

Barbara Stec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8366-0367>

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

## **Kulturowe podstawy modyfikowania światła słonecznego we wnętrzu architektonicznym. Japońska pochwała światłocienia na podstawie eseju *In'ei – raisan* Jun'ichirō Tanizakiego**

**Cultural foundations for the modification of sunlight within an  
architectural interior. Japanese praise of chiaroscuro based on  
Jun'ichirō Tanizaki's essay *In'ei – raisan***

### **Abstract**

The article discusses the cultural foundations of modification of sunlight within an architectural interior on the example of the Japanese tradition as compared to the Western tradition. The analysis was based on the considerations of Jun'ichirō Tanizaki, from which the features of cultural patterns of shaping light in the aesthetics of praise of chiaroscuro were identified, consisting not only in strongly limiting light in interiors, but first of all in favoring the diffused, soft, side, but also static light, , filtered many times and strongly separated from its source. These features are discussed in the examples. Consequences of the aesthetics of praising chiaroscuro for the perception and evaluation of architecture are indicated.

**Key words:** sunlight, architecture, Japanese tradition, Western tradition

\*\*\*

W artykule omówiono kulturowe podstawy modyfikowania światła słonecznego we wnętrzu architektonicznym na przykładzie japońskiej tradycji, widzianej na tle tradycji Zachodu. Analizę oparto na rozważaniach Jun'ichirō Tanizakiego, z których wyłoniono cechy kulturowych wzorów kształtowania światła w estetyce pochwały światłocienia, polegające nie tylko na ograniczeniu światła we wnętrzach, lecz przede

wszystkim na faworyzowaniu światła rozproszonego, miękkiego, bocznego i zarazem statycznego, wielokrotnie filtrowanego, mocno odgradzonego od swego źródła. Cechy te omówiono na przykładach. Wskazano konsekwencje estetyki pochwały światłocienia dla percepcji i wartościowania architektury.

**Słowa kluczowe:** światło słoneczne, architektura, tradycja Japonii, tradycja Zachodu

Odebrano / Received: 10.03.2023

Zaakceptowano / Accepted: 31.07.2023

Zarządzanie światłem, którego pierwotne źródło – Słońce – jest zawsze poza Ziemią w przestrzeni kosmicznej, polega zasadniczo na jego odpowiednim wprowadzaniu do wnętrza architektonicznych i urbanistycznych. Różnice w zakresie jego modyfikowania za pomocą elementów architektury wynikają z wielu uwarunkowań, które można podzielić, z pewnym uproszczeniem, na fizyczne, fizjologii i psychologii człowieka oraz kulturowe (Stec 2017). Te ostatnie powstawały w długotrwałym zamieszkiwaniu danej wspólnoty na wybranym obszarze w złożonych procesach, krystalizujących wzory jakości i natężenia światła we wnętrzach oraz wzory myślenia i zachowania dotyczące światła, przekazywane z pokolenia na pokolenie i składające się na tradycję kształtowania światła w określonej kulturze (Szacki 1971). Obejmuje ona zarówno wzory zmysłowych wrażeń światła, dziedziczone jako ważne (zakreślone reakcjami fizjologicznymi i psychologicznymi), jak i ich symbolikę, nadającą tym wrażliwości szczególne ponadzmysłowe znaczenia. Tym samym modyfikowanie światła słonecznego we wnętrzach architektonicznych, niewątpliwie wyrastające z fizycznych, zwłaszcza klimatycznych uwarunkowań, staje się głęboko kulturowe, wpływając na percepcję i wartościowanie architektury oraz szerzej, na sztukę, estetykę i symbolikę. Jak zauważa Rapoport, „Nie trzeba negować znaczenia klimatu, by kwestionować jego decydującą rolę w tworzenie zbudowanej formy. Zbadanie skrajnych różnic we wzorcu urbanistycznym i rodzajów domów [...] pokazuje, że są one znacznie bardziej związane z kulturą niż z klimatem” (Rapoport 1969: 19).

Jako studium przypadku przedstawiono tradycję Japonii na tle tradycji Zachodu, którą zawężono do jej źródłowego nurtu, ukształtowanego w antyku greckim i rzymskim oraz rozwijanego w stylach architektury europejskiej (przez nawiązania lub kontestacje, jak w przypadku modernizmu). Jednak wiodącym tematem artykułu jest japońska tradycja światła.

Układ pracy oparto na przemyśleniach Jun'ichirō Tanizakiego, zawartych w jego esej *In'ei – raisan* z 1933 r., przetłumaczonym na język angielski w 1977 r. pt. *In Praise Of Shadows*, a na polski z początkiem XXI wieku pt. *Pochwała cienia*. Esej ten znajduje się dziś w kanonie tekstów dotyczących kulturowych uwarunkowań światła w architekturze japońskiej. Opisując swą rodzimą estetykę światła w różnych dziedzinach kultury (architekturze, sztuce fotografowania, kulinarnej, kinematografii, teatrze, modzie),

Tanizaki poetycko i zarazem precyzyjnie nakreślił cechy światła w tradycyjnym wnętrzu japońskim.

Tytuł eseju jest właściwie nieprzetłumaczalny na języki zachodnie, co sygnalizuje kulturowy charakter opisywanego zjawiska, gdyż „prowadzi do sedna problemu poruszonego przez japońskiego architekta Aratę Isozakiego, który twierdził, że tłumaczenie *In'ei* jako *Shadows* jest nie tylko błędne, ale zdradza brak kulturowego zrozumienia. Źródła tego nieporozumienia są starożytne i głęboko zakorzenione w różnicach między myślą zachodnią a myślą wschodnią” (Barr 2017a)<sup>1</sup>. W zachodnim, zwłaszcza chrześcijańskim kręgu kulturowym ciemność i światłość to dwa przeciwstawne i oddzielone od siebie byty, reprezentujące przeciwstawne wartości (zwykle, ciemność symbolizuje zło, a światłość – dobro). „Idee te są obce myśli Wschodu, która traktuje światło i ciemność jako stopnie tego samego zjawiska lub, ujmując to inaczej, jako fazy yin i yang tego samego zjawiska. Jako takie nie mogą być uważane za odrębne byty w opozycji” (Barr 2017a)<sup>2</sup>. Barr zauważa, że w tytule i treści swego eseju Tanizaki nie używa japońskiego słowa *kage*, wyrażonego znakiem *kanji* 影 i oznaczającego cień w sensie zachodnim (czyli efekt padania na przedmiot światła bezpośredniego i kierunkowego), lecz łączy dwa znaki: 陰翳, czytane jako *In'ei*. „Každy z tych znaków, indywidualnie, może nieść idee ciemności, cienia, mroku, półmroku, drugiej strony, a jeden z nich (陰) może nieść dodatkowe idee kobiety, negatywu i yin (jak w yin i yang)”. Barr uważa, że w kluczowym pojęciu swego eseju Tanizaki świadomie nawiązuje do techniki łączenia dwóch znaków o podobnym, choć nieco różnym znaczeniu, stosowanej w klasycznym języku chińskim dla wydobycia niuansów w głębi znaczeń. Pojęcie *In'ei* Barr tłumaczy jako światło/ciemność, zgodnie ze wschodnią interpretacją tych zjawisk, a Arata Isozaki opisuje jako ciemną mgłę, powoli rozszerzającą się we wnętrzu (Barr 2017a). W tym duchu, w niniejszym artykule zaproponowano pojęcie „pochwały światłocienia”, zostawiając w cytatach oryginalne polskie tłumaczenie tytułu i treści eseju<sup>3</sup>. Starano się w ten sposób podkreślić, że japońska tradycja światła, opisana przez Tanizakiego, polega nie tylko na skłonności do mocnego ograniczania światła we wnętrzach, ale także, w równym stopniu na upodobaniu w konkretnej i specyficznej jakości światła i cienia.

<sup>1</sup> John Barr przywołuje wypowiedź Arata Isozakiego za angielskim tłumaczeniem (2012) oryginalnej pozycji: A. Isozaki. 2010. „Shirai Seiichi Furrashubakku”. [W:] H. Akihiro and W. Kyoko (eds.) *Strai: Anima et Persona*, s. 22-32. Kyoto: Seigensha Art Publishing. John Barr jest architektem pracującym w Japonii od ponad trzydziestu lat. W 1992 r. został pierwszym brytyjskim architektem zarejestrowanym w Japonii z licencją pierwszej klasy i założył własną praktykę w Kobe. Został przyjęty do Instytutu Architektury Japonii w 2002 r. Od 2012 r. wykłada architekturę japońską na Uniwersytecie Strathclyde w Glasgow. Cytaty z Barr (2017 a, b) autorka.

<sup>2</sup> O japońskiej zasadzie dwoistości jako współistnienia przeciwieństw pisze też Ching-Yu Chang (2001).

