

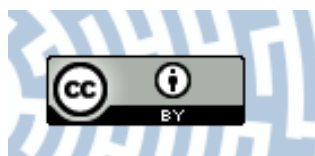


You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Teoria formy architektonicznej Juliusza Żórawskiego i jego uczniów na tle koncepcji psychologii postaci wypracowanych w Bauhausie

Author: Aneta Borowik

Citation style: Borowik Aneta. (2020). Teoria formy architektonicznej Juliusza Żórawskiego i jego uczniów na tle koncepcji psychologii postaci wypracowanych w Bauhausie. "Sztuka i Dokumentacja" (Nr 23 (2020), s. 121-131), doi 10.32020/ARTandDOC/23/2020/14



Uznanie autorstwa - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie pod warunkiem oznaczenia autorstwa.



Aneta BOROWIK

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Instytut Nauk o Sztuce

TEORIA FORMY ARCHITEKTONICZNEJ JULIUSZA ŻÓRAWSKIEGO I JEGO UCZNIÓW NA TLE KONCEPCJI PSYCHOLOGII POSTACI WYPRACOWANYCH W BAUHAUSIE

Artykuł ma na celu zasygnalizowanie pewnych, wciąż nie końca rozpoznanych zagadnień naukowych – związków idei psychologii postaci z edukacją i praktyką twórczą Bauhausu oraz z powojenną architekturą polską.¹ W 2011 roku w środowisku naukowców zajmujących się psychologią i Bauhausem rozgorzała dyskusja na temat oddziaływania idei psychologii postaci na szkołę, jej wykładowców oraz uczniów. Wzięli w niej udział: Roy R. Behrens z University of Northern Iowa, Brenda Danilowitz – kuratorka Fundacji Josefa i Anni Albersów, William S. Huff – emerytowany profesor State University of New York w Buffalo, Lothar Spillmann – wykładowca na China Medical University w Taichung, Gerhard Stemberger – wydawca *Gestalt Theory Journal* oraz Michael Wertheimer z University of Colorado w Boulder.² Również Melissa Trimmingham w swojej książce *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer* dostrzegła wpływ tej idei, pisząc: „Gestalt ideas, from Goethe onwards, enjoyed revival in this period, and provide a key to understanding the aesthetics of Early German Modernism and especially the Bauhaus.”³ Badaczka zauważyła ów wpływ przede wszystkim w teorii sztuki Wassilego Kandinskiego, koncepcji

teatru Oskara Schlemmera oraz fotografii Lászla Moholya-Nagya.

Szereg faktów potwierdza zainteresowanie wykładowców i studentów tymi ideami. Wiadomo, że kierujący szkołą Hannes Meyer planował wprowadzenie kursów poświęconych socjologii i psychologii postaci.⁴ W 1928 roku zaproszono do Dessau Karla Dunckera, jednego z najlepszych uczniów Maxa Wertheimera i Wolfganga Köhlera, który wygłosił wykład. Karlfried von Dürckheim, wykładowca uniwersytetu w Lipsku, który przyjechał z inicjatywy samych studentów, prowadził w latach 1930–1931 kurs psychologii postaci. Hannes Beckmann, student Bauhausu, w następujący sposób tłumaczył pobudki zaproszenia wykładowców Gestaltu do Dessau:

Painting and other artistic activities were in danger of becoming isolated, and the Bauhaus seemed to develop into a school of architecture and industrial design only. It was at this time [c. 1930] that the student council requested that lectures about Gestalt psychology should be given. The request was granted, and von Durkheim came from Leipzig to give a series of

lectures on this subject. Up until this time design problems were more or less solved on the feeling level. It looked as if the artist asked the scientists for reassurance that they were on the right track. The Gestalt psychologists had after all for years investigated how we perceive and interpret form and color in the mind. They explained the reason why some configurations make for good reading – for a good Gestalt, where the whole makes more than the sum of its parts – whereas other configurations will make for bad reading, for a bad Gestalt, where parts remain apart. It may be that the interest of the Bauhaus, a school in Gestalt psychology itself, Hochschule für Gestaltung, points to the direction that future art schools will take. Realizing that art, as such, cannot be taught, the emphasis may be on visual education, partly based on Gestalt psychological insight, with an aim to achieve what Josef Albers calls: „A meaningful approach to the production of form.”⁵

