A&B™

7/8 2004

9 771230 1

Architektura&Biz

MIESIĘCZNIK OGÓLNOPO

Katedry europejskiego futbolu

Kompleksy olimpijskie Santiag Calatravy

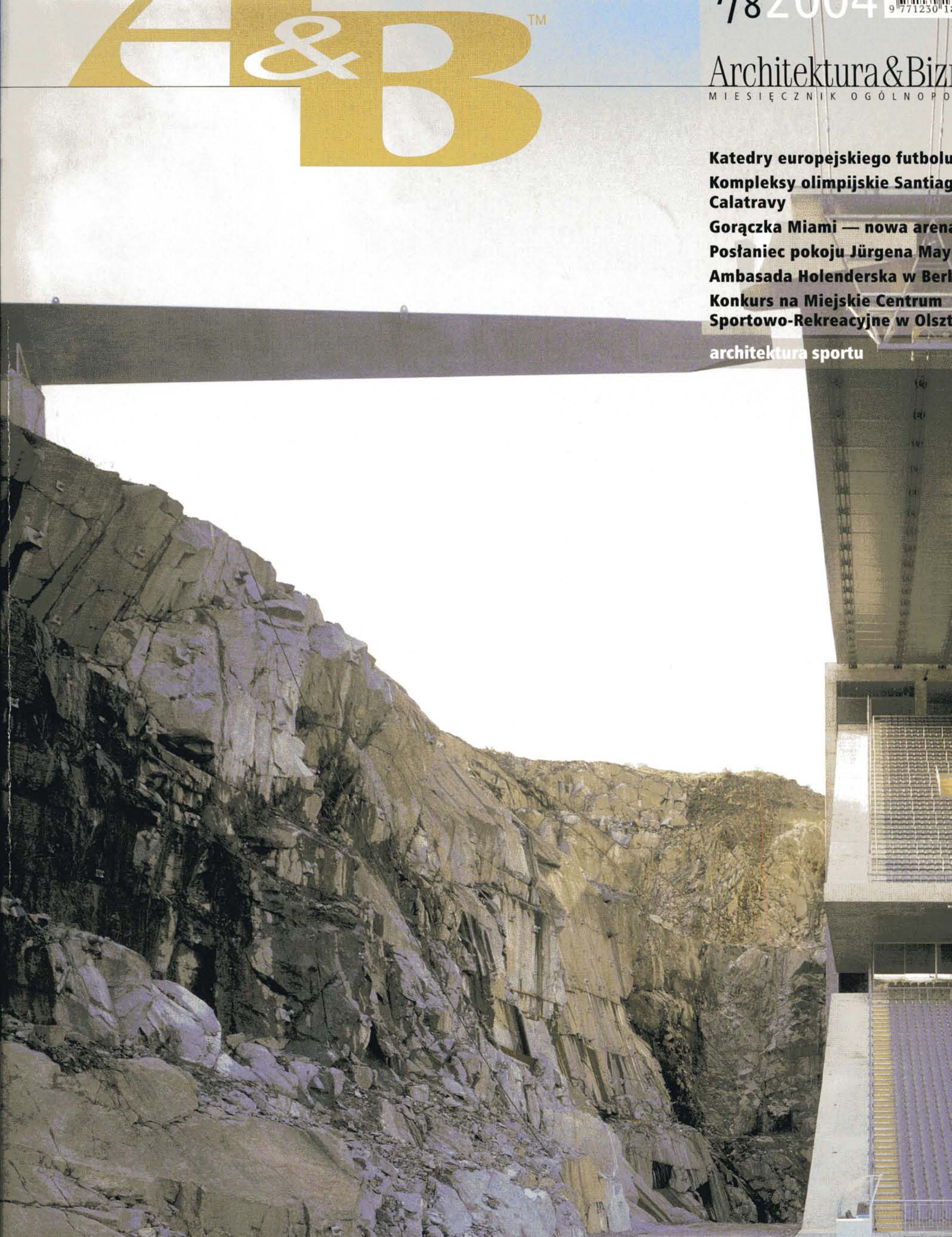
Gorączka Miami — nowa arena

Posłaniec pokoju Jürgena May

Ambasada Holenderska w Berl

Konkurs na Miejskie Centrum Sportowo-Rekreacyjne w Olszt

architektura sportu



Kamienna fala nad brzegiem Wisły

tekst: Piotr Winskowski
ilustracje: Katarzyna Wojtyga

„Pokazałem wam Japonię, żeby was nauczyć myśleć o Polsce, na wzór artystów, którzy przez dwa tysiące lat po japońsku o Japonii myśleli"

english abstract page 62

Przy wzrastającej obecnie intensywności kontaktów z innymi kulturami warte uwagi są sytuacje, gdy to od przedstawiciela innej kultury pochodzi przestrzenna propozycja określenia własnej tożsamości – również określenia jej wobec innych.

Takim przykładem jest Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha" w Krakowie (1990–1994) – obiekt ukończony dziesięć lat temu, stanowiący uwieńczenie idei i pasji wielu osób.

Powstał z inicjatywy Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz oraz założonej przez nich Fundacji Kyoto–Kraków, dla stworzenia miejsca ekspozycji działu krakowskiego Muzeum Narodowego, którego trzon stanowi kolekcja sztuki japońskiej Feliksa Mangghi Jasieńskiego. Budynek powstał dzięki pomocy wielu osób i instytucji w Japonii i w Polsce, a zwłaszcza – społecznej akcji zbierania funduszy organizowanej w Japonii w latach 1989–1993. Punktem wyjścia była unikatowa kolekcja tworzona przez dziesięciolecia przez Jasieńskiego, który nigdy w Japonii nie był, a zakupy realizował przez agentów. W Krakowie stał się ekspertem od sztuki nie tylko wtedy nieznanej i niedocenianej, ale też bardzo trudnej.

Projekt budynku wykonał światowej sławy japoński architekt Arata Isozaki we współpracy z architektami krakowskimi: Krzysztofem Ingardenem, Jackiem Evý i biurem JET Atelier.

