

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

## STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-006

Data wpłynięcia: 30.05.2022

Data akceptacji: 30.07.2022

## PÓLPRZEZROCZYŚĆ JAKO FORMA TWORZENIA PRZESTRZENI WE WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURZE JAPONII

**Maria Petri**

mgr inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0003-3010-3222

### Streszczenie

Artykuł podejmuje temat półprzezroczystości w architekturze na przykładzie współczesnych obiektów architektonicznych w kontekście kultury japońskiej. Na podstawie założenia teoretycznego Jun'ichirō Tanizakiego, takiego jak kontrast pomiędzy wschodnią a zachodnią wrażliwością i estetyką, autorka podejmuje próbę potwierdzenia teorii Tanizakiego we współczesnych realizacjach japońskich, w których zastosowano półprzezroczystość.

**Słowa kluczowe:** półprzezroczystość, przezroczystość, architektura, architektura japońska, Shigeru Ban, Kengo Kuma, SANAA, Toyo Itō, Jun'ichirō Tanizaki

### Translucency as a form of creating space in contemporary Japanese architecture

#### Abstract

The article deals with the topic of translucency in architecture on the example of contemporary architectural objects in the context of Japanese culture. Based on Jun'ichirō Tanizaki's theoretical assumptions, such as the contrast between eastern and western sensibilities and aesthetics, the author attempts to find confirmation of Tanizaki's theory in contemporary Japanese projects in which translucency was used.

**Key words:** translucency, transparency, architecture, Japanese architecture, Shigeru Ban, Kengo Kuma, SANAA, Toyo Itō, Jun'ichirō Tanizaki

## Wprowadzenie

Japońska wrażliwość architektoniczna pod wieloma względami różni się od europejskiego postrzegania formy, światła i przestrzeni. Jest to zauważalne w relacji formy z funkcją i wynikającej z niej estetyki. Potrzeby i wymagania człowieka, wywodzącego się zarówno z szeroko pojętej cywilizacji zachodnio-europejskiej, jak i wschodniej, mają swoje odzwierciedlenie w architekturze, co pozwala na dostrzeżenie różnic i zależności. Różnicę w podejściu do architektury potwierdzają japońscy teoretycy, tacy jak Okakura Kakuzō<sup>1</sup>, który w wydanej w 1906 r. *Księżce herbaty* już w pierwszych akapitach rozdziału poświęconego architekturze stwierdza różnicę pomiędzy zachodnim a wschodnim rozumieniem budownictwa, pisząc: „dla architektów europejskich wychowanych w tradycji konstrukcji z kamienia i cegły japoński sposób budowania z drewna i bambusa nie wydaje się godny miana architektury”<sup>2</sup>. Z kolei Jun’ichirō Tanizaki, japoński eseista<sup>3</sup>, w swojej książce *Pochwała cienia* z 1933 r. podkreśla różnicę pomiędzy kulturami, posuwając się do postawienia znaku nierówności pomiędzy nimi, pisząc: „kiedy ludzie Zachodu wykryją najdrobniejszy pyłek brudu, bez pardonu go usuwają, My na Wschodzie tymczasem pieczołowicie go zachowujemy, ba, idealizujemy”<sup>4</sup>.

Tanizaki podkreśla niejednokrotnie wschodnie upodobanie do ciemności, cienia, subtelnej gry światła, w przeciwieństwie do czystego i przejrzystego Zachodu<sup>5</sup>. Przy próbie odnalezienia odpowiedzi na genezę tej rozbieżności nasuwa się pytanie: czy upodobanie Japonii do półmroku i subtelnych kontrastów to umiejętność nabyta czy reakcja na czynniki od niego niezależne? Tanizaki odnosi japońską skłonność do półmroku do historii i tradycji, wysuwając własną hipotezę. Uważa on, że wyniknęła ona z historii budownictwa, stosowania niewielkich okien i wykorzystywanych materiałów – innymi słowy Japończycy przyzwyczaili się do półmroku i zaadaptowali go, kreując tym samym charakterystyczną cechę swojej estetyki. Jest to hipoteza o tyle intrygująca, że zakłada pewną istotną cechę wschodniej kultury – dostosowywanie się do istniejącej sytuacji, adaptację, twórcze współistnienie zamiast usilnej kontroli i potrzeby zmiany istniejącego stanu.

<sup>1</sup> Okakura Kakuzō (1863–1913) – japoński mecenas sztuki, redaktor gazety i wybitny uczonek. Poświęcił swoje życie sztuce azjatyckiej. Jako administrator sztuki dla rządu japońskiego w 1889 r. pomógł założyć i kierować pierwszą oficjalną akademią sztuki w Japonii, obecnie Tokyo University of the Arts. Od najmłodszych lat biegle władał językiem angielskim, podróżował do Europy i Stanów Zjednoczonych, aby szerzyć wiedzę o sztuce azjatyckiej poprzez wystawy, wykłady i swoje pisma.

<sup>2</sup> O. Kakuzō, *Księga herbaty*, Etiuda, Kraków 2004, s. 61.

<sup>3</sup> Jun’ichirō Tanizaki (1886–1965) – japoński pisarz uważany za jedną z najwybitniejszych postaci współczesnej literatury japońskiej. Był jednym z sześciu autorów na krótkiej liście do Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1964 r.

<sup>4</sup> J. Tanizaki, *Pochwała cienia*, wstęp i tłum. z jap. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016, s. 29.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Na podstawie tekstu Tanizakiego można zatem wskazać kilka cech architektury japońskiej. Pierwszą z nich jest wyższość półmroku nad pełną jasnością, z której pośrednio wynika kolejny wyróżnik – zmiękczenie światła we wnętrzu i przytłumienie przezierności przegrody. Japońskie wnętrze tworzy niejednoznaczna przejrzystość. Następną cechą, którą wymienia Tanizaki, jest subtelna gra światłocienia, abstrakcyjne obrazy na ścianach i podłodze (il. 1). Píše on:

I nic – według nas – nie dodaje bardziej urody naszym domom jak owo niebezpośrednie, tępe światło. [...] Ogromną radość sprawia nam sam widok niewyraźnych, ledwie uchwytnych smużek, kiedy, przyłgnąwszy do gliniastej barwy ścian, rozjaśniają się na krótko przed zgaśnięciem delikatną poświatą, jak ostatnim promykiem życia. Dla nas gra światła, albo może raczej gra bladych cieni na ścianach jest piękniejsza od wszelkich ornamentów i nigdy się nam nie sprzykrzy<sup>6</sup>.

Kolejną cechą według Tanizakiego jest twórcza symbioza z naturą, przejawiająca się naturalnością faktury i „niedoskonałością” materiału<sup>7</sup>. Tanizaki wielokrotnie podkreśla japońską filozofię harmonijnego bytu i tworzenia zgodnie z naturą – jej materiałami i kolorami. I wreszcie, ostatnią cechą jest reinterpretacja własnego dziedzictwa, odniesienie do kultury i tradycji. Powtarzając za Januszem Barnasiem: „Tradycja bez wątpienia tworzy tożsamość kulturową. Tradycja nie jest tylko źródłem inspiracji formalnej. Formy budynków i ich elementów wynikające z tradycji są z reguły mocno osadzone w realiach rzeczywistości i kontekstu miejsca i regionu, z którego się wywodzą”<sup>8</sup>. Te wszystkie elementy składają się na estetykę przejawiającą się zastosowaniem półprzezroczystości, reinterpretującej papierowe okna, która zapewnia właśnie zmiękczone światło, materiał o nieregularnej fakturze, często o naturalnym pochodzeniu, niejednoznaczną grę cienia, nieujawnienie wprost wnętrza oraz wielokrotne nawiązanie do tradycyjnych metod uzyskania tego efektu.

Teorię tę potwierdzają autorzy artykułu *Translucency*<sup>9</sup>, Tom Heneghan z University of Sydney i Pedro Guedes z University of Queensland. Piszą oni:

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> J. Barnaś, *Tradycja i nowoczesność w architekturze*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury PAN Oddział w Krakowie” 2020, t. XLVIII, s. 36, <https://doi.org/10.24425/tkuia.2020.135404>.