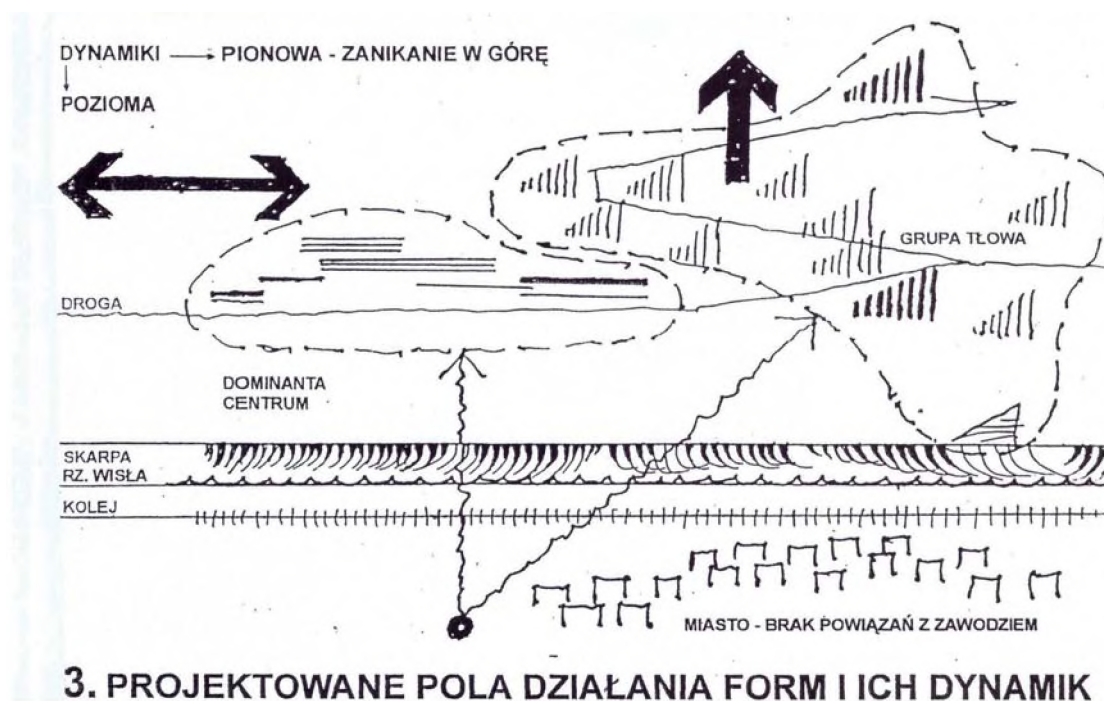
Poszukiwania strukturalnych praw formy i widzenia psychologii postaci oddziaływały na teorię i praktykę sztuki wykładowców Bauhausu, m.in. Kandinskiego, Albersa, Moholya-Nagya i Paula Klee. Wiadomo, że kilku z nich brało udział we wspomnianych prelekcjach. Niektórzy z nich wykorzystywali zdobytą wiedzę podczas wykładów i ćwiczeń.⁶ Przykładowo Albers uczęszczał na większość wykładów von Dürckheima i doskonale znał książki Wertheimera, często je cytował.⁷ W opisie swoich metod nauczania z 1928 roku nawiązał do psychologii postaci, pisząc: „Adding one element to another element should yield at least one interesting relation that is more than just the sum of those elements. The more variable and intensive the relations that arise, the more valuable the result, the more productive the work.”⁸ Zainspirowany analizą relacji figura–tło, radził studentom, aby podczas projektowania nie skupiali się wyłącznie na liniach, kształtach i kolorach, które widzieli na kartce, ale również zwracali uwagę na otoczenie motywu oraz przestrzeń „pomiędzy.”⁹ W swoich pracach pokazujących iluzję przejrz-

stości wykorzystywał również ilustracje nachodzących na siebie kształtów z książek Wertheimera.¹⁰ Sam Albers w wywiadzie udzielonym w 1968 roku wspominał, że przebywając w Dessau, nawiązał kontakty z naukowcem zajmującym się psychologią postaci. Również porównanie wybranych dzieł Albersa (m.in. *Hochbauten* z 1929 roku, *Bei Haus 2* z lat 1928–1929) z ideami i rysunkami z publikacji Wertheimera, przeprowadzone przez Karen Koehler, może dowodzić ich związków z Gestaltem.

Według Marianne L. Teuber również Klee podczas kursu wstępnego korzystał z wzorów zawartych w pracach Wertheimera i Wilhelma Fuchsa z 1923 roku.¹¹ Wiadomo, że pewne idee psychologii postaci pojawiły się w jego wykładzie wygłoszonym w 1924 roku w Jenie.¹² Teuber napisała o tym w następujący sposób: „During the Dessau Bauhaus period, Klee drew upon the Berlin school for inspiration in his lectures at the Bauhaus, most notably Wertheimer’s 1923 paper as well as a 1923 article by Wilhelm Fuchs on transparency. He described the effect of the »law of grouping« in checkerboard patterns he used in classroom demonstrations and his seminal book *The Thinking Eye*.”¹³ Co więcej, tematy, zasady i figury zaczerpnięte z Gestaltu pojawiły się w jego niektórych obrazach tego okresu, m.in. w serii pastelii z lat trzydziestych, np. w *Niebieskiej nocy* z 1937 roku.¹⁴ Wiadomo także, że do głównych reprezentantów tej psychologii nawiązywał często w swoich wykładach Kandinsky, o czym wspominał jego uczeń Kurt Kranz.¹⁵