Isozaki tak pisał o swojej pracy: „(...) uznałem, że należy dołożyć starań, by styl budowli nie eksponował zbytnio jej japońskości. Znajduje się ona w miejscu widocznym z tarasu Wzgórza Wawelskiego, na przeciwległym brzegu rzeki – projekt więc obmyśliłem tak, aby budynek wkomponować w meandry płynącej pośrodku Wisły i nie zakłócić trwającej od wieków szczególnej atmosfery tego miejsca. Kilka krzywizn «spływających z biegiem rzeki» tworzy konstrukcję dachu. Wykończenie ścian nośnych stanowi wydobywany w Polsce piaskowiec (...) Pragnąłem bowiem, żeby – tak jak kolekcja Jasieńskiego przekroczyła ramy sztuki japońskiej – ten budynek również wyszedł poza ramy japońskości i zapuścił korzenie w polskiej ziemi. Przedsięwzięcie takie jak to (...) powinno być postrzegane na poziomie kultury światowej. Jednak dorośnie do tego tylko wtedy, gdy zdoła urodzić coś głęboko zakorzenionego w miejscu swojego powstania".

Drzeworyt Katsushika Hokusai *Wielka fala w Kanagawa* z cyklu *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji* (ok. 1830), znajdujący się w kolekcji Jasieńskiego, inspirował niegdyś Stanisława Wyspiańskiego przy pracy nad serią widoków Kopca Kościuszki. Dynamiczna kompozycja łodzi na wzburzonym morzu i statycznie tkwiąca w oddali góra Fuji odzwierciedlają pewne kompozycyjne napięcie charakterystyczne dla sztuki japońskiej – zarówno malarstwa, architektury jak i ogrodów. Przetłumaczony na zjawiska przestrzenne wraca

w doświadczeniu przestrzeni krakowskiego budynku. W ramach tego wzorca wykorzystywane są jako symboliczny surowiec materialne elementy sąsiedztwa: drzewo przy wejściu, zakole Wisły, fale Wisły, Wawel, projektowane a niezrealizowane połączenie z Wawelem przez pieszy mostek oraz elementy niematerialne, jak kierunki patrzenia: na Wawel, na Skałkę, z Wawelu, z Mostu Grunwaldzkiego i wiślanych bulwarów.