<sup>9</sup> Angielskie słowo *translucency* można przetłumaczyć na „przezierność”, „półprzezroczystość”. Artykuł Heneghana i Guedesa o tym samym tytule, opublikowany w czasopiśmie „Architectural Theory Review” w 2006 r., podejmuje temat półprzejrzystości w szerszym kontekście, wymieniając, poza japońskimi, również architektów wywodzących się z architektury europejskiej (Peter Zumthor, Steven Holl, Pierre Chareau). Autorzy podejmują też temat półprzezroczystości w kontekście filozoficznym – jako niejednoznacznej przejrzystości, odnosząc się do wielu przykładów architektury z całego świata. Twierdzą oni, że stosowanie półprzezroczystych elementów w architekturze to odpowiedź na rosnącą niejednoznaczność społeczeństwa, która zbiegła się z technikami kontroli środowiska poprzez nakładanie warstw i z wynikającą z tego chęcią dążenia do niejasności, przezroczystości i przejrzystości, które piętnują współczesną wrażliwość podzielną na całym świecie.



Il. 1. Kitagawa Utamaro, drzeworyt *Cienie na shoji* (ok. 1790), The Metropolitan Museum of Art. Źródło: ARTSTOR, [https://www.jstor.org/stable/community.18678623?searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dshoji%26so%3Drel&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_search\\_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A0cd29f40a1c509b4f3ba1aeb3e72ffcb](https://www.jstor.org/stable/community.18678623?searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dshoji%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A0cd29f40a1c509b4f3ba1aeb3e72ffcb) [dostęp: 13.06.2022].

[...] tradycyjna japońska wrażliwość faworyzowała raczej częściowe ujawnienie niż ekspozycję – co widać w przedstawieniach artystów całych miast i krajobrazów jako przebliski widziane przez luki w chmurach i mgle [...]. Jest to ciągła wrażliwość, którą można znaleźć także w poezji „haiku”, w której słuchacz lub czytelnik musi złożyć w całość całą scenę z trzech przedstawionych skromnych zdań. Jest to kultura, w której cała scena jest ekstrapolowana z przeblysków, a wskazówki pobudzają wyobraźnię<sup>10</sup>.

Barbara Stec w swojej książce *O świetle we wnętrzu* wspomina nazwisko Henry’ego Plummera i zaproponowane przez niego, w książce *Light in Japanese Architecture* z 1995 r., dwanaście kategorii relacji architektury japońskiej ze światłem. Jedną z nich jest właśnie „zachmurzona przezroczystość”. Stec pisze:

kategorie te ujmują relację światła z architekturą w aspekcie fizycznych właściwości wnętrza, mających zdolność wzbudzania w człowieku wrażeń i emocji (czyli składających się na atmosferę wnętrza). Akcentują one mocną nastrojowość i wysoką projekcyjność architektury japońskiej, nie tylko dawnej, budowanej najczęściej z drewna, ale także nowoczesnej – z betonu, stali i szkła. Atmosfera wnętrz japońskich, ściśle łącząca się z estetyką życia ich użytkowników, jest wciąż w kulturze Japończyków jedną z najważniejszych właściwości architektury [...]<sup>11</sup>.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie wybranych przykładów architektury japońskiej, wpisujących się w ową estetykę poprzez zastosowanie półprzezroczystości. Półprzezroczystość może być traktowana zarówno dosłownie, jako „nieprzezierność”, ale też ideowo, jako uzyskanie wyżej wymienionych cech, stając się równocześnie metodą i efektem. Opisane zostaną projekty architektów: Shigeru Bana, Kengo Kuma, Kazuyo Sejima, biura SANAA oraz Toyo Itō, dobrane tak, by zilustrować ów efekt.

## Japońska półprzezroczystość w kontekście historycznym i ideowym

Szkło półprzeziernie to najbardziej paradoksalny z materiałów budowlanych. Będąc albo nieprzezroczystym, albo przezroczystym, w zależności od bliskości obiektu i jego stopnia rozproszenia, jest to zarówno soczewka, przez którą rzeczy są oglądane, jak i płaszczyzna obrazu, na której widać ich wizerunek. Daje ono światło do wnętrza, ale w przeciwieństwie do przezroczystego szkła samo wydaje się podświetlone. Może „zawierać” światło. [...] Podczas gdy przezroczyste szkło ma ambicję nie istnieć, ale ujawnia się poprzez odbicie powierzchni, półprzezroczyste szkło ogłasza swoje istnienie i w konsekwencji wyraźnie mówi o stworzeniu granicy na jego mgliściej, świecącej powierzchni. Wnętrza są emancypowane z zewnętrznego kontekstu

<sup>10</sup> T. Heneghan, P. Guedes, *Translucency*, „Architectural Theory Review” 2006, s. 6, <https://www.academia.edu/10270724/Translucency> [dostęp: 27.07.2022]. Tłum. M.P.

<sup>11</sup> B. Stec, *O świetle we wnętrzu: relacja między światłem słonecznym a architekturą w aspekcie atmosfery architektury*, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2017, s. 81–82.

przez spokojną i wyciszoną separację, a zamknięta przestrzeń oddaje swoją objętość miękkości cieni<sup>12</sup>.

Historia architektury japońskiej podsuwa wiele rozwiązań technicznych nadających efekt półprzejrystości. Najistotniejszym elementem wydaje się ścianka *shōji*, czyli przesuwany ekran o regularnym rytmie listewek, tradycyjnie wykonana papierem *washi*<sup>13</sup>, będąca przypuszczalnie najbardziej rozpoznawalnym motywem kształtowania japońskiego wnętrza. *Shōji* wyewoluowało z wcześniejszej formy, tj. podnoszonych na zawiasach drzwi z kratownicą zwanych *shitomido* – elementu o gęstszym rysunku drewnianych listewek i cięższej formie<sup>14</sup>. Fenomen *shōji* polega na tym, że zmiekcza światło, kontrolując jego dopływ do wnętrza, a także paradoksalnie zwiększa i zmniejsza prywatność. *Shōji* jest zawieszony pomiędzy ścianą a oknem, nie będąc równocześnie żadnym z nich. Umożliwia dostrzeżenie osób znajdujących się we wnętrzu, lecz dla postronnego widza pozostaje teatrem cieni. *Shōji* oddziałuje także na dotyk. Wschodni teoretycy z pewną dozą satysfakcji dostrzegają wyższość papieru wschodniego nad zachodnim, podkreślając jego nieregularność, fakturę i odcień<sup>15</sup>. Te wszystkie cechy wpływają na odbiór materiału i atmosfery, którą on stwarza, oddziałując poprzez wszystkie zmysły. Papier jest zatem niezwykle istotnym elementem twórczenia – głównie ze względu na odczucie, które kreuje, lekką przejrzystość oraz subtelny, kremowy odcień przekładający się na ciepłe światło we wnętrzu. Papierowe okno jest zaprzeczeniem przezroczystej szyby.

Idea „zmaconej przezroczystości” przejawia się także w innych dziedzinach. Tanizaki przywołuje sztukę rzeźbienia japońskich kryształów *Koshu*, charakteryzujących się nieprzejrystą teksturą, często „skażoną” drobkami obcej substancji<sup>16</sup>. Ta metoda, nazywana *Koshu Suisho Kiseki Zaiku*<sup>17</sup>, wyróżnia się m.in. tym, że każdy element jest wykonany tak, aby wykorzystać charakterystyczne cechy surowca, co oznacza, że nie ma dwóch takich samych przedmiotów.

Kolejnym ważnym aspektem półprzezroczystych przegród w japońskiej architekturze i designie jest biel. O ile tradycyjne budownictwo japońskie utrzymane

<sup>12</sup> T. Heneghan, P. Guedes, *op. cit.*, s. 8. Tłum. M.P.

<sup>13</sup> S. Hughes, *Washi, the world of Japanese paper*, Kodansha International, Tokyo – New York 1978.

<sup>14</sup> A. Kerr, *Inne Kioto*, we współpracy z K.A. Sokol, tłum. z ang. A. Pikul, Karakter, Kraków 2021, s. 232.

