

Krzysztof Ingarden

dr hab. inż. arch., prof. KAAFM

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

ORCID: 0000-0001-6330-654X

Teoria budowy dzieła architektury Romana W. Ingardena

Roman W. Ingarden's theory of the architectural work of art

Streszczenie

Celem autora jest analiza, z punktu widzenia architekta, koncepcji dzieła architektury Romana Witolda Ingardena zawartej w pracy *O dziele architektury*. Służy temu przede wszystkim zbadanie zależności pomiędzy Ingardenowską „budowlą” jako fizycznym przedmiotem, a kolejnymi etapami jej poznania – w celu określenia i wyodrębnienia kolejnych architektonicznych przedmiotów intencjonalnych, związanych z tymi etapami i odpowiednimi aktami świadomości. Rekapitulacja pojęć i właściwe zobrazowanie struktury dzieła architektury pozwoli na ustalenie dalszych badań i prób interpretacji fenomenologicznej teorii budowy dzieła architektury Romana Ingardena w odniesieniu do współczesnej architektury.

Słowa kluczowe: dzieło architektury, estetyka architektury, Roman Ingarden

Abstract

The main aim of the work is to look from the architect's point of view at the concept of Roman Witold Ingarden's architectural work of art contained in the work *On the Architectural Work of Art*. It investigates the relationship between Ingarden's concept of a "building" as a physical object and the stages of its cognition – in order to identify and distinguish subsequent architectural intentional objects related to these stages and corresponding acts of consciousness. The recapitulation of the terminology and creation of a schematic representation of the architectural work's structure will constitute a starting point for further research and attempts to interpret the Roman Ingarden's concept of architectural work of art in relation to contemporary architecture.

Key words: architectural work of art, aesthetics of architecture, Roman Ingarden

Wprowadzenie

Głównym celem pracy jest spojrzenie na koncepcję dzieła architektury Romana Wittolda Ingardena zawartą w pracy *O dziele architektury* pod kątem zastosowanych pojęć, definicji samego dzieła i jego budowy z punktu widzenia architekta¹. Cel ten w niniejszym artykule ograniczony jest do próby właściwego odczytania i zrekonstruowania fenomenologicznej koncepcji dzieła architektury. Główną kwestią jest omówienie podstawowych pojęć Ingardenowskiej koncepcji i przedstawienie zasadniczej dla niej relacji pomiędzy fizycznym przedmiotem – Ingardenowską budowlą – a architektonicznym dziełem sztuki. Kolejnym zagadnieniem jest przedstawienie dwuwarstwowej struktury dzieła i na tej podstawie opracowanie schematu, według którego dochodzi do ukonstytuowania się kolejnych faz poznania dzieła, czyli kolejnych architektonicznych przedmiotów intencjonalnych i związanych z nimi aktów świadomości.

Rekonstrukcja Ingardenowskiej koncepcji stworzy dobry punkt wyjścia do dalszych badań, do zastanowienia się nad oceną tej teorii pod kątem jej aktualności po przejściu, jakim zarówno dla architektury, jak i dla estetyki fenomenologicznej był filozoficzny postmodernizm, a szczególnie wprowadzony do architektury język semiotyki i dekonstruktywizmu. Biorąc pod uwagę, iż koncepcja Ingardena stworzona była już prawie sto lat temu, właściwe jej odczytanie będzie miało istotne znaczenie jako punkt wyjścia do przyszłej interpretacji i ewentualnej aktualizacji teorii dzieła architektury Romana Ingardena w powyższym kontekście.

Artykuł niniejszy jest jednocześnie próbą przybliżenia podstawowych terminów i samej koncepcji estetycznej Ingardena architektom, gdyż pewna hermetyczność terminologii filozoficznej stosowanej przez Ingardena stanowić może barierę w szerszym jej rozumieniu i stosowaniu.

O dziele architektury Romana Ingardena

Tekst *O dziele architektury* napisany został przez Ingardena w 1928 roku, opublikowany po raz pierwszy w 1946 roku, a następnie wszedł do tomu 2. *Studiów z estetyki* wydanych przez PWN w 1958 roku i był wznawiany wielokrotnie w kolejnych latach². Rozprawa Romana Ingardena *O dziele architektury* jest często cytowana w pracach architektów i historyków architektury zajmujących się teorią architektury

¹ Do zajęcia się tym tematem zainspirował mnie prof. dr hab. inż. arch. Wojciech Kosiński, który jako starszy kolega bacznie obserwował moje poczynania naukowe, będąc recenzentem kilku moich prac: artykułów, monografii, w tym także mojej pracy habilitacyjnej. Jego głębokie spojrzenie na architekturę, serdeczne, a zarazem błyskotliwe uwagi i słowa zachęty na zawsze pozostaną w mojej pamięci. Wojtkowi dedykuję niniejszy artykuł.

² R. Ingarden, *O dziele architektury*, [w:] *idem, Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 115–160.

(takich jak Jeremi T. Królikowski³, Marta Leśniakowska⁴, Wojciech Kosiński⁵, Jacek Czubiński⁶, Andrzej Basista⁷ czy Jadwiga Sławińska⁸). Architekci chętnie odwołują się do koncepcji Ingardena. Widoczna jest tendencja do wykorzystania fragmentów teorii i powoływania się na wybrane istotne ustalenia Ingardena, rzadziej jednak dochodzi do dyskusji i prób interpretacji tych ustaleń.

Wyjątek stanowi praca Jadwigi Sławińskiej, której dyskusję z Ingardenem opublikowano w 1964 roku w czasopiśmie „Studia Estetyczne” i która tamże została przez Ingardena skomentowana⁹. Sławińska podjęła próbę połączenia koncepcji Ingardena z postulatami architektonicznego nurtu konstruktywistycznego apelującymi o odpowiedniość form architektonicznych i układu konstrukcji. Wskazała na znaczenie zagadnienia tzw. ekspresji prawdy konstrukcyjnej w architekturze. Skupiła się więc na analizie problemu jedności kształtu przestrzennego i konstrukcyjnych właściwości budowli w koncepcji Ingardena. Zarzuciła Ingardenowi, iż nie dostrzega wartości autentyczności materiałowej i konstrukcyjnej, istotnej dla poglądów konstruktywistów i funkcjonalistów, w konsekwencji nie zgodziła się z jego stwierdzeniem, iż „dla dzieła architektury obojętne jest, z jakiego materiału została wykonana jego podstawa bytowa, jeżeli zewnętrzna okładzina zręcznie ukrywa przed wzrokiem obserwatora autentyczny materiał konstrukcji”¹⁰. Sławińska postulowała uzupełnienie dwuwarstwowej budowy dzieła architektury o warstwę trzecią, którą byłby „system linii sił i całokształt pracy nośnej materiału w takim rozumieniu, jak proponuje E. Torroja. Ta trzecia warstwa przejawiałaby się również przez »wyglądy wzrokowe«”¹¹.

