarówno w niezmiernych, międzygwiazdnych przestrzeniach wszechświata, jak i w najbardziej mikroskopijnych komórkach i molekułach materii. Dzięki promieniom Rentgena atomy wewnątrz kryształu stają się widoczne jako struktura ornamentalna o regularnym wzorze i zróżnicowanych walorowo plamach, którą naukowiec nazwie „piękną”. Współczesna nauka o pięknie bada formy, które powstały w warunkach niezakłóconego rozwoju (kryształy, roślinność, muszle, kości, mięśnie), przybierające określone kształty i proporcje. Badając ogólne prawa rządzące tymi kształtami i proporcjami, odkrywamy w naturze kryterium formy, które możemy zastosować do dzieł sztuki i architektury. W badaniach tych napotykamy pewne matematyczne i geometryczne uwarunkowania, których poszukiwali już przed wiekami Pitagoras i Platon, odnajdując tajemnicę piękna w liczbie. Wiedza i filozofia od tego czasu uległy przemianom, lecz końcowy wynik dociekań jest ten sam: liczba pojmowana jako zasada matematyczna jest podstawą

wszystkich form wymiennie poznawalnych przez zmysły, w jakich zostaje ukształtowana materia organiczna i nieorganiczna.

Architektura nie naśladowując form natury, może utożsamiać ich istotę. Realizacje takie, podejmujące próbę zintegrowania przestrzeni poprzez odrzucenie podziału na przekrycie i podpory, tworzące jednorodne struktury niepodzielne na elementy przestrzenne, są drogą do pozbawienia architektury jej materialnej formy wyrazu. Jednocześnie istniejąca tradycja pragnie przywrócenia rangi symbolu i zasady równoważenia przestrzeni poprzez wzajemne ustosunkowanie sklepienia do podpory oraz osłony (ściany) do przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Architektura ma prawo do istnienia poprzez formę oraz prawo do funkcjonowania jako aformalnie ujednoczona struktura. Prawidłowy rozwój architektury następuje wraz ze wzrostem przystosowania jej do służby człowiekowi poprzez piękno i dobro użyteczne. Aby on następował: pojęcia formy i funkcji nie powinny być traktowane przeciwnie, ale powinny wzajemnie się uzupełniać i prowadzić do spełnienia swego zadania w jedności. Forma budowli odzwierciedla bowiem jej przeznaczenie (funkcję), a funkcja nadaje budowli określony kształt (formę). Budowla powinna być jednocześnie w pełni piękna i w pełni użyteczna.

LITERATURA

1. Tatarkiewicz W.: Historia estetyki. Arkady, Warszawa 1985, T.I,II.
2. Tatarkiewicz W.: Dzieje sześciu pojęć. PWN, Warszawa 1975.
3. Tatarkiewicz W.: O filozofii i sztuce. PWN, Warszawa 1986.
4. Krąpiec M.: Metafizyka - Zarys teorii bytu. KUL, Lublin 1985.
5. Latour S., Szymski A.: Rozwój współczesnej myśli architektonicznej. PWN, Warszawa 1985.
6. Przedpelski A.: Forma i funkcja. WSzIP, Warszawa 1979.
7. Brzoza H.: Wielość sztuki - jedność sztuki. WSzIP, Warszawa 1982.
8. Pevsner N.: Historia architektury europejskiej. Arkady, Warszawa 1979, T.I.
9. Jencks Ch.: Ruch nowoczesny w architekturze. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa 1987.
10. Read H.: Sens sztuki. PWN, Warszawa 1982.
11. Palladio A.: Cztery księgi o architekturze. PWN, Warszawa 1955.

PRZYPISY

¹Tatarkiewicz W.: „Historia estetyki”. T.I s.104, „Ossolineum”, Kraków 1962.

²tamże s.328.

³tamże s.123.

⁴Tatarkiewicz W. op.cit. T.2 s.302.

⁵tamże s.73.

⁶Palladio A.: „Cztery księgi o architekturze”, s.10, PWN, Warszawa 1955.

⁷Przedpełski A.: „Forma i funkcja”, s.22, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979.

⁸Latour S., Szymski A.: „Rozwój współczesnej myśli architektonicznej. PWN, s.70-71. Warszawa 1985.

⁹ tamże s.154.

Rerenzent: Prof.dr hab. Ewa Chojecka

Wpłynęło do Redakcji 19.06.1989 r.