<sup>3</sup> Autorka nie polemizuje z polskim tłumaczeniem tytułu eseju Tanizakiego, wykonanym przez wybitnego japonistę Henryka Lipszyca. Przeciwnie, wykorzystuje fakt, iż polski przekład wpisuje się w ciąg zachodnich tłumaczeń, uwypuklając różnice kulturowe między Japonią a Zachodem, dotyczące pojęcia cienia/światła.

Tekst Tanizakiego wskazuje, w ogólnym ujęciu, że tradycja Japonii faworyzuje wnętrza odpowiednio zacienione, a tradycja Zachodu – rozświetlone światłem słonecznym, zarówno w dosłownym, jak i metaforycznym sensie. Różnice te ukształtowały się mimo podobnych szerokości geograficznych znacznych obszarów kultury Zachodu i Japonii oraz mimo uniwersalnych względów praktycznych i ekonomicznych, które dziś pozwalają optymalizować oświetlenie wnętrz i ujmować je w normy, ale też powodują zanikanie japońskiej tradycji światła. W Japonii różnice te stały się wyraźne w latach 30. XX wieku, kiedy coraz częściej kopiowano tam wzory zachodnie z modernistycznym otwarciem architektury na światło słoneczne. W tych okolicznościach Tanizaki, wcześniej fascynujący się kulturą Zachodu, zaczął powracać do rodzimej tradycji, krytykując modę na jasność architektury, stosowanie białych powierzchni ścian, lśniących kafli, przezroczystego szkła<sup>4</sup>. Rozważania z *Pochwały cienia* można traktować jako dialog Tanizakiego (1886–1965) z Le Corbusierem (1887–1965) oraz – tradycyjnego domu japońskiego wyposażonego w platformę do podziwiania księżyca z willą Savoye w Poissy (1931), wyposażoną w taras do kąpiele słonecznych. Dialog ten wybrzmiewa tym bardziej, że pisarz i architekt żyli niemal dokładnie w tym samym czasie w miejscach o podobnych szerokościach geograficznych, a willę Savoye ukończono dwa lata przed publikacją słynnego eseju. Tanizaki czyni się przedstawicielem Japończyków, używając w swym tekście pierwszej osoby liczby mnogiej i odnosząc się do „człowieka Zachodu”, za którego można uznać Le Corbusiera. Treść szkicu wychodzi jednak poza czas międzywojnia i dotyczy kształtowania się tradycji pochwały światłocienia w Japonii.

### **Pochwała światła ograniczonego a bezpieczeństwo zamieszkiwania, materiały i formy tradycyjnego budownictwa**

Tradycję tę Tanizaki wiąże najpierw z wpływami środowiska geograficznego, warunkującymi rodzaj materiałów budowlanych, konstrukcji i form.

Wiele czynników, w tym klimat, rzeźba terenu i materiały budowlane, złożyło się na to, że okapy w japońskich domach mają tak imponujące rozmiary. Nie stosowaliśmy w naszym budownictwie cegieł, szkła ani cementu, niskie okapy były zaś pewną koniecznością dla zabezpieczenia się przed siekącym z boku deszczem i gwałtownymi podmuchami wiatru (Tanizaki 2016: 39).

Warto przypomnieć, że Japonia, rozłożona na czterech dużych wyspach i około siedmiu tysiącach mniejszych wysp, rozwija swą kulturę w konfrontacji z naturą sejsmicznego terenu (dziś jej obszar liczy około osiemdziesiąt czynnych wulkanów i ulega wstrząsom od tysiąca do trzech tysięcy razy w roku), otoczonego morzami i Pacyfikiem, co powoduje

<sup>4</sup> Tanizaki krytykuje też nadmiar światła elektrycznego, towarzyszący modernizacji Japonii. Podobne uwagi czyni ponad 80 lat później Alex Kerr (Kerr 2019).

liczne porywiste wiatry (w tym tajfuny występujące nawet siedem razy w roku) i regularne monsuny w czerwcu i lipcu (z wyjątkiem Hokkaido). Kraj leży w trzech strefach klimatycznych: zwrotnikowej, podzwrotnikowej i umiarkowanej ciepłej oraz, na przeważającej części obszaru, monsunowej. Zrozumiałe więc, że tradycyjne formy i materiały budowlane Tanizaki wiąże z koniecznością zabezpieczenia mieszkańców, ścian i wnętrza przed zacinającym deszczem i porywistym wiatrem, a nie – z intencją ograniczenia światła we wnętrzu, tym bardziej, że w miesiącach o najdłuższych dniach i najintensywniejszym nasłonecznieniu występują zwykle monsuny. Wręcz przeciwnie, należy przypuszczać, że światło starano się wprowadzać do wnętrza i rozprowadzać w nich optymalnie dla ich przeznaczenia, o czym świadczy częste w dawnej architekturze sakralnej umieszczanie otworu wejściowego od południa i inne zabiegi zwiększające jego natężenie we wnętrzach (omówione w dalszej części artykułu). Jednak na pierwszym miejscu stawiano bezpieczeństwo i trwałość budowli. Tym można tłumaczyć zespolenie w tradycji zamieszkiwania poczucia bezpieczeństwa z doświadczeniem półmroku i intymności wnętrza.

Również dawny Japończyk przyznałby, że jasny pokój jest wygodniejszy od ciemnego, ale cóż – zapewne nie miał innego wyjścia. Ponieważ jednak poczucie piękna wyrasta z realnego życia, naszym zamieszkującym mroczne pomieszczenia przodkom nie pozostało nic innego, jak odnaleźć piękno w półmroku, a w końcu sprawić, aby temu półmrokowi służył (Tanizaki 2016: 39).

Lekko ironizujący ton Tanizakiego pozwala jednak przypuszczać, że dopiero w świetle zachodniej mody ich wnętrza spowite półmrokiem okazywały się niewygodne. „Dawny Japończyk”, nie znający innych możliwości, odbierał je najprawdopodobniej jako optymalne i całkiem wygodne.

Wzory światła kształtowały się najpierw w oparciu o materiały budowlane i odpowiadające im formy domostw, o których wspomina Tanizaki. Uogólniając, japońskie tradycyjne domy budowano z lokalnych odmian drewna (dziś jeszcze obszar Japonii pokrywa 60% lasów) w połączeniu z ziemią, gliną, sitowiem, słomą, bambusem, korą drzewną, papierem japońskim zwanym *washi* (Engel 1964, Hughes 1978, Jarvis 2012, Cabeza-Lainez 2014), a od czasu szerzenia się wpływów Chin i buddyzmu (od VI wieku) – także z dachówką ceramiczną. Materiały te oraz odpowiednie dla nich techniki budowlane i formy ułatwiały odbudowywanie domów i zmniejszały skutki kataklizmów, stały się więc podstawą wznoszenia dwóch najstarszych typów domów japońskich: *tate-ana jūkyō* z okresu *jōmon* (12000 p.n.e. – 300. p.n.e.) oraz *takayuka-kenbutsu* z okresu *yayoi* (300 p.n.e. – 300 n.e.). Dały one początek późniejszym tradycyjnym budowlom świeckim i sakralnym, gdzie najmocniej utrwaliły się wzory wrażeń światłocienia<sup>5</sup>. Do

<sup>5</sup> Jedną z cech wyróżniających tradycję japońską jest małe zróżnicowanie form świeckich i sakralnych (Tubielewicz 1996).

budowy prostych domów używano głównie sosny, kasztanowca, rzadziej dębu, a do budowy sanktuariów i rezydencji – cedru i cyprysu. W rodzimej tradycji drewno pozostawiano surowe o różnym stopniu gładzenia powierzchni, natomiast w świątyniach buddyjskich malowano je, zwłaszcza w odcieniach czerwieni, według chińskich zwyczajów. W najstarszych sanktuariach shintoistycznych dach o konstrukcji ciesielskiej kryty był strzechą, w sanktuariach buddyjskich – szarą, glazurowaną dachówką ceramiczną, w rezydencjach – najczęściej korą drzew cyprysowych lub gontem. Z kamienia budowano jedynie podmurówki domów, ogrodzenia, mosty oraz fortyfikacje<sup>6</sup>. Ze względu na huragany w południowych regionach tradycją stało się lokowanie funkcji domu w oddzielnych małych budowlach, by w razie zniszczenia jednej z nich można było użytkować inne, zachowane (Rendchen 2009).

