

Dom jako tymczasowe schronienie – efemeryczność w architekturze japońskiej

Tradycyjna japońska architektura zdaje się przejawiać estetyczną preferencję dla materiałów, które nie są darzone poważaniem przez zachodnich architektów ze względu na ograniczoną trwałość i (pozornie tylko) niewielką wytrzymałość. O ile nie ma nic zaskakującego w fakcie wyboru drewna czy gliny jako materiałów budowlanych, które wydają się najlepszym możliwym budulcem w górzystym, wyspiarskim kraju usytuowanym na niezwykle czynnym sejsmicznie podłożu, o tyle zastanawiająca jest specyficzna „akceptacja” procesów starzenia i rozpadu elementów konstrukcji i wyposażenia domu, z jaką do czynienia mamy w japońskiej tradycji architektonicznej. Można odnieść nieodparte wrażenie, że owym procesom, które w tradycji Zachodu stanowiłyby wystarczający powód do przeprowadzenia generalnego remontu budynku, w Japonii w sposób świadomy nadaje się wymiar estetyczny. Wydaje się, że zjawisko to jest zakorzenione z jednej strony w paradygmacie religijnym silnie akcentującym nietrwałość rzeczy materialnych, opartym na specyficznym splocie lokalnej tradycji shintō z nauczaniem buddyjskim, z drugiej natomiast może wynikać z samej specyfiki zamieszkiwania na archipelagu japońskim.

Powiada się w starej pieśni:
„Zbierz patyki i zwiąż z sobą –
będzie chata, rozsyp – znów znajdziesz się na polu”

Jun'ichirō Tanizaki, *Pochwała cienia*

Wprowadzenie

W wydanej w 1906 roku *Księdze herbaty* jej autor Okakura Kakuzō rozdział poświęcony pawilonowi herbacianemu zaczyna stwierdzeniem, że dla „architektów europejskich wychowanych w tradycji konstrukcji z kamienia i cegły japoński sposób budowania z drewna i bambusa nie wydaje się godny miana architektury”¹. Opinię taką odnaleźć można między innymi na kartach jednego z pierwszych dzieł poświęconych architekturze Dalekiego Wschodu, autorstwa Johna Fergussona. Ten żyjący

¹ Okakura Kakuzō, *Księga herbaty*, Etiuda, Kraków 2004, s. 61.

w XIX-wiecznej Anglii badacz w książce zatytułowanej *The History of an Indian and East Architecture* określa chińską i japońską tradycję architektoniczną mianem bezwartościowej². Ów pogląd wydaje się nieco zaskakujący w kontekście powszechnie znanych, nieco tylko późniejszych czasowo, japońskich inspiracji wielkich architektów doby modernizmu. Jednakże jeśli przyjrzeć się uważnie fascynacji Japonią choćby w wydaniu Franka Loyda Wrighta, to widać wyraźnie, że nawet w tym wypadku zainteresowanie owo ograniczało się raczej do warstwy rozwiązań przestrzennych przy pominięciu niezwykle istotnych dla samych Japończyków kwestii materiałowych³. Tymczasem można znaleźć wiele przykładów świadczących o tym, że w pochodzącej z pierwszej połowy XX wieku japońskiej refleksji dotyczącej architektury przekonanie o ścisłym związku formy z zastosowaniem konkretnych materiałów konstrukcyjnych było mocno zakorzenione. Niezwykle ciekawie ujmuje ową relację Jun'ichirō Tanizaki, który osiłą esejów wydanych w zbiorze *Pochwała cienia* czyni zjawisko, w obrębie którego dzięki zastosowaniu przestrzennych rozwiązań, takich jak modułarna konstrukcja czy *tokonoma*, prezentują się zmysłom specyficzne cechy przedmiotów wykonanych tradycyjnymi japońskimi technikami z drewna, bambusa, papieru, laki. Przywoływany przez japońskiego pisarza efekt „gry cieni” byłby niemożliwy lub przynajmniej niezwykle trudny do zrealizowania przy użyciu „zachodnich” materiałów, takich jak stal, szkło, porcelana czy beton.