THE BEAUTY OF FORM AND EQUIVALENCE IN ARCHITECTURE

Summary

A man during the cognitive - desirous reaction (the experience of beauty) gets the impression of beauty of form and equivalence contained in the object of art. Depending on the function (designation of a building) the beauty of form and equivalence has its own percentage in creating the final effect. Throughout the centuries some aesthetical papers considered the equivalence as a variety of beauty, others as value related to beauty. There were also other ones that opposed equivalence to beauty. This threefoldness in defining the equivalence has been existing for ages.

The great theory of beauty of form started by the ancient people (Pitagorean 6-th - 4-th centuries B.C.) claimed that the beauty consists in magnitude, quality and quantity of parts, and their mutual relation. That theory, completed with the formula of St.Augustin (5-th century) of „beauty as a thing of moderation, shape and harmony” was respected for two thousand years - and there is not the other one lasting that long in the history of European aesthetics. The empiricism of philosophers and romanticism of artists in the 18-th century decided the beginning of its crisis. The romantical beauty was being opposed to the classical one, the one of knowledge, consisting in the nature of things, being unchangeable objective feature, permanent, cognizable and not artificially invented. For the romantical beauty was the one of strong emotion and enthusiasm, the one of invention, poetry, lyricism, the spiritual, amorphical one, not subject to any kind of form or rules, the one of strangery, infinity depth, mystery, symbol, manifoldness, the one of delusion, distance and also the beauty of strenght, conflict, suffering and strong impact.

In the second half of the 19-th century architecture in its theory and practice was subjected to the rule of suitability. Functionalism brought justifiable respect for function in architecture, though it didn't create the rules of the beauty of equivalence. Postmodernism which created facades illustratively did not produce any „permanent” aesthetical value either. Proper development of architecture takes place as its adaptation to the purpose of being in man's service through its beauty and public usefulness increases. To make it happen the notions of form and function should not be treated as apposite ones but should be complementary and lead to the fulfilment of their duty in harmony.

КРАСОТА ФОРМЫ И СООТВЕТСТВИЯ В АРХИТЕКТУРЕ

Резюме

В результате познавательно-вожделенной реакции (испытание прекрасного) человек переживает красоту формы и соответствия локализованную в произведении искусства. Зависимо от функции (назначения здания) красота формы и соответствия имеет свое определенное, процентное содержание в постройке суммарной красоты. Раньше одни эстетические трактаты считали соответствие разновидностью красоты, другие относили соответствие к ценностям близким, но таким, которые отличаются от красоты. Были также трактаты, которые противопоставляли соответствие красоте. Эта тройственность в определении соответствия длилась веками и продолжается по сей день.

Великая теория красоты формы начата древними (Питагорейцы VI-IV в. до н.э.) провозглашала, что красота заключается в величине, качестве и количестве частей, а также в их взаимоотношении. Эта теория, дополнена средневековой формулой св. Августина (V в.) "красоты как дела умеренности, формы и гармонии" была в уважении две тысячи лет, а в истории европейской эстетики другой такой не было. Эмпиризм философов и романтизм писателей и художников XVIII века решил о начале кризиса этой теории. Романтическую красоту противопоставляли тогда классической красоте, красоте знаний лежащей в природе вещей, будущей объективным свойством, в своих главных чертах неизменным, непреходящим, постижимым, но не выдуманным. Романтическая красота являлась красотой сильного ощущения и энтузиазма, красотой воображения, красотой поэтичности, лиризма, духовной красотой, аморфной, неподчиняющейся форме и законам, красотой необыкновенности, неограниченности, глубины, таинственности, символа, многообразия, красотой призрака, дальности, живописности, также красотой силы, конфликта, страдания, красотой сильного удара.

Во второй половине XIX века архитектура в теории и практике была подвергнута принципу уместности. функционализм ввел обоснованное уважение для функции в архитектуре, но не сформировал принципов красоты соответствия. Подобным образом

иллюстративно подходящий к фасадам постмодернизм не сформировал гуманитарно "прочной" эстетической ценности.

Правильное развитие архитектуры наступает вместе с ростом ее приспособления к службе человеку, с использованием красоты и полезного блага. Для дальнейшего развития понятия формы и функции не должны быть противопоставлены, но должны дополнять друг друга и реализировать свои задачи в единстве.

URBANISTYKA I PLANOWANIE
PRZESTRZENNE