



**Magdalena Baborska-Narożny**

## *Główne kierunki interpretacji idei harmonii w myśli starożytnych Od Pitagorasa do Witruwiusza*

Przedstawiono różne znaczenia, istotnego dla architektury, pojęcia *harmonia* oraz rozwój idei harmonii w ramach różnych pojęć w myśli starożytnych Greków i Rzymian.

Pojęcie oraz idea harmonii powstały w V w. p.n.e. Od tego czasu idea harmonii kryła się pod różnymi terminami, a i termin *harmonia* nabierał różnych znaczeń. Dzisiejsze, ogólne rozumienie słowa *harmonia* słownik wyrazów obcych wywodzi od greckiego *harmos* „spojenie, przegub” i podaje jako „spojenie, łącze, związek, zgoda, zgodność, dopełnianie się, ład, odpowiedniość, właściwy dobór, porządek elementów, przedmiotów, cech” [11, s. 205]. Można by też powiedzieć: dostrzeżenie związku, zgody, ładu itd. W odniesieniu do architektury kontrowersje dotyczą kwestii, czy w architekturze harmonia oznacza zgodność i dopełnianie się części w ramach obiektu, czy też spojenie oraz zgodę w relacji obiekt – obserwator. W historii architektury dominował pogląd pierwszy, czego wyrazem są niezliczone próby ustalenia szczegółowych kryteriów czym jest *ład*, *odpowiedniość*, *zgodność* itd., w kompozycji dzieł architektury.

Idea harmonii początkowo wyrażała nierozdzielny związek piękna, jako obiektywnej własności rzeczy, z ludzkim upodobaniem, a więc odczuciem wobec rzeczy pięknej. Związek ten dostrzegł Pitagoras, który dał jednocześnie początek omówionej w dalszej części artykułu teorii o liczbowej naturze wszelkiego piękna. Teoria ta, nazwana Wielką Teorią, ze względu na jej uniwersalność, aż do XVII w. wywierała duży wpływ na sztukę i naukę, choć pierwsi jej krytycy oraz opo-

nenci 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. Łączenie pojęcia *harmonii* niekoniecznie z proporcją, lecz koniecznie z postrzeganiem, odzyskuje znaczenie w literaturze współczesnej [17]. 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 zasad tego mechanizmu, który pierwotnie wydawał się prosty, ale komplikował się w miarę dostrzegania złożoności składających się nań czynników, takich jak np. wiedza i doświadczenie w danej dziedzinie czy otwartość na nowość.

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 ze wspólnej dla nich wszystkich idei. Architektura jest domeną, która, podobnie jak malarstwo, poszukiwała swojego rozumienia harmonii, opierając się na teorii zapoczątkowanej przez pitagorejskie połączenie filozofii, kosmologii i muzyki. Ponieważ fakt ten wywarł zasadniczy wpływ na kierunek tych poszukiwań, losy idei harmonii w architekturze trzeba więc 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<sup>1</sup>. Otóż Pitagoras ponoć przypadkiem dokonał 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 (proporcja liczbową) była według tego filozofa spoiwem, przenikającym i jednoczącym różne elementy całego widzialnego i niewidzialnego wszechświata w harmonijny układ, toteż dostrzeżone powiązanie ludzkiego upodobania z liczbą traktował on jako świadectwo głębokiego wpasowania człowieka w ową harmonijną strukturę kosmosu. Ta właśnie myśl stanowiła jądro wspomnianej wcześniej Wielkiej

Teorii, nazywanej też Wielkim Tematem lub harmonią świata<sup>2</sup>.

Zestawieniem zachowanych poglądów estetycznych pitagorejczyków, tj. starożytnych głosicieli idei matematycznej podstawy budowy świata i wynikającej z takiej podstawy obiektywności harmonii stworzenia, zajął się Władysław Tatarakiewicz [19, s. 93–95]. Przedstawione przez niego teksty obejmują okres starożytnej cywilizacji od V w. p.n.e. (Filolaos) do II w. n.e. (Sekstus Empiryk), kiedy to powtarzano i rozwijano idee Mistrza sprzed wieków. Z zestawienia tego 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, a także i dobrej proporcji. Tatarakiewicz, komentując teksty źródłowe, zauważa ponadto, że według pitagorejczyków o harmonii rzeczy stanowiły **regularność, prawidłowość i ład układu**.

