

MACIEJ SKAZA

## O POTRZEBIE RÓŻNORODNOŚCI W ARCHITEKTURZE MIESZKANIOWEJ

### ABOUT THE NECESSITY OF DIVERSITY IN RESIDENTIAL ARCHITECTURE

#### Streszczenie

Współczesna rzeczywistość jest różnorodna, jak jej odbiorcy. Wielość postaw, potrzeb, niezliczoność wymagań i sposobów postrzegania otaczającego nas świata stoją w sprzeczności z koniecznością unifikacji, powtarzalności, ujednolicenia. Te przeciwstawne potrzeby odnoszą się także do architektury. Dotyczą jej twórców, użytkowników i postronnych odbiorców. Rolą nadrzędną wobec tych sprzeczności jest idea projektowa, spajająca różnorodność potrzeb, wymagań i uwarunkowań w jedną spójną architektoniczną przestrzeń.

*Słowa kluczowe: architektura, teoria, postrzeganie architektury, Japonia, Steven Holl*

#### Abstract

Contemporary reality is diverse, as the recipient. The multiplicity of attitudes, needs, requirements and infinite ways in which we perceive the world around us are in contradiction with the necessity of unification, reproducibility, standardization. These opposing needs also apply to architecture. They refer to its creators, users and public audience. The superior role of the to these contradictions is the idea of a cohesive design a variety of needs, requirements and condition into one cohesive architectural space.

*Keywords: architecture, theory, perception of architecture, Japan, Steven Holl*

Każdą współczesność wyróżnia unikalna, charakterystyczna wyłącznie dla niej rzeczywistość. Okresy historyczne poszukiwały (a aktualny poszukuje) rozwiązań modelowych w różnych sferach życia człowieka, zarówno tych podstawowych, jak i tych wyższego rzędu, także estetyki, w tym architektury. Współczesny człowiek szuka po pierwsze różnorodności, która odróżniałaby go od innych bytów. Być może z tego właśnie powodu, jak nigdy dotąd, otaczająca nas rzeczywistość bliska jest hasłom idealizmu subiektywnego<sup>99</sup> – przestrzeń wokół jest tak odmienna, jak różne są sposoby jej postrzegania i odbioru. Ta rudymetarna cecha odnosi się do wielu dziedzin aktywności człowieka – sposobu życia, zachowań, ubiorów, gustów, architektury. Jest to potrzeba odbiorców architektury, ale także cecha charakterystyczna dla współczesnych twórców. Nie istnieje dziś bowiem styl czy idea, które by spajały myślenie architektów o przestrzeni w jeden kierunek, wspólną dla wszystkich estetykę.

Należy podkreślić, że nasze doświadczanie architektury warunkowane jest przez kulturę, co dotyczy zarówno procesu twórczego, jak i jej późniejszego odbioru – postrzegania mieszkania, budynku, miasta, przestrzeni architektonicznej. Należy zwrócić uwagę, za E.T. Hallem, iż „[...] staje się coraz bardziej widoczne, że starcia pomiędzy systemami kulturowymi nie ograniczają się do relacji międzynarodowych. [...] Wbrew bowiem rozpowszechnionemu pogładowi owe liczne, zróżnicowane grupy składające się na nasze społeczeństwo okazały się niespodziewanie wytrwale w podtrzymywaniu swojej odrębności. Grupy te pozornie mogą wyglądać jednakowo, lecz pod warstwą najbardziej zewnętrzną kryją się nie wyrażane, nie sformułowane różnice w kształtowaniu czasu, przestrzeni, tworzyw i zależności”<sup>100</sup>. Rozbijając poszczególne grupy na części składowe, dochodzimy do prostego wniosku, iż podstawową cechą charakteryzującą każdą jednostkę tworzącą dowolną grupę jest różnorodność rozumiana jako wielość postaw, potrzeb, niezliczoność wymagań i sposobów tworzących indywidualną relację z otaczającym nas światem.

