

Mieczysław Kozaczko*

PRAWO LIPPSA-MEYERA WE WSPÓŁCZESNEJ ESTETYCE ARCHITEKTURY

LIPPS-MEYER'S PRINCIPLE IN MODERN ARCHITECTURAL AESTHETICS

During thousands of years, Great Aesthetics Tradition has made the layman understand architecture as a conventional language. This common code was undergoing a very slow evolution, but only this code makes possible to evoke the sense of beauty. According to Lipps – Meyer's principle, conventions as a meaningful skeleton understood by everyone are urgently needed in modern architecture.

Prawo Lippsa-Meyera mówi, że choć intuicję piękną nosimy w sobie, to jest ona martwa dopóty, dopóki nasze aprioryczne poczucie formy nie zostanie zachwiane przez pojawienie się nowego, nieoczekiwanego bodźca w polu uwagi [Meyer, 1970].

Tradycyjna Wielka Teoria Estetyczna [Tatarkiewicz, 1982] twierdzi w tej mierze: by wywołać estetyczne odczucie, forma właśnie obserwowana musi zostać zderzona z jej wcześniejszym wyobrażeniem, z istniejącą już w głowie konwencją. Poetycka fraza jest piękna przede wszystkim dlatego, że rozumiemy sam język poety – konwencjonalny nośnik dla wysublimowanych treści. Jeśli posługuje się on obcym nam narzęciem, piękno pozostaje tylko w jego umyśle.

W historii estetyki nastąpił pewien szczególnie moment, wywołany dalekosiężnymi skutkami rewolucji przemysłowej. Negatywne skutki natury społecznej zaczęły wtedy znajdować – jak się wydawało – rozwiązania w rewolucjach społecznych. Również architektura, właśnie uzbrojona jak nigdy dotąd w nowoczesne wynalazki (wspominając jedynie o żelbecie), zaczęła pełnić aktywną rolę w przebudowie i leczeniu świata. Architekt miał do wyboru: albo budować w zgodzie z dotychczasowymi konwencjami (na usługach niesprawiedliwego społecznego ustroju), albo stać się misjonarzem nowych form. Ta fałszywa alternatywa stanowi pierwotny grzech współczesnej architektury, odrzucającej stare projektowe wzorce. Odtąd twórcy muszą poszukiwać utraconego raju za pomocą języka własnego, coraz bar-

dziej odbiegającego od norm klasycznych. Lecz język, którego nie rozumiemy, brzmi przecież jak nieskładny bełkot dziecięcia. Jeśli budzić człowieczeństwo jest rolą artysty, to w jakim języku ma tego dokonywać? Jeżeli jednak nie taka jest rola architekta, to *niech szczerą artyści...*

Piękno ma docierać do użytkownika formy i kształtować go. Nie może ono jawić się mu w podobny sposób, jak dziecku tajemniczy potok wypowiedzianych dźwięków, kryjący właściwą treść za akustyczną zasłoną. Kształtowanie estetycznego smaku przypomina naukę języka: niektóre onomatopeje stanowią przekaz prosty i jasny, jednak większość słów rozumiemy dopiero po jakimś czasie. Każdego dialektu możemy się nauczyć, pod jednym wszakże warunkiem: jego nauka musi trwać znacznie krócej, niż lingwistyczne zmiany w nim zachodzące. A to właśnie grozi specyficznemu językowi architektonicznemu.

Podobnie jak za pomocą samych wyrazów dźwiękonaśladowczych trudno o wysublimowany przekaz treści, również architektura bez konwencji przestaje się liczyć w kulturowej grze, stając się jedynie techniką budowania coraz głośniejszych onomatopei.

Konwencje są dla sztuki nośnikiem piękna, jej spoiwem. Podobnie jak niosący prawdę język nauki, spajający gmach aksjomatów i twierdzeń. Zarówno logika, jak i konwencje estetyczne są zbudowane na doświadczeniu, weryfikowanym i przekazywanym sobie przez niezliczone pokolenia. Architektura bez

* Kozaczko Mieczysław, dr inż. arch., Politechnika Poznańska, Katedra Architektury Usługowej i Mieszkaniowej.



konwencji jest podobnie nieweryfikowalna jak nieudokumentowane tezy naukowe: w większości nadaje się na śmietnik [Krier, 2001].

