

Barbara Stec

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

DIALOG CZŁOWIEKA Z ARCHITEKTURĄ

Streszczenie

Badanie ma charakter rozważań nad dialogiem, rodzącym się między człowiekiem a architekturą w jej doświadczeniu percepcyjnym. Odniesiono się do pojęcia dialogu jako interpersonalnej rozmowy – wymiany myśli, której towarzyszy komunikacja niewerbalna – i zauważono, że w świetle tego pojęcia przedmiot badania obejmuje wewnętrzny dialog człowieka z samym sobą i z autorem architektury poprzez jej medium oraz niewerbalny dialog ciała człowieka z ciałem architektury na płaszczyźnie fizycznej materii. Celem rozważania jest szczegółowa analiza dialogu człowieka z architekturą, zwłaszcza jego roli w doświadczeniu percepcyjnym architektury. Odniesiono się do definicji atmosfery architektury i uznano, że w dialogu z architekturą człowiek odbiera jej atmosferę, której nadaje miarę i sens. Jednocześnie człowiek dialoguje z myślą architekta – autora percypowanego dzieła, z którym znajomość, pośrednia lub bezpośrednia, obejmująca rzeczywistą rozmowę za pomocą słów, tekstów czy komunikacji niewerbalnej, ma istotny wpływ na badanie. Przykłady omawianego dialogu wskazano w historii i współczesności, od *l'architecture parlante* Claude'a Nicolasa Ledoux do myślenia/obmyślenia architektury, zapisanego przez Petera Zumthora. We wnioskach wskazano konkretne efekty dialogowania z architekturą i jego korzyści dla doświadczenia percepcyjnego samej architektury.

Słowa kluczowe: człowiek, dialog, architektura, atmosfera architektury, doświadczenie dzieła architektury

Dialogue between a person and architecture

Abstract

The study is a reflection on a dialogue, that arises between a person and architecture in his perceptual experience. In the assumption the research was referred to the definition of dialogue as

an interpersonal conversation – an exchange of ideas that is accompanied by non-verbal communication and it was noticed that the dialogue between a person and architecture involves an inner dialogue of a person including: his dialog with himself, with the author of architecture through its medium and dialogue of the human body with the body of architecture through the physical matter. The aim of the reflection is a detailed analysis of human dialogue with architecture, especially its role in the perceptual experience of architecture. It was refers to the definition of the atmosphere of architecture and it was recognized that in the dialogue with architecture a person receives its atmosphere, which gives a measure and sense. At the same time, the person is in dialogue with the architect – the author of a perceived work, with whom the knowledge, direct or indirect, including a real conversation through words, texts, non-verbal communication, has a significant impact on the research. Examples of this dialogue occur in the history and modernity of architecture from *l'architecture parlante* of Claude Nicolas Ledoux to Peter Zumthor's thinking architecture. As the research method was considered the analysis of the perceptive experience of the author of this article. The conclusions pointed to the specific effects of dialogue with architecture and its benefits for the experience of perceptual architecture.

Key words: person, dialogue, architecture, atmosphere of architecture, perceptual experience of architectural work

Wprowadzenie

Przedmiotem niniejszego badania jest specyficzny dialog, jaki rodzi się między człowiekiem a architekturą w jej doświadczeniu percepcyjnym. Przyjęto, że dialog oznacza – zgodnie z powszechnym rozumieniem i stosowaniem – interpersonalną rozmowę, wymianę myśli, której towarzyszy komunikacja niewerbalna. Warunkiem dialogu jest dwu- lub wielostronność, pozwalająca na odróżnienie go od jednostronnego monologu. Odnosząc to pojęcie do przedmiotu refleksji, zauważono, że dialog człowieka z architekturą obejmuje jego wewnętrzny dialog z myślami (własnymi lub innych osób) poprzez medium dzieła, a także niewerbalny dialog ciała człowieka z ciałem architektury na płaszczyźnie fizycznej materii.

Za metodę badania przyjęto analizę doświadczenia percepcyjnego autorki artykułu, zakładając, że jest ono wystarczająco obiektywne i typowe, aby wyciągnąć z niego wnioski natury ogólnej, dotyczące możliwości kształtowania doświadczenia percepcyjnego przez dialog z architekturą.

Celem rozważania jest sprecyzowanie, na czym polega taki dialog, jaką rolę pełni w doświadczeniu percepcyjnym, w jaki sposób architektura komunikuje się z człowiekiem oraz jak na badany dialog wpływa poznanie architekta percypowanego dzieła.

Wewnętrzna złożoność dialogu człowieka z architekturą

Zakładając, że dialog człowieka z architekturą obejmuje dwie warstwy: prowadzoną w myślach rozmowę osób poprzez architekturę oraz niewerbalną komunikację ciała człowieka z fizycznym ciałem architektury, które można określić jej materialnością¹, poddano analizie te dwie formy dialogu.

¹ Zob. B. Stec, *Materialność jako relacja*, „Autoportret” 2015, nr 1 (48), s. 36–44.

W pierwszej wymienionej warstwie dialogu dzieło jest mniej lub bardziej skutecznym/wymownym medium spotkania człowieka z samym sobą i z architektem – autorem dzieła, który percypującej osobie może być znany bezpośrednio z wcześniejszych rozmów lub pośrednio – dzięki publikacjom i wystąpieniom. Człowiek może odnaleźć myśl architekta w jego dziele i, o ile myśl ta jest dla niego inspirująca, podejmuje z nią wewnętrzny dialog w oparciu o to właśnie dzieło.