Podobne idee oddziaływały na studentów, także poprzez ich udział we wspomnianych wykładach von Dürckheima. Kranz wspomina o tym w następujących słowach: „The unified-whole theory, especially in psychology – with the findings of Ehrenfeld, Katz, and Koffka, as impressed upon me by Count von Dürckheim – continued to preoccupy me. Even the strongest argument in discussions held at Harvard’s Carpenter Center [where Rudolf Arnheim was on the faculty] failed to explain away the truth of »The whole is bigger than the sum of its parts«.”¹⁶

Pytanie o stopień oddziaływania psychologii postaci na Bauhaus pozostaje otwarte i wymaga dalszej, pogłębionej refleksji naukowej, jednak bezspornie odnajdujemy bezpośredni wpływ Ge-



3. PROJEKTOWANE POLA DZIAŁANIA FORM I ICH DYNAMIK

Schemat „Projektowane pole działania form i ich dynamik” pokazujący wytyczne projektowania dzielnicy leczniczo-rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu, ok. 2003, Henryk Buszko, Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, bez sygn.

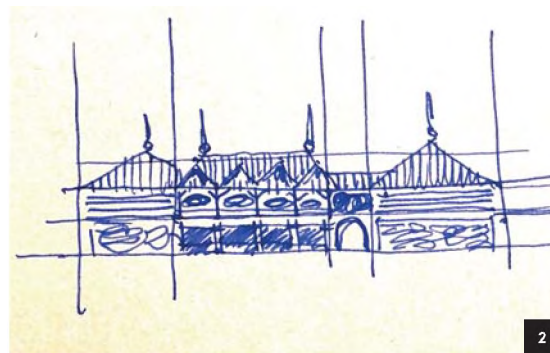
staltu na teorię architektury i praktykę architektoniczną w powojennej Polsce.¹⁷

Kluczową postacią w rozpropagowaniu tej idei wśród architektów był Juliusz Żórawski (1898–1967), absolwent Politechniki Warszawskiej, wybitny architekt, pedagog i teoretyk sztuki.¹⁸ Zainspirowany książką Paula Guillaume’a *La psychologie de la forme*, opracował własną teorię formy dzieła architektonicznego. Napisał pracę, za którą w 1943 roku otrzymał doktorat na tajnie funkcjonującym Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej.¹⁹ Swoją teorię wykladał na Wydziale Architektury Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, a później na Politechnice Krakowskiej. Informacje przekazywane studentom weryfikował podczas prowadzonych przez siebie zajęć z projektowania. Teoria Żórawskiego została opublikowana w numerze czasopisma *Estetyka* z 1960 roku, a w dwa lata później ukazała się w formie książki.²⁰ Bohdan Lisowski, jeden z jego uczniów i współpra-

cowników, napisał nawet o „nowej szkole myślenia architektonicznego,” wykreowanej dzięki ideom i działalności nauczyciela. Z satysfakcją podkreślał: „teoria Juliusza Żórawskiego, promieniująca z krakowskiej uczelni, z pełnym powodzeniem przeżyła próbę dwudziestopięcioletniego sprawdzania się w praktyce architektonicznej, w życiu.”²¹ Żórawski jako teoretyk architektury i pedagog wywarł wpływ po wojnie na setki absolwentów politechnik, w tym twórców działających na Górnym Śląsku.

Psychologia postaci stała się inspiracją dla Żórawskiego, który pod jej wpływem stworzył pracę naukową *O budowie formy architektonicznej*. Jego głównym celem było zastosowanie założeń Gestaltu do architektury. Swoje rozważania oparł na klasykach i interpretatorach tego kierunku, najczęściej powołując się na Guillaume’a, autora książki *La psychologie de la forme*, oraz Wertheimera.

Trudno nazwać książkę Żórawskiego zbiorem wytycznych projektowych, jednak autor, na



1. Model pokazujący ideę kościoła na Osiedlu Tysiąclecia w Katowicach. Projektanci: Henryk Buszko, Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko,teczka: „Rysunki różne.”

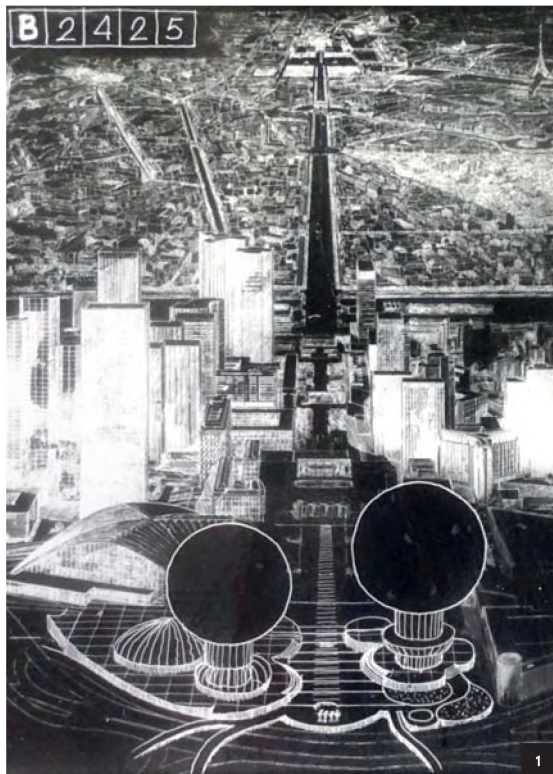
2. Rysunek pokazujący analizę proporcji i rytmu. Autor: Henryk Buszko. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko,teczka: „Rysunki różne.”