Sławińska krytykowała jednocześnie tezę Ingardena o intencjonalnym, a zatem „nierealnym”, istnieniu dzieła architektonicznego, podczas gdy jej zdaniem dzieło architektury powinno bardziej nawiązywać do realnego świata. Zarzuciła mu brak oparcia jego teorii na filozofii materialistycznej, a swoją dyskusję podsumowała następująco:

Koncepcja ta wyprowadzona jest z analizy innych sztuk. Przeniesiona potem na teren architektury nie daje się w pełni pogodzić z tymi najżywoźniejszymi jej prądami, które główny nacisk kładą na funkcjonalne i konstrukcyjne zalety architektonicznych obiektów. To też mimo iż Ingarden w pełni te prądy docenia i mimo iż prace jego zawierają cenne enuncjacje stanowiące ich uzupełnienie i pogłębienie, adaptacja jego koncepcji jako podstawy

³ J.T. Królikowski, *Chrześcijańska interpretacja ducha miejsca*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2011, nr 15, s. 29–37.

⁴ M. Leśniakowska, *Przestrzeń w architekturze*, 2012, <http://teoriaarchitektury.blogspot.com/2012/07/marta-lesniakowska-przestrzen-w.html> [dostęp: 1.01.2021].

⁵ W. Kosiński, *Miasto i piękno miasta*, Kraków 2011.

⁶ J. Czubiński, *Dzieło architektury a piękno*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2007, R. 104, z. 6-A, s. 221–223.

⁷ A. Basista, *Z pogranicza sztuki*, [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, red. W. Stróżewski, A. Węgrzecki, Warszawa–Kraków 1995, s. 317–323.

⁸ Jadwiga Sławińska (1927–2018), architekt i filozof, profesor Politechniki Wrocławskiej, jej dyskusja z teorią Ingardena zawarta jest w artykule: *eadem*, *Uwagi o teorii dzieła architektonicznego Romana Ingardena*, „Studia Estetyczne” 1964, t. 1, s. 235–244.

⁹ R. Ingarden, *List do Redakcji*, „Studia Estetyczne” 1964, t. 1, s. 245–247.

¹⁰ Cyt. za: J. Sławińska, *Uwagi o teorii...*, *op. cit.*, s. 238.

¹¹ *Ibidem*, s. 239.

teoretycznej „konstruktywizmu”, a zwłaszcza pewnych jego odmian, nie jest możliwa. Próby wypracowania teoretycznych założeń dla programów współczesnej architektury w oparciu o koncepcje materialistyczne miałyby niewątpliwie większe szanse powodzenia¹².

Ingarden, odpowiadając Sławińskiej na te zarzuty, wskazał na zasadniczą trudność rozstrzygnięcia ontologicznych proponowanych przez Sławińską. Wyjaśniał, iż Sławińska opiera się na potocznym rozumieniu realnego istnienia przedmiotów, jakimi są materiały budowlane, i wskazał na wątpliwości, czy ostatecznie to właśnie tym przedmiotom można przypisać realność bytową i określać je terminem przedmiotu fizycznego, czy też materialnego, czy też są nimi dopiero cząstki elementarne. Jednak nie zaprzeczając, iż fundamentem dzieła jest pewien przedmiot istniejący w świecie fizycznym, stwierdził, iż dzieła architektury nie można zredukować do tychże przedmiotów. Odpowiedź tę ujął w sposób następujący:

Naprawdę realne są, zdaje się – cząstki elementarne, a w najlepszym razie atomy lub molekuły o skomplikowanej budowie. Otóż nie przecząc ani na chwilę, że fizycznym fundamentem bytowym dzieła architektury są gromady czy chmury atomów w rozumieniu współczesnej fizyki, nie mogą tego dzieła utożsamiać z taką chmurą atomową. [...] Istotne jest jednak to, że (dzieła architektury) w całym zespole swych własności różnią się od chmur atomowych, a jeżeli te chmury są realne i materialne fizycznie, to dzieła architektury nimi nie są¹³.

Natomiast komentując problem ekspresji sił w architekturze, Ingarden stwierdził, iż o ile podziela postulaty konstruktywistów i funkcjonalistów, to jednak nie uważa, aby postulaty ich miały charakter uniwersalny dla każdego dzieła architektury – mogą być one słuszne jedynie dla pewnego typu dzieł.

Zainteresowanie problematyką budowy dzieła architektury w ujęciu Ingardena w środowisku filozoficznym było dotąd niewielkie. Być może wynika to z tego, iż sam tekst, w przeciwieństwie do wielu innych prac Ingardena, nie był tłumaczony i wydany za granicą, więc nie mógł wejść w obieg międzynarodowej dyskusji, jak to się stało z jego koncepcją budowy dzieła literackiego. Zastanawiające jest jednak to, iż filozofowie polscy zajmujący się estetyką, percepcją dzieła sztuki, badający ontologię i epistemologię dzieła sztuki w odniesieniu do prac Ingardena jedynie sporadycznie poruszali kwestię architektury i nie przejawiali chęci kontynuacji badań jej dotyczących. W centrum badań i uwagi filozofów są zdecydowanie zagadnienia budowy dzieła literackiego, muzycznego, malarskiego, a dzieło architektury wymieniane jest przy okazji innych badań i na dodatek traktowane jest dość pobieżnie, jak gdyby z kronikarskiego i historycznego obowiązku.

Omówienia tematu dzieła architektonicznego znaleźć można w pracach przeglądowych z zakresu estetyki, między innymi w publikacjach autorstwa Marii Gołaszewskiej¹⁴ czy w pracy zbiorowej pod red. Andrzeja Nowaka i Leszka Sosnowskiego¹⁵, a także

¹² *Ibidem*, s. 243.

¹³ R. Ingarden, *List... op. cit.*, s. 245–246.

¹⁴ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984.

¹⁵ *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.

w artykułach pojawiających się w ostatnich latach autorów, takich jak Beata Garlej¹⁶, Dariusz Juruś¹⁷, Eugeniusz Szumakowicz¹⁸ i innych.

Ingardenowska teoria budowy dzieła architektury

Teza o nieprzedstawieniowym charakterze architektury

W odniesieniu do dzieła architektury Ingarden stał na stanowisku klasycznym, zakładającym, iż architektura należy wraz z muzyką do sztuk nieprzedstawiających. Opierał to na przekonaniu, iż w architekturze nie istnieje zjawisko przedstawiania – portretowania. Pisał, że w architekturze percepcja spostrzeżeniowa doprowadza widza bezpośrednio do dzieła architektury¹⁹. Uważał, że przedmiotem percepcji jest fizyczny obiekt dany nam przez wyglądy i że czynnik przedstawieniowy, który istnieje w innych sztukach, da się całkowicie usunąć z architektury. W architekturze według niego nie istnieje świat przedstawiony, jak to ma miejsce na przykład w malarstwie; budowla nie stoi przed nami w imieniu jakiegoś innego przedmiotu, którego miałyby przedstawiać – jest tym, czym jest, prezentuje się, jaką jest.

Twierdził też, iż z racji nieprzedstawieniowego charakteru architektura (i także muzyka) jest najbardziej twórczą ze sztuk w odniesieniu do sztuk przedstawiających – bowiem o ile w sztukach tych w ramach przedmiotu przedstawionego czynnik odtwórczy odgrywa znaczącą rolę, to architektura odkrywa i realizuje nowe formy (kształty): „Nowe zarówno w stosunku do zastanych w otaczającej nas przyrodzie kształtów ciał sztywnych, jak i w stosunku do już w danej epoce istniejących kształtów gotowych dzieł architektonicznych”²⁰.

Konsekwencją powyższego stanowiska Ingardena była zaproponowana przez niego dwuwarstwowa struktura dzieła architektonicznego, w której nie występuje warstwa przedmiotów przedstawionych, charakterystyczna dla dzieła literackiego, rzeźbiarskiego czy też malarskiego.