<sup>1</sup> Ponieważ Pitagoras sam nie zostawił żadnych pism, źródła wiadomości o nim i jego nauce pochodzą więc z zapisków jego uczniów i kontynuatorów. Więcej informacji patrz: [10, s. 28–46].

<sup>2</sup> Zagadnienie Wielkiego Tematu na przykładzie powiązań nauki i muzyki jest jednym z głównych tematów książki *Muzyka sfer* autorstwa Jamiego Jamesa [10, s. 145–181, 217–220].

### *Terminologia pitagorejskiej idei harmonii*

Za aksjomat starożytnej estetyki uznaje Tatarakiewicz – wywodzący się od pitagorejczyków – pogląd, iż *piękno jest rzeczą ładu*, a termin *harmonia* upowszechnia się według tego autora w znaczeniu *prawidłowość, ład*. Również pitagorejska teza, iż *piękno jest rzeczą miary i liczby* zawarta zostaje w pojęciu *symetria*<sup>3</sup> i *pozostaje tylko hasłem niektórych prądów sztuki i teorii sztuki*<sup>4</sup> [19, s. 89–90]. Z kolei w *Dziejach sześciu pojęć* Tatarakiewicz podaje, że Grecy *piękno widzialne nazywali »symetrią«, czyli współmiernością, a słyszalne »harmonią«, czyli zestrojem* [18, s. 137]. Dalszą komplikację losów tych terminów przyniosło, pochodzące z traktatu architektonicznego Witruwiusza z I w. p.n.e., określenie *symetrii* jako *harmonijnej zgodności wynikającej z członów dzieła* i uzupełnienie go *eurytmia*, określoną jako *pełny wdzięku wygląd budowli*, która spełnia wymogi symetrii<sup>5</sup> [23, s. 30]. Wła-

dysław Tatarakiewicz uważa, że dla Witruwiusza *symetria* – to tkwiące w rzeczach piękno obiektywne o pitagorejskich korzeniach, *eurytmia* natomiast – to *piękno uwarunkowane subiektywnie, polegające nie na tym, że rzecz ma układ harmonijny, ale że daje wrażenie harmonijności* [18, s. 235].

Według autorki tego artykułu pierwotna, pitagorejska idea harmonii obejmowała znaczeniowo zarówno *symetrię*, jak i *eurytmię*, była bowiem wiarą w nierozwalny związek między układem harmonijnym, tj. własnością przedmiotu a wrażeniem harmonijności, czyli odczuciem podmiotu<sup>6</sup>. Gdy więc Tatarakiewicz zadaje pytanie: *Czy sąd estetyczny jest sądem o przedmiotach, czy też o tym co podmioty wobec nich doznają?* [18, 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

<sup>3</sup> Pisownię terminu *symmetria* przez dwa *m* podaje się jako oryginalną w starszych tłumaczeniach traktatu Witruwiusza, np. [22], jednak już w nowym wydaniu mowa jest o *symetrii* z komentarzem, że nie chodzi o lustrzane odbicie [23, s. 29]. Władysław Tatarakiewicz stosuje naprzemiennie oba rodzaje pisowni, np. [18, s. 142]. Autorka przyjmuje pisownię *symetria*.

<sup>4</sup> Stwierdzenie to kontrastuje z dzisiejszym spojrzeniem na architekturę starożytnej Grecji, które często jest zdominowane przez zgłębianie właśnie *miary i liczby* oraz ocenianie jej przez pryzmat *złotego stońca geometrii* jak pisał np. Zbigniew Herbert o świątyniach Posejdonii.

<sup>5</sup> Termin *eurytmia* był już znany od Sokratesa, ale jego pierwotne znaczenie pokrywało się z użytym przez Witruwiusza pojęciem *decor* [19, s. 108–109], [23, s. 30].

<sup>6</sup> Z tego bierze się 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* [19, 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* [19, s. 216].

harmonii<sup>7</sup>. Było to przekonanie o wrodzonej zdolności człowieka do odczuwania harmonii rzeczy, jako ich piękna. Pitagorejski obiektywizm był wynikiem próby

<sup>7</sup> Sekstus Empiryk, omawiając ideę pitagorejską, napisał: *Dzięki liczbie wszystko pięknie wygląda, to znaczy: dzięki myśli zdolnej do sądu i pokrewnej liczbom, stanowiącym zasadę wszechrzeczy* [19, s. 94].

powiązania obserwacji pozytywnych odczuć podmiotu z odkryciem prawidłowości w postrzeganym przedmiocie. Matematyczna natura dostrzeżonej prawidłowości łączyła ponadto indywidualne doznanie harmonii, pod wpływem słyszanego współbrzmienia, z całym porządkiem kosmosu. Ta kosmologiczna koncepcja harmonii najmocniej została skojarzona z muzyką i poprzez nią wywarła wpływ na architekturę.