Jak wspominał Krzysztof Ingarden, pierwotny pomysł na taki symbolizm miał zostać zrealizowany przez użycie ceglanej okładziny falistej ściany zewnętrznej i miedzi na pokrycie dachu. Pomysł ten został jednak zarzucony, gdy okazał się zbyt oczywisty, zbyt nachalny, zwłaszcza wobec pobliskich wawelskich murów i dachów z ich załamaniami i krzywiznami. Wybrany piaskowiec, to także materiał polskiej architektury – by wspomnieć Santi Gucciego, który wyprowadził się do Pińczowa, aby tam przy kamieniołomie nadzorować pozyskiwanie i obróbkę materiału na budynki wznoszone już bez jego udziału w Krakowie i w innych miastach. Z kolei różowawy odcień kamienia wraz z cynkową szarością dachu komponuje, z delikatnością kolorystyki drzeworytu, elementy budynku z kolorami nieba, chmur, wody, drzew i śniegu. Składa się w całość z kolorami niezakłóconej natury i kolorami natury załamanymi dzięki temu sąsiedztwu, na sposób często wykorzystywany w japońskiej architekturze i japońskich ogrodach: pokazując oczywistość tak, jakby była *curiosum*, ujawniając codzienne, spowszedniałe i niezauważane relacje z najwyższą uwagą i podając je w formie wysublimowanej i oczywistej zarazem.

Patrząc z drugiego brzegu rzeki, ponad jej falami widzimy nieruchomą, choć falującą ścianę Centrum. Gładkie płyty piaskowca są ułożone w pionowe pasy, przedzielone pasem tego samego kamienia, lecz o łupanej, szorstkiej powierzchni. Gładki kamień nadaje ścianie szlachetności; kamień łupany – surowości, jak głęboko ciosane boniowanie ścian renesansowych pałaców, np. Palazzo Pitti we Florencji.

Na te kamienne fale i ich cienie nakłada się druga, łagodniejsza fala świetlika dachowego. Powierzchnia dachu zaznacza swą krzywiznę nie tylko przez odblaski światła, ale przez zagęszczający się i rozrzedzający rytm blacharskich połączeń

(tzw. „rąbków"), które podobnie jak ściany rzucają raz szersze raz węższe cienie, w zależności od położenia słońca i swego miejsca w krzywiźnie.

Powierzchnia „wichrowata", jaką tworzą, jest wsparta na drewnianych zastrzałach, opierających się z kolei na równolegle ustawionych ceglanych ścianach-bramach dzielących wewnątrz sale ekspozycyjne. Skomplikowany układ tych zastrzałów – efekt mistrzowskich umiejętności podhalańskich górali – w sposób trudny do opisania w terminach klasycznej nomenklatury budowlanej stanowi jakąś syntezę zamiłowania do drewna i tradycji jego obróbki, tak istotnego zarówno dla architektury japońskiej jak i polskiej. Krzysztof Ingarden wspomina, jak ekipa cieśli Jaśka Skowyry z Gliczarowa, budowała więźbę dachową: w pewnym momencie trzeba było odłożyć kąt wspomnianych zastrzałów – wezwano geodetę z kalkulatorem, ale zanim ten zdążył dokonać obliczeń, Skowyra przyłożył, przymierzył na oko i zakrzyknął „38° 15′". I rzeczywiście wszystko się zgodziło!