Najstarsze domy typu *tateana jūkyo* miały kształt chaty o planie czworoboku lub szafasu o planie owalnym i spiczastym dachu. Wczesne ich formy to szafasy z polepą zagłębioną ok. 50-60 cm, kryte gałęziami, trawą, sitowiem; późniejsze mają konstrukcję ze słupów i belek (Tubielewicz 1996, Barucki 1988). Typ ten przejęty został przez gmin i jako *minka* o zróżnicowanych formach regionalnych przetrwał do dziś. W *minka* dach o konstrukcji ciesielskiej kryty strzechą, bambusem lub deskami, które dociskano kamieniami, rzadziej – korą drzew i łupkiem. Ściany budowano z ramy drewnianej wypełnionej siatką z bambusa (*shitaji*), pokrywaną ziemią lub gliną i niekiedy tynkowaną. Stosowane na północy ścianki *okabe* pokryte są gliną lub ziemią od zewnątrz razem z ich konstrukcją. W regionach o dużych opadach śniegu wznosi się ściany z bali drewnianych lub pokrywa je strzechą podobnie jak dach (Rendchen 2009).

Domy drugiego typu *takayuka-kenbutsu* miały konstrukcję drewnianą z podniesioną podłogą. Zabieg ten umożliwiał wentylowanie wnętrza i konstrukcji oraz ochronę przed podmakaniem i gryzoniami, stąd niektórzy badacze wyprowadzają jej genezę od formy spichrza, wzniesionego na palach (Barucki 1988). Z tego typu domu wyodrębnił się w okresie Nara i Heian (794-1185) typ rezydencji arystokracji dworskiej i wojskowej w stylu środkowego pawilonu *shinden-zukuri*. Z ikonografii wiadomo, że była to rezydencja otoczona glinianym ogrodzeniem o dwuspadowym dachu krytym glazurowaną dachówką (Tubielewicz 1996). Główny pawilon rezydencji *shinden* zwrócony był na południe, w stronę dziedzińca i otoczony drewnianymi podestami *sunokoen*, do których przylegały przybudówki oraz zadaszone galerie *watadono*, przeważnie skierowane na wschód i zachód, prowadzące do przeciwległych pawilonów. Od nich prowadziły kolejne galerie na południe nad znajdujący się tam staw, gdzie umieszczano pawilon rybacki i źródłany. Poza tym styl ten wprowadza drewniane przesuwne kraty drzwiowe *yarido*, rolowane do góry bambusowe zasłony *sudare*, zasłony z tkanin *kabeshiro* (substytut

<sup>6</sup> Potężne zamki obronne fortyfikowane kamiennymi murami i wyposażone w wieże o podmurowaniu z kamieni budowano w okresie Momojama (1573-1603) od czasu kontaktów Japończyków z Portugalczykami (rozpowszechnienia broni palnej) na wzór fortyfikacji europejskich (Alberowa 1983).

ściany), parawany różnych rodzajów, o drewnianych ramach i lekkich wypełnieniach: stojące wieloskrzydłowe *byōbu*, jednoskrzydłowe *tsuitate*, zasłony z materiału na drewnianych ramach *kichō*, tkaniny zawieszane między słupkami (Tubielewicz 1996, Kubiak Ho-Chi 2009). Dachy pawilonów kryto gontem lub korą cyprysu. Styl ten ulegał w kolejnych wiekach niewielkim zmianom, dotyczącym przede wszystkim wyodrębnienia stałych pomieszczeń w głównym budynku oraz wznoszenia kolejnych oddzielnych pawilonów przeznaczonych dla konkretnych funkcji. W okresie Kamakura i Muromachi ukształtował się styl gabinetowy *shoinzukuri*, dla którego charakterystyczny jest przedsiónek *genkan*, wnęka ścienna *tokonoma* we wnętrzu domu, przesuwne ścianki drzwiowe lub okienne *shōji*, o konstrukcji z drewnianej ramy, wyklejone jednostronnie *washi*, półprzepuszczalnym dla światła (Tubielewicz 1996, Rendchen 2009, Cabeza-Lainez 2014). Rozpowszechniły się też znane już wcześniej w stylu *shindenzukuri*, przesuwne ścianki *fusuma* o drewnianej ramie, wyklejone dwustronnie nieprzepuszczalnym dla światła papierem. Są one masywniejsze od *shōji* i zwykle wewnętrzne. Od zewnątrz stosowane są drewniane okiennice *amado* (drzwi deszczowe) oraz osłony *shitomi*.

Tradycyjne materiały budowlane wpłynęły na proporcje elementów architektonicznych, dających się łączyć w struktury i warstwy za pomocą technik manualnych i ciesielskich, oraz na intymność wewnątrz niewielkich pawilonów, wznoszonych zawsze jako część ich przyrodniczego środowiska, z postępującą tradycją otwieranych ścian zewnętrznych<sup>7</sup>.

Odmienny stosunek do światła w zachodnim i japońskim kręgu kulturowym należy więc najpierw tłumaczyć powszechnie stosowanym materiałem budowlanym, jego właściwościami, obróbką i technikami łączenia w trwałe formy. W tradycji Japonii jest to zwłaszcza drewno, kora drzewna, *washi*, bambus, trawy, słoma, a w tradycji Zachodu – twardszy i cięższy od nich kamień, cegła, szkło<sup>8</sup>.

## Pochwała światła pochodnego a religia

W konfrontacji z zagrażającymi żywiołami zrodził się wyjątkowy szacunek Japończyków do natury i jej duchów, utrwalony w tradycji architektury, zwłaszcza sakralnej. W Japonii panuje „ogólne przekonanie, wspierane przez religię Shinto, że ziemia należy do naturalnych duchów (*kami*)” (Cabeza-Lainez 2014: 142). W tradycji japońskiej istnieją *kami* ziemskie i niebiańskie. Są one lokalnie kultywowane, dlatego wiążą się z konkretnym miejscem i jego elementami przyrody, np. lasem. Od miejscowych *kami* budowniczowie powinni uzyskać pozwolenie na budowę domu w danej lokalizacji.

<sup>7</sup> Koresponduje to z „horyzontalną koncepcją wnętrza i zewnątrz” tradycyjnego japońskiego domu, o której pisze Chang (2001: 208–212).

<sup>8</sup> Oczywiście, także w tradycji Zachodu budowano z drewna i stosowano strzechy, jednak tradycje architektury drewnianej nie wyszły poza znaczenie regionalne i nie stały się podstawą kulturowych wzorów architektonicznych Zachodu, prawdopodobnie z powodu ich nietrwałości. Kultura Zachodu wartościowała architekturę w aspekcie jej trwałości, użyteczności i piękna (Witruwiusz 1956).

W tym celu muszą podążać za tradycjami budowlanymi miejsca i przed rozpoczęciem budowy odprawić ceremoniały *tatema*e (*Duch ukryty w drzewach* 2022). Do obowiązków należy stosowanie lokalnych materiałów i form, a w konsekwencji – uzyskanie specyficznie ograniczonego światła we wnętrzu.

Kulturową rolę i specyfikę tego światła wyjaśnia mit związany z najstarszym i najważniejszym w Japonii bóstwem Shinto – boginią Amaterasu, czyli Wielkim i Świętym Duchem Świecącym na Niebie. Według mitu bogini ta podarowała Japończykom umiejętności uprawy ziemi, tkactwa i budownictwa. Najstarsze kroniki Japonii podają, że Amaterasu w „okresie odosobnienia od spraw doczesnych pozbawiła kraj światła. Po powrocie podarowała swemu wnukowi, pierwszemu cesarzowi Ninigi, święte lustro, na którym wypisała słowa: «Będziesz czcić to lustro tak, jakby to był mój święty duch»” (Cabeza-Lainez 2014: 142)<sup>9</sup>. Święte lustro z polerowanego brązu *Yata-no-Kagami* do dziś stanowiące najcenniejsze z trzech regaliów cesarskich Japonii (obok klejnotów i miecza samurajskiego), przechowywane jest w jednym z najstarszych japońskich sanktuariów – Chramie Wewnętrznym Amaterasu w Ise (Naiku). Znaczenie światła w japońskiej tradycji dotyczy więc przede wszystkim światła słonecznego odbitego w sposób rozproszony we wnętrzu. W stosunku do światła bezpośredniego jest ono pośrednie, czyli pochodne, słabsze i chłodniejsze (dociera dzięki odbiciu, a jego pierwotne źródło jest zwykle niewidoczne). Znamienitym przykładem pośredniego światła jest księżyc. Upodobanie Japończyków do światła pochodnego utrwaliło się w zwyczaju *Tsukimi*, czyli festiwalu poświęconych Księżycowi, sięgających okresu Heian. Członkowie arystokracji organizowali je w noc księżycowej pełni często na łodziach, by podziwiać nie tylko sam księżyc, ale i jego odbicie w wodzie. Tanizaki także wspomina planowanie swych wypraw na jesienne oglądanie księżyca, raz do świątyni Ishiyama, innym razem do świątyni Suma, gdzie zamierzał z przyjaciółmi wypłynąć łódką i podziwiać księżyc od strony jeziora. Niestety, w obu przypadkach jego zamiary zostały zniweczone przez nowoczesne atrakcje zagłuszające cel wyprawy (Tanizaki 2016: 67, 68).