<sup>15</sup> J. Tanizaki, *op. cit.*, s. 27.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>17</sup> Początki rzeźbienia w kryształach *Koshu* sięgają tysiąca lat wstecz, do momentu odkrycia kwarcu w pobliżu góry Kinpu. Pierwotnie używany był on do robienia ozdób – w połowie ery Edo (1600–1868) kapłani Shinto zabierali surowy kwarc do Kioto, aby pociąć go na klejnoty. Znane obecnie rzeźbienie w kryształach *Koshu* sięga ostatnich dni ery Edo, kiedy to w okolicy góry Kinpu powitano mistrzów rzemiosła, którzy rozpoczęli polerowanie kwarcu na blasze żelaznej za pomocą proszku ściernego, w sposób podobny do polerowania diamentów. Obecnie produkowane przedmioty obejmują ozdoby i biżuterię.

jest w ciemnych, naturalnych odcieniach i wykorzystuje tekstury drewna oraz laki, jak również betonu, niezwykle ciekawe jest wizualne zastosowanie w tej kulturze samej bieli. Alex Kerr w swojej książce *Inne Kioto* przywołuje japońską tradycję *sinto*, która zakładała, że biel to święty kolor, i zauważa jej widoczny prymat w Japonii, zarówno w architekturze, jak i innych elementach urbanistycznego krajobrazu<sup>18</sup>. Kenya Hara, japoński designer, wielokrotnie współpracujący z architektami takimi jak Toyo Itō, Kengo Kuma czy Shigeru Ban, w swojej książce *Designing Design* z 2003 r. poświęca cały rozdział, zatytułowany *White*, prymatowi bieli. Dla niego biel sama w sobie jest projektem, a sięganie po kolory uważa on za nienaturalne. Po raz kolejny powtarza się wschodnia tendencja do dążenia do istoty materii bez nadmiernego koloryzowania rzeczywistości, a raczej poprzez akceptację naturalnych odcieni i faktur. Hara tłumaczy, że biel nigdy nie jest biała i bezsensowne jest jej poszukiwanie. Papierowe ścianki *shōji* są różnorodne i nieregularne, kremowe, ciepłe, przyszarzone, o różnym stopniu przejrzystości. Nikt nie poszukuje idealnej bieli – biel wynika z materiału i ma służyć efektowi<sup>19</sup>. I ponownie, w przywołanym rozdziale Hara podkreśla odcienie bieli w naturze – jajka, mleko, kości. Te przemyślenia zainspirowały go do stworzenia serii okładek dla magazynu „A Book”, w której biel jest wielowymiarowa, liternictwo wyraziste, a przedmioty zlewają się z tłem i wydobywane są jedynie swoją teksturą, fakturą czy światłocieniem. Zatem japońska półprzezroczystość najczęściej jest właśnie biała – w całym szerokim spektrum tego słowa.

### Shigeru Ban: rytm i reinterpretacja tradycji

Shigeru Ban stosuje w swoich budynkach zasadę naturalności i odniesienia do lokalnych tradycji. Jego budowle są najczęściej tworzone z powtarzalnej siatki elementów o wyraźnej geometrii wykonanych z drewna – miejscowego i ekologicznego<sup>20</sup>.

Obiektem, w którym architekt zastosował półprzezroczysty materiał i reinterpretował papierowe okno, nawiązując do *shōji*, jest pawilon japoński na wystawę EXPO 2000 w Hanowerze. Jest to jedna z najbardziej znanych realizacji architektonicznych Bana, a także największa budowla wykonana z papieru. Konstrukcję tworzy papierowy szkielet, co jest imponujące, biorąc pod uwagę łączną powierzchnię budynku – 3015 m<sup>2</sup> i wysokość 16 m. Dach pawilonu podtrzymuje kratownica złożona z papierowych tub połączonych ze sobą za pomocą taśmy ze sztucznego tworzywa. Do współpracy przy projekcie konstrukcji Ban

<sup>18</sup> A. Kerr, *op. cit.*, s. 242.

<sup>19</sup> Tej teorii sprzeciwia się Kerr, argumentując, że obecnie współczesna architektura w Japonii pełna jest sztucznej, nienaturalnej bieli jako symbolu luksusu. Odnosi to jednak do architektury powszechnej, „niezaprojektowanej” i pospolitej.

<sup>20</sup> Ph. Jodidio, *Shigeru Ban. Complete Works 1985–2015*, Taschen, Köln 2015.

zaprosił niemieckiego inżyniera Freia Otto, a także brytyjskie biuro inżynierów Buro Happold. Membrana pokrywająca papierowy stelaż została opracowana w Japonii i wykonana z pięciu ognio- i wodoodpornych warstw przepuszczającego światło papieru, wzmocnionego przezroczystą membraną PVC. Ban podsumował osiągnięcie stwierdzając: „wspierany przez wiele laboratoriów «Pawilon Papierowy» jest pomyslnym wynikiem wielonarodowej współpracy, a także łączenia pomysłów i technologii”<sup>21</sup>.

Shigeru Ban wielokrotnie próbował na nowo zdefiniować granice architektury, w szczególności w serii „Case Study Houses”<sup>22</sup>. Jednym z domów w tym cyklu jest Naked House (dosłownie „nagi dom”) z 2000 r. położony w rolniczej dzielnicy ok. 20 km na północ od Tokio (il. 2). Ban stworzył prosty prostopadłościenny obiekt, przypominający szopę lub szklarnię. Zainspirowany lokalnymi materiałami i architekturą rolniczą, jako materiał elewacyjny zastosował biały polietylen (powszechnie stosowany jako materiał do pakowania owoców). Jest to zatem kolejny przetworzony materiał imitujący papier *washi*, tym razem jednak w mniejszej skali i w bardziej intymnym kontekście. Na konstrukcję składają się trzydzieści cztery łukowate wiązary tworzące zasadniczy kształt budynku. Wewnątrz rzeczywiste sypialnie wykonane są z brązowego papieru, a kuchnia i pralnia znajdują się w stałych miejscach oddzielonych od reszty domu wysokimi stelażami, na których zawieszono białe zasłony. Ban tłumaczył podjęte decyzje dotyczące aranżacji przestrzeni i zastosowania półprzezroczystych przegród wymogami klienta, który chciał, aby dom „zapewniał jak najmniej prywatności, aby członkowie rodziny nie byli oddzieleni od jednego, przy jednakowym zachowaniu swobody indywidualnej aktywności w poszczególnych «komnatach»”<sup>23</sup>.

Kolejnym projektem, w którym Ban zastosował innowacyjną półprzezroczystą powłokę jest Paper Art Museum w Mishimie w Japonii (il. 3). Ta czteropiętrowa konstrukcja o stalowej ramie, wzniesiona w latach 2000–2001 to prywatne muzeum producenta papieru. Wszystkie fasady składają się z paneli z tworzywa sztucznego, wzmocnionych włóknem szklanym. Kwadratowy plan podzielony jest na trzy rzędy, a pośrodku znajduje się trzykondygnacyjne atrium. Sposób otwierania piętrowych drzwi jest bezpośrednim nawiązaniem do charakterystycznych dla japońskiej tradycji drzwi opartych na kratownicy (*shitomido*). Poprzez zastosowanie tak dużych prześwitów Ban uzyskał ciągłość przestrzenną wnętrza i zewnątrz przy jednoczesnym zachowaniu niejednoznacznej atmosfery i niedopowiedzenia.

W dotychczas przedstawionych projektach zastosowano materiały, które w swej istocie są półprzezroczyste. Jednak opisany wcześniej „efekt półprzezroczystości” jest uzyskiwany także poprzez nagromadzenie elementów tworzących rodzaj żaluzji czy siatki. Takim obiektem jest właśnie Metal Shutter House

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 231. Tłum. M.P.

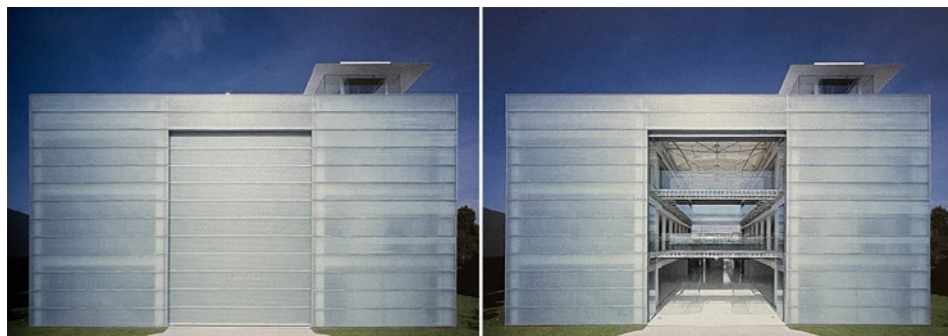
<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 245.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 246. Tłum. M.P.