W wymienionej jako druga, niewerbalnej warstwie dialogu architektura oddziałuje na percypującego ją człowieka przez swe właściwości fizyczne: skalę, kształt, materiały, światło, temperaturę, strukturę, przestrzeń. Człowiek odbiera te oddziaływania instrumentem własnego ciała, nadając im miarę, znaczenie, sens. W badaniu zauważono, że jednostka odbiera nie tyle poszczególne właściwości fizyczne z osobna, co ich całościowy wynik, wypadkową, na którą się one składają i którą określono jako atmosferę architektury². Atmosfera ta, rozumiana jako zdolność architektury do oddziaływania na zmysły i stan umysłu człowieka, bierze więc bezpośredni udział w niewerbalnym z nim dialogu. Innymi słowy, architektura komunikuje się z człowiekiem poprzez swą atmosferę. Oddziaływanie atmosfery modyfikuje/zmienia u percypującej osoby jej wrażenia zmysłowe, odczucia i myśli, składające się na doświadczenie percepcyjne. Jeśli taka sytuacja następuje, można mówić o dialogu między człowiekiem a architekturą właściwie bez metaforycznego zabarwienia tego pojęcia. Wątkiem architektury w tym dialogu jest jej materialność, płaszczyzną wymiany – atmosfera architektury, odpowiedzią człowieka na jej oddziaływanie – doświadczenie percepcyjne. W dialogu tym architektura prowokuje, a nawet wymusza konkretne reakcje zmysłów i umysłu człowieka, a poprzez nie – emocje, interpretacje i zachowania. Dostarcza skojarzeń, odpowiedzi na pytania związane z jego potrzebami i oczekiwaniami. Wprowadza człowieka w stan kontemplacji.

W praktyce doświadczenia percepcyjnego obie warstwy dialogu najczęściej współhistnieją ze sobą i, w zależności od konkretnego przypadku, wzmacniają się nawzajem lub osłabiają. Myśl, która jest liniowa, świadoma, logiczna, spotyka się z wrażeniami i odczuciami mniej racjonalnymi, przestrzennymi, często podświadomymi, niepodlegającymi logice czasowego następstwa³. Praktykowane doświadczenie architektury wskazuje wartość każdego z nich i skłania do refleksji, że ani czyste niewerbalne doświadczenie ciała architektury, ani czysta intelektualna wymiana myśli nie stanowią pełnego dialogu człowieka z architekturą.

W obu warstwach tego dialogu można odnaleźć obecność twórcy dzieła. Jest ona oczywista w wymianie myśli, która rodzi pytania w rodzaju: jak on to

² Powołano się na pojęcie atmosfery architektury za: eadem, *O świetle we wnętrzu. Relacja między światłem słonecznym a architekturą w aspekcie atmosfery architektury*, Kraków 2017. Atmosfera architektury jest to jej fizyczna właściwość, istotna dla wzbudzenia w człowieku konkretnych wrażeń zmysłowych i stanów umysłu.

³ Zob. P. Zumthor, *Dear to Me. 16/09/2017 – 07/01/2018 Programm*, Bregenz 2017, s. 5.

zrobił? dlaczego to jest właśnie takie? co chcesz mi powiedzieć przez ten budynek? co znaczy ten symbol? Ale kryje się ona również za fizyczną materią i atmosferą dzieła architektury, czytelna na przykład w śladach procesu budowania. W związku z tym uznano, że istotny wpływ na badany dialog w obu jego warstwach ma rzeczywista, uprzednia rozmowa z architektem percypowanego dzieła. Składają się na nią nie tylko słowa i teksty, ale i niewerbalna komunikacja, wynikająca z postawy życiowej, wyborów, gestów.

Przypadki dialogu człowieka z architekturą

Zarysowany dialog człowieka z architekturą był w historii i wciąż bywa tematem refleksji o samej architekturze. Sugestywnym, choć dyskusyjnym jego przykładem jest osiemnastowieczna *l'architecture parlante*, czyli „mówiąca architektura”. Miała ona, w założeniu swego autora, wyjaśniać percypującemu ją człowiekowi swą funkcję i tożsamość⁴. Określenie to, początkowo przypisywane architekturze Salin Królewskich Chaux, zaprojektowanych przez Claude’a Nicolasa Ledoux, rozszerzono do architektury tzw. architektów rewolucyjnych końca XVIII wieku, więc także Étienne-Louisa Boulléego i Jean-Jacques’a Lequeu. W Salinach Chaux wiele budowli, ostatecznie niezrealizowanych, miało sugerować swą funkcję i znaczenie poprzez kształt i skalę; na przykład dom kołodzieja miał mieć fasadę o kształcie koła, a cmentarz – kształt monumentalnej kuli do połowy zagłębionej w ziemi i zaopatrzonej w szczytowy *oculus* dla wyrażenia *axis mundi* – osi świata, łączącej podziemną krainę zmarłych z niebem. Oddziaływanie na percypującego człowieka miało być więc stymulowane atmosferą.

