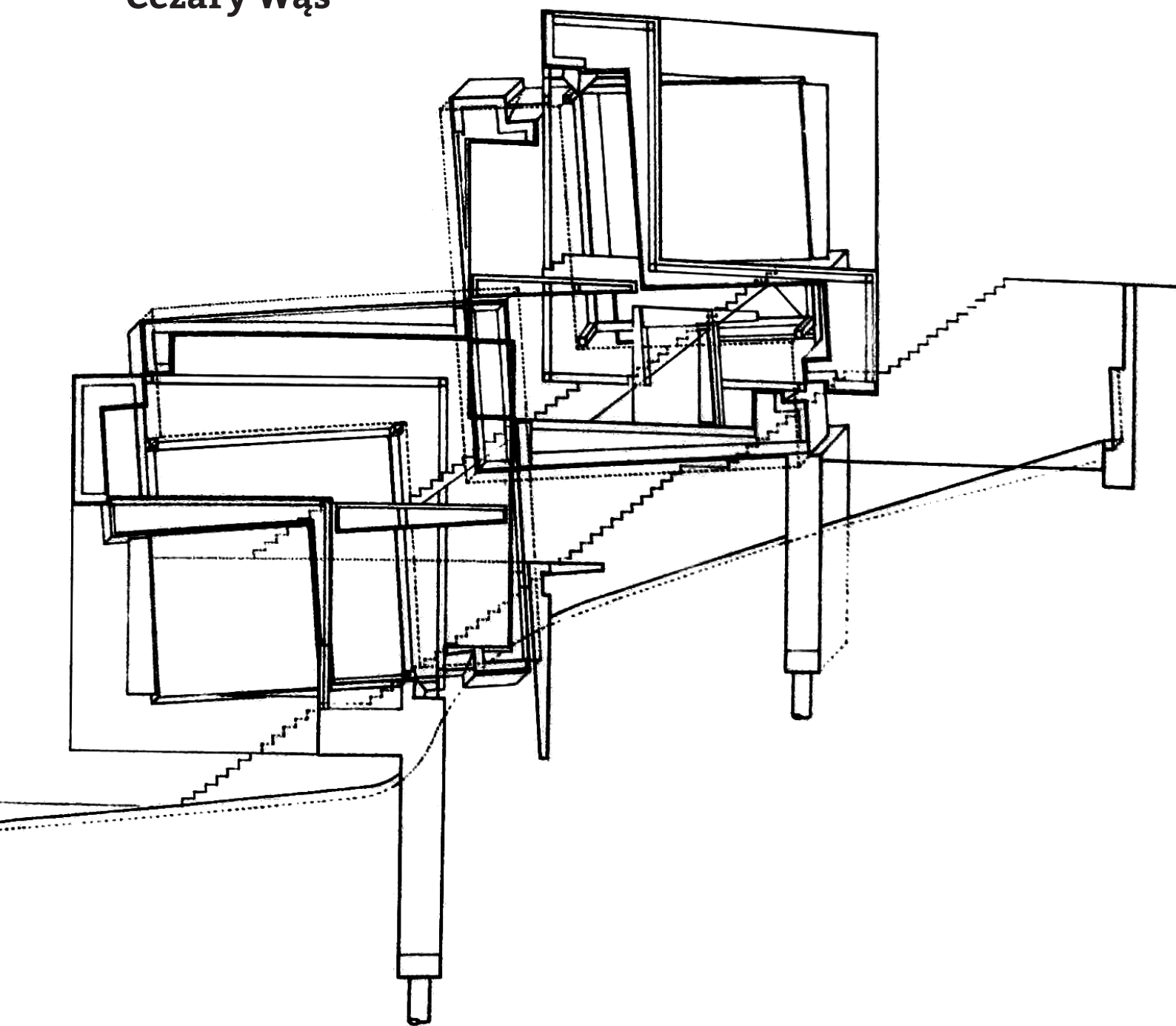


Architektura a dekonstrukcja

Przypadek Petera Eisenmana
i Bernarda Tschumiego

Cezary Wąs



Cezary Wąs

Architektura a dekonstrukcja

Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego

Seria wydawnicza kwartalnika „Quart”

Tom I

Recenzje wydawnicze

prof. Marta Leśniakowska, prof. Bogdan Banasiak, prof. Waldemar Okoń

Opracowanie redakcyjne

Dorota Ucherek, Marta Wolańska, Izabela Magdziarczyk

Tłumaczenie streszczenia

Anita Wincencjusz-Patyna

Opracowanie graficzne

Wojciech Głogowski

© Copyright by Cezary Wąs, Wrocław 2015

Wydawca

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytetu Wrocławskiego

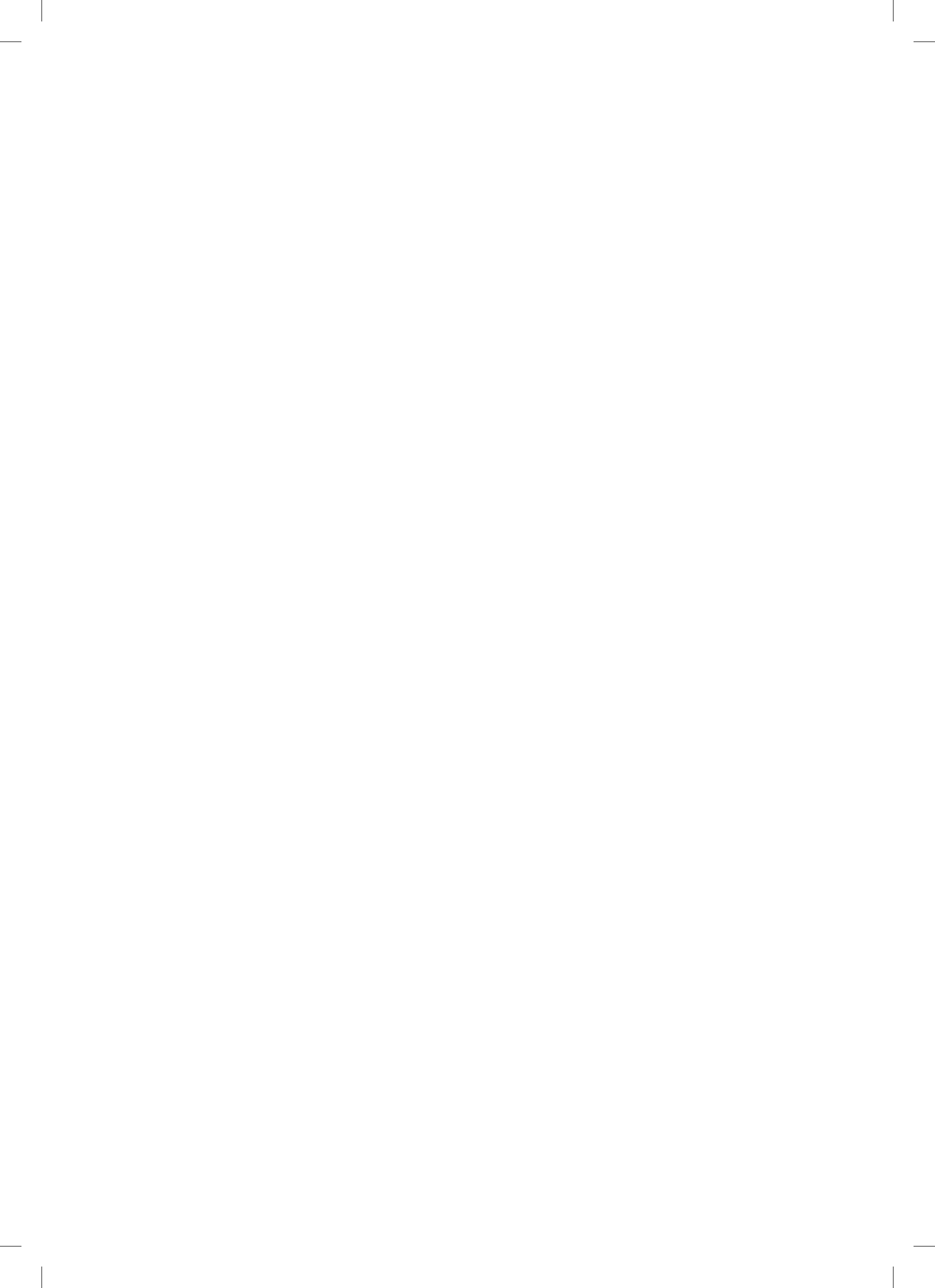
Publikacja sfinansowana przez Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych
oraz Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego
we współpracy z Muzeum Architektury we Wrocławiu.