3. Dom Zdrojowy w Ustroniu-Zawodziu. Proj. Henryk Buszko i Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko,teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO.”

podstawie swoich i cudzych obserwacji oraz analiz, pokazał drogi prowadzące do zadowolenia odbiorcy. Według niego forma architektury powinna być dostosowana do cech psychicznych człowieka oraz jego prymarnych „dążeń.” Identyfikował je jako dążenie do: formowania (widzenia wszystkiego za pomocą form), geometryzacji, liczby skończonej oraz silnej i spójnej formy. Zgodnie z takimi założeniami najważniejsza z punktu widzenia odbiorcy forma powinna być dobitna, jednoznaczna, zrozumiała, zwykła, prosta i łatwa do ujęcia, a także powstawać w zgodzie z życiem oraz historycznym rozwojem narodu.²² W teorii Żórawskiego istnieją trzy rodzaje wytycznych, które wpływają na formę: formalna, funkcjonalna i konstrukcyjna. Każda z nich charakteryzuje się stałymi, powszechnymi zasadami, a kształtowanie formy powinno być zgodne z wymienionymi wytycznymi. Zgodność wytycznych, szczególnie formalnej i funkcjonalnej, powoduje, że forma staje się bardziej jednoznaczna i spójna.²³

Żórawski zauważył także, że jest ona zależna od wielkości, jakości i roli części oraz że wzrasta wraz ze stopniem wzmocnienia spójności i bogactwa.²⁴ Według badacza istnieją miejsca i punkty podkreślone formalnie – na ogół tam, gdzie formy-części stykają się w formie-matce.

Znaczna część książki dotyczy analizy warunkowań spójności i jednoznaczności formy, na które przede wszystkim mają wpływ: podkreślenie punktu głównego, zastosowanie krótkiego, symetrycznego rytmu o równym skoku, wyraźne zaznaczenie kierunku pionowego lub poziomego, podkreślenie kierunkowości formalnej od dołu do góry, podkreślenie dołu i góry kompozycji, dobitność formy rysującej się na tle oraz zaznaczenie jej kulminacji.²⁵ Żórawski zauważył jednocześnie, że chociaż natura i człowiek preferują geometryzację, spójność, symetrię i rytm, to układy asymetryczne i arytmiczne również mogą być piękne. Według niego każda gra formami w dużej mierze



1. Projekt konkursowy dzielnicy Tête Défense w Paryżu, 1982, proj. Henryk Buszko, Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO.”



2. Osiedle Rożdżeńskie w Katowicach, 1967–1979. Proj. Henryk Buszko i Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO.”

polega na organizowaniu pól działania formalnego, zależnych przede wszystkim od stopnia spistości, odmienności charakteru, barwy oraz roli formy-części w formie-maciee.²⁶ Im bardziej spiste ukształtowanie, tym większe jest jego pole działania formalnego, należy więc dbać o to, aby te obszary nie nakładały się. Żórawski pisze: „Jeśli mimo różnic w sposobie kształtowania zachowana będzie słusna hierarchia formalna, słusne rozmieszczenie pól działania i słusne akcentowanie miejsc formalnie ważnych, to nie wystąpi żadne przykre doznanie potwierdzające istnienie błędu formalnego.”²⁷ Podkreśla również, że każda forma jest zależna od otoczenia, a sama architektura to nic innego jak kontynuacja istniejących układów. W tym kontekście szczególnie ważnym zadaniem jest zaprojektowanie nowych obiektów na tle naturalnego krajobrazu. Badacz zaleca w tym przypadku nawiązanie do jego wytycznych formalnych.²⁸

Kluczowe dla zrozumienia fascynacji młodszego pokolenia teorią Żórawskiego są teksty i realizacje jego uczniów, w tym Henryka Buszki

i Aleksandra Franty – architektów działających po wojnie w regionie śląsko-dąbrowskim. Obydwaj w latach 1946–1948 studiowali na Wydziale Architektury Akademii Górniczo-Hutniczej pod kierunkiem takich znakomitości, jak Żórawski, Adolf Szyszko-Bohusz, Włodzimierz Gruszczyński, Tadeusz Tolwiński, Władysław Tatarkiewicz, Ludomir Sleńdziński, Izydor Stella-Sawicki i Adam Mściwujewski.²⁹

Buszko w eseju *Juliusza Żórawskiego „O skutecznym rad sposobie” w twórczości architektonicznej* napisał:

Od czasu, kiedy słuchałem wykładów profesora Juliusza Żórawskiego „O budowie formy architektonicznej”, upłynęło 51 lat. Upływ czasu nie zatępił wrażenia fascynacji jasnością wykładu, pięknem języka, znakomitą brzmieniem głosu wykładowcy. To wszystko, co zawiera opublikowana później praca „O budowie formy architektonicznej”, stało się podstawowym materiałem w mo-

jej osobistej pracy twórczej oraz w pracy naszego zespołu autorskiego. Oprócz wykładów z teorii, znakomitym czynnikiem współkształtującym świadomość przyszłych architektów były rozmowy podczas korekt. (...) Podejmując, po uzyskaniu dyplomu (prawo do wykonywania zawodu architekta) konkretną pracę projektową, z całą młodzieńczą pasją kontynuowałem myślenie zaszczerpione przez profesora. (...) „O budowie formy architektonicznej” – praca Juliusza Żórawskiego jednoznacznie ukierunkowuje tak, jak wyżej podałem, sposób widzenia zasadności odnoszenia oceny dzieła do kryteriów niezmiennych – ponadczasowych. (...) W mojej pracy zawodowej posługiwałem się skutecznie prawdami Żórawskiego „O budowie formy architektonicznej”. Te nazwane przez Autora oczywistości sprawdzały się na każdym kroku. W naszej pracy twórczej, w prowadzeniu prac studenckich i prac dyplomowych, nie tylko w Polsce, ale także na uczelniach zagranicznych, z którymi miałem styczność.³⁰

Buszko miał stały kontakt z Żórawskim jeszcze w latach pięćdziesiątych. Rozpoczął wówczas u niego pisanie pracy doktorskiej, jednak nigdy jej nie ukończył. Miała nosić tytuł *Badania zasad formowania architektonicznego w oparciu o analizę architektury historycznej*. Jej tematyka była ściśle związana z badaniami profesora i teorią psychologii postaci. Sam Buszko określił jej cel jako „stwierdzenie zasad formowania architektonicznego poprzez zastosowanie ich do klasyfikacji i krytyki dzieł architektonicznych tak współczesnych, jak z poprzednich okresów historycznych.”³¹ W pracy miał się znaleźć rozdział poświęcony budowie formy architektonicznej, m.in. wskazaniu ogólnej zasady zależności między częściami i całością, wzajemnym powiązaniom elementów urbanistycznych z architekturą, zgodności metod formowania bryły z formowaniem otoczenia, zgodności metody formowania płaszczyzn z formowaniem bryły, wzajemnemu powiązaniu płaszczyzn, elementowi powtarzalnemu, czyli rytmowi w układzie liniowym, płaszczyznowym i przestrzennym, oraz hierarchizowaniu elementów uformowania.

Drugi rozdział miał dotyczyć psychologicznych podstaw rozważań nad budową formy, a sam Buszko pisał o jego celach następująco: „Znajomość człowieka, jego psychiki i praw nim rządzących stwarza podstawę do podjęcia trudu badań nad sztuką. Chcę wykazać, że im dalej posunięta jest i konsekwentnie przeprowadzona metoda porządkowania (organizowanie – porządkowanie elementów według pewnej dyscypliny), tym dzieło jest wyższej wartości.”³² Ważną częścią pracy miała być prezentacja wytycznych dla poszukiwania kryteriów oceny architektury, której główną zasadę architekt określił jako „uporządkowanie.” Postulowanymi wytycznymi były: zgodność myśli funkcjonalnej, plastycznej i konstrukcyjnej, zgodność formowania elewacji i bryły – wzajemne powiązanie ze sobą elewacji sąsiadujących i przeciwległych, zgodność metody formowania bryły z kierunkiem formowania otoczenia, konsekwentne operowanie formami podstawowymi oraz skończonymi (przestrzennymi i płaszczyznowymi), wpływ elementów kompozycji na całość oraz ich wzajemne oddziaływanie, zgodność metody formowania detalu z metodą formowania całości, hierarchizowanie elementów kompozycji, jej uformowanie i kulminacja, zastosowanie elementu powtarzalno-rytmicznego, rytmu w układzie linearnym i płaszczyznowym oraz zakończenie formy zespolonej.³³

Buszko i Franta w latach siedemdziesiątych prowadzili zajęcia z architektury współczesnej na Politechnice Śląskiej w Gliwicach. Podczas ćwiczeń i wykładów prezentowali temat zasad kompozycji architektonicznej na podstawie pracy Żórawskiego, wysoko oceniając jej wpływ na młodych adeptów architektury. Buszko pisał o tym w następujący sposób: „Jestem przekonany, że upowszechnienie pracy Żórawskiego, obowiązkowe jej włączenie do programu studiów na wszystkich wydziałach architektury w Polsce, przyniesie znaczne podniesienie świadomości zawodowej architektów.”³⁴

Praca Żórawskiego wywołała w obydwu architektach myślenie w kategoriach oceny, poszukiwania i formułowania kryteriów, w swoich projektach stosowali również nomenklaturę wprowadzoną przez swojego mistrza, np. pole działania formalnego. Buszko wyróżnił trzy grupy kryteriów oceny dzieł architektury:

- filozoficzne (moralne, logiczne, metodologiczne);
- sprawności przedmiotowej (celowości, składności użytecznej, sprawności w trwaniu, innowacyjności);
- artystyczne (myśl generalna, czyli kompozycja całości, całość a części, innowacyjność i twórczość).