Podstawowe terminy związane z Ingardenowską budową dzieła architektury

Budowla

Realną podstawą architektury jest budowla, rzecz o określonych właściwościach fizycznych, składająca się z określonych części, tworzących całość o określonym kształcie, „autonomiczna bytowo, niezależna od świadomości”²¹. Ta realna całość, fizyczny obiekt, dla podmiotu poznającego pozostaje na razie w fazie przedpoznawczej. Obiekt

¹⁶ B. Garlej, *Granice konkretyzacji estetycznej wyznaczone przez kompozycję: rozważania wstępne*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2015, nr 3, s. 23–35.

¹⁷ D. Juruś, *O formie w architekturze*, „Studia z Historii Filozofii” 2017, t. 8, nr 4, s. 147–159.

¹⁸ E. Szumakowicz, *Z fenomenologii architektury*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2016, t. 44, z. 2, s. 141–156.

¹⁹ R. Ingarden, *O dziele architektury...*, *op. cit.*, s. 126.

²⁰ *Ibidem*, s. 149–150.

²¹ *Ibidem*, s. 118.

ten ma pewną formę i jest skonstruowany z określonych materiałów budowlanych. Jest to także przedmiot wytworzony przez budowniczych w pewnym konkretnym, choć na razie nierozpoznanym, celu. Budowla ma zatem wszystkie cechy, które Arystoteles określał jako cztery rodzaje przyczyn – przyczynę formalną, materialną, sprawczą i celową²². Przyczyną materialną jest tu rodzaj użytego materiału budowlanego, przyczyną formalną – kształt nadany przez architekta, będący wynikiem jego wiedzy, preferencji estetycznych, umiejętności, talentu, inwencji itp., przyczyną sprawczą są inwestorzy i wykonawcy budowli, którzy obiekt wzniesli, przyczyną celową jest natomiast funkcja budynku, którą realizuje i dla której został zaprojektowany. Ingardenowska budowla zawiera te przyczyny i stoi w punkcie wyjściowym, gotowa, aby stać się przedmiotem percepcji, na który skierowane zostaną nasze akty świadomości. Jednak jak długo nie uruchomimy tych aktów w jej kierunku, nie będzie nam znana jako wytwór kulturowy realizujący zadane funkcje. Nie jest ona dla nas jeszcze ani teatrem, ani kościołem czy też świątynią.

Przedmiot intencjonalny

W ontologii, a także w estetyce Ingardena, pojęcie przedmiotu intencjonalnego ma kluczowe znaczenie. Jej podstawą jest rozróżnienie sposobu istnienia przedmiotów intencjonalnych związanych z wytworami kultury od sposobu istnienia świata fizycznego. Sposób istnienia dzieła sztuki, w tym literatury, muzyki, malarstwa, a także architektury, jest zatem konsekwencją sposobu istnienia przedmiotu intencjonalnego.

Przedmiot intencjonalny inicjowany jest aktami świadomości. Akty świadomości mogą być dwojakiego rodzaju, Ingarden dzieli je na twórcze i odtwórcze. Twórcze dzieli na akty mijające i nietrwałe, swobodne fantazje oraz na akty sprawcze wytwarzające przedmioty estetyczne (trwałe bytowo) i odtwórcze (poznawcze). Przedmioty intencjonalne mogą być różnego rodzaju, Ingarden wyróżnia trzy typy: przedmioty czysto intencjonalne i także intencjonalne; przedmioty pierwotnie intencjonalne i pochodnie intencjonalne, a pod względem funkcji – poznawcze, artystyczne i techniczne²³.

Możemy założyć, iż architektoniczny przedmiot intencjonalny kwalifikuje się do grup przedmiotów także intencjonalnych, pochodnie intencjonalnych, a funkcjonalnie do grupy przedmiotów artystycznych i technicznych. Architektoniczny przedmiot intencjonalny powstaje w wyniku aktów świadomości, w procesie percepcji mającym za swój przedmiot zdefiniowaną wcześniej budowlę. Proces ten ujmuje Ingarden następująco:

Nie musimy przy percepcji wychodzić poza to, co konkretnie dane, a więc, [...] poza „bu-

²² Arystoteles, *Metafizyka*, oprac. tłum. M.A. Krąpiec, A. Maryniarczyk na podst. tłum. T. Żelaźnika, Lublin 1996.

²³ Szczegółowe omówienie tematu znajdzie czytelnik w: L. Sosnowski, *Przedmiot estetyczny*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena...*, op. cit., s. 218–219, a także w: *idem*, *Przedmiot intencjonalny a problem konstytucji u Ingardena*, [w:] *Od teorii literatury do ontologii świata*, red. J. Perzanowski, A. Pastuszczyk, Toruń 2006, s. 153–171.

dowlę”, ażeby najpierw na podstawie tego, co konkretnie naocznie dane, wytworzyć pewien całościem nowy przedmiot intencjonalny – przedmiot tylko przedstawiony przez to, co konkretnie dane. [...] Tutaj, w architekturze [...] bezpośrednio ujęcie tego, co dane w percepcji spostrzeżeniowej, jakkolwiek odpowiednio postaciującej, doprowadza nas od razu do dzieła sztuki architektury²⁴.

Stwierdzenie powyższe wskazuje, iż w tym procesie poznawania budowli przedmiotem percepcji jest bezpośrednio przedmiot fizyczny, sama budowla, a nie jego ewentualne przedstawienie (jak na przykład w malarstwie figuratywnym); w architekturze nie mamy do czynienia z funkcją przedstawieniową i z przedmiotem przedstawionym.

Tak rozumiany przedmiot to budowla kamienna, ceglana, drewniana itd. I może być to ważne na początku aktu świadomości (mniemania). Podziwiamy budowlę, rozpoznajemy jej trójwymiarowy kształt, a nie to, co on przedstawia, bowiem on nie przedstawia, a jedynie jest, można by dodać – jest formą autoreferencyjną. Jest to pierwszy i podstawowy poziom (Pi 1) przedmiotów intencjonalnych, konstytuowanych na bazie budowli.

Jednocześnie Ingarden w cytowanym wyżej fragmencie stwierdza, iż w trakcie percepcji spostrzeżeniowej odpowiednio „postaciujemy” to, co bezpośrednio dane, czyli budowlę. Postaciowanie jest aktem o charakterze czynnym, jest procesem, podczas którego za pomocą wyglądków kształt przestrzenny budowli jest przez nas spostrzegany. Same wyglądy w tym procesie mają charakter bierny, uzależnione są i związane z przedmiotem.

Architektoniczne przedmioty intencjonalne nie są przedmiotami bytowo autonomicznymi, są przedmiotami o podwójnym zakotwiczeniu bytowym – to znaczy nie istnieją w oderwaniu od budowli, w której mają swą podstawę bytową, ale nie istnieją także w oderwaniu od aktów świadomości. Przedmiot intencjonalny ma charakter relacyjny – na poziomie podstawowym Pi 1 powstaje w relacji budowli i aktów świadomości, na kolejnym poziomie w relacji pomiędzy Pi 1 a Pi 2.

Zaistnienie architektonicznego przedmiotu intencjonalnego jest niezbędne dla zaistnienia architektonicznego dzieła sztuki.