Współczesny przypadek dialogu z architekturą można dostrzec w myśleniu/obmyśleniu architektury przez Petera Zumthora, zapisanym w jego książce *Myślenie architekturą*⁵. W swych esejach Zumthor nieraz zapytuje, co mówi mu konkretny budynek, dom, krajobraz. Pisze: „Sądzę, że budynki, które są przyjmowane przez swe otoczenie, muszą mieć zdolność przemawiania w rozmaity sposób do naszych uczuć i rozumu”⁶, jednocześnie zwracając uwagę na specyfikę dialogu architektury z człowiekiem: „Sama budowla nie jest bowiem nigdy poetycka. Może ona tylko posiadać te delikatne cechy, które w szczególnych chwilach pozwalają nam zrozumieć coś, czego nigdy wcześniej nie mogliśmy w taki sposób pojąć”⁷. Dotyka też subtelny momentu, w którym doświadczenie wewnętrzne człowieka (dialog jego wrażeń, odczuć i myśli) – rozbrzmiewa w pełni.

⁴ C. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1999, s. 175–178.

⁵ Zob. P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, tłum. A. Kożuch, Kraków 2010.

⁶ *Ibidem*, s. 18.

⁷ *Ibidem*, s. 19.

Kiedy przyglądamy się przedmiotom i budowlom zdającym się żyć w zgodzie ze sobą, nasza percepcja w szczególny sposób uspokaja się i obojętnieje. Postrzegany przez nas obiekt nie narzuca nam żadnego przekazu – po prostu jest. Nasza percepcja staje się wyciszona, nieuprzedzona i nie-zaborcza. Leży poza granicami znaków i symboli. Jest otwarta i pusta. Jak gdybyśmy widzieli coś, czego nie sposób przesunąć do centrum świadomości. Teraz, gdy nastąpiła ta próżnia postrzegania, w obserwatorze może wyłonić się wspomnienie, które pochodzi jakby z otchłani czasu”⁸.

W opisie tym można również dostrzec rozróżnienie między monologiem architektury a jej dialogowaniem z człowiekiem. W podobnym sensie Zumthor pisze: „nie chcąc wywoływać emocji budynkami, myślę sobie, ale emocje dopuszczają”⁹. Zumthora myślenie architektury jest oczywiście jego osobistym dialogiem z tą, w którym fenomenologiczne przeżywanie ciała architektury wchodzi w relację głównie z przestrzenią myśli i wspomnień architekta. W innym przypadku omawiany dialog może w większym zakresie zasadać się na symbolice dzieła. Zawsze jest on unikatowy ze względu na konkretną osobę.

Myśl o specyficznej mowie budynków poetycko rozwinął Wim Wenders w eksplikacji swojego filmu *If Buildings Could Talk...*¹⁰, wystawionego na 12. Biennale Architektury w Wenecji. Bohaterem filmu jest atmosfera architektury Rolex Learning Center w Lozannie, autorstwa SANAA. Wenders napisał:

Gdyby budynki potrafiły mówić... Jedne z nich rozdźwięczałyby jak Shakespeare.
Inne mówiłyby jak „Financial Times”,
inne jeszcze modliłyby się do Boga albo do Allaha.
Niektóre by szeptały zaledwie,
niektóre śpiewałyby wysokim głosem swoją chwałę,
podczas gdy inne mruczałyby w kilku słowach,
nie mając właściwie nic do powiedzenia.
Niektóre po prostu umarły i już nie mówią...

Budynki są jak ludzie, w rzeczy samej.
Stare i młode, męskie i damskie,
brzydkie i piękne, grube i chude,
ambitne i leniwe, bogate i biedne,
żyjące przeszłością
lub wychodzące w przyszłość.

Nie powstrzymujcie mnie: to nie jest metafora.
Budynki mówią do nas!
Przekazują wiadomości. To pewne.
Niektóre CHCĄ naprawdę ciągłego z nami dialogu.
Niektóre wolą raczej słuchać z uwagą.

⁸ *Ibidem*, s. 17.

⁹ *Ibidem*, s. 29.

¹⁰ W. Wenders, *If Buildings Could Talk...*, w: katalog wystawy *Biennale Architettura 2010*, Venezia 2010, s. 326.

I może zauważyliście:
niektóre z nich bardzo się nam podobają, inne mniej,
a niektóre nie podobają się nam w ogóle.

Budynki, jak ludzie, podlegają czasowi
i istnieją w trójwymiarowej rzeczywistości.
Oto dlaczego nasz film jest w 3D.
Jest to zaproszenie do spaceru,
do doświadczenia i do wsłuchania się, choćby ten jeden raz.

Budynek, który spotkacie,
jest wyjątkowo uprzejmy i przyjazny,
zbudowany, by w nim się uczyć, czytać i komunikować.
Jego pagórki i jego doliny niecierpliwą się, by was przywitać,
by wam pomóc, przynieść pożytek,
i by być, w najlepszym sensie tych słów,
miejscem spotkania¹¹.

W związku z istotną zależnością omawianego dialogu od poznania architekta percypowanego dzieła poddano analizie trzy przypadki tego dialogu: w doświadczeniu percepcyjnym dzieła architekta wcześniej poznanego bezpośrednio, w doświadczeniu percepcyjnym dzieła architekta znanego tylko pośrednio oraz w doświadczeniu percepcyjnym dzieła architekta nieznanego ani bezpośrednio, ani pośrednio, jedynie przez architekturę.