Il. 2. Wnętrze Naked House Shigeru Bana. Fot. Hiroyuki Hirai (dzięki uprzejmości Shigeru Ban Architects)



Il. 3. Paper Art Museum. Fot. Hiroyuki Hirai (dzięki uprzejmości Shigeru Ban Architects)

(dosłownie „dom z metalowych żaluzji”) z 2011 r. Jest to pierwszy budynek mieszkalny zaprojektowany przez Bana w Stanach Zjednoczonych<sup>24</sup>. Ten 11-piętrowy budynek składa się z dwupoziomowych wewnętrznych „domów”, które mają bezpośrednie otwarcie na zewnątrz. Seria wewnętrznych przesuwanych szklanych drzwi tworzy otwartą „uniwersalną podłogę” w każdym z domów – jedną ogromną i nieprzerwaną przestrzeń, która płynnie przechodzi od wewnątrz do zewnątrz lub dzieli przestrzeń na strefy prywatne. Jednak to, co czyni ten budynek wyjątkowym, to dynamiczna fasada – jego szkielet jest pokryty metalową siatką, którą można regulować w zależności od potrzeb i preferencji (il. 4). Ruchome, perforowane metalowe żaluzje fasady służą jako modulująca światło osłona prywatności znajdująca się na zewnętrznej krawędzi tarasu każdej rezydencji, sąsiadującego z salonami o podwójnej wysokości. Ta delikatna „zdejmowana skóra” nawiązuje do okiennic sąsiedniej galerii, subtelnie umiejscawiając budynek w kontekście otoczenia. Budynek może stać się jednolitą prostopadłościenną formą lub całkowicie się otworzyć.

Pozostając przy tej metodzie kreowania półprzejrzystości, kolejnym przykładem jest budynek Muzeum Sztuki w Aspen. Ten szklany obiekt o prostej prostopadłościenną formie jest pokryty drewnianą siatką. Drewniane belki krzyżują się pod kątem prostym, tworząc niewielkie kwadratowe prześwity. Siatka jest w innej skali niż metalowe żaluzje wcześniejszego budynku, tak samo jednak tworzy powłokę, która zakrywa wnętrze, wpływając dodatkowo na rysunek światłocienia. Drewniana siatka u Bana jest regularna, przywodzi na myśl przeskalowany splot tkaniny lub kratownicę w drzwiach *shitomido* (il. 5, 6). Podobnie jak w innych projektach, drewniany stelaż fasady to finezyjne połączenie techniki (działa często jako konstrukcja, nie tylko element formalny) i piękna w powtarzalnym i regularnym układzie, który staje się przegrodą pomiędzy przezroczystym budynkiem a otoczeniem, działając jako bufor, paradoksalnie odsłaniając i zasłaniając jego wnętrze. Czyż i nie tu dostrzegalny jest efekt *shōji*?

### Kengo Kuma: uniwersalność i eksperyment

Krzysztof Ingarden w eseju *Kengo Kuma – kontynuator i spadkobierca wielkich twórców japońskiej architektury*<sup>25</sup> podkreśla umiejętność Kумы do tworzenia zgodnie z kontekstem miejsca, przy równoczesnym eksperymentowaniu z tworzywem i poszukiwaniu niekonwencjonalnego użycia podstawowych

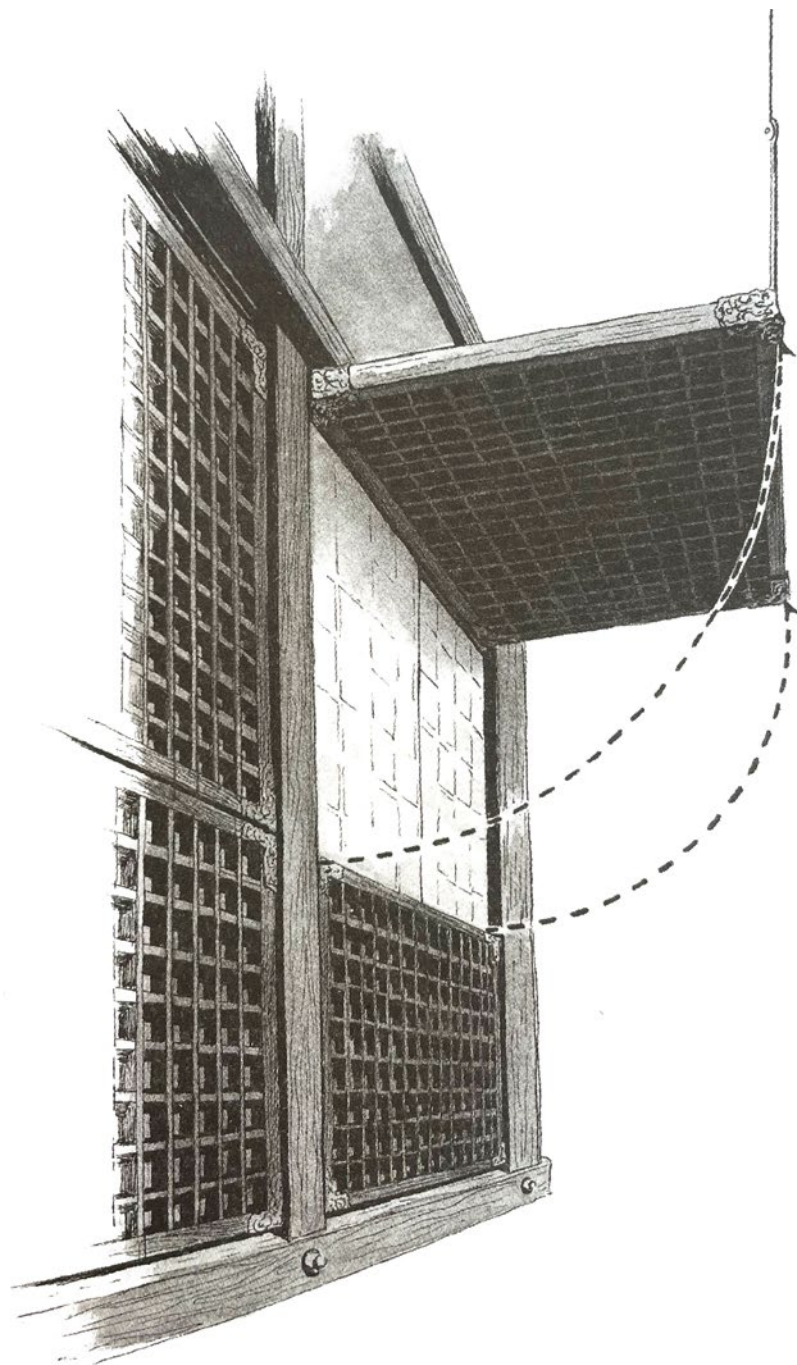
---

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 437.

<sup>25</sup> K. Ingarden, *Kengo Kuma – kontynuator i spadkobierca wielkich twórców japońskiej architektury / Kengo Kuma: Continuator and Successor of the Great Japanese Architects*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials* [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyc, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 21–27.



Il. 4. Metal Shutter House. Fot. Michael Moran Courtesy © Michael Moran/OTTO (dzięki uprzejmości Michael Moran/OTTO)



Il. 5. Schemat drzwi *shitomido* z kratownicą. Rys. Tetsuji Fujihara, Vitsanu Riewseeng. Źródło: A. Kerr, *Inne Kioto*, we współpracy z K.A. Sokol, tłum. z ang. A. Pikul, Karakter, Kraków 2021, s. 235.





Il. 6. Aspen Art Museum. Fot. Michael Moran Courtesy © Michael Moran/OTTO (dzięki uprzejmości Michael Moran/OTTO)



Il. 7. LVMH Omotesando. Fot. Daici Ano (dzięki uprzejmości Kengo Kuma and Associates)

materiałów. Określa jego architekturę jako bardzo japońską, ale też bardzo uniwersalną<sup>26</sup>. Według Ingardena filozoficzna architektura Kuma usuwa na drugi plan samą estetykę, opierając się przede wszystkim na relacji pomiędzy poszczególnymi elementami – człowiekiem, materiałem, przestrzenią czy kontekstem w celu odnalezienia „medium, które mogłoby stać się formą pośredniczącą pomiędzy ciałem człowieka a naturą i światem zewnętrznym”<sup>27</sup>.