ISBN 978-83-941518-0-5

Cezary Wąs

Architektura a dekonstrukcja

Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego



SPIS TREŚCI

1.	W stronę dekonstrukcji w architekturze	s. 7
Peter Eisenman		
2.	<i>Misreading... and Other Errors</i>	s. 29
3.	<i>Choral Works</i> czy <i>Separate Tricks</i>	s. 69
4.	Architektura, która naśladowuje niemą filozofię	s. 101
5.	Aneks Architektura pisze nadal Balzakovskie powieści. Eisenman a literatura	s. 127
Bernard Tschumi		
6.	Od perwersji do dekonstrukcji	s. 151
7.	Bliżej dekonstrukcji	s. 187
8.	Park dekonstrukcji	s. 213
9.	Zakończenie. Destrukcja jako konstrukcja. Paradoksy dekonstrukcji w architekturze	s. 249
10.	Summary	s. 283
11.	Spis ilustracji	s. 291
12.	Bibliografia	s. 295
13.	Indeks osób	s. 309
14.	Informacja o pierwodrukach	s. 314





1. W stronę dekonstrukcji w architekturze

Wstęp

Dekonstrukttywizm w architekturze był zjawiskiem krótkotrwałym, związanym z okresem kilku lat przed i kilku lat po wystawie *Deconstructivist Architecture* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku¹. Fakt, iż przeminął wyjątkowo szybko zdają się potwierdzać opinie niektórych komentatorów, iż wręcz nigdy go nie było². Efemeryczność tego zjawiska akcentował również jeden ze współtwórców nowojorskiej ekspozycji. W katalogu wspomnianego pokazu Mark Wigley stwierdził, że „architektura dekonstruktywistyczna nie jest »izmem«, zaś biorący w nim udział architekci wychodzą z różnych założeń i podążają w różnych kierunkach”³. „Ten epizod będzie miał krótkie życie. [...] To nie jest styl” – zapewniał ten sam autor⁴. Zgłoszone zastrzeżenia nie przeszkodziły powstaniu wielu budowli, których najczęstszymi motywami stały się bryły rozbite na części, pochyłone ściany czy ukośnie układające się na elewacjach obramowania okien⁵. Jeśliby nawet pominąć te, jak nazwał je Wigley, „symulacje prac dekonstruktywistycznych”⁶, to otwarte pozostaje pytanie: na czym polega prawdziwie dekonstruktywistyczna architektura?

Badanie tego problemu otwiera kwestia tożsamości bądź różnicy między określeniem „dekonstruktywizm architektoniczny” a „dekonstrukcja w architekturze”. Pierwszy z tych ter-

¹ Ekspozycja trwała od 23 VI do 30 VIII 1988 roku. Okoliczności jej organizacji opisał M. Sorkin (*Canon Fodder*, „The Village Voice” 1 XII 1987; przedruk w: *idem, Exquisite Corpse*, London-New York 1991, s. 254-259) oraz F. Schulze (*Philip Johnson. Live and Work*, Chicago 1996, s. 393-400; tekst w języku niemieckim: *idem, Philip Johnson. Leben und Werk*, przeł. J. Schulte, Wien 1996, s. 445-453, dalsze odwołania za wydaniem niemieckim). W oryginalny sposób scharakteryzowała wystawę D. Ghirardo, która w 1988 roku prowadziła na temat architektury dekonstruktywistycznej wykłady na uniwersytecie Colorado w Denver, zob. *Diane Ghirardo's Exposé of MOMA's Deconstructivist Show*, „Architectural Review” 1988, nr 183. Zob. ponadto: G. Shane, *Modernismus, Postmodernismus und Dekonstruktion. Zur Ausstellung Deconstructivist Architecture in New York*, „Archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur” 1989, nr 1, s. 35-44 oraz C.L. [Christine Lubinski], *Architecture and Art: Crossing the Lines with Philip Johnson*, „MoMA” 1988, nr 48, s. 3, 6.

² U. Schwarz, *Das Erhabene und das Grotteske, oder Michelangelo, Piranesi und die Folgen. Über einige Grundbegriffe der Architekturtheorie Peter Eisenmans*, [w:] *Schräge Architektur und aufrechter Gang. Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn*, red. G. Kähler, Braunschweig–Wiesbaden 1993, s. 140:

„Die New Yorker Ausstellung über dekonstruktivistische Architektur im Sommer 1988 war Akt gezielter Fehlinformation. Das hat sich inzwischen herumgesprochen. Und in schöner Paradoxie wird mittlerweile allerorten verkündet, daß es mit dem Dekonstruktivismus – den es ja eigentlich gar nicht gibt – nun wohl schon wieder vorbei sei.“

- ³ P. Johnson, M. Wigley, *Deconstructivist Architecture* [katalog wystawy], Museum of Modern Art, New York 1988, s. 20; w tym samym roku opublikowano niemiecką wersję katalogu, zob. Bibliografia. Specyfikę stanowiska P. Eisenmana opisał D. Libeskind, a był to dopiero początek badań nad koncepcjami tego architekta, zob. D. Libeskind, *Peter Eisenman and the Myth of Futility*, „Harvard Architecture Review” 1984, nr 3, s. 61-63. Rok przed wystawą w MoMA działalność Eisenmana i Tschumiego w powiązaniu z filozofią J. Derridy krótko scharakteryzował G. Bennigton (*Complexity Without Contradiction in Architecture*, „AA Files” 1987, nr 15, s. 17-18). Bardzo wcześnie przynależność F.O. Gehry’ego do nurtu dekonstruktywistycznego próbował uzasadnić H.A. Shirvani (*Gehry and Deconstructivism: A Matter of Difference in Text*, „Avant Garde” 1981, nr 1, s. 63-77). Jednocześnie jednak należy przypomnieć o sceptycyzmie wobec postrzegania dekonstruktywizmu jako stylu i zaprezentowanych na wystawie architektów jako grupy, który wyraził Wigley w twierdzeniu: „I think each of the seven architects argues that at least two of the other architects should be removed”, (M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, New York 1989, s. 134).

- ⁴ M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, [w:] P. Johnson, M. Wigley, *op. cit.*, s. 20.

- ⁵ Duży zestaw pomysłów kojarzonych z nurtem architektonicznego dekonstruktywizmu zaprezentowała wystawa „Paper Art 6. – International Biennale of Paper Art 1996” zorganizowana w Leopold-Hoesch-Museum w Düren, zob. *Paper Art 6. Dekonstruktivistische Tendenzen* [katalog wystawy], red. D. Eimert, Düren 1996.

- ⁶ M. Wigley, *op.cit.*, s. 11.

minów należałoby rozumieć jako określony zestaw zagadnień teoretycznych i sposób ich przejawiania się w postaci powtarzalnych formuł stylowych. Natomiast za drugim określeniem powinna kryć się trwała, lecz wcześniej nieuwzględniana niestabilność metafizycznych podstaw sztuki budowania, ujawniana w latach 80. XX wieku głównie poprzez wypowiedzi teoretyczne. W działaniach architektów omawianego nurtu tradycyjny podział na praktykę i teorię oraz zwyczajowe wyprzedzanie praktyki przez teorię zostały zakwestionowane. W głoszonych przez nich poglądach, również tych wysuwających potrzebę uczynienia architektury tekstem, czy zbliżenia jej do literackiej fikcji, przebijała potrzeba wznoszenia budowli. Zrealizowane projekty cechowało jednak wyjątkowe nasycenie teorią i trudność w recepcji bez zapoznania się z towarzyszącymi im publikacjami.

Problem jest złożony, dlatego należałoby zacząć od zdefiniowania czysto filozoficznej dekonstrukcji. Jest to jednak trudne, ponieważ na ową intelektualną praktykę składa się wiele strategii unikających z góry przyjętych założeń i niestawiających sobie określonych celów. Usiłowania uściślenia dekonstrukcji nie mogą także pominąć faktu, że opisywane tym terminem działania podawały w wątpliwość fundamentalne zasady myślenia i osłabiały system rozróżnień pojęciowych, podważając tym samym możliwość formułowania definicji.

Dotychczasowe spostrzeżenia dotyczące natury dekonstrukcji zaburzająco wpływają ponadto na możliwość ujęcia jej w ramy czasowe. Z jednej strony opisywane w filozofii tego nurtu strukturalne niedoskonałości są stanem stałym wszelkiej metafizyki, zatem jakby pozaczasowym, z drugiej ich istnienie nierozzerwalnie związane jest z obserwacjami i wypowiedziami motywowanymi okolicznościami historycznymi. Filozofia dekonstrukcji nie tylko ujawniła fundamentalną niepewność, ale także wyraziła aktualny stan zwątpienia w wiele racji ostatecznych i przyczyniła się do zastąpienia szacunku dla stabilności swoistym kultem nieugruntowania. To, co może być kojarzone z przebudową metafizyki, jest więc zarazem sytuacją zastaną, aktualną, minioną i niezmienną. Podobnie w architekturze naruszanie zasad okazało się jej najtrwalszą podstawą, które w de-

konstruktywizmie zwiększyło może jedynie swoje walory wizualne, ale wcale nie przeminęło wraz modą na jego omawianie czy uwidacznianie.