Warstwowa budowa dzieła – warstwy

Budowa dzieła architektonicznego, podobnie do pozostałych rodzajów sztuk, ma w teorii Ingardena charakter warstwowy. Terminy „warstwa” i „budowa warstwowa” dotyczą przedmiotu intencjonalnego²⁵ konstytuowanego w procesie percepcji na podstawie przedmiotu, w tym wypadku budowli. Nie jest warstwą dzieła sama budowla, lecz jest ona podstawą bytową dzieła²⁶.

Warstwa jest elementem konstytutywnym przedmiotu intencjonalnego. Aby można

²⁴ R. Ingarden, *O dziele architektury...*, op. cit., s. 126.

²⁵ Por. A. Stoff, *Zagadnienie wielokrotnienia warstwowego wymiaru budowy dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena*, [w:] *Od teorii literatury do ontologii świata*, red. J. Perzanowski, A. Pastuszczak, Toruń 2003, s. 12.

²⁶ *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena...*, op. cit., s. 284–287.

było mówić o istnieniu warstwy, jej składniki muszą mieć charakter jednorodny i następnie posiadać możliwość tworzenia warstwy wyższego rzędu. Przykładowo: w dziele literackim warstwa brzmień językowych tworzy warstwę wyższego rzędu – warstwę znaczeń, te z kolei tworzą warstwę przedmiotów przedstawionych itd.²⁷ W dziele architektonicznym Ingardena budowla przejawia się nam przez wyglądy, które są elementami warstwy niższego rzędu. Wyglądy te razem tworzą przy udziale aktów świadomości warstwę wyższego rzędu – warstwę trójwymiarowego kształtu. Ingarden przestrzega jednocześnie, że warstwy są charakterystyczne i przynależne do danego rodzaju sztuki – inne są w przypadku literatury, inne dla muzyki, inne w przypadku architektury: „Nie można bezkrytycznie przenosić struktur znalezionych w dziełach jednego typu do dzieł typu innego”²⁸.

Dwuwarstwowa budowa dzieła architektury – przedmiot intencjonalny Pi 1

W dziele architektonicznym Ingarden wyróżnia dwie warstwy:

- a) **wyglądy wzrokowe**, przez które przejawia się spostrzeżeniowo kształt budynku,
- b) **trójwymiarowy kształt budynku** (katedry, teatru, pałacu itd.) przejawiający się przez wyglądy.

Wyglądy wzrokowe – są elementami doświadczenia zmysłowego dotyczącego danej rzeczy, w naszym wypadku budowli. Budowlę dostrzegamy przez jej wyglądy, których może być nieskończenie wiele, zależnie od perspektywy, z jakiej oglądamy, pory dnia, warunków świetlnych, pogody, itd. Ingarden pisze:

*Rzecz jest mi dana, a wygląd doznany przeze mnie. Doznawanie jest niejako drugą odmianą czy formą świadomości, występującą w spostrzeganiu: nie na wyglądy kieruje się moja intencja, lecz na rzeczy, względnie ich własności: wygląd (odcień) jest jednak dla mnie jakoś obecny, w pewien sposób mnie porusza. Jest to np. [...] kształt romboidalny, dzięki któremu widzę prostokąt w przestrzeni. Poza wyglądem zaś istnieje płynna mnogość dat, których nie doznaję już w tym samym znaczeniu, co wyglądom, lecz których, jeśli można tak powiedzieć, doznaję wrażeniowo, bądź też je odczuwam*²⁹.

Wyglądy wzrokowe nie są jednak terminem jednoznacznym i precyzyjnie zdefiniowanym przez filozofa. Niejednoznaczność tego terminu ujawnia próba interpretacji dokonana przez Janinę Makotę, która komentuje koncepcję wyglądom następująco:

*Najogólniej „wygląd” można rozumieć jako postać, w jakiej się pokazuje przedmiot, gdy spostrzegamy go z jakiegoś miejsca. [...] Inaczej niż to zachodzi w obrazie, wyglądy [w wypadku architektury – przyp. K.I.] nie pełnią tu funkcji konstytutywnej (spełniana jest ona przez trójwymiarowe bryły), lecz dekoracyjną*³⁰.

²⁷ Por. A. Stoff, *Utwór muzyczny*, [w:] *Od teorii literatury do ontologii świata*, red. J. Perzanowski, A. Pastuszczyk, Toruń 2003, s. 201–202.

²⁸ *Ibidem*, s. 203.

²⁹ Zob. R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, tłum. A. Półtawski, Warszawa 1974, s. 119, cyt. za: A. Półtawski, *Doświadczenie zmysłowe*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena...*, op. cit., s. 23.

³⁰ *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena...*, op. cit., s. 311–312.

Z tą ostatnią interpretacją dotyczącą pełnienia przez wyglądy funkcji dekoracyjnej można polemizować – czy jest ona faktycznie w pełni właściwa w odniesieniu do dzieła architektury? Ingarden wyraźnie stwierdza bowiem, iż w odniesieniu do architektury jej trójwymiarowy kształt przejawia się nam właśnie za pośrednictwem wyglądków. Wyglądy związane z daną budowlą doznawane przez nas doprowadzają do rozpoznania jej trójwymiarowego kształtu, niezależnie od tego, czy dany kształt pełni w całości obiektu rolę dekoracyjną, czy też nie. Dekoracyjność jest szczególną cechą niektórych fragmentów dzieła, jednak nie ma związku z konstytuowaniem jego warstwy trójwymiarowego kształtu. Odnośnie wyglądków – Ingarden dodaje, iż budowla, a też i każda uformowana materia, z góry wyznacza mnogość wyglądków przynależnych do danego kształtu:

Powiedzmy dokładniej: wyznacza ona mnogość schematów wyglądkowych, które wypełnione, ukonkretnione zostają dopiero przez widza. Schematy te [...], są wyznaczone przez rozmieszczenie obok siebie pewnych realnych brył o określonych powierzchniach, które ze swej strony wyznaczają możliwości odpowiedniego oświetlenia, dopuszczającego takie lub inne schematy wyglądkowe. Zarówno barwa powierzchni budynku [...], jak i rodzaj materiału [...], jak i ukształtowanie samej powierzchni [...], współwyznacza mnogość wyglądków wzrokowych, przez które przejawia się jedna i ta sama postać przestrzenna budynku³¹.

Ukonstytuowany kształt trójwymiarowy przedmiotu intencjonalnego Pi 1 nie jest z pewnością tym samym, co wspomniana wcześniej budowla – a więc rzecz fizyczna o określonym kształcie. Jest on pewnym przybliżeniem kształtu tej budowli, dostrzeżonym w procesie percepcji. Mnogość wyglądków zostaje w aktywnym procesie konkretyzacji (postaciowania) zamieniona przez nas w trójwymiarowy kształt danego dzieła.