Doświadczenie dzieła architekta znanego bezpośrednio

Percepcja kaplicy polnej brata Klausa w Wachendorf pod Kolonią w doświadczeniu autorki zrosła się z praktyką bezpośrednich spotkań z architektem kaplicy. Spotkania te, oprócz słów i konkretnych wyjaśnień, przyniosły wymowę codziennej pracy i wyborów architekta. Ich rezultatem jest koncentrowanie uwagi na atmosferze architektury, o której Zumthor wielokrotnie mówił i o której napisał odrębną książkę¹². Swą postawą uczył on percepcji rzeczywistego środowiska/otoczenia, w którym przebywa człowiek, a swą uważnością przekonywał (zanim jeszcze sama estetyka somaestetyka – mowa tu o somaestetyce Shustermana – stała się popularna), że ciało człowieka stanowi czuły i skuteczny instrument poznawania i odczuwania rzeczywistości, trzeba tylko dopuścić je do głosu, a nie zagłuszać. Spotkanie z Zumthorem nastraja spotkanie z jego dziełem, przede wszystkim dając niemal pewność, że niczym nie da się zastąpić osobistego praktykowania doświadczenia percepcyjnego, odpowiednio długotrwałego i skupionego.

¹¹ *Ibidem*, s. 326. Tłum. moje – B.S.

¹² P. Zumthor, *Atmospheres. Architectural Environments. Surrounding Objects*, Basel–Boston–Berlin

Patrząc na wieżę kaplicy na tle rozległego pola ornego Ranf autorka przytrzymuje doświadczenie wymykania się formy budowli ze statycznego schematu, którym wyobraźnia chce nadbudować rzeczywisty widok. Myśl Zumthora o formie każe w tej chwili wstrzymać pracę intelektu i nawołuje: „Nie – teraz i tutaj masz uważnie patrzeć, a nie wyobrazać sobie...”. Rozmowy o formie były przez Zumthora zwykle ucinane, gdyż ta kojarzyła się mu ze sztucznym konceptem intelektu, konstruowanym *a priori* bez odniesień do konkretnego miejsca, człowieka we wnętrzu, widoków budowli z indywidualnych punktów widzenia danej osoby. Na świeżo zaoranym polu w jesienny, pogodny dzień autorka obchodzi wieżę z różnych stron i widzi jej zmieniającą się grubość: raz wieża ma trzy ściany, raz dwie, rozświetlone lub zacięnione o barwie ciemnej ochry. Obchodząc kaplicę, trudno uchwycić jej jednoznaczny kształt, choć wciąż góruje nad swym otoczeniem dla którego stanowi centrum. W percepcji nabiera jednak miękkiej organiczności i dynamiki – jest dziełem ludzi, perspektywy, czasu, ziemi, swego krajobrazu.

Człowiek percypujący kaplicę może usiąść na ławie od południowej strony. Przytulenie do rozgrzanej słońcem ściany pozwala fizycznie poczuć skórę architektonicznego ciała, wystawionego na pejzaż, który ścieli się przed oczami patrzącej osoby. Współbrzmienie z pejzażem jednoczy człowieka z wieżą i współtworzy dialog z jej architektem (il. 1, 2).



Il. 1. Kaplica brata Klausa. Fot. B. Stec.



Il. 2. Kaplica brata Klauza. Fot. B. Stec.



Il. 3. Kaplica brata Klausa. Fot. B. Stec.

We wnętrzu dialog z architektem nabiera dramatyczności. Peter Zumthor często mówił o ciele architektury, nie traktując tego określenia jak metafory. Architektura ma fizyczne ciało, bo służy życiu. Ciało kaplicy to fizyczna materia, której kształt szczerze otacza człowieka, zanurzonego w jej wnętrzu. Jest w tym ciele ziemia, światło, woda ukształtowane tak, aby chronić konkretne życie. Rodzi się wrażenie bycia w środku własnego ciała, w którym odbywa się alchemia procesów życiowych. Świętość brata Klausa jawi się w tym wnętrzu jako świętość zrosnięta z ciałem człowieka, którego ciepło podtrzymuje i spala jednocześnie dla jedności ze świętością Boga, swego źródła. Może dlatego człowiek w tym intymnym wnętrzu zwykle chce być sam. Wtedy może łatwiej dostrzec brązowe koło o sześciu promieniach, zawieszony w przestrzeni wnętrza na wysięgniku. Architekt w tym znaku nadaje imię swemu dziełu – jest to kaplica brata Klausa z Flüe, żyjącego w XV wieku patrona Szwajcarii, mistyka, kontemplującego tajemnicę Trójcy Świętej i Stworzonego Świata w znaku sześciopromiennego koła¹³ (il. 3).