Na przeciwnym biegunie owej różnorodności współczesnego świata leży konieczność unifikacji. W odróżnieniu od architektury domów jednorodzinnych, gdzie zamawiający jest równocześnie odbiorcą, w przypadku budynków wielorodzinnych jeden zamawiający jest przedstawicielem wielu odbiorców, a projekt winien uwzględniać potrzeby większej liczby użytkowników – jak wskazano powyżej – o różnorodnych potrzebach. Takiemu kierunkowi myślenia przeczą jednak doświadczenia XX wieku, czego przykładem może być spektakularne wyburzenie w 1972 roku zespołu mieszkaniowego *Pruitt-Igoe* w St. Louis (proj. M. Yamasaki,

<sup>99</sup>Por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 2004, s. 121–122.

<sup>100</sup>Por. E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 2003, s. 6.

1952–1955)<sup>101</sup>, a także pojawiające się w krajobrazie polskiej wsi – nieprzystający do tegoż otoczenia „świadkowie” minionej epoki – bloki z wielkiej płyty.

Czy w takiej rzeczywistości jest możliwe zaprojektowanie przestrzeni, która łączyć będzie tak sprzeczne potrzeby? Takie wymaganie, konsolidujące wielość oczekiwań z koniecznością unifikacji, jest możliwe wyłącznie w przypadku, gdy nadrzędną rolę pełnić będzie architektoniczna idea, uwzględniająca konieczności wynikające z uwarunkowań współczesności, a równocześnie wykorzystująca technikę i technologię w celu zapewnienia charakterystycznych dla danych uwarunkowań kulturowych potrzeb użytkowników.

Przykładem takiego właśnie myślenia – idei spajającej różnorodność potrzeb – jest zespół mieszkaniowy w Makuhari. Niecodziennie temu projektowi dodaje fakt, że jest on przykładem transkulturowego zdarzenia – japońską przestrzeń projektował bowiem amerykański architekt: Steven Holl (wraz z Koichi Sone i Toshio Enomoto z Kajima Design). Projekt zrealizowano w Chibie (Japonia) w latach 1992–1996.

Kompozycję tworzą wielorodzinne bloki mieszkalne, określane przez Stevena Holla jako „milczące budynki” oraz niewielkie jednostki – „aktywne struktury” – uzupełniające i wzbogacające całość założenia projektowego. To właśnie przeciwstawienie tych antynomicznych elementów składowych zespołu stanowiło podstawę idei.

Cztery budowle wyznaczają przestrzeń kwartału zabudowy. Trzy z nich to stopadłocienne bryły, wywiedzione z prostokątnego planu; czwarty budynek (o planie zbliżonym do kształtu litery „L”) dzieli przestrzeń dziedzińca wewnętrznym skrzydłem na dwa wnętrza (niezależne, lecz połączone ze sobą). Poszczególne budynki nie łączą się ze sobą, a wewnętrzna przestrzeń dziedzińców nie została wymknięta i pozostaje dostępna dla wszystkich. Budynki zaprojektowano jako pięcio-, sześćo- i siedmiokondygnacyjne, z tym że od strony dziedzińca widać jedną kondygnację mniej – ze względu na różnicę w nachyleniu terenu oraz podniesienie poziomu dziedzińca od strony wnętrza (jedna kondygnacja ukryta została pod ziemią). Program funkcjonalny, obejmujący około 190 mieszkań, uzupełnia wspólny garaż podziemny (samochodowy i rowerowy) oraz lokale handlowe zlokalizowane na poziomie parteru. Wejścia do części mieszkalnych zaprojektowano od wewnątrz, z przestrzeni półpublicznej; lokale sklepowe dostępne są od strony zewnętrznych pierzei kwartału.

Zderzenie różnorodnych potrzeb najlepiej widoczne w tym zespole jest na przykładzie programu funkcjonalnego. Z jednej strony inwestor (Mitsui Fudosan Group) dążył do uzyskania możliwie najprostszego układu, który powielił będzie ten sam schemat, zmierzając do jak największej unifikacji i powtarzalności; równocześnie

<sup>101</sup> Por. Ch. Jenks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 9.