Trójwymiarowy kształt budynku – za pomocą wyglądków wzrokowych, opisanych powyżej, przy aktywnej postawie postaciującej, dochodzi do ukonstytuowania trójwymiarowego kształtu będącego, jak to już wyżej zaznaczono, przedmiotem intencjonalnym (Pi 1). Można sądzić, iż kształt ten jest jedynie pewnym przybliżeniem kształtu przedmiotu fizycznego, jako że nie możemy go w całości ogarnąć wyobraźnią z wszystkich perspektyw jednocześnie i przewidzieć wszystkich warunków decydujących o sposobie, w jaki przedmiot będzie się w nich ujawniał. Nie mogę jako obserwator ogarnąć wszystkich niuansów kształtu bezpośrednio mi danego. Można się odsunąć od budowli, ale wtedy trudno jest dostrzec detale i na odwrót. Poruszanie się wokół i wewnątrz budowli pozwoli na dokładniejsze upostaciowanie formy, jednak w większości przypadków niektóre fragmenty będą dla nas niedostępne i będziemy pozbawieni wyglądków związanych z tymi fragmentami. Zatem przedmiot intencjonalny powstający na podstawie ograniczonej liczby wyglądków, będzie dotyczył tych fragmentów, które są postrzegane. Rzecz jasna możemy się domyślać, jak wygląda

³¹ R. Ingarden, *O dziele architektury...*, op. cit., s. 127.

pozostała część budowli, jednak w większości wypadków przedmioty intencjonalne zbudowane na podstawie wyglądków będą pozostawały fragmentaryczne w stosunku do przedmiotu odniesienia, jakim jest budowla. W konsekwencji warstwa trójwymiarowego kształtu budynku będzie miała charakter ograniczony – do tej części, która jest dostępna i do tych warunków, w jakich nam się ujawniła, lub też będzie w pewnej części polegała na naszym domyślnym wyobrażeniu.

Trójwymiarowy kształt budynku jako warstwa przedmiotu intencjonalnego odnosi się do kształtu geometrycznego obserwowanego obiektu. Nie jest on na tym wstępnym etapie rozpoznawany jako przedmiot o konkretnym przeznaczeniu funkcjonalnym lub przedmiotem należącym do danej typologii, mimo że Ingarden mówi, iż w pewnym momencie „urasta” takiemu przedmiotowi właściwość bycia świątynią, muzeum itp. – jest to jednak możliwe dzięki uruchomieniu odrębnego rodzaju aktów świadomości – aktów warunkowanych kulturowo.

Trójwymiarowy kształt budynku jest też przez Ingardena określany jako warstwa przedmiotowa. Zwrócić uwagę należy na to, iż Ingarden wprowadza termin warstwy przedmiotowej, opisującej i odnoszącej się do przedmiotu, jedynie uzupełniająco. Wskazuje on, iż to właśnie budowla jest bezpośrednim przedmiotem percypowanym i podstawą konstrukcji przedmiotu intencjonalnego. To w tej budowli, w przedmiocie fizycznym, zawarte są istotne dla dzieła architektury elementy wartościowe, które musimy w aktywnym procesie poznawczym dostrzec i właściwie odczytać. Ingarden przedstawia to następująco:

Dzieło architektoniczne tym się różni od dzieła malarskiego – obok innych różnic [...] – że w dziele malarskim przy co najmniej dwuwarstwowej jego budowie warstwa wyglądków stanowi strukturalnie konstytutywny czynnik całości dzieła, natomiast w dziele architektonicznym najważniejszym jego czynnikiem strukturalnym i fenomenalnym jest jego warstwa przedmiotowa: kształt trójwymiarowy bryły i na jej podłożu ugruntowujące się jakości specyficzne estetycznie wartościowe. [...] w dziele architektonicznym wszystko, co przynosi świat wyglądków wyznaczonych przez bryłę budynku i ukwalifikowanie jej powierzchni, podporządkowuje się ostatecznie naczelnemu jakby celowi, mianowicie pokazaniu kształtu ciężkiej bryły i specyficznej gry rozmieszczenia poszczególnych części bryły wobec siebie. W warstwie przedmiotowej – owej przez wyglądy przejawiającej się bryły, w określony sposób ucłanowanej i rozplanowanej – leżą istotne dla dzieła architektonicznego jego wartości estetycznie wartościowe³².

Terminu „warstwa przedmiotowa” nie należy utożsamiać z przedmiotem rzeczywistym, jakim jest budowla (przedmiot – jakim jest budowla – nie jest warstwą!), a jedynie z kształtem trójwymiarowym, który odnosi się i jest bezpośrednio zakotwiczony w przedmiocie i następnie poznawany na podstawie wyglądków.

³² *Ibidem*, s. 128.

Przedmiot intencjonalny Pi 2 i problem typologii

W następnej kolejności, po ukonstytuowaniu przedmiotu intencjonalnego Pi 1, czyli warstwy trójwymiarowego kształtu, przechodzimy niezwłocznie do następnej fazy, którą jest dostrzeżenie typu (charakteru) i funkcji budowli, a więc czy jest ona klasycystycznym pałacem mieszkalnym, muzeum czy kościołem. Zdaniem Ingardena w tej fazie dzięki aktom świadomości „urasta takiemu przedmiotowi fizycznemu pewna właściwość intencjonalna: bycia podstawą bytową pewnego nowego przedmiotu – kościoła, sztandaru, orderu itp.”³³. To urastanie jest metaforycznie ujętym przez filozofa procesem przejścia od samej budowli w kierunku nadbudowanego na niej kolejnego, jak można wnioskować, przedmiotu intencjonalnego (Pi 2). Akty świadomości, które wiążą się z rozpoznaniem (urastaniem) typologii i funkcji budynku, są specjalnego rodzaju, są one inne aniżeli akty świadomości służące do konstytuowania trójwymiarowego kształtu. Prawidłowe ukonstytuowanie i funkcjonowanie przedmiotu Pi 1 opiera się na zdolności postrzegania i syntetyzowania wyglądów na danych zmysłowych i nie jest warunkowane wiedzą kulturową, podczas gdy konstytuowanie architektonicznego przedmiotu intencjonalnego Pi 2 jest determinowane i ograniczone kulturowo. Jak pisze Ingarden:

*Nie tylko powstaje dzięki dokonaniu się charakterystycznych aktów świadomości, lecz istnieje tylko dla pewnej społeczności [...], a dla innych, którzy tych aktów kreujących nie rozumieją, wcale nie istnieje*³⁴.

W ramach wspólnot kulturowych określone kształty budowli klasyfikowane i rozpoznawane mogą być jako typy mające być świątyniami, kościołami, muzeami itp. Czytelna staje się ich funkcja, typologia – czysty kształt trójwymiarowy nadbudowany zostaje o znaczenie i symbolikę dzieła. W tym momencie przedmiot intencjonalny Pi 1 staje się podstawą zaistnienia nowego przedmiotu intencjonalnego Pi 2. Zastanawiać może to, iż Ingarden nie wyodrębnił tego momentu konstytuującego Pi 2 jako wyraźnej i odrębnej warstwy dzieła architektonicznego, choć znaczenie tego momentu konstytutywnego jest niezwykle ważne, można powiedzieć, iż zasadnicze dla właściwego i pełnego odczytania dzieła. Niezbędny jest w nim ten moment urastania – rozpoznania nowego przedmiotu o właściwościach funkcjonalnych i typologicznych. Właściwości te są przypisane budowli przez jej twórców za pomocą odpowiednich form funkcjonalno-znaczeniowych charakterystycznych dla danego typu budowli. Odpowiedni zestrój cech tych kształtów decyduje o możliwości odczytywania ich przez odbiorcę i o zakwalifikowaniu budowli do konkretnej typologii architektonicznej – jako świątynię, teatr itp.