Z szacunkiem wobec natury i jej duchowej istoty wiąże się tradycyjna postawa pokory, która pozwalała Japończykom akceptować zaciemnione wnętrza. Tanizaki pisze:

Myszę, że istnieje w naszym usposobieniu skłonność do godzenia się z zastaną rzeczywistością, że szukamy zadowolenia w otoczeniu, w którym przyszło nam żyć. Ciemność, w związku z tym, nie budzi naszego protestu, przyjmujemy ją z rezygnacją, świadomi, że i tak nic nie poradzimy (Tanizaki 2016: 60).

<sup>9</sup> Cabeza-Lainez cytuje *The Kojiki* (1992). Por. *Kojiki, czyli księga dawnych wydarzeń* (1986: 67-72, 104), zwłaszcza fragment „I powiedziała Świecąca na Niebie: «Czujcie to zwierciadło ze spizu tak samo jak mojego świętego ducha i jak oddajecie część mej własnej osobie!»” (*Kojiki* 1986: 104).



W oczach człowieka Zachodu pokora uważana jest za szczególnie japońską cechę, która „przetrwała [...] przez wszystkie wieki aż do czasów nam współczesnych mimo różnych fal importowanej mody. Japończycy nigdy – aż do okresu Meiji – nie wykazywali skłonności do przyjęcia kontynentalnego stylu życia w dziedzinie osobistej fizycznej wygody” (Tubielewicz 1984: 36). Barr słusznie zauważa, że w historii architektury Zachodu wnętrza z mocno ograniczonym światłem nie przeniknęły całej kultury i nie stały się dla niej modelowe z tego powodu, że stoi za nimi odmienna reakcja ludzi na konieczność odgradzania wnętrza od otoczenia (Barr 2017b). Odmienność tę dostrzega także Tanizaki, pisząc, że:

przedsiębiorczy człowiek Zachodu nie ustaje w wysiłkach, by poprawić swój los. Od świecy do lampy naftowej, od lampy naftowej do gazowej, od lampy gazowej do światła elektrycznego – jego dążenie ku jasności nie ma końca, [...] (Tanizaki 2016: 60, 61).

Tradycja pochwały światłocienia wyraża więc japoński sens pokory wobec rzeczywistości i tym samym inny niż na Zachodzie sens postępu, który dotyczy sposobów osvajania trudności i współlistnienia architektury z naturą.

Tradycja ta, podobnie jak inne przejawy kultury, była w Japonii utrwalana i sublimowana, czemu sprzyjała łatwość odcięcia wyspiarskiego kraju od obcych wpływów (zwłaszcza w trwającej prawie 220 lat izolacji kraju w okresie Edo, 1603-1868). Sytuację tę zmienił dopiero przewrót polityczny i otwarcie kraju na Zachód w 1868 roku.

Rzecz w tym, że człowiek Zachodu zmierzał w racjonalnie określonym kierunku i dotarł w tym marszu do współczesności, podczas gdy my, zetknąwszy się z wspaniałą cywilizacją, przyswoiliśmy ją i obraliśmy drogę zupełnie inną niż ta, którą podążaliśmy w naszym rozwoju od tysiącleci (Tanizaki 2016: 25).

W okresie niemal stu lat od czasu pisania cytowanego eseju japońska tradycja światła zanika w Japonii coraz bardziej, zwłaszcza w miejskich przestrzeniach mieszkalnych i komercyjnych (m.in. Kerr 2019). Od końca XX wieku wyłania się jednak tendencja przynajmniej częściowego jej przywrócenia w ramach szerszego powrotu do lokalnych tradycji w architekturze japońskiej, reprezentowanych przez twórczość Kengo Kuma (Kuma 2002, 2005, 2020, Stec 2021).

### **Architektoniczne narzędzia japońskiej tradycji światła. Pochwała światła zmiękczonego**

Wzory światła charakterystyczne dla japońskiej tradycji utrwaliły się zwłaszcza w historycznych sanktuariach i rezydencjach. Zapewniające je materiały i formy można uznać za architektoniczne narzędzia tradycji pochwały światłocienia. Jak wynika z zarysowanego wcześniej przeglądu typów domów japońskich, wprowadzają one do wnętrza

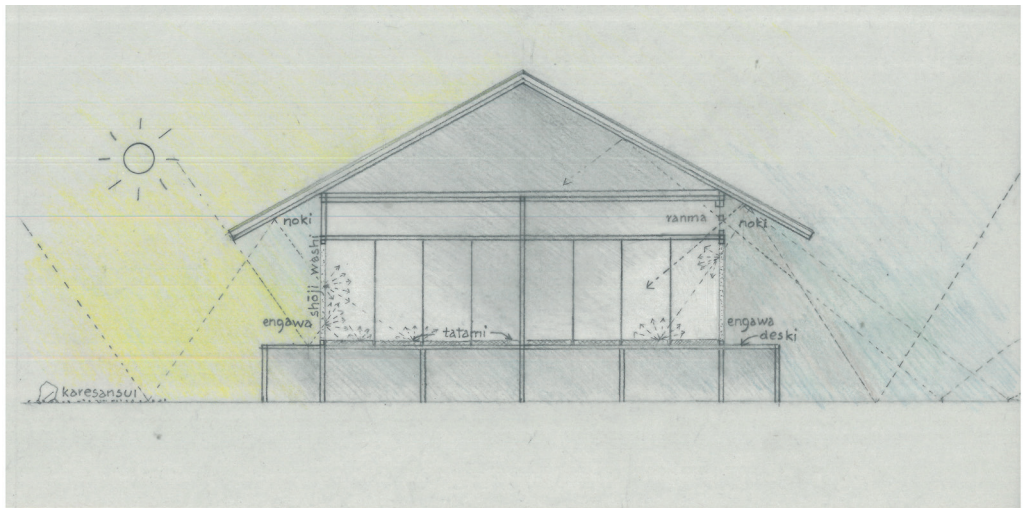
światło boczne kadrowane, wielokrotnie rozpraszane, filtrowane i, co niezwykle istotne, zmiękczone.

Pierwszym narzędziem, już wspomnianym, są tradycyjne materiały budowlane, zmiękczone światło dzięki jego rozpraszaniu i znacznemu pochłanianiu. Tanizaki wielokrotnie podkreśla wagę miękkości światła w tradycyjnym japońskim wnętrzu, pisze o przedkładaniu przez Japończyków miękkości, ciepła i półprzezroczystości papieru nad twardość i przezroczystość szkła, o „obłej miękkości, jaką daje prawdziwe, papierowe *shōji*” (Tanizaki 2016: 15), o „miękkiej, kruchej urodzie wątego światła” (Tanizaki 2016: 40). Współcześnie Kengo Kuma także akcentuje rolę miękkości światła w estetyce japońskiej, a zanikanie tej estetyki łączy z powszechnym dziś w Japonii stosowaniem betonu. W tradycji pochwały światłocienia nie chodzi więc tylko o mocne ograniczenie światła we wnętrzu, ale o uzyskanie jego miękkości dzięki rozproszeniu i pochłanianiu go przez miękkie struktury materiałów i przestrzenne elementy domu<sup>10</sup>.

Najistotniejszym dla specyficznego zmiękczenia światła w tradycji Japonii jest *washi*, wytwarzany z włókien lękowych pozbawionych ligniny (np. Kozo, morwa papiernicza) i nie zawierających wypełniaczy mineralnych. Włókna te zachowują swoją wytrzymałość na wiatr i zużycie dzięki procesowi pracochłonnego ręcznego rozcierania, stąd papier na ściankę *shōji* może być wystarczająco cienki dla przepuszczania rozproszonego światła (na Zachodzie jego jedynym odpowiednikiem jest papier lniany, z którego wykonuje się banknoty; Jarvis 2012 za: Barr 2017b<sup>11</sup>). Zachodni papier o podobnej wytrzymałości miałby grubość tektury i byłby nieprzepuszczalny dla światła. Poza tym wytwarzany z włókien drzewnych pokrytych w różnym stopniu kredą i dwutlenkiem tytanu zachodni papier ma w swej strukturze ligninę, która każde przedostające się przez jego powłokę światło filtruje do czerwonego odcienia (Jarvis 2012 za: Barr 2017b). Właściwość tę komentuje Tanizaki: „Powierzchnia papieru zachodniego zdaje się odbijać światło, nasz tymczasem zachowuje się, jakby je obejmował i wchłaniał tak, jak puszysta powierzchnia pierwszego śniegu” (Tanizaki 2016: 27). Wyjątkowe właściwości pochłaniania światła przez *washi* wynikają więc z braku włókien drzewnych i ligniny w ich strukturze. Jarvis podaje, że „światło rozproszone przez *washi* miesza kolory zewnętrzne z bielą i ma w dużym stopniu taką samą intensywność na całym obszarze *shōji*” (Rys. 1). Wtedy niuanse światła i cienia wokół obiektu zależą tylko od jego kształtu

<sup>10</sup> Specyficzne rozproszenie i pochłanianie światła skutkujące jego zmiękczeniem Plummer wiąże z wysoką wilgotnością powietrza w zalesionych obszarach Japonii, powodującą mgły i mżawkę; przenikające je światło nazywa on „światłem wilgotnym”; zwraca też uwagę na architektoniczne narzędzia uzyskiwania efektu „zamglonego, opalowego powietrza, rodzaju bezbarwnej pary” w tradycyjnych drewnianych domach (Plummer 1995: 138).