Steven Holl wraz z zespołem projektowym pragnął uzyskać najbardziej różnorodne warianty mieszkań. W obrębie zaprojektowanych 190 lokali uzyskano około 90 różnych wariantów. W odróżnieniu od wcześniejszego projektu w Fukuoce, gdzie Steven Holl zaprojektował wszystkie mieszkania, w przypadku zespołu w Chibie projekty poszczególnych mieszkań to dzieło Koichi Sone i Toshio Enomoto. Należy nadmienić, że projekty układu mieszkań były przygotowywane już w trakcie realizacji budowy. Modyfikacje powtarzalnego schematu kolejnych kondygnacji pozwalające na wprowadzenie różnorodnych modeli mieszkań było możliwe dzięki zastosowaniu układu konstrukcyjnego – kondygnacji wspartych na zewnętrznych ścianach żelbetowych. Taka dyspozycja (wynikająca głównie z uwarunkowań ekonomicznych) znalazła swoje odzwierciedlenie w kompozycji elewacji budynków – powtarzalny moduł jednakowych otworów powiela jak echo jednostajny rytm na kolejnych kondygnacjach wszystkich elewacji. W rzeczywistości poszczególne kwadratowe kształty wycięć różnią się – niektóre to okna, inne loggie. W bliższym oglądzie zdradzają skrywaną za ścianami różnorodność układów funkcjonalnych mieszkań. Steven Holl przyznaje, iż w projekcie tym nie wzorował się na module mat *tatami*, próbując zaszczerpić w japońskiej świadomości elementy z własnej kultury, a jednak zasada modularności znajduje swoje odzwierciedlenie właśnie w rytmicznych powtórzeniach okien i otworów na tle powtarzalnych elewacji „milczących budynków”.

Istotnym elementem projektu jest także sposób, w jaki zaprojektowano wnętrze kwartału. Wydzielone budynkami wewnętrzne dziedzińce różnią się między sobą. Dziedziniec południowy jest przestrzenią zieloną, dziedziniec północny to plac otoczony czarnymi betonowymi ścianami ogródków z basenem wodnym i pawilonem herbaciarni pośrodku. Kształt przestrzeni półprywatnych, w który zlokalizowano „aktywne struktury”, przywołać może na myśl odległe skojarzenia z *Karesansui*, czyli japońskimi ogrodami – kompozycjami ze żwiru, piasku i kamieni, zgodnych z estetyką zen. Wspólną cechą tych odmiennych kulturowo, programowo i znaczeniowo przestrzeni nie są jednak zasady kompozycji, lecz sposób, w jaki postrzegana jest sama przestrzeń. Podobnie jak w przypadku ogrodu *Ryoanji*, także tu – niezależnie od miejsca, z którego można kontemplować wnętrze – przynajmniej jedna z „aktywnych struktur” pozostaje ukryta. Opisuując sposób postrzegania przestrzeni przez Japończyków, E. Hall wspomina: „Sądzą oni, że pamięć i wyobrażenie powinny stale uczestniczyć w postrzeganiu”<sup>102</sup>. Można by postawić tezę, że w projekcie tym Steven Holl próbował zmierzyć się z japońską definicją przestrzeni, sposobem jej postrzegania i odbioru. Obraz, a co za tym idzie odbiór tej przestrzeni, zmienia się zależnie od punktu obserwacji, a główną rolę w tym architektonicznym przedstawieniu pełną „aktywne struktury” przeciwstawione „cichym budynkom”.

<sup>102</sup>E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, op. cit., s. 194.

Projekt „aktywnych struktur” opiera się na ogólnej idei, dla której pretekstem były rozważania Stevena Holla o drodze (wewnątrz kwartału). Inspiracją dla tej zasady była próba zaprojektowania minimalnych jednostek mieszkalnych, a także zbiór poezji haiku Bashō Matsuo *Oku no hosomichi*, przedstawiających poetycki zapis podróży. Zestawienie drogi, którą podążał poeta, skali kraju oraz niewielkich chat, w których się zatrzymywał – te trzy elementy znalazły swoje twórcze odzwierciedlenie w kompozycji Stevena Holla – „cichych budynków”, „aktywnych struktur” i drogi poprowadzonej przez półpubliczne przestrzenie wnętrza kwartału. Każda z zaprojektowanych struktur wyróżnia się na spokojnym tle bloków mieszkalnych, odzwierciedlając inne zjawiska, każda z nich przedstawia różny sposób definiowania architektonicznej przestrzeni. Wedle założeń zadaniem tych niewielkich struktur było wzbogacenie kompozycji całości: mała skala ożywia dużą, zmieniając sposób postrzegania założenia.