Korzenie odczuć. Konwencjonalne pojęcie piękna

Do czasu dwudziestowiecznej rewolucji estetycznej zrab sztuki stanowiła Wielka Teoria. Osadziła się ona wprost na fundamentach ludzkiego postrzegania i aktywności, wylaniając się z estetycznych mroków, trwając niezmiennie przez dwa tysiące lat i odnosząc się do wszystkich dziedzin sztuki. W głowach wszelkich koryfeuszy nowoczesności cyklicznie powstaje pytanie: czy nie nastał czas, by stworzyć Wielką Teorię Nowoczesności? Odpowiedź na to pytanie jest jednak zawsze negatywna. Człowiek może wypraktykować tylko jedną trwałą teorię estetyczną i już dawno tego dokonał. Estetyka nowoczesna, wbrew woli jej głosicieli, stanowi co najwyżej komentarz – w większości negatywny – do Wielkiej Teorii. Dlaczego?

Tę zagadkową jednolitość i niezmiennosc prastarej Wielkiej Teorii Estetycznej wyjaśnia współczesna neuropsychologia: emocje estetyczne powstają w najstarszej części mózgu, zbudowanej podobnie jak u innych gatunków zwierząt. Natomiast specyficzne już tylko dla człowieka spekulacje o pięknie i ich uzasadnienia, szerzej: całe myślenie racjonalne – jako ewolucyjnie młodsze – jest wbudowane w zewnętrzną strukturę naszego mózgu. Nie sięga zbyt głęboko, do swego wegetatywnego jądra. A to oznacza, że sfera odczuć estetycznych jest niewytłumaczalna, na zawsze niedostępna dla analizy werbalnej. Piękno możemy dostrzec i odczuć, ale już nie wyjaśnić, czy uzasadnić. Aby docierać do wszystkich, język sztuki, a zwłaszcza architektury, musi być osadzony na emocjach, a nie werbalnych tłumaczeniach.

Mózg ma strukturę podobną do hologramu [Hall, 1984, s. 234–271]. Zawiera wzajemnie przenikające i uzupełniające się gotowe modele procesów psychicznych. Modele te utrwaliły się przez pokolenia,

gdyż stanowiły podstawę utrzymania się przy życiu. Nerwowy układ ośrodkowy jest magazynem istotnych odruchów i reakcji przekazanych genetycznie w postaci struktury aksonów, nieznacznie modyfikowanej w ciągu życia. Bódcy płynące z otoczenia, wraz z samozachowawczymi reakcjami na nie, powtarzają się od tysięcy ludzkich pokoleń. Z biegiem czasu wytworzyły one obraz środowiska bezpiecznego dla „mego ja”, dając specyficzne poczucie harmonii – egzystencjalnego piękna. Ocena, czy otoczenie jest ładne – czy panuje w nim bezpieczny ład – od zawsze następuje podświadomie i błyskawicznie w procesie apercepcji [Słownik... 1980, s. 42], czyli drogą porównania właśnie doznawanych bodźców z posiadanym obrazem bezpiecznego środowiska. Każdy mózg jest więc wyposażony w taką matrycę porównawczą dla wszelkich obserwowanych form, zwłaszcza żywych [Weinberg, s. 81; Lorenz, s. 82]. Ten wzorzec idealnej kompozycji jest powszechny: matryce u poszczególnych osób różnią się między sobą tylko nieznacznie, stanowiąc podstawę podobnego przeżywania zjawisk w otoczeniu, podstawę poczucia wspólnoty, empatii i – co jest istotą niniejszych rozważań – podstawę przeżyć estetycznych. Aktualnie widziana forma zderza się z posiadanym wewnętrznym jej wzorcem. Jeśli obserwacja formy potwierdza wewnętrzną intuicję ładu, piękna, może nastąpić zjawisko rezonansu emocjonalnego [Pytlak, s. 30]. W stanie silnego rezonansu powstaje poczucie „pełni”, absolutnego zjednoczenia, doświadczane tylko w intensywnych kontaktach ze sztuką oraz religijnych aktach [Broetje, s. 54]. Współczesne odczucie ładu ma swoje źródło w pierwotnym emocjonalnym poczuciu bezpieczeństwa. Przyjemność estetyczna (*Kunstgenuss*) jest zakorzeniona w najstarszych ewolucyjnie częściach mózgu, wyrasta z poczucia zadowolenia z braku zagrożeń. W naszym umyśle tkwi wzorzec kompozycji idealnej. Stanowi on sumę wszelkich architektonicznych konwencji.