Jak problem przedmiotów typu ogólnego rozwiązany został przez Ingardena w odniesieniu do malarstwa? Jeżeli spróbujemy porównać (pamiętając o zastrzeżeniach Ingardena) warstwową budowę obrazu z budową dzieła architektury, zauważymy pewne istotne podobieństwa, a także zaskakujące nas różnice w potraktowaniu przedmiotów typu ogólnego. Przede wszystkim Ingarden rozróżnia w dziele

³³ *Ibidem*, s. 121.

³⁴ *Ibidem*, s. 120.

malarskim (przedstawieniowym) malowidło od obrazu. Malowidło jest przedmiotem fizycznym stanowiącym podstawę bytową obrazu, a obraz jest przedmiotem intencjonalnym skonstruowanym przez widza na bazie malowidła – podobną rolę do malowidła spełnia w dziele architektury budowla.

Do zaistnienia obrazu potrzebny jest podmiot, widz, który dzięki aktom świadomości jest w stanie dostrzec: a) wygląd przedstawiający pewien przedmiot, b) przedmioty przedstawione w obrazie – jako dwie warstwy dzieła. Struktura dzieła malarskiego przedstawieniowego, oprócz tych dwóch warstw, może zawierać warstwy dodatkowe; w zależności od rodzaju dzieła mogą to być: temat literacki, jak też warstwa przedmiotu przedstawionego (rozumianego w wąskim znaczeniu jako przedmiot portretowany).

Najważniejszą rolę konstytutywną w obrazie spełnia warstwa wyglądnów – to za ich sprawą możliwe jest rekonstruowanie w obrazie przedmiotu przedstawionego. Wyglądn decydują o zaistnieniu sztuki przedstawiającej. „Bez nich w ogóle nie byłoby sztuki przedstawiającej” – pisze Ingarden³⁵. O ile więc w dziele malarskim wyglądn doprowadzają nas do rekonstrukcji przedmiotu przedstawionego i to decyduje o przedstawieniowym charakterze tej sztuki, to jak należy rozumieć rolę wyglądnów w budowie dzieła architektury?

W tym przypadku wyglądn doprowadzają nas do trójwymiarowego kształtu bryły – jednak mimo to architektura pozostaje dla Ingardena sztuką nieprzedstawiającą. Problem ten w odniesieniu do architektury jest bardzo szeroki i nie sposób rozwinąć go szczegółowo w niniejszym artykule. Zaznaczyć jednak obecnie należy, iż warstwa wyglądn występuje jako warstwa konstytutywna w obu wypadkach. W malarstwie, a konkretnie w wypadku Ingardenowskich czystych obrazów, jest ona w stanie doprowadzić do rozpoznania przedmiotów nie tylko jednostkowych, ale przedmiotów o pewnej typologii. W tych specjalnych przypadkach w strukturze dzieła malarskiego brakuje tematu literackiego, historycznego, a także funkcji odtwarzania (portretowania konkretnej osoby), pozostaje jednak konsekwencja przedmiotowa w przedstawieniu tematu, na przykład obraz sylwetki jakiegoś człowieka w ogóle, ptaka w ogóle czy domu w ogóle. Jak długo konsekwencja przedmiotowa jest zachowana, części przedmiotu dobrane są poprawnie, obraz taki zachowuje charakter przedstawiający i jak formuluje to Ingarden: „przedmiot przedstawiony występuje *sub specie* swego ogólnego typu. Jeżeli natomiast własności, w których staramy się przedmiot przedstawić, nie są dobrane odpowiednio, jeżeli nie zgadzają się z typem przedmiotu, wówczas często nie dochodzi do ujawnienia się typu w obrazie”³⁶.

Sytuacja ta jest o tyle ciekawa, iż także w dziele architektury mamy do czynienia z warstwą wyglądnów, z ujawnionym za pomocą wyglądn kształtem trójwymiarowym dzieła i z takim układem części oglądanej budowli, który powoduje, że możemy rozpoznać w niej określony typ przedmiotu. Sytuacja jest więc analogiczna do malarstwa, z tym zastrzeżeniem, że w architekturze musimy mówić nie o konsekwencji

³⁵ *Idem, O budowie obrazu*, [w:] *idem, Studia z estetyki...*, *op. cit.*, s. 22.

³⁶ *Ibidem*, s. 28.

przedmiotowej w przedstawieniu (budowla jest już przedmiotem), a o konsekwencji typologicznej. Przykładowo katedra gotycka to typ budynku, którego części są powiązane w bardzo charakterystyczną i spójną całość pod względem materiału, formy, funkcji i konstrukcji. Znając zasady budowy katedr, jesteśmy w stanie rozpoznać ten typ bezbłędnie.

Wracając do obrazu – przedmiot, jakim jest typ ogólny, przedstawiony i ujawniony w dziele malarskim stanowi w nim istotną warstwę dzieła (warstwę przedmiotu przedstawionego), a malarstwo takie zachowuje charakter przedstawiający.

Jednocześnie w dziele architektury, w którym dochodzi do ujawnienia w analogiczny sposób przedmiotu typu ogólnego na podstawie warstwy trójwymiarowego kształtu, Ingarden nie wyodrębnił tego procesu jako dodatkowej, trzeciej warstwy dzieła, co pozwoliło autorowi pozostać przy tezie o nieprzedstawiającym charakterze dzieła architektury. Temat ten z pewnością otwiera ciekawą perspektywę dalszych badań.

Dzieło architektury

Dzieło architektury jest architektonicznym przedmiotem intencjonalnym i choć nie jest tożsame z budowlą (budynkiem), która należy do świata realnego, to bez niej nie istnieje, jest w niej zakotwiczone, a jednocześnie jest zależne od aktów świadomości obserwatora. Aby zaistniało dzieło architektury, pisze Ingarden:

[...] trzeba w obrębie świata realnego zbudować pewien realny przedmiot: budynek, ale za to już ten budynek, dany nam w doświadczeniu przy nastawieniu estetycznym, wystarcza do tego, byśmy spostrzegając go bezpośrednio, mieli dane pewne określone dzieła architektoniczne. W następstwie tego właśnie dzieło architektoniczne jest w znacznie wyższym stopniu niż dzieła jakiegokolwiek innej sztuki związane z realnym materiałem budynku³⁷.

Dzieło architektury jest zatem warunkowane przez kilka procesów – przez proces tworzenia i budowania określonego budynku i proces jego poznawania, który rozgrywa się w kilku fazach. Na etapie poznawania budowli występuje etap postaciowania trójwymiarowego kształtu na podstawie wyglądown wzrokowych, następnie etap rozpoznania funkcji i typologii, a z kolei na podstawie tych dwóch wstępnych etapów – przy zachowaniu poznawczej postawy estetycznej – dochodzi do konkretyzacji dzieła architektury. Każdy z tych etapów warunkowany jest odpowiednią postawą poznawczą i związanymi z nią aktami świadomości, w rezultacie czego zostają utworzone kolejne przedmioty intencjonalne.

Dzieło architektury a konkretyzacja dzieła architektury

Dzieło architektury w ujęciu Ingardena jest rezultatem procesu poznawczego w odniesieniu do przedmiotu fizycznego, budowli, która z kolei jest wynikiem celowego działania jej twórców, ma określoną funkcję, konstrukcję, cel, znaczenie. Odkrywamy i poznajemy je etapami, tworząc na bazie budowli kolejne przedmioty intencjonalne: na podstawie wyglądown ujawnia się nam trójwymiarowy kształt budynku (por.