Tradycyjna japońska architektura nierzadko – wbrew obiegowej opinii – monumentalna i wiekowa, zdaje się przejawiać estetyczną preferencję dla materiałów, które nie są darzone poważaniem przez zachodnich architektów ze względu na ograniczoną trwałość i (pozornie tylko) niewielką wytrzymałość. O ile nie ma nic zaskakującego w fackie wyboru drewna czy gliny jako materiałów budowlanych, które wydają się najlepszym możliwym budulcem w górzystym, wyspiarskim kraju usytuowanym na niezwykle czynnym sejsmicznie podłożu, o tyle zastanawiająca jest specyficzna „akceptacja” procesów starzenia i rozpadu elementów konstrukcji i wyposażenia domu, z jaką do czynienia mamy w japońskiej tradycji architektonicznej. Można bowiem odnieść nieodparte wrażenie, że owym procesom, które w tradycji Zachodu stanowiłyby wystarczający powód do przeprowadzenia generalnego remontu budynku, w Japonii w sposób świadomy nadaje się wymiar estetyczny. We wspomnianym powyżej zbiorze esejów Tanizaki, zestawiając wiele pospolitych przedmiotów codziennego użytku stosowanych zarówno przez ludzi Zachodu jak i Japończyków, wskazuje na specyficzne dla tych pierwszych zamiłowanie do doskonałości, czystego blasku, jas-

² Kwestię tę omawia ciekawie Inōe Shōichi w: *Interpretation of Ancient Japanese Architecture: Focusing on Links with World History*, „Japan Review”, nr 12, 2000, s. 129–144.

³ Jednym ze świadectw takiego podejścia jest fakt, że pomimo widocznych w projektach Wrighta inspiracji japońskimi przesuwanymi ekranami *shōji*, których konstrukcja opiera się na drewnianej ramie z rozpiętym na niej papierem lub płótnem, Wright sugeruje się jedynie samą formą *shōji*, uznając za stosowniejsze użycie jako materiału konstrukcyjnego przydymionego szkła zamiast papieru. Symptomatyczne jest to, że Wright, który był zafascynowany japońską kulturą, uparcie odmawiał jej jakiegokolwiek wpływu na swoją twórczość. Kevin Nute podkreśla, że: „W istocie, w ciągu całej swojej kariery, Wright wbrew obiegowej opinii utrzymywał, że nie odnalazł on w japońskiej kulturze źródła inspiracji, lecz jedynie potwierdzenie swoich autorskich pomysłów”. Nute Kevin, *Frank Lloyd Wright: A Study in Inspiration*, „Journal of Design History”, t. 7, nr 3, 1994, s. 169.

nego światła, nowości, co kontrastuje z japońskim upodobaniem półmroku oraz starych przedmiotów z laki czy ceramiki, które dopiero wtedy, gdy wykazują pewien stopień zużycia, zaczynają ujawniać swoje specyficzne, estetyczne właściwości. Jedną z konkluzji Tanizakiego jest stwierdzenie, że dzieje się tak dlatego, iż poczucie piękna wyrasta z realnego życia; zdaniem pisarza, Japończycy nie mieli więc innego wyboru, jak pokochać swoje wypełnione mrokiem wnętrza oraz zaakceptować to, co materialne w swojej niedoskonałości. Owo charakterystyczne dla Japończyków odczucie wydaje się jednak mocno kontrastować z zachodnimi poglądami w tej materii, które umieszczają piękno na przykład w sferze idei, w przedmiotach materialnych widzą natomiast wartość o tyle, o ile odzwierciedlają one jego doskonałość⁴. O głębi owej różnicy doskonale zaświadcza niezwykle wymowna reakcja japońskiego filozofa Shūzō Kukiego, który zwiedzając Paryż, nie krył swego zdziwienia i żalu wobec faktu, że Francuzi odarli to piękne miasto z *sabi*⁵. Była to jego reakcja na gruntowny remont fasad zabytkowych kamienic.

Efemeryczność

Można odnieść wrażenie, że stosunek Japończyków do architektury jest w wysokim stopniu ambiwalentny. Botond Bogнар zwraca uwagę na pewien paradoks dotyczący budownictwa we współczesnej Japonii, która pozostając wciąż jednym z najbardziej zaawansowanych technologicznie krajów świata, stawiając w swoich miastach supernowoczesne, trwałe, zdolne oprzeć się nawet trzęsieniu ziemi budynki, odznacza się nieproporcjonalnie niskim wskaźnikiem ich żywotności⁶. Poświęcony owemu zagadnieniu esej Bogнар otwiera listą słynnych realizacji architektonicznych (na której znajdziemy tak znane nazwiska, jak Kenzō Tange czy Toyō Itō), które pomimo swojej innowacyjności i jakości przetrwały jedynie kilka bądź kilkanaście lat. Amerykański badacz podejmuje niezwykle interesującą próbę reinterpretacji kategorii „trwałości” w kontekście architektury japońskiej, dochodząc do wniosku o „efemeryczności” jako jej dystynktywnej cesze. Jest to jednak efemeryczność rozumiana specyficznie, nie jedynie poprzez negatywny aspekt tego pojęcia (nietrwałość, znikanie), lecz jako zjawisko, w którym powstawanie i przemijanie są zespolone w nie-

⁴ Tanizaki pisze: „Kiedy ludzie Zachodu wykryją najdrobniejszy pyłek brudu, bez pardonu go usuwają. My na Wschodzie tymczasem pieczołowicie go zachowujemy, ba, idealizujemy. Jeśli powie ktoś, że głosząc takie prawdy, w istocie poprawiamy sobie tylko samopoczucie, niech i tak będzie, ale faktem jest, że uwielbiamy rzeczy naznaczone piętnem ludzkiego brudu, osmolone sadzą, płamy będące wynikiem działania czynników przyrody”. Tanizaki Jun’ichirō, *Pochwała cienia* [w:] *Estetyka japońska*, t. III, *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 85.