Zastrzały wyrastają z ceglanych ścian, tworzących coś w rodzaju rytmu bram torii, prowadzących do szintoistycznych świątyń w Japonii, które w Krakowie kojarzyć się mogą z ceglanymi nawami czy też ze sklepionymi krużgankami

o ceglanych żebrach w tylu zabytkowych obiektach Starego Miasta. Rytm „bram" przebiega we wnętrzu pod wspomnianym świetlikiem – między nim a falującą ścianą zewnętrzną rozpięto połacie dachu, podtrzymywanego przez zastrzały.

Dyskretne oświetlenie sal płynące spod sufitu, przefiltrowane przez żaluzje, zazwyczaj zasunięte dla ochrony unikatowych drzeworytów, stwarzają podstawowymi środkami technicznymi ten nastrój prostoty, konieczności i oczywistości form japońskich wnętrz, polskich strychów i... może wawelskiej Wieży Srebrnych Dzwonów, gdzie podczas wspinaczki do „Zygmunta", trzeba przeciskać się między zastrzałami i słupami wiekowej konstrukcji. Nigdy nie wychodziłem na japońską pagodę, ale myślę, że takie nagromadzenie drewnianych pionów, skosów i skrzyżowań kadrujących widoki na otoczenie, takie światło przenikające przez belki jak przez rozrzedzający się las stanowią wspólny element doświadczeń w obu przypadkach.

We wnętrzu Centrum wspomniane ceglane „bramy" dzielą przestrzeń, „nawę", służącą wystawom zmiennym – zazwyczaj sztuki współczesnej – od obiegającej ją przestrzeni, gdzie eksponowana jest kolekcja Jasieńskiego. Przebiegają też przez hall wejściowy i przestrzeń kawiarni. Stamtąd, pod falującą linią dachu, przez wygiętą przeszkloną ścianę, za Wisłą widać Wawel. Podobnie jak w drzeworycie Hokusai i w obrazie Wyspiańskiego, główny motyw jest przesunięty w bok kadru: wzrok widza musi się za nim przesuwać, uwaga – nadążać. Wawel raz odbity w wodzie, na tarasie Centrum powraca w poprzemieszczanych fragmentach, dodatkowo odbijających się w przeszklonej ścianie głównego hallu.

Kameralne przestrzenie otaczające budynek wykorzystano dla aranżacji japońskich ogrodów. Jeden z nich, kamienny (właściwie płytki basen z dnem wyłożonym kamieniami) mieści się w zagłębieniu izolującym od hałasu ulicy pokoje biurowe. Wykorzystano tu techniczną konieczność – mur oporowy – jako reminiscencję sposobów aranżowania takich ogrodów w Japonii, gdzie służyły one kontemplacji, którą ułatwiać miała właśnie izolacja od otoczenia. Z jednej strony mur ten spiętrzony jest jako balustrady pochylni, które pozwalają nie tylko ów ogród kontemplować z góry, ale też przedłużać drogę zejścia do niego. Obok są schody, choć można wybrać drogę dłuższą i ciekawszą. To przedłużenie – tak charakterystyczne dla japońskich ogrodów i ścieżek prowadzących do sanktuariów czy świątyń – służy po raz kolejny wyciszeniu, odzyskaniu wewnętrznej równowagi.

Zdumiewa, że w Japonii wśród życia wielkomiejskiego, toczącego się o wiele szybciej i bardziej intensywnie niż u nas, takie przestrzenie pojawiają się i spełniają swoją rolę – wystarczy przejść przez jakąś niską bramkę, minąć płotek, skręcić z centrum handlowego w boczny zaułek i wejść w diametralnie inny świat, skorzystać z niego, choćby przez pół minuty.