Ramy tego artykułu nie pozwalają na prezentację wszystkich realizacji tandemu Buszko-Franta oraz przeanalizowanie tego, w jakim stopniu architektki wykorzystywali w projektowanych budynkach idee psychologii postaci, zapośredniczone przez teorię Żórawskiego. Przyjrzyjmy się bliżej trzem, może najbardziej charakterystycznym przykładom: dzielnicy leczniczo-rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu, powszechnie znanej jako Piramidy (1964–1995), niezrealizowanemu projektowi dzielnicy *Tête Défense* w Paryżu z około 1982 roku oraz osiedlu Roździeńskiego w Katowicach, często określanym jako Gwiazdy (1967–1979).

Podczas projektowania Piramid architektki wykorzystali formę przeciętego wzdłuż przekątnej ostrosłupa, znakomicie korespondującą z pejzażem górskim. Wśród wytycznych do projektu zostały wymienione: „zharmonizowanie z krajobrazem górskim, nadanie indywidualnego charakteru, rozdrobnienie i zróżnicowanie skali obiektów, zasada harmonizowania obiektów ze sobą, potraktowanie Domów Leczniczych jako tła dla całego zespołu – poprzez ich swobodne rozrzucenie oraz nadanie charakteru nawiązującego do architektury regionu.”³⁵ Jako kryteria *vel* rygory kompozycyjne wymieniono m.in.: czytelność formy znaczeniowej architektury, operowanie formami o czytelnym, indywidualnym wyrazie łatwym do zapamiętania dla przybywających z zewnątrz, czytelność kompozycji całości osiągniętą przez jednorodność formy i grupowanie mniejszych obiektów, z wydobywaniem poprzez detal ich związków grupowych lub odmienności od innych grup. Poprzez wielokrotne powtarzanie kształtu trójkątnych figur i ostrosłupowych brył architektki chcieli wpisać się w krajobraz górski.

Kulminacją kompozycji była odmiennie uformowana, horyzontalna bryła sanatorium Równica. W rygorach kompozycyjnych napisano o nim: „część najwyższa dzięki wspornikom szczytowym i neutralnej kondygnacji szóstej stwarza wrażenie dwóch bloków poziomych przesuniętych względem siebie w celu uzyskania wrażenia rozbicia bryłowego i redukcji skali. Wyrazisty, oryginalny, atrakcyjny i harmonijny ogląd całości – to dominanta rozdrobniona horyzontalnie – na tle ostro formowanych trójkątów z mocnym pionem krawędzi.”³⁶

W koncepcji paryskiej *Tête Défense* główne budynki zaprojektowano jako kule, co architektki uzasadniali chęcią nawiązania do historycznego pejzażu miasta, obfitującego w rozwiązania kopułowe (m.in. Panteon i *Val-de-Grâce*). W opisie projektu konkursowego czytamy: „Unikalność i wyrazistość formy (kule) – punktującej oś – i otwierającej się dalej i formalnie zbieżnej (tożsamej) – z formami akcentującymi główne obiekty Paryża (półkule), kopuły i banie.”³⁷ Wieżowce osiedla Roździeńskiego wybudowano na sześcioramiennych rzutach z dwóch powodów: funkcjonalnego (chodziło o lepsze doświetlenie i przewietrzanie mieszkań) i propagandowego. Ich charakterystyczne, gwieździste bryły stanęły przy drodze prowadzącej z Warszawy do Katowic. Jako „bramy miasta” miały zapadać w pamięć oraz manifestować nowoczesność województwa katowickiego.

Jak wynika z zaprezentowanych przykładów, podczas projektowania obydwaj architektki kierowali się wytycznymi omówionymi w pracach Żórawskiego. Wśród nich najczęściej pojawiają się: prostota, unikalność i wyrazistość formy, jej integralność ze strukturą (konstrukcją), sprawność funkcjonalna oraz wpasowanie się w skalę i strukturę otoczenia. Odnosząc je do założeń psychologii postaci oraz omówionej powyżej teorii formy architektonicznej, znajdziemy wyraźne zależności.

Gestalt jako kierunek w psychologii bardzo szybko został poddany krytyce, jednak jego idee cechowała siła i nośność. Jak próbowano wykazać w niniejszym artykule – oddziałal nie tylko na sztukę awangardową pierwszych dekad minionego stulecia, lecz również na polską teorię architektury i praktykę architektoniczną drugiej połowy dwudziestego wieku.