⁵ *Sabi* – specyficznie japońska kategoria estetyczna odzwierciedlająca stan opuszczenia, ubóstwa. Używana w stosunku do przedmiotów, podkreśla to, co w nich niedoskonałe, niedokończone, przemijające.

⁶ Bogнар Botond, *What Goes Up, Must Come Down: Recent Urban Architecture in Japan*, „Harvard Design Magazine” 1997, 3, <<http://www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/3bogнар.html>> (data dostępu: 28.07.2010).

ustannym cyklu przemian. Symptomatyczne są tu dwie przywołane przez Bognara wypowiedzi, które, zestawione z sobą, wydają się niezwykle pomocne dla uchwycenia wspomnianego rozumienia tego pojęcia. Otóż John Thackara odnosi wrażenie, że w „Japonii budynki nie są projektowane z myślą, aby sprostać próbie czasu, lecz z przeświadczeniem, że raczej prędzej niż później zostaną one zastąpione czymś bardziej odpowiadającym wymogom ekonomicznym i technologicznym przyszłości”⁷; natomiast Kōji Taki zwraca uwagę na fakt, że użyta w odniesieniu do japońskiej architektury kategoria efemeryczności, „nie oznacza, że architektura ta jest po prostu nietrwała, lecz podkreśla fakt perpetualnego pojawiania się w jej kontekście nowych znaczeń”⁸. Tak definiowana efemeryczność architektury wydaje się mieć swoje korzenie zarówno w kulturowej tradycji Japonii, w silnym stopniu ukształtowanej przez shintō oraz buddyzm, ale również może być skutkiem modelowanej wpływem warunków atmosferycznych i tektonicznych, specyficznej relacji zamieszkiwania, która ukształtowała się na archipelagu japońskim.

W tradycji shintō był praktykowany rytuał *shikinen sengū*, polegający na cyklicznej przebudowie świątyń, który współcześnie jest kontynuowany w świątyni poświęconej bogini Amaterasu w Ise⁹. Obyczaj ten doskonale obrazuje japoński sposób pojmowania tożsamości architektury. W japońskim rozumieniu świątynia w Ise pozostaje tą samą budowlą, którą była w chwili swojego powstania, chociaż w jej konstrukcji na próżno by szukać choćby jednego pierwotnego elementu konstrukcyjnego. Tymczasem w świetle tradycji europejskiej mamy do czynienia raczej z ciągiem kopii, imitacji „pierwotnej” świątyni. Wydaje się bowiem, że zakorzenione w europejskiej tradycji myślenia rozumienie tożsamości architektury wiąże tę kwestię nie tylko z zachowaniem samej formy architektonicznej, lecz również z kwestią „autentyczności” poszczególnych elementów konstrukcji. Japońskie rozumienie wydaje się natomiast analogiczne do sposobu definiowania biologicznej tożsamości człowieka, opartej na idei ciągłości wymiany komórkowej. Dany człowiek pozostaje tym samym człowiekiem, którym był w chwili narodzin, pomimo że jego organizm nie ma już żadnej komórki, z której był zbudowany w tym momencie. Jednakże ciągłość przemian komórkowych organizmu powoduje, że mamy do czynienia z zachowaniem ciągłości jego tożsamości. Można powiedzieć, że, w myśl tej teorii, świątynia w Ise jest tak stara właśnie dzięki swojej tymczasowości; dzieje się tak dlatego, że na jej trwanie składają się dziesiątki mikrocykli rozpadu i odbudowy. Celnie ujmuje ów stan George Verghese, który w kontekście obyczaju z Ise podkreśla fakt, że poprzez obyczaj *shikinen sengū* w architekturze japońskiej znajduje wyraz shintoistyczne

⁷ Thackara John, *In Tokyo They Shimmer, Chatter and Vanish*, „The Independent”, London, 25 listopada 1991, s. 12.

⁸ Kōji Taki, *Towards an Open Text: On the Work and Thoughts of Toyō Itō* [w:] Sophie Roulet and Sophie Soulie, *Towards a Postphemeral architecture*, Editions Moniteur, Paris 1991, s. 17.