Wsparty na dachach sąsiednich budynków dom bramy wschodniej został nazwany „domem odbijającym światło słoneczne”. Kompozycja składa się ze swobodnie zestawionych, trapezoidalnych płaszczyzn ścian i dachów. Tworzą one dynamiczny układ brył o zróżnicowanych wielkościach. Zasada ta odzwierciedlać ma, w ustawieniu poszczególnych ścian, ruch słońca po nieboskłonie. Promienie słoneczne odbijają się od kolejnych płaszczyzn brył, rozświetlając jej kształt, a równocześnie – kierują światło w dół, w szczelinę pomiędzy budynkami. Zawieszona w przestrzeni kubatura, przeciwstawiająca się swobodą kompozycji rygorowi geometrii kąta prostego budynków poniżej, jest w istocie miejscem dla kolejnych dwóch jednostek mieszkalnych. Brama ponad budynkami tworzy znak w przestrzeni, kolejny punkt w drodze „ślądami Bashō” przez przestrzeń zespołu.

Dom bramy północnej nazwany został przez Stevena Holla „domem odbijającym kolor”. Podobnie jak to ma miejsce w „domu odbijającym światło słoneczne”, również ten budynek pełni funkcję mieszkalną. Nad dachem w północno-zachodnim narożniku kwartału umieszczono różnokolorową kompozycję brył na planie wywiedzionym z kształtu koła, otoczonych pierścieniem perforowanej blachy. W zamysle architekta fluorescencyjne kolory ścian, pojawiające się za transparentną owalną przegrodą miały przywołać na myśl kompozycję kwiatową umieszczoną w wazonie. Być może właśnie ze względu na znaczenie koloru w tej kompozycji jest on także określany jako Dom-Ikebana.

Bezpośrednią inspiracją dla domu bramy zachodniej była jedna z chat, w której nocował Bashō Matsuo w trakcie swojej podróży. Niczym owoc kaki, często pojawiający się w japońskim malarstwie, Dom Opadłych Persymon w pierwszych szkicach projektowych miał być strukturą zawieszoną pomiędzy sąsiednimi budynkami. W ostatecznym rozwiązaniu ten niewielki dom jednorodzinny ustawiono na ziemi, na słupach. Umieszczona pomiędzy dwoma blokami bryła domu bramy zachodniej, według Stevena Holla, jak echo powieliła sąsiadujące z nią kształty – rom-

boidalne fasady i jednospadowy dach (któremu odpowiada także forma podbicia stropu dolnej kondygnacji), to swobodna interpretacja ścian stojących obok „milczących budynków”. Kubatura wyniesiona na poziom pierwszego piętra, wsparta na masywnych słupach, tworzy formę bramy. Jest to jednak wejście pozorne – droga do wnętrza kwartału wiedzie bowiem obok. Dom Opadłych Persymon, w wymowie warstwy ideologicznej, tworzy w przestrzennych rozważaniach architektury proponowanej przez Stevena Holla charakterystyczną dla poezji *haiku* aluzję do przyrody.

W myśl zaproponowanej idei projektowej podróż śladami Matsuo Bashō rozpoczyna się na ziemi (na poziomie ogrodów w obrębie dziedzińca południowego), a jej zakończenie stanowi, zlokalizowany na ostatniej kondygnacji jednego z budynków – Dom Bramy Południowej. Jest nim publiczny taras widokowy. Z tego miejsca rozpościera się widok na ocean, a w pogodny dzień – także na świętą górę Japończyków Fudzi. Prostokątny taras został przez Stevena Holla nazwany Domem Niczego. Źródła tego określenia poszukiwać można w fakcie, że miejsce to – odmienne od pozostałych „domów” – nie jest wydzieloną ścianami kubaturą i równocześnie – nie ma funkcji użytkowej (jak w przypadku pozostałych „aktywnych struktur”). Miejsce to jest pustką – przestrzenią zdefiniowaną brakiem jednoznacznego wydzielenia przestrzeni wnętrza. Elementem, który wyróżnia to miejsce na tle całości, jest przestrzenna kompozycja. Pionowe i poziome elementy ze stali tworzące rzeźbiarski kształt przypominają mogą drzewo czy antenę. Wedle autora projektu jest to transpozycja znaku *kanji* słowa „nic” w przestrzenną formę abstrakcyjnej, architektonicznej rzeźby. Z oddali przywołać może na myśl odległe wspomnienia rysunków M.C. Eschera. Próba takiego zdefiniowania przestrzeni zawiera w sobie pewną antynomię. Miejsce, jakim jest taras widokowy, niesie bowiem zaprojektowaną wartość – wyróżnia się formą i jest użyteczny. Nie można więc określić go mianem „nic”. Wrażenie sprzeczności podkreśla dodatkowo przestrzenny znak miejsca. Nicość zostaje nazwana, oznaczona – jest więc „czymś”, a nie „niczym”.