Przypisy

- ¹ Na temat obecności związków psychologii postaci z kulturą niemiecką zob. Mitchell G. Ash, *Gestalt Psychology in German Culture 1890–1976: Holism and the Quest for Objectivity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- ² „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence,” *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 81–98.
- ³ Melissa Trimmingham, *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer* (Abingdon: Routledge, 2016).
- ⁴ Hans W. Wingler, *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Boston: MIT Press, 1969), 159.
- ⁵ „Formative Years,” w *Bauhaus and Bauhaus People*, red. Eckhard Neumann (New York: Van Nostrand Reinhold, 1993), 209, cyt. za: list Roya Behrensa z 26 lipca 2011 roku, „Gestalt Theory and Bauhaus – A Correspondence,” *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 87.
- ⁶ Paul Overy w swojej książce podkreślił, że: „Gestalt theory as newest theory of perception must have been a constant topic of discussion in the intellectual atmosphere of the Bauhaus.” Paul Overy, *Kandinsky: The Language of the Eye* (New York: Praeger, 1969), 49. Na temat oddziaływania psychologii postaci na Josefa Albersa zob. Frederick A. Horowitz, *Josef Albers: To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain College and Yale* (London–New York: Phaidon, 2006), 73–272; Karen Koehler, „More than Parallel Lines: Thoughts on Gestalt, and the Bauhaus,” w *Intersecting Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, red. Vanja Malloy (Amherst: Amherst College Press, 2015), 45–64.
- ⁷ List Brendy Danilowitz z 8 sierpnia 2011 roku do Williama S. Huffa w: „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence,” *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 93–94.
- ⁸ Josef Albers, „Werklicher Formunterricht,” *AA Files*, 67 (2013): 129–131, cyt. za: Koehler, „More than Parallel Lines,” 57.
- ⁹ Max Bill, „Visita ao Brasil do famoso escultor modernista,” *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* 9 (1953): 5, cyt. za: Mónica Amor, *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944–1969*, (Berkeley: University of California Press, 2016), 102.
- ¹⁰ Marianne L. Teuber, „Blue Night by Paul Klee,” w *Vision and Artifact: Essays in Honor of Rudolf Arnheim*, red. Mary Henle (New York: Springer, 1976), 131–151.
- ¹¹ Friedrich Wulf, *Psychologische Forschung. Zeitschrift für psychologie und ihre grenzwissenschaften* (Berlin–Heidelberg: Springer-Verlag, 1922). O ich znaczeniu pisze: Roy B. Behrens, „Art, Design and Gestalt Theory,” *Leonardo*, 4 (1998): 299–303.
- ¹² Paul Klee, *On Modern Art* (London: Faber and Faber, 1948).
- ¹³ D. Brett King, Michael Wertheimer, *Max Wertheimer and Gestalt Theory* (New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2005), 158, 181, 397.
- ¹⁴ Marianne L. Teuber, „New aspects of Paul Klee’s Bauhaus style,” w *Paul Klee: Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years 1921–1931* (Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center 1973), 6–14. Kat. wyst.; Marianne L. Teuber, „Blue Night by Paul Klee,” w *Vision and Artifact: Essays in Honor of Rudolf Arnheim*, 131–152.
- ¹⁵ Rainer K. Wick, *Teaching at the Bauhaus* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000), 222. Informacja za: e-mail Roya Behrensa z 26 lipca 2011 roku, „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence,” 89.
- ¹⁶ „Bauhaus Pedagogy and Thereafter,” w *Bauhaus and Bauhaus People*, red. Eckhard Neumann (New York: Van Nostrand Reinhold, 1993), 276. Cyt. za: list Roya Behrensa z 26 lipca 2011 roku w: „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence,” 87.
- ¹⁷ Koehler dostrzega, że większość argumentów za posiada niepewny, nienaukowy, wręcz anegdotyczny charakter, Koehler, „More than Parallel Lines,” w *Intersecting Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, 45–64.
- ¹⁸ Więcej na jego temat zob. Dariusz Błaszczuk, *Juliusz Żórawski. Przerwane dzieło modernizmu* (Warszawa: Salix Alba, 2010). W książce znajduje się obszerna literatura tematu (str. 188–192).
- ¹⁹ Bohdan Lisowski, „Przedmowa do wydania drugiego,” w Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej* (Warszawa: Arkady, 1973), 7–9.
- ²⁰ Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej* (Warszawa: Arkady, 1962).
- ²¹ Lisowski, „Przedmowa do wydania drugiego,” 8.
- ²² Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, 16, 19.
- ²³ Ibidem, 48–49.
- ²⁴ Ibidem, 36, 40.
- ²⁵ Ibidem, 60, 64, 70.
- ²⁶ Ibidem, 102.
- ²⁷ Ibidem, 108.
- ²⁸ Ibidem, 119.
- ²⁹ Wydział Architektury Akademii Górniczej w Krakowie powstał w 1946 roku. Razem z Wydziałami Inżynierii i Komunikacji tworzył tzw. wydziały politechniczne, które stały się podstawą dla założonej w 1954 roku Politechniki Krakowskiej: „Wydziały Politechniczne – Wydział Architektury,” dostępny 1.03.2020, <http://historia.agh.edu.pl>. Buszko pisał o swoich wykładowcach: „Moi znakomici nauczyciele: Juliusz Żórawski, Władysław Tatariewicz, Włodzimierz Gruszczyński, Szyszko-Bohusz – że

wymienię tylko tych najważniejszych, posługiwali się zrozumiałym językiem, a dla nich ARCHITEKTURA była uformowaną przestrzenią treścią. My, studenci, mieliśmy w nich nie tylko nauczycieli. Oni byli znakomitymi wychowawcami i serdecznie nas traktowali jak kolegów,” list do Stefana (...) z 22 lipca 2010 roku, IDABŚ, bez sygn.