⁹ Tradycja przypisuje świątyni powstanie na przełomie naszej ery, ale nauka przesuwa tę datę o kilka wieków: w 690 roku odbyła się pierwsza ceremonia *sengū* i na tej podstawie wnioskuje się, że Ise-jingū istniała już wcześniej, być może w VI wieku. Stare chramy są rozbierane i odbudowywane według dokładnych planów w interwale 20-letnim. Obecne budynki zostały wzniesione w 1993 roku, co było ich 61. odtworzeniem.

przeświadczenie o cykliczności procesów przemijania i odradzania, które charakteryzują zarówno naturę, jak i społeczeństwo¹⁰.

Obok wpływów shintō niezaprzeczalne piętno na japońskiej tradycji architektonicznej wywarła buddyjska nauka o nietrwałości¹¹. Koncepcja ta, głosząca nietrwałość wszelkich złożonych zjawisk, jest jednym z elementów *Tri-lakkhany* (Trzech Pieczęci Dharmy, również Trzech Cech Istnienia), doktryny głoszącej, że każde uwarunkowane istnienie jest nietrwałe (pal. *anicca*), podlega cierpieniu (*dukkha*), jest pozbawione trwałego, substancjalnego ja (*anatta*). Verghese podkreśla, za Evansem i Nitschkem, jej wpływ na ukształtowanie się idei „domu jako tymczasowego schronienia”, której przejawy dostrzec można w tradycyjnym stylu architektonicznym *shoin zukuri*¹². Wpływ owej koncepcji na japońską architekturę *en general* podkreśla również Botond Bognar, przywołując celną paralelę autorstwa Toyō Itō: „Jeśliby porównać zachodnią architekturę do muzeum, wtedy architekturę japońską należałoby postrzegać jako teatr”. Tę drugą w znacznie mniejszym stopniu charakteryzuje bowiem brak – specyficznego dla kultury Zachodu – przywiązania do materialnej trwałości oraz skłonności do podtrzymywania w czasie, nadanych w obrębie kontekstu pierwotnego statusu budowli¹³.

Wydaje się jednak, że wpływ tradycji religijnej nie jest jedynym katalizatorem zjawiska efemeryczności w obrębie japońskiej architektury – ma ona swoje źródło również w samej specyfice zamieszkiwania w Japonii. Charakterystyczny, wyostrożony stan umysłu, wynikający ze świadomości zależności od kaprysów środowiska naturalnego, przy równoczesnych próbach wejścia z nim w stan koegzystencji opisuje Krystyna Wilkoszewska:

Gdy starożytny Grek, postrzegając zmienność przyrodniczego świata, szukał pewności i bezpieczeństwa w świecie idealnym, wyznaczając tym samym na wieki koleiny kulturowego rozwoju Europy, Japończyk – w zetknięciu z potężnymi żywiołami, na skrawkach ziemi wydartej górom i oceanom – budował swój światopogląd, opierając się na pojęciach kruchości, marności i przemijania, którym systemy filozoficzne i religijne nadawały metafizyczny charakter i moc¹⁴.

Ów opis trafnie oddaje różnicę pomiędzy przyjęciem statycznej „postawy obserwacji” w stosunku do natury, przyrody, która wykształciła się w Europie, a dynamiczną „postawą zaangażowania” prezentowaną przez Japończyków. Byłoby rzeczą niezmiernie trudną sięgnąć do prapoczątków owego stanu, jednakże niezwykle ważne wydaje się w tym kontekście położenie geograficzne Japonii, sam fakt, że jest ona wyspą, a raczej wyspami. Wyspy japońskie w mitologii ich mieszkańców

¹⁰ Verghese George, *The Way of the Detail in Japanese Space*, <<http://www.idea-edu.com/Journal/2003/2003-IDEA-Journal>> (data dostępu 28.07.2010).

¹¹ Sanskr. *anitya*, jap. *mujō*.

¹² Verghese George, *op.cit.* za: S. Evans, *Contemporary Japanese Design*, Quarto Publishing, London 1991, oraz G. Nitschke, *Architecture and Aesthetic of an Island People* [w:] C. Schittich (red.), *In Detail – Japan: Architecture, Contructions, Ambiances*, Birkhauser, Basel 2002.

¹³ Bognar Botond, <<http://www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/3bognar.html>>.