### **Niewiara w zasady harmonii Poglądy sofistów**

Opozycję do poglądów Pitagorasa stanowiły poglądy sofistów, działających w połowie V w. p.n.e. w Atenach oraz bliskiego im w poglądach estetycznych Sokratesa (469–399 r. p.n.e.). Filozofowie ci sądzili, że *rzeczy piękne są przeróżne, jedna do drugiej niepodobna* [19, s. 108] oraz że o pięknie *nie wszyscy mają takie samo zdanie* [19, s. 110]. Przeciwwstawiali się tym samym idei Pitagorasa, który choć nie negował, że *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 każdemu przejawowi 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 pojęcia *celowości* i *użyteczności*, jako wyznaczników piękna, co oznaczało uznanie 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* [19, s. 108].

Wpływ poglądów sofistów można odnaleźć we wspomnianym pojęciu *eurytmii*, kryjącym w sobie elementy takie, jak np. korektury optyczne. Otóż sofiści uważali, że: *piękne jest to, co przyjemne dla słuchu i wzroku* [19, s. 110]. Ich definicję można za Tatarkiewiczem interpretować następująco: *określając je [piękno] 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* [19, 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 r. p.n.e.), który witruiwiańską eurytmię uznałby za przekreślającą prawdziwe piękno budowli i służącą jedynie zmysłowym pozorom piękna<sup>8</sup>. 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. Według autorki jest to pogląd zasadniczo różny od samoczynnej harmonii Pitagorasa, w której oparcie kompozycji na liczbie nadawało obiektywną i odczuwalną

harmonię. Według Tatarkiewicza Platon określał piękno rzeczy początkowo poprzez ich udział w idei piękna doskonałego, transcendentnego<sup>9</sup>, a następnie poprzez pitagorejską miarę i proporcję decydującą o jedności układu części. Nie był przy tym dla Platona celem wygląd formy, jako taki, ale uzyskana dzięki proporcjom ideowa zawartość formy [19, s. 120], a ta już nie dla wszystkich jest według Platona równie dostępna. Pitagorejska *musica humana*<sup>10</sup> nabiera u Platona odcieni, jako *wrażenie przyjemne w ignorantach, a roz-*

<sup>9</sup> Patrz opis piękna wiecznego Platona z *Uczty* [19, s. 121].

<sup>10</sup> *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 wyróż-

<sup>8</sup> Tatarkiewicz stwierdza, że Platon *dobrej sztuce opartej na mierze przeciwstawiał złą, liczącą się ze zmysłową i uczuciową reakcją ludzi* [19, s. 94].

kosz w rozumnych, w tych, którzy zdają sobie sprawę z tego, że jest to wynik naśladowania boskiej harmonii zrealizowanej w ruchach śmiertelnych [15, s. 110]. Pojawia się tu więc nieznanne Pitagorasowi przekonanie o zależności wrażeń 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”* [19, s. 120]. 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* [19, s. 120]. Platon wyróżniał też zwłaszcza kulę i okrąg, jako kształt, który stwarzającemu wszech-

nionych przez Pitagorasa rodzajów muzyki znajduje się w książce [10, s. 37].

świat Bogu *najbardziej odpowiada*<sup>11</sup> 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 mallowidła – przyp. aut.], *ale piękne zawsze i same dla siebie, i dają rozkosze osobliwe i swoiste* [19, s. 133]. Był to niemal „przepis” na obiektywną harmonię architektury, a w każdym razie wskazówka, że szukać jej trzeba w geometrii.

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

<sup>11</sup> 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* [15, s. 40]. Porównaj ten sam tok myślenia w określeniu doskonałej harmonii światła Roberta Grosseteste’a (I poł. XIII w.): *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* [6, s. 69]. Podobnie też jest tłumaczona doskonała harmonia muzycznej oktawy: *dźwięki te tworzą idealne współbrzmienie, ponieważ są tym samym* [10, s. 41].