Jednym z eksperymentalnych projektów, w których Kuma zastosował półprzezroczystość, jest budynek zaprojektowany dla spółki LVMH o funkcji komercyjnej oraz biurowej. Budynek znajduje się przy ulicy Midosuji w Osace i został wybudowany w 2004 r. Jego najbardziej charakterystyczną cechą jest półprzezroczysta fasada złożona z dwóch rodzajów paneli filtrujących światło: z onyksu pakistańskiego osadzonego między warstwami szkła oraz z papieru filmowego z nadrukiem onyksu. Według samego autora, „reprezentuje to poszukiwanie w dwuznacznej domenie między «kamieniem», realnym, i «kamiennym obrazem» – wirtualnym. Jest to jednocześnie poszukiwanie dwuznacznej domeny między dwoma przeciwstawnymi przedmiotami: «ścianą» i «oknem»”<sup>28</sup>. Dzięki temu do wnętrza dostaje się zmiękczone światło, a obraz zewnątrz jest rozmyty i odrealniony (il. 7). Powtarzając za Stec, „eksponowane jest barwne światło jako dekoracja wnętrza, nastrojowość zadziwienia, projekcyjność, polegająca na iluzjach i skojarzeniach, wywołanych wrażeniem miękkości światła, jego przygaszenia, zagęszczenia lub rozrzedzenia”<sup>29</sup>.

Kolejnym przykładem budynku, w którym Kuma uzyskał efekt półprzezroczystości, stosując innowacyjne, oryginalne materiały, jest dom Meme Meadows w Hokkaido, ukończony w 2011 r. Podobnie jak Naked House Shigeru Bana, dom w Hokkaido jest obiektem eksperymentalnym, opartym na podobnym schemacie. Również w tym przypadku architekt zastosował klasyczny kształt z dachem spadzistym, zaś tworzącą go drewnianą konstrukcję szkieletową pokrywa półprzezroczysta membrana z poliestru (il. 8). Membrana pełni funkcję zarówno estetyczną, jak i funkcjonalną i ekologiczną. Ze względu na zimny klimat regionu Hokkaido membrana otacza dom z zewnątrz, a wewnątrz znajdują się panele wzmocnione włóknem szklanym. Pomiędzy nimi zaś krąży podgrzewane powietrze. Dzięki temu niepotrzebne było już stosowanie materiału izolacyjnego, a zewnętrzna przegroda przepuszczająca światło pozwala na uzyskanie optymalnego doświetlenia wnętrza. Sama poliestrowa membrana – działająca jak „skóra” budynku – jest dwustronnie przyczepna, co pozwala na zachowanie czystości.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>28</sup> Kengo Kuma & Associates, LVMH Osaka, <https://kkaa.co.jp/en/project/lvmh-osaka> [dostęp: 28.07.2022]. Tłum. M.P.

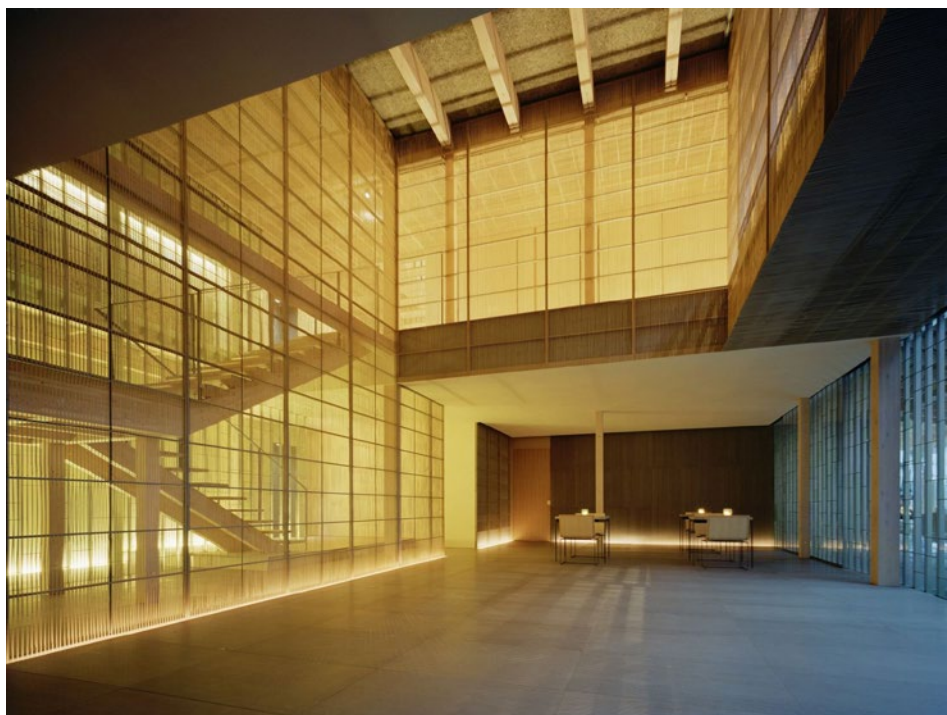
<sup>29</sup> B. Stec, *op. cit.*, s. 201.



Il. 8. Meme Meadows House. Fot. Daici Ano (dzięki uprzejmości Kengo Kuma and Associates)

Budynkiem, którego chmurna półprzezroczystość została uzyskana podobnie jak w przypadku Metal Shutter House Shigeru Bana, czyli poprzez nagromadzenie subtelnych elementów tworzących ażur, jest renowacja hotelu Ginzan Onsen Fujiya w Yamagata w Japonii z 2007 r. Hol wejściowy został zaprojektowany tak, aby działać jako łącznik między hotelem a otoczeniem – jest otoczony bambusowymi panelami, które przepuszczają światło w najjaśniejszych porach dnia, zachowując miękką, zacienioną atmosferę (il. 9). Kuma

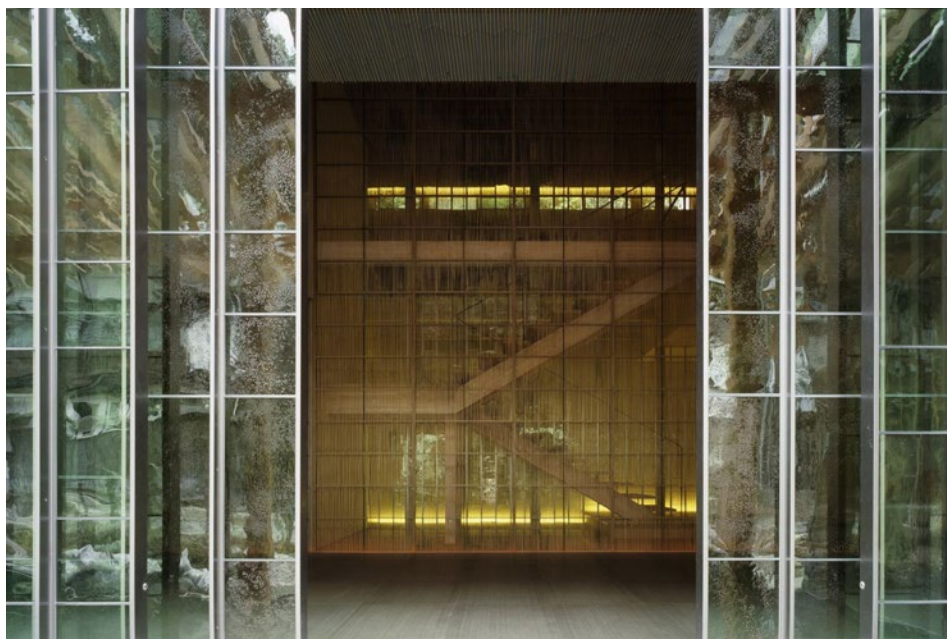
sam tłumaczy bezpośrednio nawiązanie do japońskiej tradycji: „w projekcie tym wykorzystaliśmy detal z tradycyjnych lameli żaluzyjnych (*sumushiko*) wykonanych z pasków bambusa, aby stworzyć częściowo ażurowe przesłony. Zastosowaliśmy je w celu łagodnego podziału przestrzeni, a także jako substytut zasłon w otworach ścian zewnętrznych”<sup>30</sup>. Po raz kolejny przegroda jest symbiozą ściany i okna, nie będąc żadnym z nich. Poza bambusowym ażurem, przy projekcie szklanych drzwi wejściowych Kuma zastosował półprzezroczystość (il. 10). Drzwi z fakturą przywodzącą na myśl kryształy *Koshu* zostały opracowane w ścisłej współpracy z japońskim rzemieślnikiem, który specjalizuje się w renowacji witraży, oraz francuskim dmuchaczem szkła. Masywne, nieregularne szklane elementy rozmywają widok, dodając hotelowemu lobby tajemniczej atmosfery.