³⁷ *Idem, O dziele architektury..., op. cit., s. 155.*

Ilustracja 1 – przedmiot intencjonalny Pi 1), równocześnie z dostrzeżeniem trójwymiarowości budynku następuje dostrzeżenie jego kulturowego kodu, a więc typologii i funkcji (przedmiot intencjonalny Pi 2), co powoduje, iż budowla przestaje być jedynie kształtem, a staje się dla nas zrozumiała, staje się teatrem, świątynią, muzeum itp.

Każde dzieło architektoniczne [...] ujawnia się nam na podłożu pewnego budynku, który ma pewne realne, użytkowe przeznaczenie: jest świątynią, pałacem, domem zdrowia itp. To właśnie odbija się w pełni na konstrukcji budynku, ale tym samym i na – jeżeli tak wolno powiedzieć – szczególnym wewnętrznym sensie dzieła architektonicznego: w swej konstrukcji dostosowane ono jest do funkcji, którą budynek ma spełniać w życiu człowieka. Jeżeli jej tej funkcji pozbawimy (myślowo), to staje się ono dla nas w znacznej mierze niezrozumiałe...³⁸

Kolejnym, wyższym etapem, który może zaistnieć w odbiorze dzieła, jest percepcja estetyczna, wymagająca od podmiotu specjalnej postawy estetycznej prowadzącej do powstania nowego przedmiotu intencjonalnego – mianowicie do **konkretyzacji estetycznej dzieła**, w którym dochodzi do dopełnienia miejsc niedookreślonych w dziele. Punktem wyjścia konkretyzacji i jej podstawą jest architektoniczne dzieło sztuki przy zaangażowaniu kolejnych aktów świadomości. Na tym etapie konkretyzacji dochodzi do bytowego oddalenia się nowego przedmiotu intencjonalnego od fizycznej budowli. Ingarden precyzuje ten etap następująco:

Dopiero percepcja estetyczna doprowadza do ukonstytuowania się konkretyzacji dzieła architektonicznego, a więc do architektonicznego przedmiotu estetycznego, i sprawia, że stopień odizolowania od świata realnego silniej się zaznacza³⁹.

Konkretyzacji dzieła architektury może być wiele, bowiem uzależnione są one od indywidualnej percepcji wielu widzów danego dzieła. Konkretyzacja wiąże się z koniecznością poznania obiektu z wielu miejsc, zarówno z wewnątrz, jak i od zewnątrz, a więc z przestrzennością architektury. Konkretyzacja zmienia się także wraz z osobą perceptora, zależna jest od jego dociekliwości, wrażliwości, z kolejami jego życia, z jego doświadczeniem i wiedzą. Dla konkretyzacji estetycznej dzieło stanowi istotny punkt wyjścia, ale stanowi też pewien nieosiągalny punkt dojścia, bowiem na jego przebieg mają wpływ najróżniejsze zmienne warunki zewnętrzne, w jakich przebiega percepcja, a więc możliwości poruszania się po obiekcie, warunki pogodowe, oświetlenie itp. Oprócz nich zmieniają się też indywidualne warunki i możliwości odbioru dzieła przez widza. Ingarden podsumowuje tę kwestię następująco:

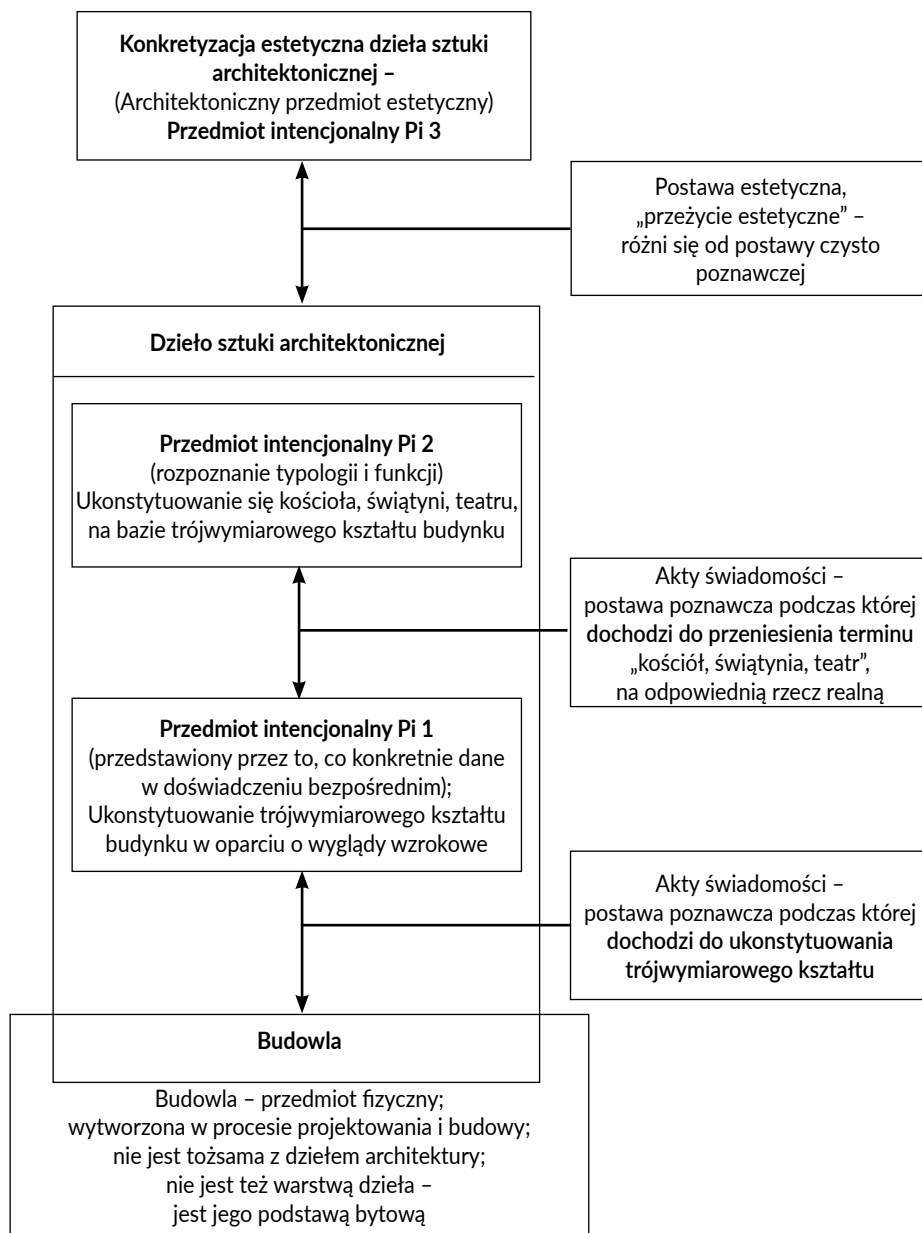
By do samego dzieła dotrzeć w czysto poznawczym nastawieniu, musimy niejako przeдрzeć się przez miąsz konkretyzacji, odrzucić z niej to wszystko, na co przebieg naszej percepcji działa fałszująco i poprzez różne oblicza dzieła dotrzeć do jego niezmiennej, czysto poznawczej natury. Czy nam się to w ogóle i w jakiej mierze w praktyce udaje – to sprawa dla siebie, sprawa o podstawowej wadze dla zagadnienia możliwości i granic wiedzy o sztuce architektonicznej...⁴⁰

³⁸ *Ibidem*, s. 152.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 160.