³⁰ Henryk Buszko, „Juliusza Żórawskiego »O skutecznym rad sposobie« w twórczości architektonicznej,” Katowice 1998, Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko (dalej: IDABŚ), sygn. I/104.

³¹ Henryk Buszko, „Pismo do Rady Wydziału Architektury w Krakowie” z 12 stycznia 1951 roku, IDABŚ, sygn. I/79.

³² Henryk Buszko, „Szczegółowe zestawienie problemów,” IDABŚ, sygn. I/79.

³³ IDABŚ, sygn. I/97.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Henryk Buszko, „Informacja dla Wydziału Budownictwa Prezydium WRN Katowice o Dzielnicy leczniczo-rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu,” IDABŚ, bez sygn.

³⁶ Henryk Buszko i Aleksander Franta. „Architektura Ustronia ze szczególnym uwzględnieniem kompleksu uzdrowskiego Ustroń-Zawodzie,” 2003, IDABŚ, bez sygn.

³⁷ IDABŚ,teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO,” bez sygn.

Bibliografia

Albers, Josef. „Werklicher Formunterricht.” *AA Files*, 67 (2013): 129–131.

Amor, Mónica. *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944 1969*. Berkeley: University of California Press, 2016.

Ash, Mitchell. *Gestalt Psychology in German Culture 1890–1976: Holism and the Quest for Objectivity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Behrens, Roy. „Art, Design and Gestalt Theory.” *Leonardo*, 4 (1998): 299–303.

Błaszczyk, Dariusz. *Juliusz Żórawski. Przerwane dzieło modernizmu*. Warszawa: Salix Alba 2010.

Buszko, Henryk i Aleksander Franta. „Architektura Ustronia ze szczególnym uwzględnieniem kompleksu uzdrowskiego Ustroń-Zawodzie.” 2003. Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, bez sygn.

Buszko, Henryk. „Informacja dla Wydziału Budownictwa Prezydium WRN Katowice o Dzielnicy Leczniczo-Rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu.” Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, bez sygn.

Buszko, Henryk. „Juliusza Żórawskiego O skutecznym rad sposobie w twórczości architektonicznej.” Katowice 1998. Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, sygn. I/104.

Buszko, Henryk. Pismo do Rady Wydziału Architektury w Krakowie z 12 stycznia 1951 roku. Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, sygn. I/79.

Buszko, Henryk. Szczegółowe zestawienie problemów, Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, sygn. I/79.

„Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence Between Roy Behrens, Brenda Danilowitz, William S. Huff, Lothar Spillmann, Gerhard Stemberger and Michael Wertheimer in the summer of 2011.” Discussion – Diskussion. *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 81–98.

Horowitz, Frederick. *Josef Albers: To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain College and Yale*. London-New York: Phaidon, 2006.

King, D. Brett, Michael Wertheimer. *Max Wertheimer and Gestalt Theory*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2005.

Klee, Paul. *On Modern Art*. London: Faber and Faber, 1948.

Koehler, Karen. „More than Parallel Lines: Thoughts on Gestalt, and the Bauhaus.” W *Intersecting Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, red. Vanja Malloy, 45–64. Amherst: Amherst College Press, 2015.

Lisowski, Bohdan. „Przedmowa do wydania drugiego.” W Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, 7–9. Warszawa: Arkady, 1973.

List do Stefana (...) z 22 lipca 2010 roku, Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, bez sygn.

Neumann, Eckhard, red. *Bauhaus and Bauhaus People*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.

Nowi inżynierowie architekci, wycinek prasowy z 1948 roku, AHBBS, bez sygn.

Overly, Paul. *Kandinsky: The Language of the Eye*. New York: Praeger, 1969.

Teuber, Marianne L. „Blue Night by Paul Klee.” W *Vision and Artifact: Essays in Honor of Rudolf Arnheim*, red. Mary Henle, 131–152. New York: Springer, 1976.

Teuber, Marianne L. „New aspects of Paul Klee's Bauhaus style.” W *Paul Klee: Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years 1921–1931*, 6–14. Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center, 1973. Kat. wyst.

Trimingham, Melissa. *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*. Abingdon: Routledge, 2016.

Wick, Rainer K. *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

Wingler, Hans. *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Boston: MIT Press, 1969.

Wulf, Friedrich. *Psychologische Forschung. Zeitschrift für psychologie und ihre grenzwissenschaften*. Berlin–Heidelberg: Springer-Verlag, 1922.

Żórawski, Juliusz. *O budowie formy architektonicznej*. Warszawa: Arkady, 1962.