Il. 9. Hol wejściowy w hotelu Ginzan Onsen Fujiya. Widoczna ściana z bambusowych żaluzji. Fot. Daici Ano (dzięki uprzejmości Kengo Kuma and Associates)

<sup>30</sup> K. Kuma, *Projekty. Realizacje. Gorące źródła Ginzan Fujiya / Projects. Realizations. Ginzan Onsen Fujiya*, [w:] Kengo Kuma. *Eksperyment...*, op. cit., s. 86.





Il. 10. Szklane drzwi wejściowe w hotelu Ginza Onsen Fujiya. Fot. Daici Ano (dzięki uprzejmości Kengo Kuma and Associates)

### Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa (SANAA): delikatność i gra z otoczeniem

Kazuyo Sejima wraz z Ryue Nishizawą prowadzą biuro architektoniczne SANAA, założone w 1995 r. z siedzibą w Tokio. Projekty architektów przenikają się i opierają się na podobnych założeniach, takich jak m.in. uwzględnienie relacji budynku z kontekstem (zarówno historycznym, formalnym, jak i naturalnym), czy respektowanie człowieka jako głównego odbiorcy przestrzeni. Marcela Aragüez i Sophia Psarra z Bartlett School of Architecture piszą o architekturze SANAA jako o takiej, która „wydaje się pomyślana jako przestrzenie i programowo «niepewna», z konfiguracjami, które zazwyczaj są wolne od ograniczeń. Budynki, charakteryzujące się wieloma warstwami przezroczystych i półprzezroczystych materiałów, tworzą ciągłą relację między wnętrzem a zewnątrz”<sup>31</sup>, tym samym wpisując biuro w charakterystyczny obraz japońskiej wrażliwości i rozmytej efektywności.

Obiektem, który wykorzystuje efekt półprzezroczystości, jest komercyjny budynek francuskiego domu mody Dior, zaprojektowany przez biuro SANAA w 2004 r., znajdujący się przy tokijskiej alei Omotesando, alei luksusu, która

<sup>31</sup> M. Aragüez, S. Psarra, *Spatial and social patterns of an urban interior – The Architecture of SANAA*, „The Journal of Space Syntax” 2017, vol. 7, issue 2, s. 193. Tłum. M.P.

od początku XXI w. stała się wizytówką wyrazistej architektury<sup>32</sup>. Aby odpowiedzieć na sztywne przepisy budowlane Tokio, budynek nie mógł być wyższy niż 30 m, i aby zmaksymalizować przestrzeń, architekci zaprojektowali budynek z podłogami o zmiennej wysokości. Kondygnacje handlowe przeplatają się z przestrzeniami użytkowymi. Szkielet budynku owinięty jest półprzezroczystą, strukturalną „skórą” wykonaną ze szkła (il. 11). Podzielona na panele powłoka zewnętrzna z przezroczystego szkła pokrywa drugą powłokę wewnętrzną z delikatnie prześwitującego akrylu. W nocy ułożone na sobie warstwy 30-metrowej konstrukcji świecą z różną intensywnością. Na zewnętrznej fasadzie tworzy to efekt delikatnego ujawnienia wnętrza i zapewnia świetliste płótno dla komercyjnych instalacji.



Il. 11. Dior Omotesando. Fot. Christian Richters (dzięki uprzejmości SANAA)

SANAA często osiąga efekt półprzezroczystości, stosując arkusze stalowej blachy perforowanej, a materiał ten stał się poniekąd znakiem rozpoznawczym biura. Jednym z najszerzej znanych budynków obłożonych siatką z blachy perforowanej jest budynek New Museum w Nowym Jorku, ukończony w 2007 r. Zaprojektowany jako seria pudełek o różnych rozmiarach ułożonych nieregularnie jedno na drugim, budynek rozrasta się pionowo, aby dopasować się do programu muzealnego. Każdy z prostokątnych elementów pełni inną funkcję, a wszystkie są połączone pionowym trzonem komunikacyjnym wind i schodów. Przesunięcie boksów generuje tarasy i świetliki, wnosząc naturalne światło do hal

<sup>32</sup> Przy alei znajdują się również budynki zaprojektowane przez biuro Herzog & deMeuron, MVRDV czy Toyo Ito. *A Japanese Constellation: Toyo Ito, SANAA, and Beyond*, eds. P. Gadanho, P. Springstubb, The Museum of Modern Art, New York 2016, s. 36.

wystawienniczych. Półprzezroczystość w tym wypadku kreuje biała aluminiowa obudowa z powłoką z perforowanych aluminiowych paneli, które są połączone subtelnymi zakładkami, tworząc ciągłą powierzchnię o mlecznym połysku.



Il. 12. Nakamachi Terrace. Źródło: Afasia Archzine blog, <https://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2015/08/Kazuyo-Sejima-.Nakamachi-Terrace-Library-.Kodaira-9-jyukyo.jpg> [dostęp: 11.04.2022].

Kolejnym projektem, którego fasada działa na bardzo podobnej zasadzie, jest projekt Centrum i Biblioteki Nakamachi<sup>33</sup> w Tokio (il. 12), autorstwa samej Kazuyo Sejimy, zrealizowany w latach 2010–2014<sup>34</sup>. Centrum ma na celu rozwijać lokalne działania artystyczne mieszkańców, stając się bazą dla nauki i sztuki. Forma budynku jest nieregularna – składa się on z siedmiu szklanych prostopadłościennych brył, delikatnie przechylonych względem siebie. Sama Sejima tak opisuje budynek: „centrum Nakamachi jest ukształtowane przez kilka małych budynków przytulonych do siebie, aby dopasować się do skali otaczających budynków. Na parterze każdy pokój jest ustawiony [...] tak, że ludzie mogą między nimi przechodzić”<sup>35</sup>. Dynamiczna bryła jest przykryta subtelną metalową siatką. Ujednolica to formę i nadaje ów efekt przejerności oraz poczucie patrzenia na wnętrze przez kalkę, natomiast we wnętrzu powoduje zmiękczenie światła i niewyraźny rysunek światłocienia.

Projektem, w którym po raz kolejny pojawia się blacha perforowana, jest kampus Uniwersytetu Bocconi w Mediolanie. Zajmując teren byłego zakładu przetwórstwa mleka znajdujący się obok istniejącego uniwersytetu, kampus stanowi siedzibę dla Szkoły Zarządzania wraz z centrum sportowym. Całe założenie tworzy zbiór organicznych form rozrzuconych po terenie zielonym. Architekci chcieli zreinterpretować rzut mediolańskiego *palazzo*, więc zgodnie z tradycją każdy z budynków ma własny dziedziniec i jest wkomponowany w ścieżki krajobrazowe, portyki i balkony. Półprzezroczystość jest w tym projekcie uzyskana poprzez zastosowanie falistej metalowej siatki, wpisanej w estetyczny znak rozpoznawczy biura (il. 13). Każdy z budynków jest owinięty metalowym ekranem z perforacją w kształcie rombu; daje to srebrzystobiałe wykończenie w ciągu dnia i efekt przypominający latarnię w nocy, co wizualnie jednoczy całość kampusu. Zastosowanie siatki na elewacji budynku, poza estetycznym, ma również znaczenie ekologiczne – zmniejsza ekspozycję i pozyskiwanie ciepła w budynkach o głównie szklanych ścianach. Ekran siatkowy są nieco uniesione nad poziom gruntu budynków, tworząc pasek odsłoniętego szkła u podstawy każdego z nich, który wizualnie łączy je na wysokości zadaszonego przejścia przez park. „Chcieliśmy uczynić budynek częścią parku”<sup>36</sup> – to słowa Kazuyo Sejimy. Sale lekcyjne z zakrzywionymi biurkami i podobnymi do chmur układami okrągłych paneli akustycznych na sufitach oraz zatopione przestrzenie spotkań podążają za geometrią budynków.

---

<sup>33</sup> Popularna nazwa biblioteki to Nakamachi Terrace.