Doświadczenie dzieła architekta znanego pośrednio

W doświadczeniu architektury Muzeum Hiroshige Ando w Bato autorka dialoguje z myślami Kengo Kuma, zapisanymi w jego publikacjach i wypowiedzianymi na seminarium w Krakowie¹⁴. W położonej peryferyjnie miejscowości Bato muzeum jawi się w zamknięciu ulicy jako niska, drewniana struktura, przypominająca wiejski płot – odgródzenie parkingu od lasu, ciągnącego się za nim pod górę. Z perspektywy ulicy skromność muzeum zdumiewa. Na myśl przychodzą słowa Kuma:

Niemiecki architekt Bruno Taut zauważył, że japońska architektura jest architekturą wzajemnej relacji, nie formy. Twierdził też że europejska architektura była – przeciwnie – architekturą formy i że europejscy architekci, włączając tu Le Corbusiera, to formalisci. Zmuszony uciekać z Niemiec w 1933 roku, kiedy naziści doszli do władzy, Taut podróżował koleją syberyjską, po czym wsiadł na statek, by przebyć Morze Japońskie i dotarł 4 maja – w swoje urodziny – do Tsuruga, skąd japońscy architekci zabrali go do Katsura Detached Palace w Kyoto. Taut, który nie był przygotowany na taką wizytę, zatrzymał się naprzeciw płotu (w rodzaju *Katsura – gaki*) i jego oczy napełniły się łzami. [...].

Taut napisał wkrótce książkę zatytułowaną *The Rediscovery of Japanese Beauty* (1939), w której wiele stron poświęcił pałacowi. Tłumaczył, że z punktu widzenia formalizmu europejskiego budynek Katsury nie jest niczym więcej, jak lichą stodołą. Faktem jest, że kiedy Le Corbusier odwiedził pałac w 1955 roku, rzucił jedynie komentarz „ma zbyt wiele

¹³ Zob. B. Stec, *Piękno jako oblicze świętości w kaplicy brata Klausa Petera Zumthora / Beauty As a Countenance of Holiness In Peter Zumthor's Bruder Klaus Field Chapel*, „Architektur et Artibus” 2017, nr 31 (1).

¹⁴ Mowa o książkach: K. Kuma, *Materials, Structures, Details*, Basel–Berlin–Boston 2004, *idem*, K. Frampton, *Kengo Kuma Complete Works*, London 2012. Na temat seminarium, które odbyło się w Muzeum Manggha 29–30 listopada 2004 r., zob.: K. Kuma, *Architektura w charakterze miejsca stanie się normą XXI wieku*, w: *Kierunki. Nowa architektura w Japonii i Polsce*, red. M. Poprawska, M.A. Urbańska, Kraków 2005.

linii” – jego reakcja była więc zupełnie odmienna od reakcji Tauta. To, co Taut odkrył na przeciw płotu Katsury, to była „relacja”, jakiej nigdy wcześniej nie widział. Płot zrobiono z bambusów, ale bambusy nie były oderwane od ziemi. Przeciwnie, łodygi, wciąż zakorzenione w ziemi, wygięto i spleciono na kształt płotu. Taut nigdy wcześniej nie widział takiej rzeczy: architektonicznej, a jednocześnie naturalnej, naturalnej, a jednocześnie sztucznej¹⁵.

Kuma wielokrotnie pisał o harmonii między architekturą a naturą jej otoczenia, o swym umiłowaniu konkretnej przyrody rozmaitych regionów Japonii, o szczególnym ulubieniu drewna, które tak łatwo poddaje się obróbce, stając się wdzięczny materiał budowlany. Pisał o tym, jak od rzemieślników uczył się obróbki surowców, podczas której stawały się one materiałami budowlanymi; o tym, że im bliżej dany element budowli ciała człowieka, tym bardziej powinien przyjąć jego skalę – filigranową wobec skali budynku. W Muzeum w Bato drewno konstrukcji i żywe drewno lasu stanowią harmonijny związek. Drewniane pręty można objąć dłonią; mają one patynę czasu, piętnastoletnią dziś szarość i kruchą powierzchnię wysuszonej bibułki.

Uwaga autorki jest prowadzona przez myśli, które Kuma uprzejmie zapisuje w rozmaitych tekstach i wielokrotnie ilustruje rysunkami technicznymi, by wyjaśnić ich celowość w budowaniu konkretnej atmosfery wnętrza.

W lekkiej, ażurowej architekturze muzeum w Bato przestrzeń traci swe realne kształty w obecności światła przesiewanego przez siatki i odbijanego od szyb. Światło powiększa przestrzeń wnętrza, a jednocześnie ją zagęszcza, dynamizuje i zniekształca. We wnętrzu *foyer* aktualna pogoda jest bardziej wyrazista niż na zewnątrz: bezpośrednie światło słoneczne sprawia, że człowiek zanurza się w atmosferze deszczu światła i cienia, o której Kuma pisał, przywołując ulubiony przez siebie drzeworyt Hiroshigeo *Ulewa na moście Ohashi* z serii *Sto słynnych widoków Edo*. Kuma pisze:

W dziełach Hiroshigeo człowiek nie jest przeciwieństwem natury. Były raczej nakładają się i mieszają. Miałem nadzieję wyrazić istnienie tych warstw, widocznych w jego pracach, przez zastosowanie drewnianych struktur siatek, ażurów¹⁶.

W zadaszonym przejściu / potężnej bramie, umieszczonej bliżej jednego końca muzeum, człowiek może sobie przypomnieć wyjaśnienie Kумы na temat japońskiej niechęci do symetrii, tak lubianej w tradycji grecko-rzymskiej. Autorka patrzy z przejścia w stronę galerii i sklepika, prześwietlonego strugami światła, padającymi przez ażurowy dach i ściany, a potem w przeciwną stronę, do zacienionego wnętrza kawiarni, w której nikłe światło dnia łączy się z ciepłym światłem lamp. W jednym z tekstów, zawartych w książce *Qu'est-ce que la lumière pour des architectes?*¹⁷, Kuma udzielił odpowiedzi na rodzące się w tym momencie pytanie, dlaczego jest to właśnie tak zaprojektowane:

¹⁵ K. Kuma, K. Frampton, *op. cit.*, s. 8. Tłum. moje – B.S.