Piękno to „nieoczekiwane w znanym”

Powszechna matryca piękna ma jedną, kardynalną cechę. Jest mianowicie nieaktywna podczas obserwacji form, do których już się przyzwyczailiśmy. Jej istnienie odczuwamy nagle, gdy w formie postrzeganej wystąpi jakiś **nowy** nieoczekiwany element [Meyer, 1974, s. 68–72]. Niegdyś taki nieoczekiwany bodziec był z niepokojem oceniany pod kątem przeżycia organizmu, dziś element nowości wyzwala łańcuch procesów przeżycia estetycznego, czemu zresztą często towarzyszy atawistyczny dreszczyk. Zgodnie z prawem Lippsa-Meyera [Meyer, s. 74], wyłącznie nieoczekiwany element jest źródłem estetycznego przeżycia. Na przykład, dźwięki ułożone w muzyczną grę stanowią – w uproszczeniu – taki wzorzec kompozycji idealnej. Ogrywanie gamy, podobnie jak rysowanie koła, czy kwadratu, nie może być źródłem estetycznej satysfakcji już po kilku umiejętnych powtórzeniach tej czynności. Wystarczy jednak grę odkształcić w jakimś miejscu przez dodanie ozdobnika lub zmianę wysokości dźwięku, a nasza znudzona wyobraźnia otworzy się na nowe możliwości. Miasta lokowane są piękne nie dlatego, że ich plany są identyczne, lecz dlatego, że różnią się między sobą, będąc jednocześnie podobne. Mechanizm Lippsa – Meyera stanowi, że nieprzewidywalność jest esencją piękna. Jest też jedyną, umożliwiającą człowiekowi estetyczny rozwój, szczeliną w monolocie sprofetyfikowanej Wielkiej Teorii. Szczelina ta może się jednak okazać wystarczająco duża, by wyciekło przez nią nasze poczucie smaku, o czym niżej.

Piękno to świeżość odczuć, nie nowość formy

Motorem odczuć estetycznych jest istnienie elementów nieoczekiwanych w całości. Całości, które wszakże można się domyśleć.

Aby wyzwolić świeże odczucia, potrzeba nowej formy. Świeżość odczuć może jednak towarzyszyć i formom starym, ujrzanym nagle w nowym świetle. Nie musi wcale towarzyszyć kształtom wyłącznie

nowym, a takie założenie *implicite* przyjmowali zawsze zwolennicy architektonicznej oryginalności za wszelką cenę. Historia jest pełna ekstrawaganckich projektów i rewolucyjnych idei. Ich ilość jednak, w ogólnej „budowlanej masie” zawsze stanowiła smakowity margines dla koneserów. Jednak przeciętny użytkownik architektury posiadał niezakłócone pojęcie architektonicznego „piękna potocznego”. Skażenie formy nadmierną nowością prowadzi do powszechnego zniszczenia estetycznego smaku. Badania porównawcze wykazują, że w każdej kulturze dawka możliwych zmian musi być ograniczona [Lorenz, 1986, s. 51], gdyż w przeciwnym wypadku wiedzie do cywilizacyjnej katastrofy. Badacze kultury uważają, że zmienność współczesnej architektury jest nadmierna. Przesuwa formy ku nieczytelności i subiektywizmom, bo zasób tradycji odrzucanej przez każdą generację projektantów rośnie z pokolenia na pokolenie [Mishan, 1986, s. 253]. W ten sposób wspólny język twórcy i odbiorcy ulega zatarciu, a sztuka – barbaryzacji, produkując formy nieczytelne, nieprawdziwe, ładne inaczej.

Forma oryginalna czy forma prawdziwa?

Człowiek, formując wycinek rzeczywistości, kształci najważniejsze dla swego gatunku umiejętności [Lorenz, 1986, s. 79]. Nie chodzi tu tylko o twórcę formy, lecz przede wszystkim o jej licznych użytkowników. Warunkiem *sine qua non* samodoskonalenia się ludzkości jest ontologiczne kryterium prawdziwości formy tworzonej [Capra, 1987, s. 365]. W wielkim skrócie:

Forma prawdziwa jest spójna z poczuciem naturalnego porządku, które każdy nosi w swej podświadomości. Prawdziwa forma (np. rośliny) jest kształtowana siłami natury. Stanowi odlew, odbicie kosmosu, wynika z wielkiej ilości sprzężeń ze środowiskiem. Człowiek, w stałym obcowaniu z formami naturalnymi, posiadał umiejętność odczytywania prawdy w formę wszczepionej. Posiadał też zdolność kształtowa-

nia formy prawdziwej, służącej – jak w przypadku narzędzia lub schronienia – interakcjom z innymi formami i otoczeniem. Dzięki tej zdolności potrafi, również przy pomocy formy sztucznej, kontemplować prawdę świata, analizując formę jako swoisty jego negatyw. Etologia dowodzi, że ta umiejętność jest jedynym (sic!) motorem samorozwoju naszego gatunku, motorem działającym dzięki powszechnemu rozumieniu języka form. Umiejętności kształtowania formy prawdziwej nie wolno nam zaprzepaścić, ponieważ współczesny człowiek w coraz mniejszym stopniu obcuje ze środowiskiem naturalnym, zastępując je strukturami sztucznymi. Codzienne odczucie porządku świata, niegdyś odczuwane w stałym kontakcie z przyrodniczym otoczeniem, dziś jest udziałem coraz to bardziej nielicznych. Sygnały natury są zakłócone przez szum wielkiego miasta. Jak pisze Lorenz: „prawda natury, której częścią jest człowiek, oddala się od niego coraz bardziej, a samemu człowieczeństwu – jak nigdy dotąd – grozi regresja charakterystyczna dla ewolucji gatunku zachodzącej w oderwaniu od środowiska” [Lorenz, 1986, s. 62].