⁷ J. Derrida, *Point de folie – Maintenant l'architecture*, [w:] B. Tschumi, *La Case Vide: La Villette 1985*, London 1986; na temat przedruków i tłumaczeń zob. Bibliografia.

Trzy rodzaje relacji między architekturą i dekonstrukcją

Ustalając związki architektury z dekonstrukcją, należałoby zwrócić uwagę na fakt, że pewne jej koncepcje są przede wszystkim natury filozoficznej, mimo że używają metafor architektonicznych w rodzaju: podstawa, struktura, budowanie czy dom. Jacques Derrida posługiwał się takimi metaforami (lub je analizował), zanim skierował swe zainteresowania w stronę architektury współczesnej i podjął współpracę z kilkoma praktykami i krytykami tejże dziedziny. Pierwszą zatem możliwą relacją dekonstrukcji i architektury byłaby sytuacja, w której filozofia posiłkuje się słownictwem związanym z architekturą, ale zachowuje nad nią dominację i ignoruje jej rzeczywiste przejawy.

W drugim przypadku można mówić o wspólnych motywach czy koncepcjach dekonstrukcji w filozofii i w architekturze. W roku 1985 doszło do serii spotkań Derridy z Peterem Eisenmanem oraz kontaktów Derridy z Bernardem Tschumim w trakcie projektowania paryskiego Parc de la Villette, których podsumowaniem stały się: książka *Chora L Works* (efekt współpracy Derrida–Eisenman) i artykuł *Point de folie – Maintenant l'architecture* (wynik współpracy Derrida–Tschumi)⁷. Podczas pierwszej z wymienionych prób kooperacji filozofa z architektami Derrida zaproponował, by punktem wyjścia wzajemnej wymiany poglądów uczynić koncepcję *chôra*, zaczerpniętą z Platońskiego *Timaios*. Wysunięty postulat tematu rozmów odnosił się do fragmentów platońskich tekstów od wielu stuleci sprawiających filozofom trudności i do tego czasu niewykorzystywanych w dyskusjach o architekturze. Mimo niekomfortowej sytuacji zgromadzeni wokół Eisenmana architekci i krytycy podjęli wątek i poczynili próby adaptowania go do konkretnie-



⁸ Zdecydowanie krytycznie o strategiach Eisenmana i Libeskinda wypowiedział się Derrida w wywiadzie przeprowadzonym przez P. Brunette'a i D. Willsa: „*In his theoretical discussion of his work he [Eisenman] often presents a discourse of negativity that is very facile – he speaks of the architecture of absence, the architecture of nothing [du rien], and I am skeptical about discourses of absence and negativity. His also applies to certain other architects like Libeskind. I understand what motivates their remarks, but they are not careful enough. In speaking of their own work they are too easily inclined to speak of the void, absence, with theological overtones also, and sometimes Judeo-theological overtones. No architecture can be called Judaic, of course, but they resort to a kind of Judaic discourse, a negative theology on the subject of architecture.*”, cyt. za: P. Brunette, D. Wills, *The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida*, [w:] *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, red. P. Brunette, D. Wills, Cambridge [Mass.] 1994, s. 27. Komentując eseje Tschumiego Derrida stwierdził: „*There are strong words in Tschumi's lexicon. They locate the points of greatest intensity. These are words beginning with trans- (transcript, transference, etc.) and, above all, de- or dis-. These words speak of destabilization, deconstruction, dehiscence and, first of all, dissociation, disjunction, disruption, difference. An architecture of heterogeneity, interruption, non-coincidence. But who would ever have built in this manner?*”, cyt. za: J. Derrida, *op. cit.*, s. 578 (wg edycji Haysa).

⁹ Na temat metafory wirusa Derrida wypowiedział się podczas wywiadu *The Spatial Arts* następująco: „*[T]hat all I have done, to summarize it very reductively, is dominated by the thought of a virus, what could be called a parasitology, a virology, the virus being many things*” (P. Brunette, D. Wills, *op. cit.*, s. 12). Filozof odsyła w tej sprawie do swego tekstu *Rhétorique de la drogue*, [w:] idem, *Points de suspension: Entretiens*, red. E. Weber, Paris 1992, s. 241-267.

go zadania, jakim był projekt paryskiego parku. Jednocześnie zarówno przy tej okazji, jak i w swych licznych publikacjach, projektanci wskazywali na wiele własnych strategii, w tym na kilka wyraźnie nie budzących entuzjazmu Derridy. Filozofowi nie odpowiadało m.in. posługiwanie się koncepcją nieobecności u Eisenmana czy pustki u Libeskinda oraz zbyt silne akcentowanie dysjunkcji u Tschumiego⁸. Trudno zatem wyznaczyć punkty wspólne dyskusji filozoficznej i architektonicznej. Jednak pisma teoretyczne Eisenmana i Tschumiego oraz ich zrealizowane prace dowodzą, że dekonstrukcja filozoficzna nie była dla architektów tylko inspiracją, lecz została w ich pracach rozwinięta. Doszło więc do swoistej równowagi pomiędzy wpływami filozofii a twórczą reakcją ze strony architektury. Możliwe jest zatem rozważenie trzeciej sytuacji, w której w posługiwaniu się dekonstrukcją dominującą pozycję przejęła architektura.

Tacy architekci jak Eisenman i Tschumi, ale także Libeskind, zespół Coop Himmelblau, Rem Koolhaas czy Zaha Hadid, zasłynęli przede wszystkim dzięki swym tekstom oraz autorskim programom nauczania w szkołach architektury. Również w pierwszych realizacjach ich pomysłów uwagę zwracał cechujący je walor „wybudowanej teoretyczności” (według określenia użytego przez Wigleya). Termin, jakim posłużył się kurator nowojorskiej wystawy sugerował, iż wybudowane obiekty są zrozumiałe jedynie w kontekście dyskursu filozoficznego oraz że mają odmienny status bytowy i pełnoprawnie przynależą do teorii, więc nie powinny być oceniane w kategoriach obiektów wizualnych. Wraz z publikowanymi tekstami (aspirującymi do statusu dzieł realnej architektury) i materialnymi realizacjami (dezawującymi swą realność) pojawił się szereg sposobów postępowania uzupełniających strategię dekonstrukcji filozoficznej. Wzniesione przez omawianych architektów budowle nadały dodatkowy sens rozważaniom nad relacjami w rodzaju „wnętrze/zewnątrz” czy „strukturalna czystość/nieczystość” oraz powiększyły zasób znaczeń metafory wirusa, który rozgorączkowuje organizm, doprowadzając go na skraj stabilności⁹. W pismach architektów, ich budowlach oraz autorskich bądź krytycznych komentarzach do nich, odnaleźć można także właściwe dekonstrukcji filozoficznej rozważania nad całością i częściami, rozumnością i szaleń-



stwem, stanami granicznymi czy sytuacją bycia „w-pomiędzy”. We wszystkich tych zastosowaniach dekonstrukcji architektonicznej przewagę nad filozofią zdobyła architektura, wyprowadzając dekonstrukcję poza jej czysto intelektualne możliwości. Zbyt jednoznaczne uznanie dekonstrukcji za polemikę z zachodnią metafizyką jest zapewne błędem, gdyby jednak roboczo przyjąć takie podejście za uprawnione, to należałoby wówczas uznać, iż to właśnie w obszarze architektury udało się dokonać wyjścia ku radykalnej „inności” i przesunięcia poza utrwalone w metafizyce, czy ogólnie: w myśleniu, przyzwyczajenia.