Zależności pomiędzy przedmiotem fizycznym (budowlą), architektonicznym dziełem sztuki a architektonicznym przedmiotem estetycznym ilustruje schemat – il. 1.



Il. 1. Dzieło sztuki architektonicznej wg koncepcji R.W. Ingardena (opracowanie autora)

Wnioski i perspektywa dalszych badań

Z rozważań powyższych wynika wniosek pierwszy, dość zaskakujący – iż jakkolwiek w koncepcji Ingardena struktura dzieła architektury zdefiniowana jest jako dwuwarstwowa, to sam proces konstytuowania dzieła architektury i jego estetycznej konkretyzacji jest bardziej złożony – można zauważyć w nim aż trzy poziomy przedmiotów intencjonalnych (Pi 1, Pi 2, Pi 3). Przy czym dwuwarstwowa struktura pomocna jest jedynie przy konstytuowaniu przedmiotu intencjonalnego najniższego rzędu – Pi 1, za pośrednictwem warstwy wyglądnów. Pojawia się przy tej okazji pytanie, czy istniały przyczyny, a jeśli tak, to jakie, dla których Ingarden ograniczył budowę dzieła do dwóch warstw i nie uwzględnił fazy tworzenia przedmiotu intencjonalnego Pi 2 jako kolejnej, trzeciej warstwy konstytutywnej dzieła. Odpowiedź na to pytanie wykracza poza ramy niniejszego artykułu.

Podsumowując – pierwsza faza konstytuowania przedmiotu intencjonalnego Pi 1 doprowadza do ujawnienia trójwymiarowego kształtu – można powiedzieć, iż poznajemy na tym etapie arystotelesowską przyczynę formalną i materialną. Jest to etap poznania, w którym najważniejszą rolę spełnia zmysł wzroku, którym analizujemy wyglądy, etap dynamicznego i fizycznego kontaktu bezpośrednio z budowlą.

Jednak kształt przestrzenny pozostawałby jedynie pewną niezrozumiałą formą przestrzenną, gdyby nie dochodziło, jak to Ingarden ujmuje, do „urastania pewnej właściwości intencjonalnej” na podstawie tego kształtu. Tak więc kolejny akt świadomości, oparty na wiedzy determinowanej kulturowo, odpowiedzialny jest za to urastanie – formowanie przedmiotu intencjonalnego Pi 2, mającego za podstawę Pi 1. Poznajemy podczas niego pozostałe dwie arystotelesowskie przyczyny – przyczynę sprawczą i celową. Tym samym dochodzi do warunkowanego kulturowo odczytania intencji twórców budowli i jej funkcji. Jednocześnie dochodzi do rozpoznania podobieństwa i przynależności danej budowli do określonej grupy typologicznej, także do rozpoznania szczegółowych rozwiązań funkcjonalnych, co można określić w ogólny sposób jako odczytanie znaczenia dzieła.

Natomiast konsekwencją dodatkowego zaangażowania, na podstawie serii nowych aktów świadomości i przy zaistnieniu specjalnej postawy estetycznej (przeżycia estetycznego) – jest kolejny przedmiot intencjonalny Pi 3 – architektoniczny przedmiot estetyczny, stanowiący też estetyczną konkretyzację dzieła.

Ważnym, drugim wnioskiem mogącym mieć ciekawe konsekwencje, bowiem wyznaczającym szerokie pole do dalszej dyskusji, jest założenie, iż dzieło sztuki architektonicznej jest sztuką nieprzedstawieniową. Ingarden traktuje tę sprawę aksjomatycznie – jako oczywisty i niekwestionowany punkt wyjścia. Stanowisko takie było dominujące w latach powstawania tej teorii. Pytaniu, czy powyższa teza jest dziś równie oczywista, jak mogła być w końcu lat 20. ubiegłego wieku, gdy Ingarden sformułował swój pogląd i czy proces konstytuowania dzieła sztuki architektonicznej nie wymaga obecnie aktualizacji, poświęcone będą kolejne badania autora.

Bibliografia

- Arystoteles, *Metafizyka*, oprac. tłum. M.A. Krąpiec, A. Maryniarczyk na podst. tłum. T. Żelaźnika, Lublin 1996.
- Basista A., *Z pogranicza sztuki*, [w:] *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, red. W. Stróżewski, A. Węgrzecki, Warszawa–Kraków 1995, s. 317–323.
- Czubiński J., *Dzieło architektury a piękno*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2007, R. 104, z. 6-A, s. 221–223.
- Garlej B., *Granice konkretyzacji estetycznej wyznaczane przez kompozycję: rozważania wstępne*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2015, nr 3, s. 23–35.
- Gofaszevska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984.
- Ingarden K., *Jakimi mówimy językami? Próba klasyfikacji architektury Drugiej i Trzeciej Rzeczypospolitej*, Kraków 2017.
- Ingarden R., *List do Redakcji*, „Studia Estetyczne” 1964, t. 1, s. 245–247.
- Ingarden R., *O budowie obrazu*, [w:] *idem*, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 11–114.
- Ingarden R., *O dziele architektury*, [w:] *idem*, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 115–160.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958.
- Ingarden R., *Wstęp do fenomenologii Husserla*, tłum. A. Póttawski, Warszawa 1974.
- Juruś D., *O formie w architekturze*, „Studia z Historii Filozofii” 2017, t. 8, nr 4, s. 147–159.
- Kosiński W., *Miasto i piękno miasta*, Kraków 2011.
- Królikowski J.T., *Chrześcijańska interpretacja ducha miejsca*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2011, nr 15, s. 29–37.
- Leśniakowska M., *Przestrzeń w architekturze*, 2012, <http://teoriaarchitektury.blogspot.com/2012/07/marta-lesniakowska-przestrzen-w.html> [dostęp: 1.01.2021].
- Majewska Z., *Świat kultury Romana Ingardena*, Lublin 2001.
- Póttawski A., *Doświadczenie zmysłowe*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 23.
- Stawińska J., *Uwagi o teorii dzieła architektury Romana Ingardena*, „Studia Estetyczne” 1964, t. 1, s. 235–244.
- Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.
- Sosnowski L., *Estetyka a kontekst języka*, [w:] *Estetyka Romana Ingardena, problemy i perspektywy w stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993, s. 75–82.
- Sosnowski L., *Przedmiot estetyczny*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 218–219.
- Sosnowski L., *Przedmiot intencjonalny a problem konstytucji u Ingardena*, [w:] *Od teorii literatury do ontologii świata*, red. J. Perzanowski, A. Pastuszcak, Toruń 2006, s. 153–171.
- Sosnowski L., *Roman Ingarden wobec problemu konkretyzacji malarstwa granicznego*, [w:] *Doświadczenie świata: eseje o myśli Romana Ingardena*, Warszawa 2020, s. 327–338.
- Stoff A., *Utwór muzyczny*, [w:] *Od teorii literatury do ontologii świata*, red. J. Perzanowski, A. Pastuszcak, Toruń 2003.
- Stoff A., *Zagadnienie zwielokrotnienia warstwowego wymiaru budowy dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena*, [w:] *Od teorii literatury do ontologii świata*, red. J. Perzanowski, A. Pastuszcak, Toruń 2003, s. 9–24.
- Szumakowicz E., *Z fenomenologii architektury*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2016, t. 44, z. 2, s. 141–156.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1988.