### 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*<sup>12</sup>. W zachowanych wypowiedziach Arystotelesa nie ma wzmianek bezpośrednio o architekturze, ale omawiane dalej wątki wniosły obserwacje wskazujące wielość czynników wpływających na postrzeganie, które dotyczą również odbioru dzieł architektury (a więc i możliwości odczucia ich harmonii). Arystoteles uznawał, iż *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*<sup>13</sup>. Podobna w duchu jest też

inna teza Arystotelesa (sformułowana z myślą o poezji), iż w odniesieniu do dzieła sztuki kryterium logiki jest względne, natomiast niepodważalne jest tylko kryterium artystyczne, kierujące się dążeniem do piękna: *nielogiczność zastosowanych rozwiązań jest słuszną, jeśli uczyni dzieło bardziej przejmującym*. Sformułowania te, oczywiście w sztuce, do dziś pozostają nieoczywiste w sądach o architekturze, stanowiąc oś kontrowersji wokół wielu budowli i wskazując mentalną granicę odbiorców 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 *warunek w postaci uchwytności dzieła „dla zmysłów i umysłu”*. Interesująca wydaje się uchwytność dzieła dla umysłu<sup>14</sup>, zwłaszcza w połączeniu z przekonaniem Arystotelesa, iż *wśród odbiorców są kulturalni i nieokrzesani, artyści zaś błędzą, nazbyt licząc się z szeroką publicznością, zamiast opierać się na sądach doświadczonych znawców*. Arystoteles wyraził tym samym przekonanie, że

<sup>12</sup> O ile nie zaznaczono inaczej, ta i inne wypowiedzi Arystotelesa są przytoczone za: [19, s. 150–152, 160].

<sup>13</sup> Można tu dla kontrastu przedstawić fragment wypowiedzi Piera Luigi Nerviego: *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 100 m i więcej podlega prawidłom konstrukcyjnym, a niepodporządkowanie się im pociąga wzrost kosztów, marnotrawstwo i deformację materiałów, tj. dwa podstawowe błędy formalizmu architektonicznego* [13, s. 21].

<sup>14</sup> W architekturze uchwytność wzrokowa jest łatwa do zbadania i określenia, chociaż trudno uczynić ją kryterium wartościującym dane rozwiązanie, co widać w 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: [2, s. 62–63].

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 ściśle zmysłowym, wolnym od skojarzeń postrzeganiu piękna i harmonii rzeczy. Pogodzenie tych dwóch myśli jest możliwe poprzez uznanie, że *znawstwo* w danej dziedzinie zmienia *sposób widzenia* rzeczy już na poziomie doznań zmysłowych (tzn. umożliwia 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<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Pogląd taki wielokrotnie wyrażał reżyser Krzysztof Zanussi, omawiając kulturotwórczą rolę elit, wręcz ich obowiązek kształtowania

Arystoteles był także pierwszym, który zauważył, że dzieło sztuki może podobać się dzięki dostrzeżeniu ilości i jakości pracy, wykonanej do jego stworzenia. Według autorki jest to istotny element postrzegania dzieł architektury przez pryzmat wyjątkowości ich poziomu warsztatowego oraz indywidualności przyjętych rozwiązań.

nia gustów społeczeństwa. Opinia taka nie jest natomiast popularna wśród piszących architektów. Nie pojawia się ona np. u Petera Smitha, który własny sposób patrzenia na architekturę traktuje jako naturalny i powszechny [17]. 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 zachwycamy* [24, s. 177].

### **Harmonia jako jedność w wielości Pogląd Heraklita a mitologia**

Omawiając ideę harmonii warto wspomnieć o istotnym u pitagorejskich źródeł utożsamianiu jej z siłą jednoczącą układ *rzeczy różnorodnie zmieszanych*<sup>16</sup>. 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* [19, s. 93]. Motyw harmonii, powstającej z relacji elementów rozbieżnych i przeciwstawnych, wystąpił najmocniej u filozofa z V w. p.n.e. – Heraklita z Efezu. Heraklit widział kwintesencję harmonii w pełnym napięciu układzie przeciwstawnych sił, występujących w strunach liry lub cięciwie łuku. Metafora ta, objaśniająca istotę harmonii, przestała odpowiadać późniejszemu rozumieniu pojęcia harmonii, która np. dla Theodora Adorna oznacza przeciwieństwo wyrazu dzieła, kwintesencję pozoru, sztuczności i dążenia do *utadzenia*, co powoduje, iż uważa on harmonię za wroga prawdziwej sztuki [1].