Badając teksty filozoficzne, Derrida odnajdywał w nich „miejsca oporu”, w których dochodziło do dezorganizacji przeciwstawnych pojęć, a tym samym ujawniania trudności w formułowaniu ostatecznych konstatacji¹⁰. Odkrywanie różnego rodzaju „nierozstrzygalników” nie tylko osłabiało zdolność filozofii do sprawowania hegemonii wobec innych dziedzin kultury, ale także zwracało uwagę na rolę sztuki jako pola wyzwania się spod władzy filozofii. Już wcześniej dostrzegano w niej siłę polemiczną wobec zapędów rozumu, choć należy wprowadzić zastrzeżenie, iż dyskurs filozoficzny właściwy jest nie tylko tekstom, ale zawiera się także w dziełach artystycznych¹¹. Sztuki tylko pozornie są „nieme”, ponieważ i one posługują się przestrzenną artykulacją implikującą ich tekstualność¹². Takie spostrzeżenia były dla Derridy asumptem do rozciągnięcia badań na obszary uważane dotąd za niedyskursywne, a ponadto do uznania niektórych praktyk artystycznych, w tym zwłaszcza prac Eisenmana i Tschumiego, za równoległe do własnych zabiegów rozwarstwiania i przebudowy logocentryzmu. Derrida pisał o dekonstrukcji, iż polega ona na „odnajdywaniu lub w każdym razie wypatrywaniu czegokolwiek, co w dziele reprezentuje siłę oporu wobec władzy filozofii i dyskursu filozoficznego”, zaś o „sztukach przestrzennych” – że to właśnie w nich ma szansę pojawić się sprzeciw wobec logocentryzmu¹³.

¹⁰ M. Łaciak na liście „nierozstrzygalników” umieścił następujące „niby-pojęcia”: *'différance'*, *'farmakon'*, *'trace'*, *'supplement'*, *'gramme'* i *'hymen'* (Wczesny Derrida. *Dekonstrukcja fenomenologii*, Kraków 2001, s. 37-38).

¹¹ P. Brunette, D. Wills, *op. cit.*, s. 13.

¹² Ibidem, s. 15: *„There is text because there is always a little discourse somewhere in the visual arts, and also because even if there is no discourse, the effect of spacing already implies a textualization”.*

¹³ P. Brunette, D. Wills, *op. cit.*, s. 10.

¹⁴ Zob. m.in. J. Grondin, *Die Hermeneutik der Faktizität als ontologische Destruktion und Ideologiekritik. Zur Aktualität der Hermeneutik Heideggers*, [w:] *Zur philosophischen Aktualität Heideggers*, red. D. Papenfuss, O. Pöggler, t. 2: *Im Gespräch der Zeit*, Frankfurt am Main 1990, s. 173; idem, *La définition derridienne de la déconstruction: Contribution au rapprochement de l'herméneutique et de la déconstruction*, „Archives de Philosophie” 1999, nr 1; a także prace polskich autorów: T. Sławka, B. Banasiaka, M. P. Markowskiego, A. Burzyńskiej, V. Szydłowskiej, W. Zięby (zob. Bibliografia).

¹⁵ J. Derrida, *In Discussion with Christopher Norris*, [w:] *Deconstruction II*, „An Architectural Design Profile” 77, London 1989, s. 7-11; idem [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, s. 9.

¹⁶ Zob. E. Meyer, *Architettura ove il desiderio può abitare*, „Domus” 1986, nr 671, s. 17 (tłumaczenia i przedruki – zob. Bibliografia). Derrida odwołuje się do tekstu Heideggera *Der Fehl heiliger Namen (Gesamtausgabe*, t. 13: *Aus der Erfahrung des Denkens*, s. 233: „ή ὁδός – μήποτε μέθοδος”), który kilka lat wcześniej przetłumaczony został na język francuski (*Le défaut de noms sacrés*, przeł. P. Lacoue-Labarthe, R. Munier, „Contre toute attente” 1981, nr 2/3). Na temat upowszechnienia pojęć *odos/methodos* wspomina także P. Lacoue-Labarthe (*Poezja jako doświadczenie*, Gdańsk 2004, s. 130-131).

¹⁷ J. Derrida, *In Discussion with Christopher Norris*, s. 9.

¹⁸ J. Derrida, *Lettre à un ami japonais*, [w:] idem, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987, s. 390: „En tout cas, malgré les apparences, la déconstruction n'est ni une analyse ni une critique, et la traduction devrait en tenir compte. Ce n'est pas une analyse, en particulier parce que le démontage d'une structure n'est pas une régression vers l'élément simple, vers une origine indécomposable. Ces valeurs, comme celle d'analyse, sont elles-mêmes des philosophèmes soumis à la déconstruction. Ce n'est pas non plus une critique, en un sens général ou en un sens kantien. L'instance du krinein ou de la krisis (décision, choix, jugement, discernement) est elle-même, comme d'ailleurs tout l'appareil de la critique transcendantale, un des «thèmes» ou des «objets» essentiels de la déconstruction. J'en

Trudności w zdefiniowaniu dekonstrukcji

Chociaż dekonstrukcję opisywano w niezliczonych publikacjach, w tym również polskich autorów¹⁴, niemożliwe jest podanie jej ujednocionej definicji. Wyjaśnić to zjawisko można jedynie, analizując jego konkretne przejawy. Sam Derrida, ze względu na heterogeniczność podejść, które mogłyby zostać określone mianem dekonstrukcji, skłonny był mówić o niej w liczbie mnogiej¹⁵. Powołując się na koncepcje Martina Heideggera, zwracał uwagę na typ myślenia, które „jest w drodze” i nie może być zredukowane do metody¹⁶. „Skoro nie jest to system ani metoda, nie może być homogeniczna. Ponieważ bierze pod uwagę unikalność każdego kontekstu, więc zmienia się z kontekstu na kontekst”¹⁷. „Inaczej, niż się to wydaje, dekonstrukcja nie jest ani analizą, ani krytyką [...]. To nie jest analiza, zwłaszcza dlatego, że demontaż struktury nie jest cofaniem się w kierunku prostego elementu, w kierunku nierozkładalnego źródła [...]. Nie jest to też krytyka, ani w ogólnym, ani w kantowskim sensie [...]. Odnoszę to również do metody [...]. Dekonstrukcja nie jest metodą i nie może być zamieniona w metodę”¹⁸.

Punktem wyjścia dla filozofii dekonstrukcji były koncepcje Heideggera sformułowane w 1920 roku, kiedy był on jeszcze asystentem Edmunda Husserla¹⁹. W swoich pierwszych wykładach używał on słowa „*Destruktion*”, które z czasem zastąpił terminem „*kritischer Abbau*”²⁰. Określenie to może być rozumiane jako „krytyczna rozbiórka”, w tłumaczeniach na francuski zyskało natomiast formę „*la déconstruction*”. Poglądy Heideggera związane z tym pojęciem pojawiły się w pracy *Bycie i czas* z 1927 roku²¹ i zostały rozwinięte w serii wykładów na uniwersytecie w Marburgu w tymże roku – opublikowanych pt. *Podstawowe problemy fenomenologii*. Stwierdzał on tam, że wszelkie rozważania filozoficzne, w tym również te dążące do swej radykalnej odnowy, przenikają tradycyjne koncepcje nie pochodzące źródłowo z obszaru bycia i jego pojęciowego konstytuowania²². „Dlatego z konieczności w skład pojęciowej interpretacji bycia i jego struktur, tzn. w skład redukcyjnej rekonstrukcji bycia wchodzi *destrukcja*, tzn. krytyczna rozbiórka (*kritischer Abbau*) tradycyjnych i zrazu niezbędnych do stosowania pojęć docierająca do



źródeł, z których zostały one zaczerpnięte. [...] Konstrukcja filozofii jest z konieczności destrukcją, tzn. rozbiórką przekazu tradycji prowadzoną przy historycznym zwrocie wstecz do tradycji, co nie oznacza negowania tradycji ani skazania jej na zmarnienie, lecz właśnie pozytywne przyswojenie jej sobie”²³.

Neologizm „*la déconstruction*” pojawił się po raz pierwszy we francuskim przekładzie eseju Heideggera *W kwestii bycia*²⁴. W tej rozprawie poświęconej namysłowi nad nihilizmem filozof przeciwstawiał się powierzchownym interpretacjom pojęcia „destrukcja”, użytym przez niego w pracy *Bycie i czas*²⁵. Napisał wówczas, że zamierzał „poprzez demontaż wyobrażeń, które weszły w nawyk i stały się puste, odzyskać pierwotne, metafizyczne doświadczenie bycia”²⁶. Właśnie określenie „demontaż” francuski tłumacz oddał jako „*dé-construction*”. Derrida przejął, ale także radykalizował zarówno zamysł „destrukcji”, jak i „dekonstrukcji”²⁷. Używał przy tym dodatkowo słów „rozebrać” (*défaire*), „rozłożyć” (*décomposer*) czy „rozwarstwić” (*désédimenter*)²⁸. Rozwijając swoją filozofię, wprowadził dodatkowo wiele terminów niezwiązanych z dziedzictwem Heideggera, służących do objaśniania własnych intencji czy interpretacji. Prócz „dekonstrukcji” sławę zyskał zwłaszcza wymyślony przez Derridę neologizm „*différance*”²⁹ (pochodzący od identycznie brzmiącego słowa „*différence*”, lecz w zapisie różniący się od niego jedną literą), a także „*la marge*” (‘brzeg, margines’), „*parergon*” (przy interpretacjach Kanta), „*le trace*” (‘ślad’) czy „*farmakon*” (w komentarzach do Platona). Nawet w najbardziej obszernych opracowaniach filozofii Derridy nie można znaleźć objaśnień wszystkich jego strategii interpretacyjnych, co jest wynikiem konsekwencji w udowodnianiu przez tego autora braku możliwości wykrycia w badanym dziele, a nawet słowie jednego tylko sensu³⁰. Wbrew swym intencjom filozof często był nakłaniany do uściślenia terminu „dekonstrukcja”. Sprowadzane do prostych sformułowań wykładnie tak określanej refleksji pojawiały się zwłaszcza w wywiadach, bez których trudno sobie wyobrazić szersze zrozumienie jego poglądów. Przykładem może być fragment rozmowy z Henri Ronsem, podczas której filozof wyjaśniał:

dirai de même pour la méthode. La déconstruction n'est pas une méthode et ne peut être transformée en méthode". Zob. także: G. Bennigton, Deconstruction and Postmodernism, [w:] Deconstruction. Omnibus Volume, s. 86.