<sup>34</sup> *A Japanese Constellation...*, *op. cit.*, s. 252.

<sup>35</sup> City News Kodaira: March 5, 2015 Nakamachi Terrace Opening Special Issue, Kodaira City, <http://www.city.kodaira.tokyo.jp.e.fj.hp.transer.com/shihou/043/043094.html> [dostęp: 27.02.2022]. Tłum. M.P.

<sup>36</sup> J. Astbury, *SANAA's courtyard-filled campus for Bocconi University is informed by Milanese palazzi*, „Dezeen”, 29.12.2021, <https://www.dezeen.com/2021/12/29/sanaa-bocconi-university-milan> [dostęp: 27.07.2022]. Tłum. M.P.





Il. 13. Kampus Bocconi. Fot. Filippo Fortis (dzięki uprzejmości Filippo Fortis Studio)

Przykładem, który pośrednio wpisuje się w zastosowanie półprzezroczystości, jest muzeum Louvre-Lens z 2012 r. Jest to oddział paryskiego muzeum Luwr zaprojektowany we współpracy z nowojorską agencją Imrey. Muzeum jest zbudowane na terenie górniczym, który został zamknięty w latach 60. XX w. Aby budynek wtapiał się w otoczenie, architekci zaprojektowali ciąg pięciu niskich konstrukcji, które tworzą centralną, kwadratową formę ze szklanymi ścianami i cztery prostokątne konstrukcje z polerowanymi, aluminiowymi fasadami, które dają niewyraźne odbicie otoczenia. Choć półprzezroczystość ustępuje w tym przypadku efektowi odbicia, zachowane jest rozmycie powodujące ulotne i niejednoznaczne wrażenie (il. 14).

W przeciwieństwie do Shigeru Bana czy Kengo Komy architekci z SANAA nie opierają się na drewnie i innowacyjnych materiałach, reinterpreterując japońskie tradycje w mniej wyraźny sposób, często stosując metal i szkło. To, co jednak pozwala na wpisanie ich w półprzezroczystą architekturę, to efekty, które uzyskują, takie jak niejednoznaczna przejrzystość oraz rozmycie i przydymienie, migotliwe nagromadzenie elementów, przy zachowanych odniesieniach do kontekstu otoczenia oraz lokalnych tradycji.



Il. 14. Louvre Lens. Fot. ©Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA, Tim Culbert + Celia Imrey / IMREY CULBERT, Catherine Mosbach (dzięki uprzejmości SANAA)

### Toyo Itō: „technologiczny optymizm i przestrzenna innowacyjność”<sup>37</sup>

W architekturze Toyo Itō na próżno szukać regularności Shigeru Bana czy delikatności charakterystycznej dla SANAA. Obiektem, który oddaje zasadę półprzezroczystości, zachowując przy tym typowy styl Itō<sup>38</sup>, jest komercyjny budynek firmy Tod’s w Tokio, przy alei Omotesando. Itō stosuje tu podobną zasadę, co wcześniejsi architekci – budynek stanowi prosta szklana forma owinięta, niczym ambalaż, siatką. Jednak siatka u Itō to ekspresyjny rysunek przecinających się nieregularnie elementów wykonanych z betonu, w zupełnie innej skali niż w przypadku New Museum czy Nakamachi Terrace. Fasada budynku została zaprojektowana jako ciągły ekran z połączonych betonowych filarów, które odwołują się do alei ozdobnych drzew w sąsiedztwie. Projekt łączy w sobie wysoce abstrakcyjną, graficzną interpretację natury z logiką jej systemu strukturalnego – rozgałęzione „gałęzie” gęstnieją do pnia zgodnie z przepływem sił działających na budynek (il. 15). Betonowe filary są surowe w swej formie, widoczne są na nich ślady szalunku. Poprzez fasadę prześwitują kolejne piętra i horyzontalne stropy, lecz betonowe skośne elementy skutecznie przystaniają wewnątrz, mimo tego doprowadzając światło do wnętrza. Również wewnątrz zyskuje dzięki tej grze – zauważalny jest ów wschodni efekt gry cieni, wyraziście zarysowany na prostej, naturalnie drewnianej podłodze.

Tower of Winds w Jokohamie, zrealizowana w 1986 r., to najstarszy z obiektów Itō, ale przewrotnie to właśnie on najwyraźniej odnosi się do przyszłości. W dużej mierze jest odbiciem podejścia Itō do architektury, a w szczególności jego przekonania o znaczeniu technologii i jej kluczowej roli w przyszłości architektury. Projekt nie tylko obejmuje technologię i angażuje ją w dialog z miastem, ale także ustanawia bezpośredni, symboliczny związek między naturą a instalacją. Za dnia wieża, pokryta perforowanymi panelami aluminiowymi, odbija miasto w odblaskowych powierzchniach pokrywających stalowy rdzeń. Projekt dosłownie odzwierciedla miasto poprzez złożoność jego materiału. W nocy Wieża Wiatrów odgrywa aktywną rolę, przekształcając dźwięk i wiatr na światło za pomocą dwóch komputerów, które wyczuwają zmieniający się poziom wiatru i hałasu i odpowiednio zasilają 1300 lamp, 12 pierścieni neonowych i 30 reflektorów zlokalizowanych u jej podstawy. Wieża nieustannie się zmienia – jej małe lampki zmieniają kolory zgodnie z otaczającymi ją dźwiękami, a neonowe pierścienie falują wraz z podmuchami wiatru. W rezultacie nie ma żadnego wzoru, ponieważ światło jest bezpośrednim przedstawieniem otoczenia, prezentowanym na cylindrycznej powierzchni o wysokości 21 m. Itō tworzy zapętloną relację

<sup>37</sup> Tak architekturę Itō opisuje Pedro Guadanho w eseju *An Influential Lightness of Being: Thoughts on a Constellation of Contemporary Japanese Architects* będącym wstępem do książki *A Japanese Constellation...*, op. cit., s. 12.

<sup>38</sup> Mowa tu o nieregularnych formach, zastosowaniu rysunku linii przecinających się pod różnymi kątami (nie tylko pod kątem prostym) i futurystycznej innowacyjności.





Il. 15. Budynek Tod's. Fot. Nacasa & Partners Inc. Źródło: P. Gadanho, P. Springstubb, *A Japanese Constellation: Toyo Ito, SANAA, and Beyond*, The Museum of Modern Art, New York 2016, s. 37.



między technologią, architekturą, miastem i jego mieszkańcami, podkreślając głęboki wpływ miasta na ludzi i kluczową rolę technologii w architekturze. Człowiek, technologia, materia, natura i światło w niejednoznaczny sposób przenikają się w tej technologicznej rzeźbie.

## Podsumowanie

Cień, przygaszenie i naturalność to elementy, które powtarzają się we wszystkich wymienionych projektach. Nieostrość i dwuznaczność to efekty półprzezroczystości, która charakteryzuje przedstawione budynki, wpisujące się w teorię Tanizakiego. Barbara Stec w cytowanej wcześniej książce *O świetle we wnętrzu* przywołuje słowa Tanizakiego, który opisuje światło w japońskim wnętrzu,

pisząc o „miękkiej, kruchej urodzie wątlego światła”, które nazywa także „smętnym”, „nietrwałym”, „bladym”, kiedy, „odbite od ogrodu sączy się przez papier, którym wyklejone są ścianki *shōji* i, jakby ukradkiem, przenika do pokoju”. Światło, dochodzące z zewnątrz do świątyni określa „przytłumionym”, ponieważ „bez względu na porę roku, zarówno w niepogodę, jak i w piękny dzień, rano, w południe i wieczorem, prawie się nie zmienia, zachowując tę samą bladawą poświatę”. Tanizaki zauważa, że w świątyni wątle światło „zamiast rozpraszać gęsty mrok panujący we wnętrzu, samo zostaje przez ten mrok odbite, ukazując świat iluzji, w którym nie sposób odróżnić jasności od ciemności”. Niekiedy światło we wnętrzu domu utraciło swą pierwotną, praktyczną funkcję, ale pozostało w tradycji budowania dlatego, że wzmacnia nastrojowość wnętrza (która stała się jego nową albo podstawową funkcją)<sup>39</sup>.