¹⁶ K. Kuma, *Architektura w charakterze miejsca stanie się normą XXI wieku*, *op. cit.*, s. 167.

¹⁷ *Qu'est-ce que la lumière pour des architectes?*, red. A. Dubet, Paris 2013.

Wizualizuję światło nawet przed decydowaniem o materii w projekcie. Ta wizja służy mi za linie kierunkowe: wybór planów, przekroju, formy okien jest, między innymi, jej wynikiem. W tym celu biorę pod uwagę tak światło naturalne, jak i sztuczne.

Światło stanowi *interface* między człowiekiem a architekturą. Nie może istnieć idea architektury bez światła.

Nie do pomyślenia jest też dla mnie oddzielenie naturalnego światła od sztucznego. Rodzaj nie ma znaczenia dla ludzkiego ciała¹⁸.

W polskiej publikacji znaleźć można dygresję Kuma na temat podobieństwa jego muzeum w Bato do architektury Franka Lloyda Wrighta. Kuma pisze:

Podobnie jak malarstwo van Gogha zostało zainspirowane *ukiyo-e*, tak architektura Wrighta dostała się pod wpływy japońskie. Ale owo oddziaływanie na nim się nie zakończyło. Europejscy architekci byli zdumieni, gdy zobaczyli tę pracę Wrighta opublikowaną w 1910 roku. [...] Awangardowi architekci XX wieku byli pod wielkim wpływem dzieł Wrighta, których korzenie tkwiły w Japonii. Wymiana między Japonią, Ameryką i Europą zmieniła świat. [...] Historia zatoczyła koło i teraz ja zbudowałem projekt w Bato, porównywany z pracami Wrighta. Historia porusza się w dynamicznym cyklu reinkarnacji. Kończąc, czuję szczerze, że źródłem tej dynamiki jest wymiana kulturalna – spotkanie człowieka z drugim człowiekiem¹⁹.

W *foyer*, w tylnej części muzeum od strony zalesionej góry i dziedzińca wysypanego żwirem, można zasiąść przed przeszkloną ścianą na metalowej ławie z oparciem i poduszką na siedzeniu. Wypolerowany ciemno-szary kamień ashino na posadzce odbija światło i emanuje gładkością, a żwir na dziedzińcu, choć ma odcień podobny, rozmienia go na niezliczone cząstki plamek (il. 4–6).

Doświadczenie dzieła architekta nieznanego

W doświadczeniu architektury Fundacji Joana Miró w Barcelonie, której autorem jest Josep Lluís Sert López, autorka dialoguje z katalońskim architektem jedynie przez medium jego architektury. W przestrzeni muzeum dialog człowieka z architekturą zostaje wzbogacony przez dialog architektury ze sztuką, kryjący w sobie rozmowę między przyjaciółmi: Joanem Miró i Josepem Lluísem Sertem.

Człowieka percypującego muzeum zagarnia, prowadzi, oprowadza, zatrzymując przy tym światło słoneczne, wnikające do poszczególnych wnętrz i modyfikowane w nich dzięki architekturze w misterny sposób. Oto wewnętrzny dziedzińiec, dostarczający odbite światło *lume di lume*²⁰ do wnętrz ekspozycyjnych. Oto głębokie wnętrze, którego głębia jest wydobyta światłem. Oto wnętrze ekspozycyjne ze ścianą lekko zakrzywioną w górnej partii, po której ślizga się z góry w dół, sączące się z ledwo widocznego źródła, światło boczne,

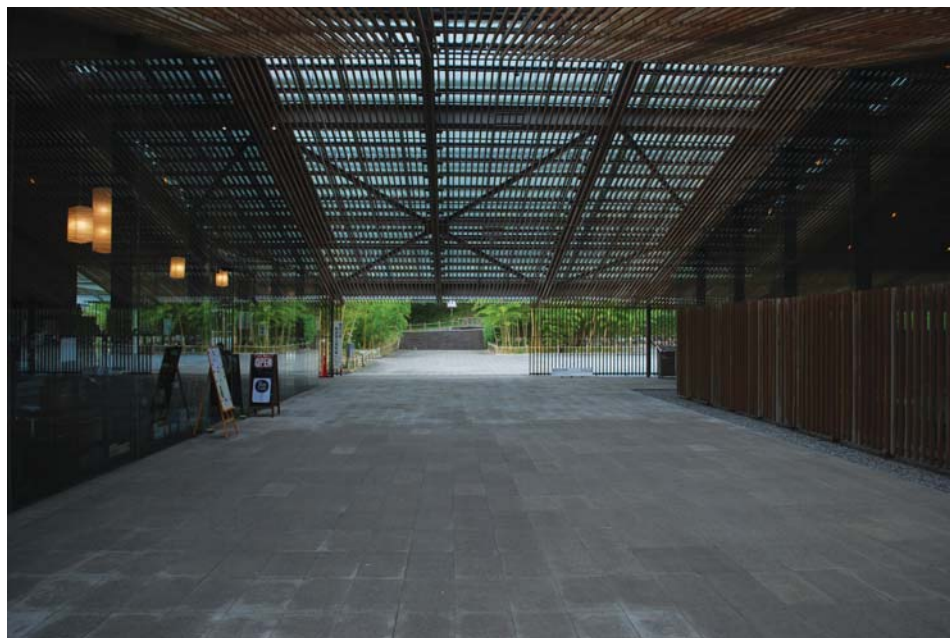
¹⁸ *Ibidem*, s. 119. Tłum. moje – B.S.