<sup>11</sup> Barr podaje, że w chwili pisania tekstu „Mike Jarvis był wykładowcą chemii na Uniwersytecie w Glasgow i prowadził badania nad materiałami biologicznymi i ich składowymi polimerami w celu analizy i zrozumienia ich struktury oraz właściwości mechanicznych” (Barr 2017b).



Rys. 1. Schemat: architektoniczne narzędzia modyfikowania światła słonecznego w tradycyjnym domu japońskim. Rys. Barbara Stec.

i faktury, a to, co widzimy, jest czystą formą” (Jarvis 2012 za: Barr 2017b)<sup>12</sup>. Natomiast światło przechodzące do wnętrza przez szybę, padające z różnych kierunków, zachowuje różnice barwy i intensywność zależnie od tego, od czego się wcześniej odbiło, powodując wyraźną i ostrą gradację światła i cienia na przedmiotach.

Japoński papier nie przepuszcza bezpośredniego światła jak szkło, ale zbiera światło pod każdym kątem na zewnątrz i rozprasza część tego światła pod każdym kątem wewnątrz. Zbieranie światła z tak szerokiego zakresu kątów jest zaskakująco wydajne w porównaniu z bezpośrednim snopem światła słonecznego, co pokazuje geometria sferyczna. Pośrednie światło wpadające przez szklane okno jest barwione przez to, co znajduje się na zewnątrz i zmienia kolor w zależności od kierunku, pogody i pory dnia, natomiast światło przechodzące do pokoju przez japoński papier zawiera wszystkie kolory nieba, drzew i budynków na zewnątrz, łącząc je w biel. Światło rozproszone z dużego obszaru ekranu shoji rzuca cienie, ale nie ostre, jak te, tworzone przez bezpośrednie światło słoneczne przechodzące przez szkło lub przez światła elektryczne, których Tanizaki tak nie lubił; zamiast tego cienie są delikatnie stopniowane, gdy światło gładka pomieszczenie pod różnymi kątami (Jarvis za: Barr 2017b).

<sup>12</sup> O rozbieleniu światła przenikającego z zewnątrz do wnętrza domu przez *shōji* pisze też Plummer (1995: 138).

Dzięki tym właściwościom *washi* ma wyjątkowe zalety: ogranicza i zmiękcza bezpośrednie światło słoneczne, natomiast światło rozproszone na zewnątrz (np. w pochmurny dzień) niejako zbiera z otoczenia i kieruje do wnętrza, wzmagając jego intensywność (Barr: 2017b).

Istotnym narzędziem estetyki światłocienia jest rozłożysty dach z niskimi i głębokimi okapami *noki* (Rys. 1.) (Engel 1964). Tanizaki pisze: „Kiedy stawiamy sobie dom, rozpościeramy najpierw parasol w postaci dachu, rzucamy cień i dopiero na tym wytyczonym na ziemi obszarze, w ciemnym, szarym półmroku przystępujemy do budowy” (Tanizaki 2016: 38, 39). W tradycyjnych domach występują trzy podstawowe typy dachów: dwupołaciowe ze ścianami szczytowymi (*kirizuma*), czteropołaciowe, mające dwie stykające się w kalenicy trapezowe połacie i nachylone pod tym samym kątem dwie trójkątne (*yosemune*) oraz dachy będące kombinacją *kirizuma* i *yosemune*, półszczytowe (*irimoya*) (Tubielewicz 1996, Rendchen 2009, Chang 2001). W *minka* i rezydencjach stylu *shinden-zukuri* więźba jest najczęściej odsłonięta od wnętrza, zanikająca w mroku, natomiast w stylu *shoin-zukuri* kryje ją sufit fasetowy lub kasetonowy, jak np. w Pawilonie Kazań świątyni Horyūji w Nara (z pocz. VII w. przebudowanej w 990 r. i później).

Podobnie jak *noki*, efekt ograniczania i zmiękczenia światła dają *hisashi*, czyli odzielone od głównego dachu występy lub daszki (Introduction of the Role and Types of Eaves, Chang 2001), które w tradycyjnym domu japońskim otaczają jego środkową część *moya* (z jednej, dwóch, trzech lub czterech stron), zwykle wzmacniając konstrukcję budowli<sup>13</sup> (Nishi i Hozumi 1996). Współcześnie *hisashi* występują najczęściej nad oknami lub drzwiami, co podkreśla ich rolę okapu.

Istotnym narzędziem ograniczania i zmiękczenia światła jest weranda, czyli *enga-wa*, ciągnąca się pod *noki* lub *hisashi* dookoła wnętrza lub tylko z trzech, dwóch, a nawet jednej jego strony (Rys. 1) (Engel 1964). Stanowi ona zewnętrzny zadaszony korytarz. Jest wprawdzie zacieniona dachem, ale otwarta na boczne światło i dająca możliwość otwarcia na widok otoczenia. Może być uniesiona na słupkach lub zaledwie wzniesiona nad ziemię o jeden stopień, bywa zasłaniana przesuwными *shōji* lub okiennicami *amado*, podłogę ma z desek. Tanizaki zwraca na nią uwagę, pisząc: „A my, jakby nawet tego znikomego światła było nadto, jeszcze się przed nim osłaniamy, dobudowując już poza pokojami, dokąd promienie słoneczne mają i tak utrudniony dostęp, werandy okalające dom i przekrycia dachowe nad gankiem” (Tanizaki 2016: 39, 40). *Engarwa* wzmacnia znaczenie bocznego światła i kadrowania widoku niczym obrazu do kontemplacji. W Japonii, ze względu na częste opady, zimno i wiatry, nie rozpowszechniły się otwarcia wnętrza od góry tak, jak to miało miejsce w tradycji śródziemnomorskiej (np. latarnia w megaronie mykeńskim, *compluvium* w atrium rzymskim, perystyl w domu greckim, *oculus* w szczytowej części sklepienia, wirydarz klasztorny, dziedziniec). W japońskich

<sup>13</sup> W tradycyjnej architekturze *hisashi* oparte są na dodatkowym rzędzie słupów od zewnętrznej strony *moya*, wzmacniając konstrukcję całego budynku.

domach z paleniskiem we wnętrzu (*tateana jūkyo, minka*) dym uchodził przez trójkątne otwory w przeciwnych szczytach dachu (Tubielewicz 1996). Wyjątkiem są niektóre pawilony herbaciane mające w połąci dachowej niewielkie przesuwne okienko wypełnione *washi*.

Narzędziem tradycji pochwały światłocienia są też ściany. *Shitaji* pokryta jest ziemią lub gliną w beżowym odcieniu albo wykończana jasnym tynkiem, dzięki czemu jej piaskowa i miękka powierzchnia rozpraszająco odbija więcej światła niż surowe drewno, a kontrast między nimi czyni tektonikę budowli ozdobą wnętrza.

Za narzędzia estetyki pochwały światłocienia można uznać okna i drzwi tradycyjnego japońskiego domu. W *minka* wielkość i liczba okien zależy od regionu; na północy okna są małe i nieliczne, zwykle w dachu lub ścianie szczytowej, a na południu większe, w ścianach. W domach tych okno ściennie stanowi najczęściej fragment *shitaji* niewypełniony gliną, czyli bambusowa siatka w otworze niewykończonym w ościeżach. Okno takie (*shitajimado*) stanowi filtr przesiewający światło słoneczne (Stec 2017). Łatwą regulację światła w oknach umożliwiają drewniane okiennice. Najbardziej charakterystyczne dla tradycji pochwały cienia są *shōji*, wprowadzające do wnętrza światło częściowo pochłonięte i zmiękzone przez *washi* oraz *ranma* (Rys. 1), stanowiąca ażurową konstrukcję między ściankami *fusuma* lub *shōji* a sufitem lub belką dachu. Beata Kubiak Ho-Chi określa *ranmę* ozdobnym świetlikiem (Kubiak Ho-Chi 2009: 176), gdyż dzięki niej rozproszone światło przemieszcza się bladą poświatą nad ścianami pod sufitem lub dachem, doświetlając delikatnie wnętrza, więźbę lub sufit. Możliwość rozsuwania i odstawiania ścianek sprawia, że wnętrza mogą tonąć w mroku lub niemal całkowicie otwierać się na boczne światło, rozproszone przez dach i *engarwę*.