¹⁹ Kolejność zdarzeń związanych z pojawieniem się koncepcji *kritischer Abbau* przedstawiam za: M. Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge [Mass.]-London 1993, s. 37-38; *idem, The Domestication of the House: Deconstruction After Architecture*, [w:] *Deconstruction and the Visual Arts...*, s. 206. Zob. także: I.M. Fehér: *Heideggers ontologische Neuinterpretation und Aufwertung der Stimmungen im Zusammenhang seiner phänomenologischen Radikalisierung der Lebensphilosophie und der hermeneutischen Destruktion der abendländischen Metaphysik*, „Daseinsanalyse. Jahrbuch für phänomenologische Anthropologie und Psychotherapie” 2005, nr 21, 2005, s. 51-54. W polskiej literaturze także: B. Banasiak, *Na tropach dekonstrukcji*, [w:] J. Derrida, *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Kraków 1992, s. 18-19.

²⁰ Zagadnienie destrukcji pojawiło się w kilku seriach wykładów Heideggera na temat fenomenologii, po raz pierwszy w semestrze zimowym roku 1919 i letnim 1920 roku we Freiburgu, a później w Marburgu w trakcie semestru letniego roku 1927, zob. M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, [w:] *idem, Gesamtausgabe*, t. 24, red. F.-W. von Hermann, Frankfurt a. Main 1975, s. 26-31, *idem, Grundprobleme der Phänomenologie*, [w:] *idem, Gesamtausgabe*, t. 58, red. H.-H. Gander, Frankfurt a. Main 1993, s. 139, 162-163, 240-255.

²¹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 32-35.

²² M. Heidegger, *Die Grundprobleme...*, s. 31: „*Der Bestand von philosophischen Grundbegriffen aus der philosophischen Tradition ist heute noch so wirksam, daß diese Auswirkung der Tradition kaum überschätzt werden kann. Daher kommt es, daß alle philosophische Erörterung, auch die radikalste, neu anfangende, von überkommenen Begriffen und damit von überkommenen Horizonten und Hinsichten durchsetzt ist, von denen nicht ohne weiteres feststeht, daß sie dem Seinsgebiet und der Seinsverfassung ursprünglich und*



echt entsprungen sind, das zu begreifen sie beanspruchen“.

- ²³ M. Heidegger, *Podstawowe problemy fenomenologii*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009, s. 27. Wigley (op. cit, s. 38) cytuje *Die Grundprobleme...* w tłumaczeniu A. Hofstadtera, zob. M. Heidegger, *The Basic Problems of Phenomenology. (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy)*, Bloomington 1982, s. 22.
- ²⁴ Historię pojawienia się terminu „dekonstrukcja” przedstawiam za: M. Kwietniewska, *Posłowie*, [w:] J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 454-455.
- ²⁵ M. Heidegger, *Zur Seienfrage*, Frankfurt a. Main 1956, s. 36. Na temat owych błędów interpretacyjnych zob. także: J.N. Riddell, *Od Heideggera do Derridy aż po przypadek: podwojenie a język (poetycki)*, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 286-287.
- ²⁶ M. Heidegger, *W kwestii bycia*, przeł. M. Poręba, [w:] *Znaki drogi*, Warszawa 1995, s. 209-210. W swoim posłowie Kwietniewska przytacza francuską wersję cytowanego zdania w tłumaczeniu G. Granela, zob. M. Heidegger, *Contribution à la question de l'être*, [w:] *Question I et II*, przeł. G. Granel, Paris 1968, s. 240: „Or l'irréflexion a commencé déjà en 1927, avec la mécompréhension superficielle de la »Destruction«, exposé dans »Sein und Zeit«, qui ne connaît pas d'autre désir, en tant que Dé-construction de représentation devenues banales et vides, que de regagner les épreuves de l'être qui sont à l'origine de celles de la métaphysique.”
- ²⁷ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 338-341.
- ²⁸ *Ibidem*, s. 338.
- ²⁹ Objasnieniu słowa „différance” poświęcił cały wstęp do książki Derridy jej polski tłumacz, próbując je oddać za pomocą specjalnej pisowni, zob. B. Banasiak, *Róż(ni(c)ność*, [w:] J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 5-15. Temu samemu problemowi sporo uwagi poświęciła również A. Burzyńska, która terminowi „différance” przypisała pięć aspek-

„Dekonstruować” filozofię to inaczej przemyśleć ustrukturyzowaną genealogię jej pojęć w sposób jak najbardziej rzetelny, wewnątrz niej samej, ale jednocześnie, począwszy od pewnego zewnątrz już dla niej nieopisywalnego, nienazywalnego, określić to, co ta historia mogła zataić, czego mogła zakazać, czyniąc siebie historią poprzez wyrachowaną represję.”³¹

Najbardziej wpływowa definicja dekonstrukcji, jaka pojawiła się w kontekście kontaktów Derridy ze światem architektury, zawarta została w wywiadzie przeprowadzonym przez Evę Meyer dla mediolańskiego czasopisma „Domus”. Filozof stwierdził w nim, że „dekonstrukcja analizuje i kwestionuje konceptualne pary, które obecnie przyjmowane są jako samoudowadniające się i naturalne, jakby nie zostały zinstytucjonalizowane w pewnym określonym czasie, jakby nie posiadały żadnej historii. Dlatego, że uznane są za rzecz oczywistą, ograniczają myślenie”³². Jednocześnie podał przykłady takich par pojęć. Były to m.in.: *physis/techné*, *Bóg/człowiek*, *filozofia/architektura*³³. Do tej właśnie wypowiedzi nawiązał Christopher Norris w trakcie kolejnego wywiadu udzielonego przez Derridę w kontekście jego spotkania z architektami.

Początkowo filozof zamierzał osobiście uczestniczyć w dyskusji z Bernardem Tschumim, Peterem Eisenmanem i Charlesem Jencksem w ramach jednodniowego Tate Symposium w 1988 roku³⁴. Ponieważ okazało się, że Derrida nie może wziąć udziału w tym spotkaniu, Norris w porozumieniu z organizatorem symposium Andreasm Papadakisem postanowił nagrać z nim wywiad video, który wyświetlony został podczas dyskusji³⁵. Opracowując go redakcyjnie do publikacji, Norris przeformułował niektóre ze swych pytań tak, by stały się bardziej zrozumiałe dla czytelników niezaznajomionych z filozofią Derridy i we wstępie do przeprowadzonej rozmowy przytoczył słowa filozofa, które padły podczas dialogu z Evą Meyer. Norris napisał: „Dekonstrukcja umiejscawia pewne zasadnicze opozycje czy struktury binarne znaczeń i wartości, które składają się na dyskusję nad »zachodnią metafizyką«”³⁶. Zwrócił też uwagę na kolejne pary pojęć warte przemyślenia: forma i treść, natura i kultura, myśl i percepcja, esencja i przypadek, umysł i ciało, teoria i praktyka, mężczyzna i kobieta, koncept i metafora, mowa



i pismo. Dodał ponadto, że w takich zestawieniach jedno z pojęć zawsze zdobywa dominującą pozycję nad drugim. Jednocześnie wskazał na wypowiedzi Eisenmana, który – wyraźnie inspirując się dekonstrukcją – pisał o konieczności rozważenia binarnych opozycji specyficznych dla architektury.