¹⁹ K. Kuma, *Architektura w charakterze miejsca stanie się normą XXI wieku*, *op. cit.*, s. 171.

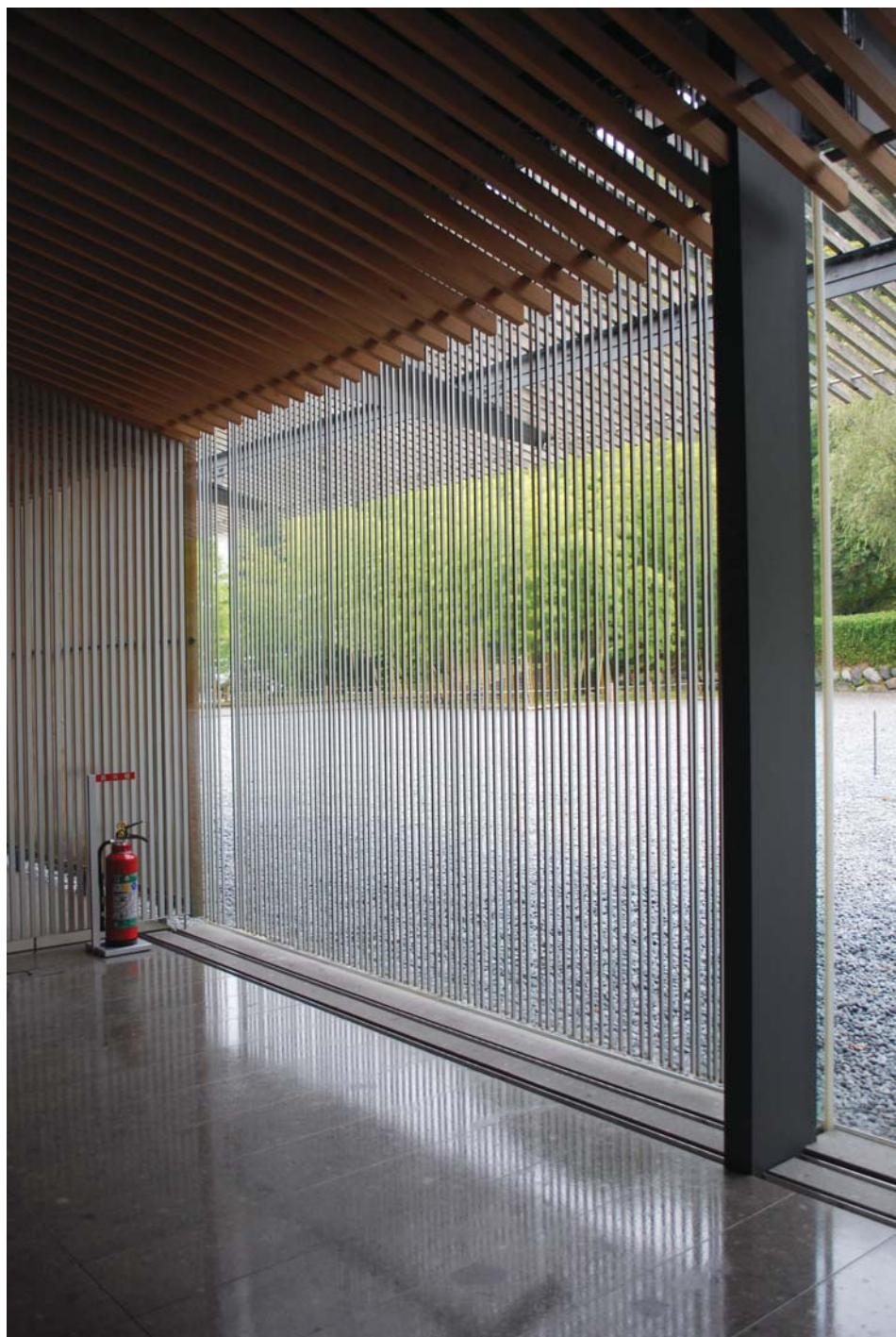
²⁰ Zob. B. Stec, *O świetle we wnętrzu*, *op. cit.*



Il. 4. Muzeum Hiroshige Ando w Bato. Fot. – B. Stec.



Il. 5. Muzeum Hiroshige Ando w Bato. Fot. – B. Stec.