Ciekawą trawestacją poglądu Heraklita jest postać Harmonii w ujęciu mitologii greckiej. Mityczna Harmonia jest ledwie wspomniana przez Zygmunta Kubiaka [12, s. 96, 299, 307], natomiast w *komentarzu do mitologii*, jakim według Josifa Brodskiego jest książka *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią* [5], postać Harmonii (oraz jej związek z Kadmosem) jest widziana jako zarazem przełomowa i charakterystyczna dla historii powiązań nieskończoności ze skończonością<sup>17</sup>. Autor – Robert Calasso – podaje, że według tebańskiej tra-

dycji mityczna Harmonia urodziła się z sekretnej miłości Afrodyty – bogini miłości, z Aressem – bogiem wojny<sup>18</sup>, czyli była owocem złączenia przeciwieństw. Została 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. Potęga 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 uczy. 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?* [5, s. 363]. Calasso zauważa też, że: *Wobec Harmonii żywioty 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 żywiotów jest formą jak najbardziej prowizoryczną* [5, s. 364–365].

Heraklit, a wspólcześnie Calasso, uznali dynamikę i napięcie za elementy nie tylko nie wykluczające, ale wręcz tworzące harmonię<sup>19</sup>. Podobny pogląd w odnie-

<sup>16</sup> 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* [10, s. 40–41].

<sup>17</sup> 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: [10, s. 34]).

<sup>18</sup> *Encyklopedia muzyki* natomiast 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 [7, s. 342].

<sup>19</sup> W książce *Estetyka pragmatyczna* zagadnienie jedności zawierającej w sobie przeciwieństwa Richard Shusterman omawia pod pojęciem *jedności organicznej* [16, s. 111–142], cytując m.in. stwierdzenie Cleantha Brooksa, że polifoniczny efekt harmonii polega na *wyważeniu i zharmonizowaniu konotacji, postaw i treści* [które] *jednoczą podobne i niepodobne, bogactwo i złożoność części tworzących jedność*. Podobne ujęcie przedstawia biskup Józef Życiński w ramach rozważań o harmonii etycznej [25, s. 129–130].

sieniu do harmonii architektury wyraził Peter Smith [17]. W powszechnym przekonaniu pojęcie harmonii w architekturze jest jednak kojarzone z podobieństwem i brakiem napięcia. Przykładem takiego ujęcia jest omówienie biblioteki Laurenziana, projektu Mi-

chała 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* [4, s. 6–7].

### Harmonia w ujęciu Witruwiusza

Gdy w I wieku p.n.e. Witruwiusz pisał *Dziesięć ksiąg o architekturze*, wówczas przedstawione tu próby uchwycenia istoty piękna i harmonii były znaną mu klasyką. Witruwiusz w swym traktacie przedstawił za-symilowany 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 w. w estetycznych rozważaniach scholastyków<sup>20</sup>. Od jego wydania w XV w. zyskał 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* [23, 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<sup>21</sup>. Wiedzę o istnieniu tych *sposobów osiągnięcia piękna* czerpano z traktatu Witruwiusza. On też przyczynił się do długotrwałego łączenia idei harmonii z proporcjami obiektu, gdyż posłużył się terminem *harmonia* do określenia pojęcia *symetrii*, tj. odmiany piękna conceptualnego, które wiązał z nadaniem budowli odpowiednich proporcji. Trzeba tu podkreślić, że *symetria* nie była za czasów Witruwiusza (i nie jest dziś) celem wszystkich powstających obiektów. Dla Witruwiusza kryterium *symetrii* było oparcie kompozycji na jednym z porządków, co dotyczyło świątyni, rezydencji itp., tj. niewielkiej części całości zabudowy.

Zaszczerpiona nowożytności wiara w istnienie reguł piękna budowli, zawarty 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. Język porządków architektonicznych przez wieki panował niepodzielnie i był konsekwentnie rozwijany tak, że stał się powszechnie zrozumiały i mógł wydawać się naturalny. Witruwiusz w ogóle nie dostrzegał

ich umowności i arbitralności<sup>22</sup>. 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 iście platońskim argumentem: przedstawił stojącą sylwetkę, która idealnie wpisuje się w figury doskonałe, jakimi są koło i kwadrat [23, s. 71–75]. Założenie, że proporcja liczbowa 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<sup>23</sup>.