¹⁴ Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka japońska* [w:] *Estetyka japońska. Autologia*, Universitas, Kraków 2001, s. 8.

są nazywane dziećmi bogów, jak nazywają siebie również sami Japończycy; już ten fakt ustanawia niezwykle bliską relację pomiędzy Japończykami a zamieszkiwanym przez nich terenem. Aby w pełni uświadomić sobie specyfikę owej relacji, trzeba przypomnieć, że nie byłoby wyspy bez istnienia oceanu. Yuriko Saito zwraca uwagę na niezwykle istotny w powyższym kontekście fakt, że w Japonii nigdy nie powstała literatura opiewająca uroki otwartego morza. Możemy za to znaleźć wielość opisów dotyczących różnych typów wybrzeża oraz rodzajów wysp i wód przybrzeżnych. Saito przeprowadza tu niezwykle interesującą paralelę:

(W Japonii) woda nie jest postrzegana jako niebezpieczna, nieprzenikniona głębia, jest doświadczana raczej jako coś bardziej osiągalnego. Wierzę, że owa estetyczna preferencja dla tych aspektów przyrody, które nie przytłaczają człowieka, lecz są bliższe jego skali, odzwierciedla fundamentalne japońskie przekonanie dotyczące natury. Zgodnie z nim przyroda nie jest «innym», który mierzy się z nami, czasem podbija i grozi nam, ale jest raczej naszym towarzyszem, z którym możemy żyć w zgodzie¹⁵.

Wydaje się, że owa świadomość relacji bliskości i zależności, która łączy kruche go i przemijającego człowieka z potężną i cyklicznie zmieniającą się naturą, bardzo silnie uwidacznia się w japońskiej architekturze.

Architektura dawna

Jednym z pierwszych, zachowanych w piśmie śladów takiego ujęcia są *Zapiski z pustelni (Hōjōki)* autorstwa Kamo-no Chōmei¹⁶. W utworze tym odnajdujemy refleksje mnicha na temat zamieszkiwania różnego rodzaju domostw. Im bardziej jest on zaawansowany wiekiem oraz wyzbyty pragnień tego świata, tym mocniej kurczy się zajmowana przez niego przestrzeń:

Gdyby porównać moją chatkę z poprzednim domostwem, jest to znów mniej niż jego setna część [...]. Mój dom jest teraz inny, niż to zwykle bywa. Ma ledwie trzy na trzy metry powierzchni, a jego wysokość nie sięga siedmiu stóp. Nie wybierałem sobie specjalnie miejsca, więc nie radziłem się wróżb przed budową. Ustawiłem podpory z bali, przykryłem najprostszym dachem, a złącza belek wzmocniłem stalowymi klamrami. Wszystko po to, abym mógł łatwiej przenieść się dalej, gdyby mi coś nie odpowiadało¹⁷.

Dom w rozumieniu Kamo-no Chōmei jest więc definiowany jako miejsce tymczasowego schronienia, nie tyle „jest” domem z racji spełniania pewnych rygorów materialnych (np. trwała konstrukcja posiadająca cztery ściany i dach), ile raczej zyskuje na określony czas „status domu” w wyniku podejmowanych w jego obrębie

¹⁵ Saito Yuriko, *Scenic National Landscapes: Common Themes in Japan and the United States*, „Essays in Philosophy. A Biannual Journal”, t. 3, nr 1, Humboldt University, <<http://www.humboldt.edu/~essays/saito.html>> (data dostępu: 20.11.2009).

¹⁶ Kamo-no Chōmei był buddyjskim mnichem, żyjącym na przełomie XII/XIII wieku.

¹⁷ Kamo-no Chōmei, *Hōjōki* [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2001, s. 26.

działań, relacji zachodzących na wydzielonej przestrzeni. Symptomatyczne są tu rozterki dręczące japońskiego mnicha:

Kiedy tu zamieszkałem, myślałem, że będzie to krótki czas, a tymczasem upłynęło już pięć lat i moja chwilowa kryjówka stała mi się przytulnym siedliskiem, na dachu nawarstwiły się zbutwiałe liście, a podwalina porosła mchem [...]. Jednakże nauka Buddy przestrzega nas, byśmy nie dali się uwieść żadnym rzeczom tego świata. Moje przywiązanie do małej chatki trzeba więc uznać za grzech. Grzechem jest też moje upodobanie do spokojnego życia w samotności¹⁸.

Umiłowanie prostoty, naturalności oraz akceptację specyficznie rozumianej prowizoryczności konstrukcyjnej, które emanują z kart *Hōjōki*, można odnaleźć w wielu japońskich nurtach i stylach architektonicznych, w sposób szczególny uwidaczniają się one jednak w architekturze herbacianej¹⁹. *Sukiya* – powstała w okresie Azuchii–Momoyama, a spopularyzowana w czasach epoki *Edo* – charakteryzuje się wprowadzeniem zapożyczonych z budownictwa wiejskiego elementów, takich jak nieociosane belki, naturalnie uformowane elementy konstrukcyjne, plecionki wykonane z bambusa, często również ścian wypełnionych gliną. Domy w stylu *sukiya* były wykorzystywane jako rezydencje przez przedstawicieli arystokracji i warstwy wojowników, dla wielu mieszczan natomiast, którym nie wolno było budować domów w stylu *shoin* oraz *shinden*, stanowiły jedyne miejsce zamieszkania. Okakura Kakuzō pisał o pawilonie *sukiya* następująco:

Jest to siedziba pustki, pozbawiona wszelkich ozdób, prócz tych, które mają zaspokoić pewne estetyczne potrzeby chwili. Jest to siedziba niesymetryczności, gdyż poświęcono ją kultowi niedoskonałości – celowo pozostawiając pewne rzeczy niedokończone, by mogła je dokończyć wyobraźnia²⁰.