Il. 6. Muzeum Hiroshige Ando w Bato. Fot. – B. Stec.

dynamiczne. Oto wnętrze tarasu pod kopułą nieba, teraz otwarte, a dzień wcześniej zamknięte ze względu na chłód. Czy to akt umocnienia związku architektury ze swym miejscem, klimatem, realnym czasem? Czy w zamyśle architekta na tym tarasie miała powstać miniatura miasteczka sztuki, otwartego na niebo, słońce, wiatr, górującego na parkowym wzgórzu Montjuïc niczym obłok? Czy był to tylko miły gest w stronę użytkownika w związku z konsekwencją zastosowanych w muzeum narzędzi zarządzania światłem i odprowadzania wody z dachu? Praktyczność wprowadzonych rozwiązań łączy się z ich poetyką. Las brył doświetlających wnętrza poniżej i betonowe rynny tworzą biały pejzaż. Lunety mają wygięty kształt peryskopu i łapią jedynie światło boczne, podobnie, jak prostopadłościenne skrzynie – łapacze światła. Pionowe otwory peryskopowych lunet wprowadzają światło boczne do swych kanałów, a z nich dalej – do odpowiednich wnętrz muzeum. Otwory te są skierowane w różne strony świata, wprowadzając do wnętrz w tym samym czasie światło zróżnicowane i zmieniające się z upływem czasu, w zależności od pory roku, dnia i pogody. Przy tym jest to światło oświetlające ścianę z przeciwnej strony niż kierunek jego padania: na przykład wschodnia ściana jest oświetlona światłem zachodnim, północna – światłem południowym. W ten sposób architekt uzyskał we wnętrzach ekspozycyjnych światło żywe, wciąż zmieniające swą intensywność i odcień barwny, nadające żywotność wystawianym w nich obrazom i rzeźbom Miró, które nigdy nie są oświetlone sterylnie i jednostajnie.

Biel odbija światło w pełni i potęguje jasność wnętrza. Na tarasie kolorowe rzeźby Miró odcinają się na białym tle ścian i kładą wyraźne cienie na posadzce. Tak intensywna gra cienia i światła w słoneczny dzień nie może być przypadkowa. Doświadczenie percepcyjne przekonuje, że *ensemble* muzeum stanowi prze-myślane przez autora instrumentarium światła słonecznego, w którym są wnętrza delikatnie próśzone światłem dynamicznym, wędrującym, wnętrza pełne słońca i ciepła, otwarte na niebo i wiatr, bryły o wyrazistej wypukłości i wklęsłości, ostro rysujące w bezchmurny dzień kontrasty cienia i światła. Rozgrywający się w muzeum dialog architektury i sztuki sprawia, że osoby Serta Lópeza i Miró wciągają do własnej rozmowy, w której temat użycia światła słonecznego do eksponowania dzieł sztuki jest wyraźnie zaznaczonym wątkiem. Z dialogu, wątpliwości, pytań bez odpowiedzi rodzi się radosne doświadczenie odkrywania, a nawet więcej – współtworzenia percypowanej architektury (il. 7–9).

Podsumowanie

Snute tu rozważania prowadzą do przekonania, że dialog z architekturą wzbogaca jej doświadczenie percepcyjne, a znajomość architekta percypowanego dzieła zwiększa uważność percepcji, stymuluje ją i nadaje konkretny kierunek. Wiąże się to z aktywnością myśli architekta. Myśl ta z jednej strony pomaga zauważyć



Il. 7. Fundacja Joana Miró. Fot. – B. Stec.



Il. 8. Fundacja Joana Miró. Fot. – B. Stec.



Il. 9. Fundacja Joana Miró. Fot. – B. Stec.

fizyczne właściwości dzieła, ślady procesu budowlanego, ideę architektoniczną, detale, ułatwia odczytanie jego symboliki, poddaje obrazy skojarzeń i odniesień. Z drugiej strony – myśl architekta nakłada się na spontaniczną percepcję, modyfikując niewerbalny odbiór ciała architektury. W tym sensie wymiana myśli z architektem poprzez medium jego dzieła wzbogaca percypującego człowieka o nowe doświadczenie, podobnie jak każde autentyczne spotkanie z drugą osobą. Jeśli jednak architektura komunikuje, nie inspirując wewnętrznego świata myśli, odczuć, wspomnień człowieka, można mówić raczej o monologu architektury. W dialogu człowiek odkrywa architekturę i równocześnie samego siebie.

Uważność, rodząca się w tym dialogu, zamienia doświadczenie percepcyjne w kontemplowanie architektury i może prowadzić człowieka do stanu, w którym odczuwa on radość odkrywania i pasji współtworzenia dzieła razem z rzeczywistym jego twórcą. Dialogowanie z architektem prowadzi więc do percepcji intensywnej i twórczej.

Badanie skłania więc do następujących wniosków: 1) dialog z architekturą, zawierający warstwę werbalną i niewerbalną, wzbogaca doświadczenie percepcyjne architektury: wyostrza uważność percepcji, przytrzymuje ją w czasie, wzmacnia odbiór oddziaływania architektury, zwłaszcza jej atmosfery, pomaga uświadomić/przytrzymać własne przeżywanie architektury, także zmysłowe i emocjonalne, ułatwia odczytanie idei, znaczenia, symboliki architektury; 2) dialog z architekturą jest w istocie dialogiem z osobą lub osobami: samym sobą, autorem architektury, ludźmi związanymi z jej historią; 3) sama architektura wchodzi w dialog z człowiekiem przede wszystkim dzięki swej atmosferze; 4) dialog ten rozwija ciekawość szerokiego kontekstu architektury; 5) dialog może prowadzić do zachwyty twórczością architekta; 6) dialog może być źródłem radości odkrywania architektury i pasji jej współtworzenia.