Innym utrwalonym poglądem, wynikającym według autorki z wymogu symetrii, jest uznawanie konieczności racjonalnego uzasadniania kompozycji architektonicznej, tak jak uczynił Witruwiusz, wykazując jej analogię do kompozycji pięknego ludzkiego ciała. Jest to równoznaczne z pozbawieniem architektury prawa – przynależnego według Arystotelesa dziełu sztuki – do wewnętrznej logiki, autonomicznej względem logiki zewnętrznego świata.

Oprócz omówionego składnika architektury, jakim jest *symetria*, Witruwiusz sformułował wymóg *eurytmii* i *decoru*<sup>24</sup>. 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, jest zależne 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 mechanizm-

<sup>20</sup> Rozważania te dotyczyły m.in. ilościowej natury piękna zawartej w proporcji [6, s. 46].

<sup>21</sup> Wyraźny wpływ poglądów Witruwiusza na teorię i praktykę renesansu jest omówiony w książce Tatariewiczza [20, s. 53–54]. Odziaływanie jego myśli również po renesansie przedstawia Anna Sadowska we wstępie do traktatu [23, s. 18–22].

<sup>22</sup> 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 [13, s. 21], Richard Meier przez kolorystykę [26].

<sup>23</sup> Symboliczna wartość *symetrii* jest istotnym elementem myśli Witruwiusza. Dlatego też autorka nie może zgodzić się z Andrzejem Basistą, który stwierdza, że nie dziwi go pominięcie przez Witruwiusza milczeniem zagadnienia symboliki. Basista uznaje, że symbolika dotyczy *tylko nielicznych budowli specjalnych*, a jej celem jest wyłącznie ucztylenie funkcji [3, s. 34].

<sup>24</sup> Definicje tych pojęć Witruwiusza w jego dziele [23, s. 30–31], szersze omówienie u Tatariewiczza [19, s. 253–260].

mu działania zmysłu wzroku (zalecenie stosowania korektur optycznych niwelujących *szkodliwe* dla poprawnego odbioru efekty skrótów perspektywicznych).

Przed Witruwiuszem podobny pogląd 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 chybionym*, 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; mierza on nie ku rzeczywistej równości i harmonii, lecz ku takim, jakie są dla oka* [podkreślenie autorki], [19, s. 263]. Zgodnie z tą deklaracją Geminos wyjaśnił powody stosowania w architekturze poszczególnych korektur optycznych, np. kolumna bez entazy *związała 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. [27], [19, s. 71–80], [9, s. 42]). Uznawanie konieczności wprowadzania korektur optycznych jest zwłaszcza frapujące wówczas, gdy się pamięta, że ich stosowanie w podanym przez Witruwiusza kształcie, zarzucili już architekci greccy w IV w. p.n.e. Opisy, np. świątyń doryckich o kolumnach pozbawionych entazy, nie zawierają spostrzeżeń, które potwierdzałyby obawy propagatorów korektur (np. zanotowanie wrażenia zwięzania się pośrodku trzonu kolumny bez entazy, patrz np. [21, s. 100], [14, s. 246–252]).

Witruwiusz uznawał zatem harmonię za wynik kształtowania dzieła architektury nie tylko pod względem liczbowej miary i proporcji (co uznawano za wystarczające względem muzyki), lecz także kontekstu kulturowego oraz przestrzennego obiektu, a także funk-

cjonowania zmysłu wzroku<sup>25</sup>. Prostota pitagorejskiej koncepcji harmonii, tj. matematycznej natury odczuwalnego piękna, długo nie podważana w teorii muzyki<sup>26</sup>, a w ogólnym zamyśle utrzymana do dziś w fizyce, w odniesieniu do architektury szybko uległa stopniowemu procesowi komplikacji. W początkowej fazie, widocznej w poglądach Witruwiusza, nastąpiło rozszczępienie harmonii na obiektywną i optyczną (tj. symetrię i eurytmię), co można traktować jako brak 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, Witruwiusz natomiast widział względem architektury konieczność uzupełnienia poprawnej proporcji dodatkowymi wymogami.