Narzędziem estetyki światłocienia jest także podłoga z mat *tatami*<sup>14</sup>, plecionych ze słomy ryżowej i sitowia (Rys. 1). Odbijają one światło od jasnych, gładkich powierzchni nieco odmiennie w zależności od kierunku splotu. Dzięki *tatami* wnętrza zyskuje delikatną poświatę od dołu. Ich dłuższe krawędzie obszyte są płótnem, niekiedy w ciemnym odcieniu, dając linearny rysunek podłogi. W sali audiencyjnej zamku Himeji (1601-1614) *tatami* ułożone w dwóch kierunkach różnie odbijają światło, tworząc wzory jaśniejszych i ciemniejszych segmentów. Innym sposobem uzyskania dodatkowego delikatnego doświetlenia wnętrza od dołu jest polerowanie desek podłogowych malowanych w ciemnych odcieniach.

W dużym stopniu narzędziem tradycji światłocienia jest także charakterystyczna dla architektury sanktuariów i rezydencji mała skala pawilonów łączonych w większe zespoły za pomocą zadaszonych galerii. Dzięki temu niskie, najczęściej parterowe domy mają słabą ekspozycję na bezpośrednie światło, a mocną – na światło filtrowane i rozpraszane przez otoczenie domu oraz jego elementy: dach z *noki*, *genkan*, *engarwę*. Także

<sup>14</sup> *Tatami* dzieli się na wiejskie *inakama* o wymiarach 1,757 na 0,879 m oraz stołeczne *kyoma* o wymiarach 1,909 na 0,954 m (Tubielewicz 1996).

w piętrowych sanktuariach, pagodach i rezydencjach poszczególne piętra wyposażone są we własne okapy i werandy, co sprawia, że podobnie rozproszone światło wnika na wszystkie kondygnacje. Tak jest np. w dwupiętrowym Złotym Pawilonie (XIV wiek) i piętrowym Srebrnym Pawilonie (XV wiek) w Kioto.

Do wnętrza tradycyjnego domu japońskiego, wyposażonego w *noki*, *engarwę* i *shōji* bezpośrednie światło słoneczne właściwie nie wpada (Barr 2017a)<sup>15</sup>. Natężenie światła w centrum domu tego typu o wymiarach wnętrza 3.60 x 7.20 m jest bliskie zeru, natomiast przy ściankach sięga aż 4000 lx. Pomiar dla domu o tej samej wielkości, lecz bez *noki* wskazuje w centrum wnętrza natężenie bliskie 300 lx (Cabeza-Lainez 2014). Wynik ten ilustruje wysoki wpływ okapów na ograniczenie natężenia światła w środkowej części wnętrza, a zarazem na duże zróżnicowanie światła w całej przestrzeni wnętrza.

Za narzędzie tradycji pochwały światłocienia można uznać także *karesansui* (Rys. 1), czyli Suchy Ogród projektowany przy świątyniach zen, np. w kompleksie buddyjskim Ryōanji w Kioto (1450). *Karesansui* służą do koncentracji umysłu przed medytacją, ale też – do odbijania światła słonecznego od białych lub jasnych kamyków, stanowiąc specyficzne reflektory świetlne (Cabeza-Lainez 2014). Świadczy o tym usytuowanie *karesansui* zawsze od południa świątyni, by odbite światło mogło trafiać pod okap i stamtąd, odbite od listew malowanych na odcień nieco jaśniejszy od naturalnego (Cabeza-Lainez 2014), na *washi* i do wnętrza.

Jednym z najstarszych przykładów zastosowania wielu z wymienionych narzędzi ograniczania i zmiękczenia światła jest Chram bogini Amaterasu w Ise, reprezentujący tradycję japońską sprzed wpływów Chin (jego typ ukształtowano ok. 2000 lat temu, a obecna forma jest rozbierana i odbudowywana z nowych materiałów co 20 lat od VII w.), wzniesiony jako okazała chata z jednym pomieszczeniem, o ścianach z bali drewnianych w konstrukcji zrębowej i dachu dwupołaciowym o konstrukcji drewnianej, krytym strzechą<sup>16</sup>. Surowe drewno i słoma rozpraszają i znacznie pochłaniają światło. Pod *noki*, dookoła wnętrza ciągnie się *engawa*, uniesiona na słupkach ponad ziemią na wysokość niskiego parteru. Chram nie posiada okien, a światło dostaje się do wnętrza jedynie przez wejście w dłuższej, południowej ścianie, co wskazuje na intencję doświelenia wnętrza.

Charakterystyczne dla kompleksu całego sanktuarium jest utrzymanie małej skali poszczególnych budynków/chat, a powiększanie go przez dodawanie kolejnych budynków. Podobne chramy pochodzą z okresu poprzedzającego wprowadzenie buddyzmu do Japonii. Zasadę mniejszych budynków łączonych w zespoły kontynuuje architektura

<sup>15</sup> Barr opisał własny eksperyment: w domu Tanizakiego *Isboan*, w pokoju wyposażonym w *shōji* od południa wykonał w ciągu słonecznego bezchmurnego dnia 16 fotografii (od świtu do zmroku, mniej więcej w godzinnych odstępach); w konkluzji stwierdził, że bezpośrednie promienie nigdy nie wpadły do pokoju, tonącego w półmroku przez cały dzień, a kolory uległy stonowaniu (Barr 2017a).

<sup>16</sup> Ze względu na huragany strzecha przytrzymywana jest przez dziesięć dragów leżących na kalenicy prostopadle do niej.

świątyni buddyjskich, opartych w dużej mierze na wzorach chińskich i koreańskich (np. zespół świątynny Horyūji w Nara, składający się z kompleksu zachodniego i wschodniego), a także architektura rezydencji. Pałac cesarski Gosho w Kioto (804 r. i później) jest kompleksem składającym się z trzech zespołów pawilonów.

Reprezentacyjna dla zespołu pałacowego, realizującego estetykę pochwały światłocienia, jest willa cesarska Katsura (Ponciroli 2004) zbudowana nad rzeką Katsura w Kioto (1620-1647). Niesymetryczny układ stykających się parterowych drewnianych pawilonów wyposażony jest w *shōji* i *fusuma*, a wewnątrz obiega *engawa*. Do podziwiania księżycy służyła tu platforma *tsukimidai*, zbudowana z bambusa i wysunięta poza obrys dachu.

Szczególne znaczenie estetyczne ma tradycja światłocienia w pawilonach herbacianych stylu *sukiya*, kładącego nacisk na kruchość i delikatność architektury. Reprezentacyjnym przykładem jest pawilon herbaciany Saan, zbudowany w 1742 roku Gyokurin'in w zespole świątynnym Daitoku-ji w Tokio. Materiały tworzące tę skromną chatę to różne rodzaje surowego drewna, słoma, bambus, kora, tynki w odcieniach brązu, *tatami* na podłodze, odsłonięta więźba. Rozpraszają one i częściowo pochłaniają światło, które wnika do wnętrza przez *washi* wypełniające przesuwne, bardzo niskie drzwi oraz okna umieszczone w ścianach i, wyjątkowo w tradycji japońskiej, w połaci dachowej. Zmiękczone i rozproszone światło odgradza wewnątrz od widoku otoczenia i wspiera kontemplacyjny, duchowy charakter ceremonii herbaty.

### **Pochwała światła rozmytego, wrażeń wielozmysłowych i niejasności**

Tradycja pochwały światłocienia utrwaliła wzory wrażeń światła rozproszonego i pochłanianego, zwłaszcza przez *washi* i inne materiały, z których budowano wewnątrz i jego wyposażenie. W kulturze zachodu światło tego typu nazywa się bezcieniowym, gdyż nie daje ostro zarysowanego, ciemnego i płaskiego cienia rzuconego na powierzchnię zalaną bezpośrednim światłem. Tymczasem w kulturze japońskiej właśnie to światło jest źródłem najbardziej pożądanych wrażeń cieniowania, celebrowanych przez Tanizakiego. W stosunku do ostro zarysowanego cienia w zachodnim rozumieniu można je nazwać rozmytymi i niewyraźnymi, ale też przestrzennymi, wydobywającymi głębię przestrzeni podobnie, jak delikatna mgła.

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 [...]. Dla nas gra światła, albo może raczej gra białych cieni na ścianach jest piękniejsza od wszelkich ornamentów i nigdy się nam nie sprzykrzy” (Tanizaki 2016: 40).