Dla wychodzących z biur i idących w górę, patrzących na spiętrzone skosy pochylni, myśl o izolacji, kontemplacji, innym tempie życia, może się zderzyć z tempem osoby jadącej na wózku. Jej z konieczności powolne poruszanie się, postawi przed pełnosprawnym niespodziewane wyzwanie egzystencjalne, wywołane przez tak oczywiste, bezpośrednio funkcjonalne i zgodne z założeniem wykorzystanie tej pochylni oraz – przez własne zachowanie, czyli ustąpienie drogi, które raptem zapadnie w pamięć.

Taka jest sztuka Japonii od stuleci: potrafi wykorzystać zjawiska codzienne, zwykle mijane obojętnie i zastosować w sposób najprostszy, lecz przy okazji umieścić w kontekście najszerszym.

Umieszczona w basenie rzeźba ze sprężystych, stalowych prętów, autorstwa Aiko Miyawaki, porusza się pod wpływem najlżejszego wiatru czy wiru powietrza powodowengo przez przechodzących. Wygięte linie zaczynają falować, wachlować przestrzeń i zdają się nigdy nie znieruchomieć. Ruch gałązek poruszanych wiatrem jest oczywisty – analogiczny ruch prętów ze stali nierdzewnej zastanawia. Ujawniają one tym samym delikatną równowagę między warunkami naturalnymi, przyrodniczymi a dziełem człowieka, który przecież sam jest częścią przyrody, a jednocześnie często ustawia się wobec niej w opozycji.

Centrum Manggha powstało dla ekspozycji świadectw fascynacji Polaka sztuką Japonii, który gromadził ją i popularyzował, by jej wewnętrzne bogactwo zaszczepiło polskiej sztuce ostrzejsze spojrzenie na siebie samą. Stanowi też unikatowe pole doświadczalne odczuwania, przeżywania i angażowania się w relacje między człowiekiem a przestrzenią poprzez architekturę. Prowadząc odbiorcę-użytkownika, który kiedyś może stanie się inwestorem, a może nawet mecenasem architektury (gdy np. będzie budował sobie dom), do pewnej refleksji nad przestrzenią, obiekt ten spełnia nieocenioną rolę edukacyjną. Może w ten sposób ogródek skalny, wyposażony w krasnoludka i plastikowe grzybki kupione w dziale ogrodniczym supermarketu, pospołu z japońskim samochodem w garażu i figurką Buddy na kominku przestaną być jedynymi reminiscencjami japońskiej kultury. Może przestrzeń czysta, pusta, nieoczywista, do której prowadzi ścieżka dłuższa niż potrzeba – zastanowi. Może zatrzyma i objawi się jako rzecz warta uwagi?

Pisał Jasieński: „... wyrąbałem wam okno na nowe, olbrzymie horyzonty, aby wam dowieść, że możecie kpić z europejskich dogmatów, że jedyny profesor to natura, którą należy przetwarzać po swojemu, każdy z was po swojemu, a wszyscy społem po naszemu. Pokazałem wam Japonię, żeby was nauczyć myśleć o Polsce, na wzór artystów, którzy przez dwa tysiące lat po japońsku o Japonii myśleli".

Wygląda na to, że Arata Isozaki pokazuje nam poprzez swój budynek nie tylko Japonię, ale również Polskę, polską architekturę i polską kulturę. Proponuje, jak można o niej myśleć po polsku w globalizującym się świecie, w którym dialog między tradycjami staje się kluczowym wyzwaniem.

Piotr Winskowski

W tekście wykorzystano fragmenty artykułu autora *Architektura wobec kręgów tożsamości* [w:] *Kultura wobec kręgów tożsamości*, Teresa Kostyrko i Tadeusz Zgółka (red.), materiały konferencji przedkongresowej, Poznań 19-21 października 2000, Kongres Kultury Polskiej, Poznań–Wrocław 2000.

Wykorzystane w grafikach reprodukcje drzeworytów pochodzą z kolekcji dawnej sztuki japońskiej Feliksa Jasieńskiego, należącej do Muzeum Narodowego w Krakowie.