W obrębie północnego dziedzińca zaprojektowano pawilon przeznaczony dla ceremonii parzenia herbaty. Został on ustawiony na brzegu sadzawki – prostokątnego, płytkiego zbiornika wodnego, którego proporcje długości i szerokości zaczerpnął Steven Holl z kształtu swojego ulubionego miejsca w Japonii – ogrodu świątyni *Ryōan-ji* (XV w.). W obrębie dziedzińca nie ma piasku i kamieni (elementów charakterystycznych dla „suchego krajobrazu” japońskich ogrodów), zostały one przetransponowane przez architekta w formę płaszczyzny wody otoczonej posadzką placu dziedzińca. Wedle autora taka dyspozycja daje użytkownikom przestrzeni poczucie spokoju podobne do tego odnajdywanego w japońskich ogrodach. Pawilon, nazwany Domem Odbijającym Wodę, jest swobodną transpozycją tradycyjnej architektury japońskiej, dedykowanej ceremonii parzenia herbaty. Funkcja obejmuje wejście, kuchnię i pomieszczenie do parzenia herbaty, jednak forma budowli,



wielkości poszczególnych pomieszczeń oraz proporcje i kształty okien oraz drzwi stanowią już autorską interpretację. Prostopadłościenna bryła została ustawiona ponad krawędzią basenu tak, że zarówno poprzez okno w elewacji (stanowiące czołową ścianę pawilonu), jak i w podłodze możliwa jest kontemplacja spokojnej tafli wody.

Poszczególne jednostki mieszkalne są małe – z tego powodu zaprojektowano w obrębie dziedzińca południowego publiczną salę spotkań. Dom Niebieskiego Cienia, jak nazwany został ten element projektu, stanowi część jednego z „cichych budynków” po południowej stronie zespołu. Pawilon o wysokości jednej kondygnacji (wyższej od pozostałych) wyróżnia się z otoczenia elewacją z blach kornetu. Rudawy kolor stalowych ścian, na tle których swobodnie zakomponowano poziome i pionowe wycięcia okien i drzwi, podkreśla odmienność tego elementu w kompozycji całego założenia. W myśl założeń architekta miejsce to stanowić ma przestrzeń służącą wyciszeniu, oazę spokoju; podobnie jak w przypadku Domu Dziedzińca Północnego – miejsce o odrębnej funkcji i charakterze.

W pierwszym oglądzie zespół mieszkaniowy w Makuhari jawi się jako kompozycja powtarzalnych budynków o identycznych, kwadratowych otworach rozmieszczonych równo na płaszczyznach kolejnych elewacji. Takie ujęcie jest jednak tylko oglądem. By było możliwe zrozumienie tej architektury, niezbędna jest szczegółowa analiza rudymenarnej struktury dzieła sztuki<sup>103</sup>. Analiza taka winna uwzględniać zarówno sam kształt budynku, jak i kontekst przestrzenny, ale także ten kulturowy (być może najważniejszy). Uwarunkowanie kulturowe odnosi się bowiem tak do autora projektu, jak do odbiorców – zarówno tych bezpośrednich (mieszkańcy), jak i pośrednich (postrzegających architektoniczne dzieło przez fragmentaryczny odbiór – rysunku, fotografii, tekstu). Współczesna architektura, by być zrozumianą, wymaga szerokiego spektrum analizy, wykraczającego daleko poza pojedyncze ujęcie, kadr. Idea, użytkownik, antropologia, ujęcie społeczne i kulturowe – wszystkie te aspekty współczesności winny być połączone dla pełnego zrozumienia architektury (nie tylko tej współczesnej).