Sam domek, w którym odbywała się ceremonia herbaciana, nosił nazwę *sō-an*, co oznacza pokrytą słomianą strzechą chatkę lub pustelnię mnicha. Toshihiko Izutsu zwraca uwagę na fakt, że słowo *sō-an* w swoim dawnym znaczeniu oznaczało czasowe schronienie dla podróżnika, a dziś przypomina starodawny zwyczaj konstruowania takiego właśnie przybytku z wysokopiennego sitowia i traw, które za pomocą węzła szczytowego łączono z sobą na potrzebę chwili. Gdy schronienie nie było już potrzebne, wystarczyło rozwiązać węzeł, aby ów prowizoryczny namiot z traw na powrót „roztopił” się w naturze. Japoński badacz podkreśla ujawniającą się w owym zwyczaju symbolikę „chwilowego skrzepnięcia zjawisk i ponownego ich rozpuszczenia”²¹.

¹⁸ *Ibidem*, s. 29.

¹⁹ *Sukiya* to nazwa miejsca, w którym odbywa się ceremonia w pawilonie herbacianym. Architektura herbaciana (*sukiya*) stara się współgrać z duchem takiej ceremonii, wyrażającym się poprzez prostotę i spontaniczność.

²⁰ Okakura Kakuzō, *op.cit.*, s. 62.

²¹ Toshihiko Izutsu, *Droga herbaty. Sztuka świadomości przestrzennej* [w:] *Estetyka japońska...*, s. 200.

Tendencje współczesne

Żywotność architektonicznej idei domu jako tymczasowego schronienia ujawnia się w wielu wymiarach również we współczesnej Japonii. Najbardziej znany jej przejaw to nurt tzw. metabolizmu w architekturze, wywodząca się od ugrupowania *Metabolism* szkoła uczniów Kenzō Tange, takich jak Kishō Kurokawa, Takashi Asade czy Fumihiko Maki. Jin Baek postrzega metabolistów jako (do pewnego stopnia) architektonicznych dziedziców buddyjskiej koncepcji *mujō*, zwracając uwagę na podobieństwa pomiędzy opartą na łatwym w montażu i demontażu systemie konstrukcyjnym, efemeryczną architekturą średniowiecznych pustelni a systemem metabolistycznym, umożliwiającym dokonywanie zmian konfiguracji przestrzeni pomieszczeń czy budynków oraz dołączania nowych modułów do już istniejących²². Jednakże, z punktu widzenia niniejszego eseju, ciekawszym i wciąż w niewystarczającym stopniu poznanym zagadnieniem pozostaje kwestia interpretacji fenomenu architektury „niebieskich miasteczek”, tymczasowych osiedli budowanych przez „bezdomych” w przestrzeni współczesnych japońskich miast.

Być może jednym z pierwszych określeń odnoszących się do tego typu architektury było pochodzące ze slangu wojskowego angielskie słowo *hootchie*. Amerykańscy i australijscy żołnierze używali go w trakcie wojny koreańskiej i wietnamskiej na określenie zbudowanych z rozpiętego na palach brezentu, tymczasowych chatk charakterystycznych dla wiejskich obszarów Azji, a także w odniesieniu do własnych wojskowych, brezentowych namiotów. Słowo to, w ich przekonaniu będące derywatem od japońskiego *uchi* – „dom”, pochodziło z czasów wojny z Japonią i prawdopodobnie ukształtowało się w odniesieniu do prowizorycznych chatk zamieszkiwanych przez Japończyków pozbawionych domostw w wyniku bombardowań. Amerykański korespondent wojenny w nagrodzonej nagrodą Pulitzerza książce poświęconej amerykańskiej obecności w Wietnamie, pisze na ten temat następująco:

Jest kilka wymownych określeń w Pidgin English, które trafiły do Wietnamu, a pochodziły jeszcze z czasów poprzednich wojen. Na przykład jakakolwiek struktura stanowiąca schronienie była przez aliantów nazywana „hootchie”, co stanowiło derywat od japońskiego „uchi”, oznaczającego dom²³.