Mrok zaciera widok architektury i dematerializuje realne formy wnętrza, uzasadniając brak dekoracji, prostotę ich kształtów i traktowanie półcieni jako ornamentu. Tanizaki pisze: „Zrozumiałe jest, że ściany naszych pokojów malowane są bez deseni, na jednolity kolor, nie chcemy bowiem psuć efektu refleksów rozjaśniających od czasu do

czasu ich piaskową fakturę” (Tanizaki 2016: 39, 40). Prostota wnętrza japońskich „budzi u ludzi Zachodu zdumienie – mają wrażenie, że widzą nagie szare ściany bez żadnych upiększeń” (Tanizaki 2016: 39). Opisując tokonome, Tanizaki zauważa, że jej „Sekret sprowadza się do magii półmroku, gdybyśmy bowiem rozproszyli ciemność zalegającą wszystkie zakamarki, wnętrza znów stałyby się najzwyczajszą pustą przestrzenią” (Tanizaki 2016: 44). Estetyka światłocienia jest zatem pochwałą szczególnej percepcji, w której rola wzroku słabnie, wyostrzeniu zaś ulegają zmysły dotyku, słuchu, węchu, a nawet smaku („jedzenie japońskich potraw [...] w jasno oświetlonym pomieszczeniu, odbiera połowę apetytu”, Tanizaki 2016: 36).

W wyniku tej percepcji kulturowego znaczenia nabrały doświadczenia niejasności, niedopowiedzenia, niejednoznaczności, efemeryczności (Chang 2001, Wilkoszewska 2001, 2005, Dziechciaruk-Maj 2014, Barr 2017b, Petri 2022). W architekturze wzbudza je zwłaszcza *engawa* jako niejednoznaczna i zmienna przestrzeń graniczna między wnętrzem a zewnątrz oraz *shōji* wypełnione *washi* i służące zarówno do odgrodzenia wnętrza, jak i do jego połączenia z otoczeniem. Niejednoznaczna jest też granica między naturalnością a sztucznością roślinnych elementów domu, np. drewna, słomy lub ogrodzenia z łądyg bambusa (których część jest zakorzeniona i rośnie, jak to ma miejsce w willi Katsura).

Percepcja spowitego półmrokiem wnętrza wzmocniła znaczenie intymnego wnętrza domu wtopionego w otoczenie przyrodnicze (Kuma 2002, 2005, 2020), a osłabiła znaczenie formy jako autonomicznego w swym środowisku pomnika o wyszukanych proporcjach i ornamentyce. Tym tłumaczyć można istotną różnicę w postrzeganiu i wartościowaniu architektury w kręgu japońskiej i zachodniej kultury<sup>17</sup>. W tradycji Japonii forma powinna wtapiać się w swe otoczenie oraz rozmywać w jego kształtach nie ekspozując swych granic i krawędzi ani też jednoznacznie określonych proporcji. Na Zachodzie, przeciwnie, istotne znaczenie ma forma skończona o jasno zarysowanych w percepcji oka granicach i krawędziach, matematycznie obliczonych proporcjach i geometrycznej doskonałości (Witruwiusz 1956, Le Corbusier 2012, Norberg-Schulz 1999, Scamozzi 1615, Kahn 1996, Wilkoszewska 2001, Charciarek 2017). Nierozzerwalny związek zachodniego ideału piękna architektury z jej jednoznacznie i jasno oświetloną słońcem formą znajduje odbicie w definicji architektury jako „przemysłanej, bezbłędnej, wspaniałej gry brył w świetle”, sformułowanej przez Le Corbusiera w pierwszej połowie XX w. (Le Corbusier 2012: 80). Różnicę między japońskim i zachodnim wartościowaniem architektury dobrze wyraża zdanie Le Corbusiera na temat willi Katsura, wypowiedziane w czasie jego wizyty w Tokio w 1955 roku. Brzmi ono: „there are too many lines” (Frampton 2012: 8). Człowiek Zachodu wartościował ją pod względem związków geometrycznych zachodzących w formie, a nie pod względem jej współistnienia z naturalnym otoczeniem.

<sup>17</sup> Wg antropologii zmysłów hierarchia zmysłów w poznawaniu świata istotnie wpływa na wartościowanie rzeczywistości i stoi u podstaw różnic kulturowych (Sendyka 2011: 23).



Pochwała światła rozmytego (Plummer 1995<sup>18</sup>, Cabeza-Lainez 2014) jest więc podstawą pochwały rozmycia w kulturze w ogóle (Barr 2017b), najmocniej widoczną w sztuce, gdzie oznacza upodobanie do niedopowiedzenia i tajemniczości (by zostawić miejsce dla wyobrażeń), niedoskonałości i wieloznaczności form, spatynowania powierzchni (wyrażone pojęciem *wabi-sabi*). Na tym tle zachodnie ideały piękna można zobaczyć jako konsekwencję wzrokowej analizy trwałych form jednoznacznie i wyraźnie rysujących się w pełnym, najlepiej bezpośrednim świetle. Różnice między japońskim a zachodnim ideałem piękna trafnie ujęła Bogna Dziechciaruk-Maj.

Specyficznie japońskie kryteria piękna są zasadniczo sprzeczne z tradycją europejską, opartą na klasycznym ideale antyku, a typowe wartości estetyki japońskiej składają się na system, który pozostaje w wyraźnej opozycji wobec tradycyjnej estetyki Zachodu z jej pojęciem idealnego piękna opartego na harmonii, symetrii, rytmie, zasadą *mimesis*, postulatem trwałości sztuki, podziałem na sztukę wysoką i użytkową. Piękne przedmioty: przyprószona złotem laka, brokatowe kimono, złożony parawan, umieszczone w półmroku japońskich wnętrz (nigdy w jaskrawym świetle!), cechować ma powściągliwa elegancja (Dziechciaruk-Maj 2014: 9).

Pochwała rozmycia przenika także stosunki społeczne i obyczajowość. Barr widzi jej konsekwencje w popularyzowaniu w Japonii lat 90. tzw. logiki rozmytej (zbiorów rozmytych), czyli systemu logicznego opartego na stopniach prawdy i pozwalającego na uwzględnienie niejasnych lub elastycznych kategorii albo częściowych prawd. Japońscy inżynierowie włączyli logikę rozmytą do wielu domowych urządzeń elektrycznych (Barr 2017b). Ale pochwałę rozmycia dostrzec można także w obyczajowości i stosunkach społecznych Japończyków.

Japońska polityka, biznes, stosunki międzyludzkie, a nawet język nie cenią przejrzystości, w rzeczywistości robią wiele, aby jej uniknąć. Japończycy preferują to, co w dzisiejszych czasach można by nazwać „nieostrością”, co oznacza brak klarowności i pewności. Nie należy tego mylić z nieuczciwością lub próbą oszukania; jego celem jest umożliwienie elastyczności, uwzględnienie różnych poglądów (Barr 2017b).

### **Pochwała beczasowości światła**

W świątyniach buddyjskich tradycja pochwały światłocienia utrwaliła symbolikę, nadającą wrażeniom światła rozproszonego i pochłanianego znaczeń beczasowości, trwania i wieczności. Powstają one w wyniku mocnego oddzielania światła słonecznego od jego źródła w przestrzeni kosmicznej, co osłabia odczuwanie jego transcendentności,

<sup>18</sup> Zob. zwłaszcza rozdział 5: Cloudy Translucence, 136-171.

cyklicznych ruchów i innych astronomicznych właściwości, widocznych w choreografii i orkiestracji światła na kopule nieba, tak istotnych w budowaniu symboliki światła na Zachodzie (Schelling 1983, Tendera 2014, Kahn 1996, Stec 2017, 2020, Charciarek 2017, inni). W japońskiej świątyni, w wyniku wielokrotnego filtrowania i odbijania oraz pochłaniania, światło słoneczne boczne uzyskuje statyczność.

Główna część świątyni, w której odbywają się nabożeństwa, jest zazwyczaj cofnięta w głąb, dalej od ogrodu. To sprawia, że dochodzące z zewnątrz światło jest przytłumione i 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 2016: 45).

Wrażenia te potwierdzają pomiary natężenia światła we wnętrzu wyposażonym w *shōji* z wszystkich stron oraz w *engawę* i *noki* od południa. Okazało się, że w tym wnętrzu natężenie światła jest niemal jednakowe od południowej i północnej strony wnętrza i osiąga pod ściankami 1400 lx (Cabeza-Lainez 2014).

Konsekwencją mocnego oddzielenia światła słonecznego od jego źródła i faworyzowania światła pochodnego jest japońska tradycja równorzędnego traktowania światła dziennego i światła lamp we wnętrzach oraz tradycja łączenia w jednym wnętrzu światła dziennego i światła lamp (Kuma 2013).