W myśl idei różnorodności form zaproponowanych przez Stevena Holla wpisują się także dyspozycje w zakresie materiału, jego faktury i koloru. Poszczególne „milczące budynki” wykończono tynkiem, jedynym wyróżnikiem jest kolor poszczególnych płaszczyzn (niezależnie od brył) – żółty, niebieski i czerwony. Dla kontrastu ściany ogródków przydomowych wykonano z betonu pomalowanego na kolor czarny. W myśl zasady przeciwstawienia każda z sześciu „aktywnych struktur” wykończona została w innym materiale – okładzinach, w tym z perforowanej blachy czy kortenu, a kolor pełni istotną rolę w tej architektonicznej grze (czego przykładem mogą być fluorescencyjne kolory Domu-Ikebany). Każdy z „domów”

<sup>103</sup>M. Ostrowicki, *Dzieło sztuki jako system*, Warszawa–Kraków 1997, s. 48–55.

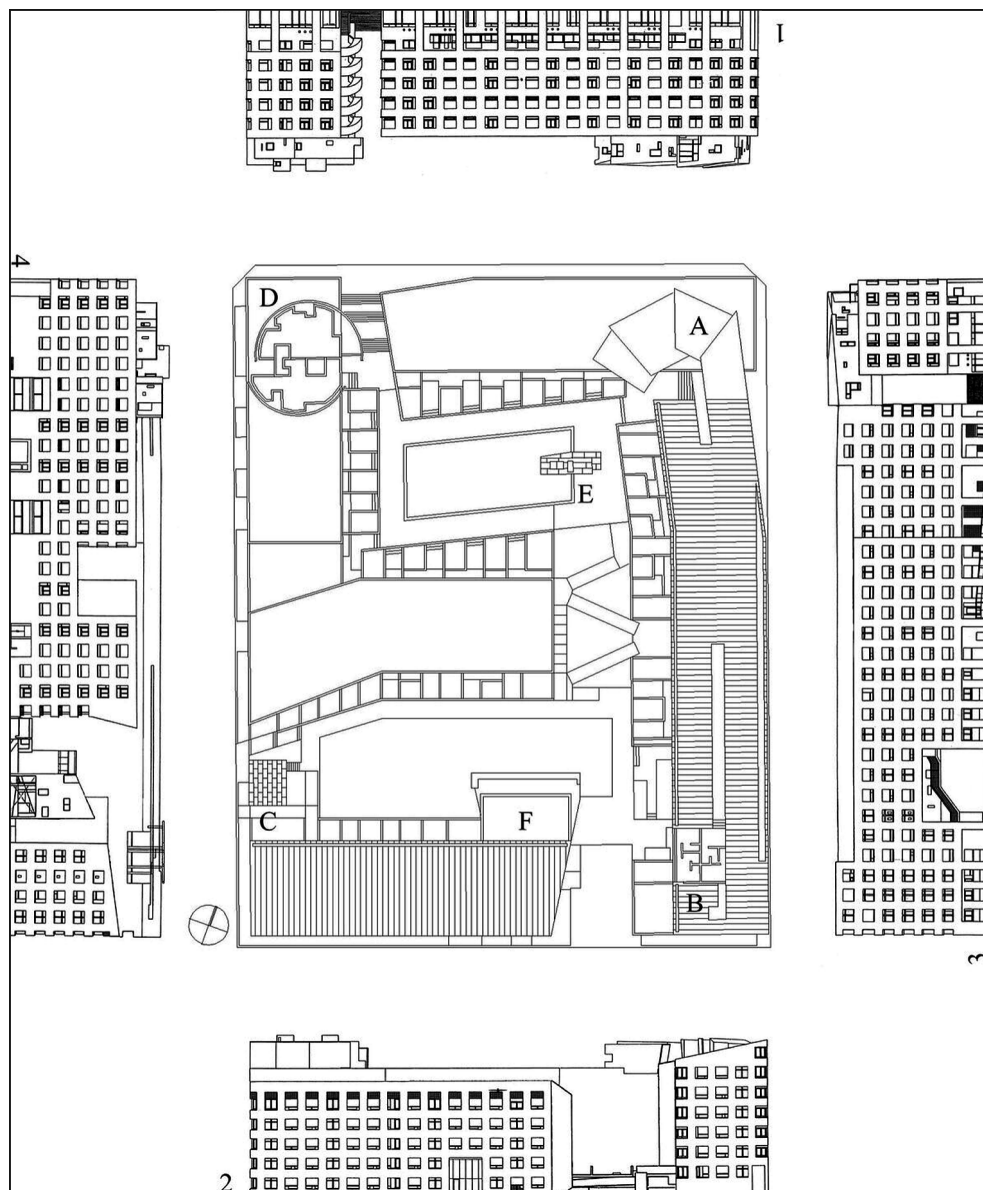
ma indywidualnie zaprojektowany podział na elewacji, w który wpisują się także kształty drzwi i okien.