Japońscy architekci stosują różne metody uzyskania rozmytego półmroku – fizycznie reinterpreterując papier *washi* w ścianie *shōji* poprzez wykorzystanie współczesnych materiałów (takich jak polietylen czy poliwęglan) lub tworząc efekt rozmycia i subtelnego przesłonięcia poprzez nagromadzenie elementów (metalowa siatka, cienkie żaluzje). Kreują też efekt cienia i półcienia, gry światłem i zmiękczenia go jako elementu budowy nastroju wnętrza i jego odczuwania. Ze względu na to, że *shōji* jest nietypową przegrodą, inspirowane do reinterpretacji zarówno pod względem formalnym – materialnym, jak i ideowym. Teoretyk architektury Juhani Pallasmaa w książce *Oczy skóry* odnosi się wprost do eseju Tanizakiego. Pallasmaa podkreśla, jak brak jaskrawego oświetlenia kojąco wpływa na człowieka, tłumacząc to wręcz biologicznie: „ludzkie oko jest niemal doskonale nastrojone na odbiór półmroku, a nie jasnego światła”<sup>40</sup>. Kładzie on nacisk na intymną poufność owych przestrzeni, do których światło dociera nie całkowicie, lecz w pewnym stopniu, kreując zmiękczone i przydymione oświetlenie. Pallasmaa odnosi się do współczesnego pojmowania światła – jest ono

<sup>39</sup> B. Stec, *op. cit.*, s. 81.

<sup>40</sup> J. Pallasmaa, *Oczy skóry: architektura i zmysły*, tłum. z ang. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 58.

traktowane jako policzalna materia, okno utraciło rolę pośrednika, a stało się za ledwie „nieobecnością ściany”<sup>41</sup>. Utracone zostało poczucie intymności na rzecz pełnej transparentności.

Półprzezroczysta, prześwitująca przegroda, niezależnie od zastosowanego materiału, zapewnia uzyskanie we wnętrzu światła opisywanego przez Tanizakiego. Łączy wnętrze z zewnątrz w poetycki, niedopowiedziany sposób. Czy jest to właściwie ściana czy raczej zapraszające, lecz intymne okno? Paradoksalnie trudno rozumieć półprzezroczystość jedynie jako przegrodę, lecz nie można uznać jej za prosty otwór w ścianie. Daje ona równocześnie światło i półmrok, grę cienia i subtelne uczłowieczenie przestrzeni poprzez widoczne sylwetki, tworząc barierę, ale także odkrywając wnętrze. Nic więc dziwnego, że tak często występuje w architekturze japońskiej, która nierozdzielnie związana jest ze swoją kulturą i tradycją, reinterpreterując ją w niedosłowny, metaforyczny sposób. Współczesna architektura japońska, wykorzystując tradycję, silnie nawiązuje do teoretycznych założeń Tanizakiego dotyczących kultury i pojmowania estetyki przez Japończyków, takich jak półmrok, naturalność czy doświadczanie architektury wszystkimi zmysłami poprzez połączenie z tradycją i naturą.

## Bibliografia

- A Japanese Constellation: Toyo Ito, SANAA, and Beyond*, eds. P. Gadanho, P. Springstubb, The Museum of Modern Art, New York 2016.
- Aragüez M., Psarra S., *Spatial and social patterns of an urban interior – The Architecture of SANAA*, „The Journal of Space Syntax” 2017, vol. 7, issue 2, s. 193–218.
- Arbab M., Finley J.J., *Glass in Architecture*, „International Journal of Applied Glass Science” 2010, vol. 1, issue 1, s. 118–129, <https://doi.org/10.1111/j.2041-1294.2010.00004.x>.
- Astbury J., *SANAA’s courtyard-filled campus for Bocconi University is informed by Milanese palazzi*, „Dezeen”, 29.12.2021, <https://www.dezeen.com/2021/12/29/sanaa-bocconi-university-milan> [dostęp: 27.07.2022].
- Banasik-Petri K., *Architektura zmysłowa – nowe tendencje w procesie projektowania na podstawie wybranych przykładów z twórczości Kenya Hary*, „Kwartalnik Naukowy Uczelni Vistula” 2016, nr 4(50), s. 19–35.
- Barnaś J., *Tradycja i nowoczesność w architekturze*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury PAN Oddział w Krakowie” 2020, t. XLVIII, s. 35–47, <https://doi.org/10.24425/tkuia.2020.135404>.
- Brower R.H., *Fujiwara Teika’s Hundred-Poem Sequence of the Shōji Era*, „Monumenta Nipponica” 1976, vol. 31, no. 3, s. 223–249.
- Charciarek M., *Lekcje światła i ciemności architektury / Lessons of Light and Darnkess in Architecture*, „Środowisko Mieszkaniowe” 2017, nr 18, s. 4–10, <https://doi.org/10.4467/25438700SM.17.001.7591>.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 59.

- City News Kodaira: March 5, 2015 Nakamachi Terrace Opening Special Issue, Kodaira City, <http://www.city.kodaira.tokyo.jp.e.fj.hp.transer.com/shihou/043/043094.html> [dostęp: 27.02.2022].
- Gosling A., *Asian Treasures: Gems of the Written Word*, National Library of Australia, Canberra 2011.
- Gyurkovich M., *Rola światła w architekturze na przykładzie ikonicznych obiektów kultury. Wybrane przykłady*, „Środowisko Mieszkaniowe” 2017, nr 18, s. 95–105, <https://doi.org/10.4467/25438700SM.17.011.7601>.
- Heneghan T., Guedes P., *Translucency*, „Architectural Theory Review” 2006, <https://www.academia.edu/10270724/Translucency> [dostęp: 27.07.2022].
- Hughes S., *Washi, the world of Japanese paper*, Kodansha International, Tokyo – New York 1978.
- Ingarden K. *Arata Isozaki – Sfinx, Edyp czy ciągle zmieniający się Kamo No Chōmei naszych czasów?*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury PAN Oddział w Krakowie” 2020, t. XLVIII, s. 121–133, <https://doi.org/10.24425/tkuia.2020.135409>.
- Ingarden K., *Kengo Kuma – kontynuator i spadkobierca wielkich twórców japońskiej architektury / Kengo Kuma: Continuator and Successor of the Great Japanese Architects*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 21–27.
- Ishigami J., *Another scale of architecture*, Seigensha Art Publishing, Kyoto 2010.
- Jodidio Ph., *Shigeru Ban. Complete Works 1985–2015*, Taschen, Köln 2015.
- Kakuzō O., *Księga herbaty*, Etiuda, Kraków 2004.
- Kengo Kuma & Associates, LVMH Osaka, <https://kkaa.co.jp/en/project/lvmh-osaka> [dostęp: 28.07.2022].
- Kerr A., *Inne Kioto*, we współpracy z K.A. Sokol, tłum. z ang. A. Pikul, Karakter, Kraków 2021.
- Kuma K., *Projekty, Realizacje. Gorące źródła Ginzan Fujiya / Projects. Realizations. Ginzan Onsen Fujiya*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 78–146.
- Löffler B., *The Perpetual Other. Japanese Architecture in the Western Imagination*, „International Journal for History, Culture and Modernity” 2015, vol. 3, no. 3, s. 82–112, <https://doi.org/10.18352/hcm.492>.
- Montjoy V., *Why Use Translucent Polycarbonate on Building Facades?*, ArchDaily blog, 5.04.2022, <https://www.archdaily.com/979263/why-use-translucent-polycarbonate-on-building-facades> [dostęp: 20.05.2022].
- Ozorhon I.F., Uraz T.U., *Natural Light as a determinant of the identity of architectural space*, „Journal of Architecture and Urbanism” 2014, vol. 38(2), s. 107–119, <https://doi.org/10.3846/20297955.2014.916513>.
- Pallasmaa J., *Oczy skóry: architektura i myśły*, tłum. z ang. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.
- Petri J., *Dom jako tymczasowe schronienie – efemeryczność w architekturze japońskiej*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 3, s. 37–47.

- Ryńska E.D., *Tradycyjne japońskie materiały budowlane stosowane w kształtowaniu współczesnych obszarów miejskich*, „Czasopismo Techniczne” 2007, z. 4-A, s. 237–242.
- Stec B., *O świetle we wnętrzu: relacja między światłem słonecznym a architekturą w aspekcie atmosfery architektury*, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2017.
- Tanizaki J., *Pochwała cienia*, wstęp i tłum. z jap. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016.
- Tuan Y., *Przestrzeń i miejsce*, tłum. z ang. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.