Derrida w wywiadzie przeprowadzonym przez Norrisa, już w bezpośrednim związku z zagadnieniami dotyczącymi architektury, stwierdził: „Dekonstrukcja ma miejsce wtedy [...], gdy dekonstruuje się pewne filozofie architektoniczne, założenia architektoniczne – na przykład hegemonię estetyki, piękna, użyteczności, funkcjonalności, życia, mieszkania. Należy wtedy przeformułować cele pracy, lecz nie można (lub nie powinno się) po prostu rezygnować z wartości, jakimi są zamieszkiwalność, funkcjonalność i tak dalej”³⁷. Zgłoszone zastrzeżenie wynikało z uproszczeń, jakie zakradły się do zabiegów wielu użytkowników metod postępowania inspirowanych myślą Derridy. W mocnych słowach skomentował to Welsch: „Koncepcja Derridy jest wymagająca. Dlatego w rękach niektórych przeradza się w bezsens. Pełna wirtuozerii gra śladów, oboczne znaczenia, rozgałęzienia i przewroty tężeją w nich w pałukowaty gorset lub roztopiają się w rozgotowanej papce indyferencji”³⁸. Podobną opinię wygłosił Norris podczas dyskusji w Tate Gallery o analizowanym tutaj wywiadzie z Derridą: „Dekonstrukcja została eksportowana lub importowana do zbyt wielu różnych dziedzin. Bardzo często nie zachowuje ona wiele ze swojego oryginalnego porządku czy specyfiki [...]”³⁹.

Główne obostrzenia, jakie proponował Derrida w zakresie zastosowań dekonstrukcji, niekiedy coś wyjaśniały, lecz nigdy nie były pozbawione specyficznej dla tego filozofa ambiwalencji. Rozwijana przez niego refleksja nieustannie przemieszczała uwagę pomiędzy konkurującymi pojęciami i odnajdywała w nich pomijane znaczenia, osłabiające samą zasadę przeciwstawiania pojęć. Myślenie skierowane przeciwko systemom porządkującym namysł samo narażone było na stworzenie swoistego antysystemu, a zatem powrót do podważanego układu binarnego. Wraz z tym niebezpieczeństwem otwierało się także pytanie o zakres krytyki, która z powyższego powodu nigdy nie mogła być sytuowana wyłącznie na zewnątrz tradycyjnych struktur przemysłu. Pytanie o granice zabiegów analitycznych skłaniało

tów znaczeniowych: różnicowanie (i rozsuwanie), zwłokę (odroczenie i odwleczenie), ruch, wytwarzanie i rozbieżność, zob. *eadem*, *op. cit.*, s. 219-221.

³⁰ J. Derrida, *In Discussion with Christopher Norris*, s. 11: „the problem is precisely that multiplicity of voices, that variety of tones, within the same utterance or indeed the same word or syllable.”

³¹ J. Derrida, *Implikacje. Rozmowa z Henri Ronsem*, [w:] *idem*, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 10.

³² E. Meyer, *op. cit.*, s. 18.

³³ W opinii Derridy zachodni sposób myślenia co najmniej od czasów Platona opiera się na wielu podobnych dychotomiach. Opisując to zagadnienie Burzyńska wymienia cały szereg opozycji rozważanych przez Derridę, w tym: mowa/pismo, obecność/nieobecność, prawda/fałsz, duch/materia, racjonalne/nieracjonalne, substancja/przypadłość, idealne/realne, poznawalne/zmysłowo/poznawalne, umysłowe, dosłowne/przenośne. Podobnie jak wcześniej Heidegger, Derrida uznał takie uporządkowanie myślenia za sztuczne i ograniczające. Zob. A. Burzyńska, *op. cit.*, s. 288-289. Opozycja pojęć metafizycznych opiera się zawsze na pewnej ich hierarchii, której naruszenie jest zadaniem dekonstrukcji, zob. J. Derrida, *Sygnatura zdarzenie kontekst*, przeł. B. Banasiak, [w:] *idem*, *Pismo filozofii*, s. 239. Por. także W. Zięba, *Dekonstrukcja metafizyki. Powstanie (J. Derrida) – Rozkwit – Niespełnienie (R. Rorty)*, Rzeszów 2009, s. 37.

³⁴ Warto przypomnieć zbieżności dat sympozjum (marzec) i otwarcia wystawy *Deconstructivist Architecture* w MoMA w Nowym Jorku (czerwiec), zob. G. Broadbent, *Emerging Concepts in Urban Space Design*, London 1990, s. 319. Przebieg spotkania opisała D. Petherbridge, zob. *eadem*, *Da Da Deconstruction Lives, Review of the International Symposium on Deconstruction at the Tate Gallery*, „Art Monthly” 1988, nr 117, s. 8-11. Materiały z tej dyskusji opublikowane zostały pod redakcją A. Papadakis w „Architectural Design”.



35 J. Derrida, *In Discussion with Christopher Norris*, s. 7 (wg edycji *Deconstruction II*).

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*, s. 9.

38 W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 199.

39 *Discussion and Comments*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, s. 76.

40 J. Derrida, *In Discussion...*, s. 7.

41 Cyt. za: *ibidem*. Zob. też: D. Goldblatt, *The Dislocation of Architectural Self*, [w:] *What is Architecture?*, red. A. Ballantyne, Abingdon-New York 2002, s. 156.

42 J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* [wersja wykładu wygłoszonego w lipcu 1980 roku w Cerisy-la-Salle], [w:] *Les fins de l'homme: A partir du travail de Jacques Derrida*, red. Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, Paris 1981; *idem*, *Of An Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*, przeł. J.P. Leavey, Jr., „Oxford Literary Review” 1984, nr 2.

do czynienia większego użytku z obszaru pomiędzy uściśleniem pojęć i nadawaniem im jednoznacznych, powszechnie zrozumiałych znaczeń a właściwemu sztuce skupieniu się na zapisie pojedynczych, niekiedy nawet niemożliwych do upowszechnienia doświadczeń. Mając w pamięci, że filozofia nigdy nie obywatła się bez wyrażeń metaforycznych, a w skrajnym ujęciu mogła być traktowana jako jeden ze stylów poezji czy retoryki oraz, że treści poezji można uznać za część rozważań filozoficznych, to za odkrywcze wypada uznać dostrzeżenie odrębności pola sformułowań już z założenia lokowanych pomiędzy ścierającymi się terminami czy nawet dziedzinami. W zaczerpniętych z tego obszaru odnowicielskich wyrażeniach, chociaż nie przynależących ani do filozofii ani do sztuki, lub przynależących zarazem do każdej z tych dziedzin, chwilową przewagę można przyznać wpływowi sztuki. Jak powiedział podczas wywiadu Derrida: „najbardziej stosownym sposobem zaprzęgnięcia dekonstrukcji do pracy było prześledzenie jej przez sztukę i architekturę”⁴⁰. Norris przytacza w tym kontekście współbrzmiającą z opinią Derridy deklarację Eisenmana: „tradycyjna opozycja pomiędzy strukturą a dekoracją, abstrakcją a figuracją, formą a funkcją może zostać rozwiązana. Architektura może rozpocząć eksplorację tego co jest »pomiędzy« w tych kategoriach”⁴¹.

Niejednoznaczność rozdziału między krytyką a afirmacją, tradycją a innowacją, separacją dziedzin a wymiennością ich wartości należy do charakterystycznych właściwości dekonstrukcji. Oponowanie Derridy przeciwko traktowaniu dekonstrukcji wyłącznie jako krytyki miało także znaczenie w jego ocenie teorii i projektów Eisenmana i Tschumiego. Filozof podkreślał, że wszelkie akty dezaprobaty wobec badanych wartości muszą przewidywać możliwość ich rekonstrukcji. Zastrzegając, że dekonstrukcja nie jest destrukcyjna, negatywna czy nihilistyczna. Przykładowo w eseju *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie (O apokaliptycznym tonie adaptowanym ostatnio przez filozofię)* potrafił on przedstawić antagonizm między swoimi propozycjami a Kantowskim pojmowaniem krytyki, by jednocześnie podkreślić nieuchronność i celowość podejścia Kanta⁴². Chociaż Derrida postrzegany był jako wyjątkowo radykalny kontestator podstaw myślenia europejskiego, w wywiadzie



z Norrisem podkreślał swoje zainteresowanie ideami odpowiedzialności, afirmacji i zobowiązania⁴³. Dlatego był skłonny zaakceptować prace Eisenmana i Tschumiego, w których nie odrzucali oni wprost założeń modernizmu, lecz raczej interpretowali jego tradycję. Derrida przyznał się do zakłopotania i podejrzliwości wobec „architektury dekonstruktywistycznej”, lecz w miarę poznawania manipulacji Eisenmana i Tschumiego w obrębie utrwalonych zasad architektury, skłonił się ku potwierdzeniu równoległości zabiegów dekonstrukcji w filozofii i w sztuce budowania. Przyjął z aprobatą fakt, że „architekci dekonstruowali zasadnicze elementy tradycji i krytykowali wszystko, co uzależniało architekturę od czegoś innego, zwłaszcza od użyteczności, piękna czy zamieszkiwania – nie w celu zbudowania czegoś, co byłoby bezużyteczne, brzydkie czy niezamieszkiwalne, lecz by uwolnić architekturę od wszelkich zewnętrznych konieczności, drugorzędnych celów”⁴⁴. Decydującym czynnikiem w zdobyciu uznania filozofa dla poczynań Eisenmana i Tschumiego było ich dążenie nie do ukonstytuowania jakiejś w pełni autonomicznej architektury, lecz do „zanieczyszczenia” jej innymi dyscyplinami. Aprobata Derridy dla sztuki budowania, zakładająca, iż nie jest ona całkowicie odrębna od innych dziedzin kultury, ale zarazem posiada głęboko swoiste wartości, jest częścią ogólniejszego problemu rozumienia granic między dyscyplinami.