Współcześnie osiedla, zwane od koloru specyficznej folii używanej do pokrycia dachu chatk „niebieskimi miasteczkami”, znajdują się praktycznie w większości japońskich miast. Według niemieckiej badaczki Anke Haarman, autorki *Public Blue*, dokumentalnego filmu poświęconego sytuacji jednej z grup bezdomych nazywanej *No Jyuku Sha* i zamieszkującej Osakę, jest to zjawisko wyjątkowe ze względu na specyfikę wykorzystywania oraz kształtowania przez tych ludzi przestrzeni publicznej²⁴.

²² Jin Baek, *Mujō, or Ephemerality: The Discours of the Ruins in Post-War Japanese Architecture*, „Architectural Theory Review”, t. 11, nr 2, listopad 2006, s. 66–76.

²³ Sheehan Neil, *A Bright Shining Lie*, Vintage Books, New York 1989.

²⁴ Haarman w swoim filmie mówi o fenomenie *No Jyuku Sha*, co można przetłumaczyć na język angielski jako *field campers*. Jest to zwrot używany na określenie mieszkańców namiotów zarówno przez okoliczną ludność, jak i przez nich samych. *Public Blue* to nie tylko film, lecz również instalacje i plaka-

Poza charakterystycznym wyglądem pokrytych niebieską folią domków zamieszkiwanych przez *field campers*, sposób życia, który oni prowadzą, niewiele różni się od tego, który wiodą mieszkańcy sąsiadujących z nimi legalnych osiedli. Tak jak tamci uprawiają oni swoje „przydomowe” ogródki, chodzą regularnie do pracy i z porównywalną dbałością opiekują się terenem, który zaanektowali. Haarman w wywiadzie dla internetowego magazynu „PingMag” podkreśla także, że ludzie ci „nie tylko organizują się przez internet, ale również angażują się w działalność polityczno-społeczną w obronie swoich praw”²⁵. Niezwykle jest to, że czynią to w przestrzeni publicznej, nie roszcząc sobie pretensji do uwłaszczenia zajmowanych terenów, lecz postulując jedynie akceptację *status quo*. Różnią się więc dość wyraźnie od znanych z krajobrazu zachodnich miast squattersów domagających się częstokroć od władz uznania prawa do zajmowanego lokalu na podstawie przepisu o „zasiedzeniu” nieruchomości. Postawa, którą przyjmują w tej kwestii mieszkańcy „niebieskich miasteczek” wydaje się, w przeciwieństwie do działań squattersów, bardziej pasywna – jest to raczej monitowanie władz w celu opóźnienia eksmisji, a nie wieloletnie boje sądowe o uznanie prawa do własności, toczone na przykład przez mieszkańców brytyjskich squattów. Dość poważną różnicę powoduje tutaj fakt, że squattersi nie zajmują, w przeciwieństwie do *field campers*, przestrzeni publicznej parków, ulic czy skwerów, lecz pustostany, które z administracyjnego punktu widzenia są domami. O wyjątkowości *No Jyuku Sha* świadczy też społeczna akceptacja tego zjawiska. Lokatorzy miasteczek powstających w wyniku nagromadzenia domków, podkreślają, że czują się bezpieczni, nie spotykają się raczej z negatywną reakcją okolicznych mieszkańców. Oczywiście władze co jakiś czas przeprowadzają akcje mające na celu usunięcie *field campers* z zajmowanych przez nich terenów, charakterystyczna dla tego zjawiska jest jednak jego powtarzalność – po pewnym czasie miasteczka po prostu wyrastają na nowo. W powyższym kontekście symptomatyczne jest stwierdzenie, które pada we wspomnianym wywiadzie z Anke Haarman: „Mam wrażenie, że przestrzeń publiczna w Japonii jest «stwarzana» przez ludzi, a nie «dostarczana» przez miejskich planistów”²⁶. *Field campers* nie wydają się pojmować przestrzeni publicznej jako w specyficzny sposób wyróżnionej w stosunku do innych przestrzeni, lecz zdają się definiować ją w kategoriach przestrzeni relacyjnej, której funkcja zależy od czynności, jakie chcemy w niej podjąć. Może być parkiem, ale równie dobrze może zostać na pół roku przemianowana na zespół przydomowych ogródków. Równocześnie nie jest ona traktowana jako wyróżniony i obwarowany restrykcjami teren, lecz raczej jako wolne terytorium, które daje wiele możliwości wykorzystania.

Można się pokusić o stwierdzenie, że nie tylko ze względu na swoją prowizoryczność namioty *No Jyuku Sha* przypominają współczesną wersję pustelni Kamo-no Chōmei. Odzwierciedla się w nich również ten sam duch spontaniczności i „lekkoci” kształtowania otaczającej przestrzeni, który można odnaleźć we wspomnianej

ty. Haarman prezentowała swój projekt między innymi na festiwalach: Globale Köln, Filmforum NRW (Museum Ludwig), Köln, Germany, 2008 oraz na Yamagata International Documentary Film Festival w Japonii w 2007 roku.