Przekształcać konwencję nie niszczyć jej

Nieprzewidziane wrażenia nie mogą w akcie percepcji wykraczać zbyt daleko poza oczekiwania odbiorcy, gdyż w końcu zburzą jego poczucie piękna – kompozycyjnego bezpieczeństwa, równowagi formy. Istnieje pewien próg, poza którym wyobrażenia kompozycji idealnej zaczynają być skutecznie tłumione przez sprzeczne z nim wrażenia nieoczekiwane. Próg tolerancji na zniekształcenia wzorca idealnego jest zależny od indywidualności percypującego, jego kręgu kulturowego, czasu w którym żyje, osobistego doświadczenia w kontaktach ze sztuką, zainteresowań, a nawet chwilowego nastroju, czy skupienia uwagi. Twórca nie może się kierować wyłącznie swoim progiem tolerancji, wysublimowanym przez nieustanną zabawę z formą. To, co dla niego staje się formalną rutyną, dla innych może być już nieczy-

telną oryginalnością. Zjawisko nieszkodliwe dla wielu dziedzin sztuki, gdzie każdy oryginalny twórca może trafić do swoich niszowych odbiorców, może być bardzo szkodliwe w architekturze. Niezrozumiałą muzykę możemy wyłączyć, gdy zacznie się estetyczny zamęt w głowie. Miasto jednak nie stanowi świata dla wtajemniczonych, świata za zamkniętymi drzwiami, z istnienia którego przeciętny śmiertelnik nie zdaje sobie sprawy. Oprócz bodźców natury estetycznej architektura, szczególnie osadzona w strukturze miejskiej, przekazuje swoim użytkownikom informacje potrzebne do codziennego funkcjonowania. Struktura społeczna zasiedlająca ograniczony obszar musi posługiwać się skutecznym systemem regulującym skomplikowane stosunki terytorialno-hierarchiczne poszczególnych jej członków. Człowiek, w odróżnieniu od zwierząt przeniósł swój system „rywalizacji w stadzie” na wygodną płaszczyznę struktury środowiska. Struktura stałych, architektonicznych znaków pełni rolę kulturowych kolein, w których toczy się codzienne życie zagęszczonej struktury społecznej.

Każda populacja toleruje pewną ilość nieczytelnych znaków, wysyłanych przez swych „nieco bardziej zmutowanych” członków. Jeśli jednak takie znaki zaczynają przeważać w komunikacji, następuje zjawisko zwane bagnem behawioralnym [Hall, 2001, s.40], wiodącym do rozpadu struktury stada. Wrażenia estetyczne – jak już powiedziano – są silnie sprzęgnięte z poczuciem bezpieczeństwa. Przebywanie w środowisku niezrozumiałym prowadzi więc do różnych typów psychozy i niewytłumaczalnych zachowań agresywnych, czy aspołecznych [Hall, 1984, s. 146; Hall, 2001, s.136].

Etologia dowodzi, że każdy człowiek posiada wrodzoną matrycę piękna. Wszelkie architektoniczne konwencje zawierają się w niej. Można postawić tezę, że etos architekta tkwi w ciągłym pogłębianiu znajomości architektonicznych konwencji, są one bowiem wspólnym językiem twórcy i artysty. Bez wspólnego języka powoli stajemy się pyłem na wietrze.

BIBLIOGRAFIA

- M. Broetje M, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential – hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990.
- F. Capra, *Punkt zwrotny*, PIW, Warszawa 1987.
- E.T. Hall, *Poza kulturą*, PWN, Warszawa 1984.
- E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, MUZA SA, Warszawa 2001.
- L. Krier, *Architektura – wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa 2001.
- K. Lorenz, *Regres człowieczeństwa*, PIW, Warszawa 1986.
- L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, PWM, Chicago, Warsaw 1974.
- E. J. Mishan, *Spór o wzrost gospodarczy*, PIW, Warszawa 1986.
- A. Pytlak, *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*, PWM, Kraków 1979.
- Słownik Wyrazów Obcych, PWN, Warszawa 1980.
- W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1982.
- G. Weinberg, *Myślenie systemowe*, WNIT, Warszawa 1979.