Zagadnienie ich przekraczania filozof poruszył w wywiadzie z Norrisem, nawiązując do swych wcześniejszych wypowiedzi, m.in. do eseju *Tympanum*⁴⁵. W opinii Derridy wychodzenie poza przyjęte ramy dyscyplin stało się jedną z głównych strategii dekonstrukcji. Zauważał, że „przeszczepianie” jednej sztuki na drugą, mieszanie dyskursów czy przemieszczanie kontekstów było spotykane w różnych czasach i pod tym względem dekonstrukcja nie przynależy do żadnej konkretnej epoki. Paradoksalnie jednak, w tym naruszaniu granic muszą być stosowane jakieś ograniczenia. Dotyczy to zwłaszcza filozofii, która posiada rygorystyczne wymagania zmuszające do ich respektowania. Konieczność „zanieczyszczenia” spotyka się więc z koniecznością podtrzymania nieredukowalnych różnic. Kroki w kierunku zaburzania czystości filozofii muszą być wyhamowywane, kiedy w drodze złożonej analizy ujawnia się specyfika i zwierzchność

⁴³ J. Derrida, *In Discussion with Christopher Norris*, s. 10.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 8.

⁴⁵ J. Derrida, *Tympanum*, przeł. J. Margański, [w:] *idem, Marginesy filozofii*, Warszawa 2002.



⁴⁶ Artykuły oparte na wymienionej pracy ukazały się w czasopismach „Perspecta” (M. Wigley, *Postmortem Architecture: The Taste of Derrida*, „Perspecta” 1987, nr 23, s. 156-172), „Assemblage” (M. Wigley, *The Translation of Architecture, the Production of Babel*, „Assemblage” 1989, nr 8, s. 6-21; także [w:] *Deconstruction III*, red. A. Papadakis, „Architectural Design Profile” 87, London 1994, s. 6-13; „Architectural Design” 1990, nr 60, s. 9-10) oraz w zbiorze *Deconstruction and the Visual Arts* (P. Brunette, D. Wills, op. cit., s. 9-32).

⁴⁷ Całość ukazała się drukiem dopiero w 1993 roku (M. Wigley, *The Architecture of Deconstruction...*), jednak tezy zawarte w doktoracie wpłynęły na treści wstępu napisanego przez Wigleya do katalogu wystawy w MoMA w 1988 roku (*idem*, *Deconstructivist Architecture*, [w:] P. Johnson, M. Wigley, op. cit., s. 10-20).

filozofii. Dotyczy to zwłaszcza badań zależności między filozofią a architekturą, wskazujących, że ta pierwsza jest nie do pomyślenia bez metafor architektonicznych, ale zarazem odsłaniających ograniczenia w ich stosowaniu. Realna architektura długo nie odgrywała w takich badaniach żadnej roli. Zainteresowanie dekonstrukcją w środowiskach architektonicznych sprawiło natomiast, że filozofia poważnie realną architekturę „zanieczyściła”. Kluczowe w opisanu zarówno pozycji architektury w filozofii Derridy, jak i roli filozofii w architekturze okazało się pisarstwo Marka Wigleya.

Wigley o architekturze u Derridy

Praca doktorska Marka Wigleya zatytułowana *Jacques Derrida and Architecture: The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse* przedstawiona w 1986 roku na uniwersytecie w Auckland należy do wczesnej fazy dekonstrukcji w architekturze⁴⁶. Wypracowane w niej podejścia wpłynęły na wizerunek, a może nawet na samo zaistnienie architektury dekonstruktywistycznej. Jakkolwiek istniały już w tamtym czasie teksty Eisenmana i Tschumiego nawiązujące do filozofii dekonstrukcji, to jednak brakowało zarówno opracowania ujmującego architekturę jako pojęcie filozoficzne, jak i współpracy filozofów z środowiskiem filozofujących architektów. Niewykluczone, że bez tej publikacji nigdy by nie doszło do powstania omawianego kierunku, tak jak do dziś nie wyodrębnia się „architektury poststrukturalistycznej”. W oparciu o przygotowaną rozprawę, Wigley opublikował szereg artykułów, zaś po kilku latach wydał ją w formie książki⁴⁷.

Wigley podstawowym problemem uczynił przełożenie dekonstrukcji na architekturę. Wymagało to postawienia kilku kroków wstecz i przyjrzenia się wypowiedziom Derridy o architekturze, zanim podjął on współpracę z architektami



oraz napisał kilka esejów nawiązujących do poczynania Eisenmana i Tschumiego. Dotyczyły one w szczególności roli metaforyki architektonicznej w filozofii i prowadziły do odkrycia nierozłączności architektury i filozofii. Odnosił się on również do wyrażenia architektonicznych zawartych w filozofii Platona, Kartezjusza, Kanta, Hegla, Husserla i Heideggera, zwłaszcza do sekwencji grunt–fundament–struktura–budowla–ornament oraz wyrażenia: „przestrzeń”, „wnętrze” czy „dom”. Wprowadził jednocześnie własne rozumienie takich pojęć jak: „linia”, „granica”, „wieża Babel”, „piramida”, „krąg”, „uprzestrzennienie” (*espacement*), „miejsce”, a także zbiór dalszych metafor czy pojęć, które starał się „odprzestrzennić”. Można powiedzieć, że dekonstrukcja stanowiła tu polemikę z władzą metafor architektonicznych w filozofii⁴⁸. Mimo zachwiania ich pozycji, dekonstrukcja zachowała architektoniczny (przestrzenny) charakter, co uwidacznia się w upodobaniu do opisywania jej jako przesuwania czy przemieszczania pojęć w obrębie struktur filozoficznych.

Rozważając problem przełożenia dekonstrukcji na dyskurs architektoniczny, Wigley zwrócił uwagę na tekst Derridy, w którym ten podejmuje wątki eseju Waltera Benjamina, zawierającego spostrzeżenia dotyczące teorii przekładu. Zdaniem Derridy translacja nie tylko nadużywa tekstu oryginału i rekonstruuje go w przekładzie, ale także ujawnia istnienie tekstu przekładu w oryginale. Tłumaczenie jest możliwe o tyle, o ile tekst jest „zamieszkały” przez inny, wbrew pozorom wcale nie zewnętrzny względem niego. Wigley zaproponował takie właśnie rozumienie relacji między dekonstrukcją a architekturą, czy ogólniej: między filozofią a architekturą, w której pozornie zewnętrzne względem siebie dyskursy w rzeczywistości „zamieszkują” swe wnętrza i organizują kształt każdego z nich. Translacja między filozofią a architekturą działa więc w obie strony, a dekonstrukcja jest formą konstatowania ruchów wewnątrz danej struktury. Typowe dla każdego przekładu przesunięcia (przestawienia, przeniesienia, zastąpienia), uchyleń (uniknięcia, obejścia) i zaprzeczenia (wyparcia) są prawdopodobnie szczególnie symptomatycznymi przejawami dekonstrukcji⁴⁹.

Żeby wyjaśnić relacje między architekturą, filozofią i dekonstrukcją Derrida odwołał się do wieży Babel, która

⁴⁸ Zob. M. Wigley, *The Architecture of Deconstruction...*, s. 36; E. Meyer, *Architettura...*, s. 18.

⁴⁹ Zob. M. Wigley, *The Architecture of Deconstruction...*, s. 13.



⁵⁰ Zob. *ibidem*, s. 26.

⁵¹ Zob. M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, [w:] *idem, Holzwege*, Frankfurt am Main 2003, s. 27-30; *idem, Źródło dzieła sztuki*, [w:] *idem, Drogi lasu*, przeł. J. Mizera, Warszawa 1997, s. 27-30; zob. także: C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 1997, s. 61-62.

⁵² Zob. M. Wigley, *The Architecture of Deconstruction...*, s. 18-19.