²⁵ Haarman Anke, *Homeless in Osaka: Reappropriate Public Space*, „PingMag”, 13 lutego 2007.

²⁶ *Ibidem*.

metaforze „namiotów z trawy” Toshihiko Izutsu. Znamienne, że ów specyficzny *modus* zamieszkiwania stanowi również inspirację dla współczesnej sztuki. Doskonałym tego przykładem jest twórczość Tadashi Kawamaty, artysty, który fascynację zagadnieniami związanymi z przestrzenią miejską harmonijnie łączy z wrażliwością na problemy społeczne, zwłaszcza kwestię bezdomności. Dość dobrze znane są jego serie *Field Projects*: umieszczane w różnych kontekstach miejskich, zaskakujące swoją obecnością, skonstruowane z drewna, płyt mdf, odpadów, domki stylizowane na schronienia bezdomnych. Toshiharu Ito w *The Fourth Dimension of Perception: New Coordinates for Japanese Contemporary Art* podkreśla w kontekście projektów Kawamaty inspiracje płynące ze strony nauk buddyjskich. Konstrukcje Kawamaty są jego zdaniem odzwierciedleniem „buddyjskiego ideału karisome (ulotności), wyrażającego się poprzez uznanie życia jako tymczasowego schronienia (kari no yado)”²⁷.

Bibliografia

- BOGNAR Botond, *What Goes Up, Must Come Down: Recent Urban Architecture in Japan*, „Harvard Design Magazine” 1997, 3, <<http://www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/3bognar.html>> (data dostępu: 28.07.2010).
- EVANS S., *Contemporary Japanese Design*, Quarto Publishing, London 1991.
- HAARMAN Anke, *Homeless in Osaka: Reappropriate Public Space*, „PingMag”, wywiad z artystką, 13 lutego 2007.
- INŌE Shōichi, *Interpretation of Ancient Japanese Architecture: Focusing on Links with World History*, „Japan Review”, 2000.
- JIN Baek, *Mujō, or Ephemerality: The Discours of the Ruins in Post-War Japanese Architecture*, „Architectural Theory Review”, t. 11, nr 2, listopad 2006.
- KAMO-NO Chōmei, *Hōjōki* [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2001.
- KŌJI Taki, *Towards an Open Text: On the Work and Thoughts of Toyō Itō* [w:] Sophie Roulet and Sophie Soulie, *Towards a Postephemeral architecture*, Editions Moniteur, Paris 1991.
- NITSCHKE G., *Architecture and Aesthetic of an Island People* [w:] C. Schittich (red.), *In Detail – Japan: Architecture, Constructions, Ambiances*, Birkhauser, Basel 2002.
- NUTE Kevin, *Frank Lloyd Wright: A Study in Inspiration*, „Journal of Design History”, t. 7, nr 3, 1994.
- OKAKURA Kakuzō, *Księga herbaty*, Etiuda, Kraków 2004.
- SAITO Yuriko, *Scenic National Landscapes: Common Themes in Japan and the United States*, „Essays in Philosophy. A Biannual Journal”, t. 3, nr 1, Humboldt University. <<http://www.humboldt.edu/~essays/saito.html>> (data dostępu: 20.11.2009).
- SHEEHAN Neil, *A Bright Shining Lie*, Vintage Books, New York 1989.
- TANIZAKI Jun’Ichirō, *Pochwała Cienia* [w:] *Estetyka Japońska*, t. III, *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005.
- THACKARA John, *In Tokyo They Shimmer, Chatter and Vanish*, „The Independent”, London, 25 listopada 1991, s. 12.

²⁷ Toshiharu Ito, *The Fourth Dimension of Perception: New Coordinates for Japanese Contemporary Art* [w:] *Chikaku. Time and Memory in Japan*, katalog wystawy, Kunsthau Graz, 2005, s. 29.

TOSHIHARU Ito, *The Fourth Dimension of Perception: New Coordinates for Japanese Contemporary Art* [w:] *Chikaku. Time and Memory in Japan*, katalog wystawy, Kunsthaus Graz, 2005.

TOSHIHIKO Izutsu, *Droga herbaty. Sztuka świadomości przestrzennej* [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, K. Wilkoszewska (red.), Universitas, Kraków 2001.

VERGHESE George, *The Way of the Detail in Japanese Space*, <<http://www.idea-edu.com/Journal/2003/2003-IDEA-Journal>> (data dostępu: 28.07.2010).

WILKOSZEWSKA Krystyna, *Estetyka japońska* [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, Universitas, Kraków 2001.