## Wnioski

Tradycja pochwały światłocienia oznaczająca upodobanie do wnętrza o ograniczonym, miękkim, rozproszonym i pochłanianym świetle bocznym przetrwała w Japonii przede wszystkim w sanktuariach, gdzie symbolizuje wieczność i bezruch oraz w historycznych rezydencjach, którym przydaje efemeryczności, niejasności, niedopowiedzenia. W architekturze mieszkalnej od początku XX w. wypiera ją racjonalność i współczesna moda użytkowania, jednak jej znaczenie kulturowe daje się zauważyć w nawykach specyficznego percypowania i wartościowania formy, w której wrażenia wzrokowe nie dominują wrażeń innych zmysłów. Percepcja ta wzmacnia kulturowe znaczenie intymnego wnętrza domu wtopionego w otoczenie przyrodnicze, a osłabia znaczenie budynku jako autonomicznego pomnika wartościowanego ze względu na geometryczną doskonałość skończonej formy i bogactwo ornamentu. W kulturze japońskiej przetrwał przede wszystkim metaforyczny sens pochwały światłocienia w skłonności do faworyzowania niejasności i niedopowiedzenia formy architektonicznej, widocznych w jej niejasnych, przestrzennych granicach (*engawa*, *shōji*) czy w niejednoznacznych granicach między naturalnością i sztucznością materiałów budowlanych. Pochwała światła rozmytego jest podstawą pochwały rozmycia, która przenika nie tylko estetykę i sztukę Japonii, ale także obyczajowość.

## Bibliografia

- Alberowa Z. 1983. *O sztuce Japonii*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Barr J. 2017a. In Search of Japan-ness: Part 2 (We're All Japanese Now). Strony nienumerowane, <https://www.johnbarrarchitect.com/blog-1/categories/japanese-architecture>, 02.02.2023.
- Barr J. 2017b. Light and Transparency in Japanese Architecture (In Praise of Fuzziness). (johnbarrarchitect.com). Strony nienumerowane, <https://www.johnbarrarchitect.com/blog-1/categories/japanese-architecture>, 02.02.2023.
- Barucki T. 1988. *Architektura Japonii*. Warszawa: Arkady.
- Cabeza-Lainez J.M. 2014. Lighting features in Japanese traditional architecture. [W:] W. Weber, S. Yannas (red.), *Lessons from Vernacular Architecture*. London – New York: Earthscan from Routledge, 143–154.
- Chang Ch. 2001. Ogólne pojęcie piękna. [W:] Wilkoszewska K. (red.) *Estetyka japońska. Wymiary przestrzeni* t. 1. Przeł. B. Romanowicz. Kraków: Universitas, 62–70.
- Charciarek M. 2017. Lekcje światła i ciemności architektury / Lessons of Light and Darnkess in Architecture. *Środowisko Mieszkaniowe* nr 18, 4–10, <https://doi.org/10.4467/25438700SM.17.001.7591>.
- Duch ukryty w drzewach. Tradycja i sztuka japońskiego ciesielstwa / Spirit Hidden in the Trees. The Tradition and Craftsmanship of Japanese Carpentry*. 2022. Katalog wystawy. Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha.
- Dziechciaruk-Maj B. 2014. Arcydzieła / Masterpieces. [W:] A. Król (red.) *Arcydzieła sztuki japońskiej w kolekcjach polskich / Masterpieces of Japanese Art in Polish Collections*. Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 7–10.
- Engel H. 1964. *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*. Veromont-Tokyo: Charles E. Tuttle Publishers.
- Frampton K. (red.) 2012. *Kengo Kuma Complete Works*. London: Thames & Hudson.
- Hughes S. 1978. *Washi, the world of Japanese paper*. Tokio-New York: Kodanska International.
- Jarvis M. 2012. Cellulose crystallinity: perspectives from spectroscopy and diffraction. [W:] S.E. Harding (red.) *Stability of Complex Carbohydrate Structures Biofuels, Foods, Vaccines and Shipwrecks*. London: Royal Society of Chemistry, s. 125-136.
- Kahn L.I. 1996. *Silence et Lumière, choix de conférences et d'entretiens 1955-1974*. Paris: Édition du Linteau.
- Kerr A. 2019. *Japonia utracona*. Przeł. M. Kwiecieńska-Decker. Kraków: Karakter.
- Kojiki, czyli księga dawnych wydarzeń*. 1986. Przeł. W. Kotański. Warszawa: PIW
- Kubiak Ho-Chi B. 2009. *Estetyka i sztuka japońska*. Kraków: Universitas.
- Kuma K. 2002. *Anti-Object*. London: Architectural Association.
- Kuma K. 2005. Architektura w charakterze miejsca stanie się normą XXI wieku / Architecture Making Maximum Use of the Character of the Land will be the Norm in the Twenty-first Century. [W:] M. Poprawska, M.A. Urbańska (red.), *Kierunki. Nowa architektura w Japonii i Polsce / New Architecture in Japan and Poland*. Kraków: Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 148–171.

- Kuma K. 2013. *Kengo Kuma and Associates*. [W:] A. Dubet (red.), *Qu'est-ce que la lumière pour les architectes?*. Paris: Archibooks, 119.
- Kuma K. 2020. *L'architecture naturelle*. Paryż: Arléa.
- Le Corbusier. 2012. W stronę architektury. Przeł. T. Swoboda. Warszawa: Fundacja Centrum Architektury.
- Nishi K. i Hozumi K. *What is Japanese architecture? A survey of traditional Japanese architecture*. 1996. New York: Kodansha USA.
- Norberg-Schulz Ch. 1999. *Znaczenie w architekturze Zachodu*. Przeł. B. Gadomska. Warszawa: Wydawnictwo Murator.
- Petri M 2022. Półprzezroczystość jako forma tworzenia przestrzeni we współczesnej architekturze Japonii. [W:] K. Banasik-Petri (red.) *Państwo i Społeczeństwo 2022*, zeszyt: Architektura Dalekiego Wschodu, 131–158. Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM.
- Plummer H. 1995. *Light in Japanese Architecture, Architecture and Urbanism*. Tokyo.
- Ponciroli V. (red.) 2004. *Katsura. Imperial villa*. Milan: Electa.
- Rapoport A. 1969. *House Form and Culture*. Hoboken New Jersey: Prentice-Hall.
- Rendchen S. 2009. Tradycyjna wiejska zabudowa Japonii – dom „minka”. *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej, Seria: Architektura*, z. 49, 173–180.
- Scamozzi V. 1615, *Idea dell'Architettura Universale*. Venezia: Giorgio Valentino.
- Schelling J.W. 1983. *Filozofia sztuki*. Warszawa: PWN.
- Sendyka R. 2011. Antropologia zmysłów. *Autoportret* 3, 20–27.
- Stec B. 2017. Światło we wnętrzu. Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM.
- Stec B. 2020. *Sunlight, Atmosphere and Architecture*. Kraków: AFM Publishing House.
- Stec B. 2021. Architektura jak czarka dobrej herbaty. *Architecture Like a Bowl of Good Tea*. [W:] K. Ingarden (red.) *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura. Experimenting with Materials*. Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 47–74.
- Szacki J. 1971. *Tradycja. Przegląd problematyki*. Warszawa: PWN.
- Tanizaki J. 2016. *Pochwała cienia*. Przeł. H. Lipszyc. Kraków: Karakter.
- Tendera P. 2014. *Od filozofii światła do sztuki światła*. Kraków: UJ.
- The Kojiki. Old Chronicles of Japan*, 1992. Tokyo: Tuttle Books.
- Tubielewicz J. 1984. *Historia Japonii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Tubielewicz J. 1996. *Kultura Japonii. Słownik*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.
- Wilkoszewska K. 2001. [W:] Wilkoszewska K. (red.) *Estetyka japońska. Wymiary przestrzeni t. 1*. Kraków: Universitas, 7–12.
- Wilkoszewska K. 2005. Rozważania o pojęciu przestrzeni / Some Reflections upon the Notion of Space. [W:] M. Poprawska, M.A. Urbańska (red.), *Kierunki. Nowa architektura w Japonii i Polsce/New Architecture in Japan and Poland*. Kraków: Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 100–109.
- Witruwiusz 1956. *O architekturze ksiąg dziesięć*. Przeł. K. Kumaniecki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

## **Netografia**

Introduction of the Role and Types of Eaves (庇) | [japanese-architects.com](https://japanese-architects.com/articles/hisashi), <https://japanese-architects.com/articles/hisashi>, 15.06.2023.

Autorka:

Dr hab. inż. arch. Barbara Stec

e-mail: [bstec@afm.edu.pl](mailto:bstec@afm.edu.pl)