Tym, co pozwoliło scalić różnorodne potrzeby w formie zespołu mieszkaniowego w Makuhari, jest koncepcja architektoniczna. Zaproponowana przez Stevena Holla (wraz z Koichi Sone i Toshio Enomoto z Kajima projekt) idea projektowa łączy różne aspekty współczesnej rzeczywistości w jedną, spójną przestrzeń. Konsoliduje różnorodność potrzeb użytkowników z wymaganiami narzuconej unifikacji. Równocześnie zamysł ten niesie wielowątkową treść, pozwalając nie różnorodność możliwych interpretacji. Należy zatem zaznaczyć, rozszerzając znaczenie słów Edwarda T. Halla o kolejny budynek, że zespół mieszkaniowy w Chibie nabiera coraz to głębszego znaczenia<sup>104</sup>, odkrywając kolejne pokłady znaczeń i wartości przynależnych architekturze, przynależnych dziełu sztuki.

---

<sup>104</sup>Por. M.R. Hall, E.T. Hall, *Czwarty wymiar w architekturze. Studium o wpływie budynku na zachowanie człowieka*, Warszawa 2001, s. 10.





II. 38. Schemat planu kwartału wraz z pierzejami: 1. Elewacja północna, 2. Elewacja południowa, 3. Elewacja wschodnia, 4. Elewacja zachodnia. 5. Plan kwartału: A – Dom Bramy Wschodniej, B – Dom Bramy Południowej, C – Dom Bramy Zachodniej, D – Dom Bramy Północnej, E – Dom Dziedzińca Południowego, F – Dom Dziedzińca Północnego

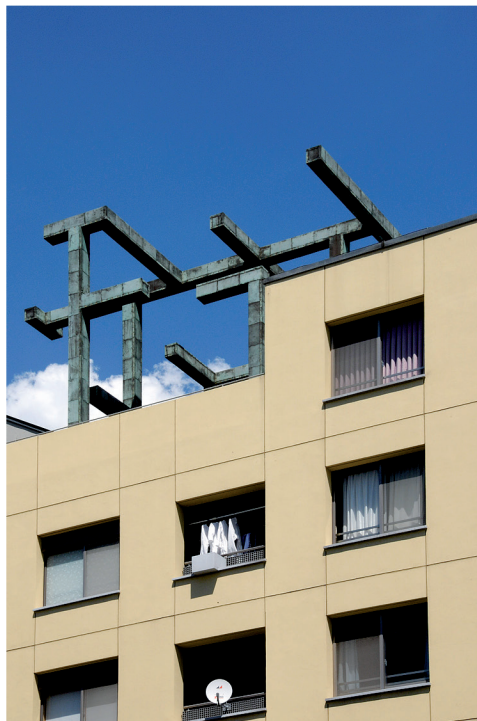


- II. 39. Widok ogólny kwartału, narożnik północno-wschodni  
 II. 40. Dom Dziedzińca Północnego, Dom Odbijający Wodę  
 II. 41. Dom Bramy Północnej, Dom Odbijający Kolor





- II. 42. Widok ogólny kwartału, narożnik północno-zachodni  
II. 43. Dom Dziedzińca Południowego, Dom Niebieskiego Cieni  
II. 44. Dom Bramy Wschodniej, Dom Odbijający Światło



Il. 45. Dom Bramy Zachodniej, Dom Opadłych Persymon  
Il. 46. Dom Bramy Południowej, Dom Niczego