Poglądy Witruwiusza na harmonię architektury odbiegały więc znacznie od koncepcji pitagorejskiej. Mając to na uwadze, naturalne wydaje się, że samo stosowanie pojęcia harmonii wobec dzieł architektury nie skłaniało Witruwiusza do – częstego w późniejszych wiekach – poszukiwania pokrewieństwa między architekturą, muzyką i nauką<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Tatarkiewicz wyróżnia trzy grupy istotnych dla Witruwiusza wartości artystycznych tj.: optyczne, matematyczne i społeczne [19, s. 255–256].

<sup>26</sup> Pierwsze uwagi krytyczne dotyczące prostoty proporcji liczbowych, jako podstawy przyjemnych współbrzmień, pojawiły się w XVI w., przy okazji wprowadzania tzw. stroju temperowanego – patrz np. [10, s. 94–104].

<sup>27</sup> 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 [23, 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 dołącza do tych dysput architekta [23, s. 28], omawiając zaś symetrię ani razu nie wspomina o analogii do harmonii muzycznej czy kosmicznej [23, s. 71–76].

## Bibliografia

- [1] Adorno T.W., *Teoria estetyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- [2] Auzelle R., *A la mesure des hommes*, Académie d'architecture – Actualités, Paryż 1975.
- [3] Basista A., *Architektura – Dlaczego jest, jaka jest?*, Znak, Kraków 2000.
- [4] Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. 2, PWN, Warszawa 1991.
- [5] Calasso R., *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, Znak, Kraków 1995.
- [6] Eco U., *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Znak, Kraków 1997.
- [7] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- [8] Ghyka M.C., *Złota liczba*, Universitas, Kraków 2001.
- [9] Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995.
- [10] James J., *Muzyka Sfer – o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, Znak, Kraków 1996.
- [11] Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989.
- [12] Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1998.
- [13] Major M., *Pier Luigi Nervi*, Arkady, Warszawa 1978.
- [14] Pamicki-Pudełko S., *Architektura starożytnej Grecji*, Arkady, Warszawa 1975.
- [15] Platon, *Timajos, Kritias albo Atlantyk*, PWN, Warszawa 1986.
- [16] Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna: Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
- [17] Smith P. F., *Architecture and the Principle of Harmony*, RIBA, Londyn 1987.
- [18] Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć – sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1982.
- [19] Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985.
- [20] Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, Ossolineum, Wrocław 1967.
- [21] Trachtenberg M., Hyman I., *Architectures. From prehistory to post-modernism*, Abrams Inc., Nowy Jork 1986.
- [22] Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, PWN, Warszawa 1956.
- [23] Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

- [24] Żurawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, Warszawa 1973.
- [25] Życiński J., *Medytacje sokratejskie*, Edycja Paulińska, Lublin 1991.
- [26] Meier R., *The Pritzker Architecture Prize*, „Architekt” 2001, nr 2(14), s. 36.
- [27] Myśliński M., *Złudzenia optyczne w architekturze*, „Architekton” 1997, nr 3(7), s. 64–67.

***The main directions of interpreting the idea  
of harmony in the notion of the ancients – from Pythagoras to Vitruvius***

The article examines different meanings of the architecturally important term of *harmony* and shows the growth of complexity of the idea of harmony, from Pythagoras to Vitruvius. The Pythagorean harmony linked and submitted the human sensation of pleasure (as a reaction to certain consonances) to the inevitable rules of mathematics and cosmology. The necessity encompassed in this idea was opposed to sophists who claimed the subjectiveness of beauty and human reactions to it and rejected harmony. They in turn were opposed by Plato. Plato did not find pleasure a criterion of beauty. He proclaimed the existence of objective beauty and believed humans to be able to sense it and derive pleasure from it. He agreed with Pythagoras on the mathematical basis of harmony and searched for its geometrical expression.

To Aristotle the term *harmony* meant an objective feature of an object and was devoid of the “pleasure” component. For Heraklit harmony was a rare state of balance and coexistence of antagonistic forces. Searching for an architectural expression of the idea of harmony Vitruvius picked some elements of all the above thoughts. He used the term *harmony* in the Aristotelean meaning, to define objective *symmetry* that depended on the introduction of clear mathematical rules into the architectural composition. However, to derive pleasure from the contact with architecture he advised some deviations from these rules as compulsory. Moreover, he regarded the pleasure of the observer as a more important goal for architecture than its objective beauty.