⁵³ Zob. *ibidem*, s. 40.

może być symbolem jednoczesności trwania i nieukończenia. Odsuwane na czas nieokreślony ukończenie budowli jest modelem filozofii, której finalizacja również jest przekładana i odraczana. Badanie niedokończenia (teraz rozumiane jako dekonstrukcja) ujawnia strukturę filozofii, która opiera się na niemożliwości domknięcia. Zawieszenie między nieokreślonym początkiem a niezdolnością osiągnięcia celu jest właśnie istotą filozofii⁵⁰.

Wprowadzenie symbolu wieży Babel do refleksji filozoficznej zapowiada główny problem, któremu poświęcona została rozprawa Wigleya, tzn. badanie roli metafor architektonicznych i przestrzennych w filozofii. Punktem wyjścia rozważań Derridy nad tym zagadnieniem były poglądy Heideggera, który w swych pracach dużo miejsca poświęcił uporczywości, z jaką filozofia postrzegała siebie jako architekturę. W tym kontekście przypomniane zostały zarówno usiłowania Kartezjusza, jak i Kanta, zmierzające do opisanego metafizyki jako budowli wzniesionej na bezpiecznych fundamentach i stabilnym gruncie. Kwestia metafizyki byłaby zatem kwestią gruntu, który daje należyte podstawy do konstruowania filozofii. Takie wyobrażenie (istniejące od czasów Platona) zapewniało filozofii rolę arbitra wszelkich instytucji społecznych. Wywody Heideggera podważały jednak porządek zawarty w takim wyobrażeniu. Opisując grecką świątynię w krajobrazie, zauważył, że to dopiero istnienie budowli uwidacznia grunt⁵¹. To sztuka (architektura) ujawnia zatem podstawę (prawdę). Dało to Derridzie asumpt do analiz wykazujących, że metafizyka ustanawiana jest za pomocą metafory architektonicznej, po której ślad następnie się zaciera przez poniżające traktowanie realnej architektury. Metafora budowli jako ugruntowanej struktury nie może być jednak całkowicie pominięta w trakcie odsłaniania fundamentalnego gruntu filozofii, ponieważ sens „fundamentalności” wytworzony został właśnie przez metaforę⁵². Mamy tu do czynienia z tautologicznym kręgiem. Fundamentalna zasada gruntu jest pozbawiona gruntu. Podstawa myślenia sama nie jest przemyślana⁵³.

Filozoficzna głębia, z której wywodzi się grunt, jest niepewną otchłanią. Metafizyka raczej ignoruje tę niestabilność, niż ją bada. Propozycje Heideggera i Derridy zmierzają do innego

ujęcia filozofii. Przestaje być ona rozumiana jako budowla na stabilnym gruncie, a zaczyna jawić się jako niestabilna struktura nieustannie przebudowywana przez ujawnianie tego, co ukryte. Naruszenia do tego stopnia okazują się przynależne filozofii, że tworzą jej strukturę przed przebudową, podczas i po niej. Wcześniej niestabilność musiała być niewidoczna, żeby wytworzyć efekt stabilności. Zacierało to rolę niestabilności jako źródła mocy filozofii. Architektura (budowla) filozofii służyła raczej zamykaniu i skrywaniu w swym wnętrzu tego, co nieznanne. W ukryciu pozostawał fakt, że „architektura jest zawsze drżąca, że sama jej stabilność jest jedynie efektem stłumienia niemożliwych do skontrolowania ruchów w jej fundamentach, ruchów, które ją podpierają”⁵⁴.

O zależnościach filozofii od metafor architektonicznych i nieredukowalności określeń przestrzennych w jej języku wielokrotnie mówił Heidegger, który opisywał, jak struktura gmachu filozofii opierać się musi na jej naruszeniu poprzez samo istnienie fundamentalnej otchłani. W pisarstwie Heideggera po tzw. „zwrocie” (w latach 1930–1936)⁵⁵ zamiast pojęcia architektury (czy budowli) częściej jednak była mowa o „domu”, który w ukryty sposób zamieszkały jest przez niesamowitość. Derrida rozwinął metaforę domu, silniej eksponując zawartą w niej niesamowitość i jej redukcję do zwyczajności. Nie tyle pisał o samym domu, co o sposobie, w jaki rozumiał go Heidegger, a zwłaszcza o tym, jak niemiecki filozof rozumiał wnętrze i zamieszkiwanie. Dla wyjaśnienia, jak niesamowitość zamieszkuje bezpieczne wnętrze domu, posłużył się esejem Freuda *Das Unheimliche (Niesamowite)*, w którym pisał on, że termin „domowy” oznacza zarówno to, co znajome i oswojone, jak i to, co zamknięte, ukryte przed innymi, nieznanne⁵⁶. Idąc tym tropem, Derrida opisał sytuację, w której dom zamieszkały jest przez pasożyta, a jego oddzielenie od „żywiciela” oznaczałoby śmierć tego ostatniego. Wykorzystał przy tym grę słów, w której miejsce (*site*) jest zarazem czymś innym, przekraczającym czy dopełniającym miejsce (*para-site*)⁵⁷. Pasożyt (pasożyt) to kolejne pojęcie filozofa, za pomocą którego opisywał on złożoność relacji wnętrze/zewnątrz, filozofia/metafora, filozofia/architektura. Spośród innych pojęć Derridy wspomnieć należy jeszcze okre-

⁵⁴ Zob. *ibidem*, s. 54-55.

⁵⁵ M. Kwietniewska, *Zwrot w myśli Heideggera*, „Analiza i Egzystencja” 2007, nr 6; M. Hoły-Łuczaj, *Heideggerowski zwrot: jedność bycia i nieantropocentryczna filozofia człowieka*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2013, nr 26, s. 97.

⁵⁶ S. Freud, *Das Unheimliche*, „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften” 1919, nr 5; tekst w języku angielskim: *idem*, *The Uncanny*, [w:] *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, red. i tłum. J. Strachey, t. 17, London 1995, tekst w języku polskim: *idem*, *Niesamowite*, [w:] *idem*, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.

⁵⁷ Zob. M. Wigley, *The Architecture of Deconstruction...*, s. 179-180.



⁵⁸ Zob. *ibidem*, s. 85.

⁵⁹ Zob. przypis 1.

⁶⁰ Zob. F. Schulze, *op. cit.*, s. 448.

⁶¹ Zob. P. Johnson, M. Wigley, *op. cit.*, s. 10.

ślenie „ornament” czy „*parergon*”. W tym przypadku Derrida, za Kantem, podważa przekonanie, że ornament jest dodatkiem do architektury, czymś całkowicie przez strukturę kontrolowanym. Pokazuje, iż to właśnie ornament wyłania przestrzeń⁵⁸.

Tezy Wigleya

W 1988 roku Wigley na prośbę Eisenmana napisał esej wprowadzający do katalogu wystawy *Deconstructivist Architecture* w nowojorskim MoMA⁵⁹. Lektura tego tekstu skłania do wyrażenia opinii, że jest on próbą dostosowania dotychczasowych ustaleń Wigleya na temat architektury w filozofii Derridy do zagadnień, które do dyskursu o dekonstrukcji wprowadzili architekci. Wigley dokonał po prostu streszczenia swych wcześniejszych tez, a występujące w pracy doktorskiej słowo „filozofia” zastąpił w eseju słowem „architektura”. Czy było to dopuszczalne, skoro jego rozprawa dotyczyła nierozdzielności filozofii i architektury? Takie ujęcie problemu dało Franzowi Schulzemu asumpt do stwierdzenia, iż do wywodów Wigleya wkradł się jednak duch „poważnych uproszczeń”⁶⁰. Najważniejsze z nich pojawiło się na początku eseju, gdzie autor zastąpił myślenie o filozofii jako ostoju porządku, takim samym myśleniem o architekturze. W tym kontrowersyjnym fragmencie Wigley stwierdził, że „architektura była zawsze instytucją cenioną za jej wierność stabilności i porządkowi”⁶¹. Ta cecha architektury miała wynikać z geometrycznej czystości jej formalnej kompozycji. Architekci marzyli o czystej formie i tworzeniu obiektów, z których wykluczona zostałaaby wszelka niestabilność i nieporządek. W stosowanych regułach kompozycyjnych unikano więc konfliktu form, tak by tworzyły one harmonijne całości, a geometria była gwarancją strukturalnej stabilności. Wszelkie potencjalne odejścia od tak ustalonego porządku były w architekturze przestrzegane jako zagrożenie dla harmonii, jedności i stabilności.

Tym samym architekturę postrzegano jako dyscyplinę konserwatywną, która swe czyste formy chroni przed skażeniem i zanieczyszczeniem⁶².

Takie stanowisko Wigleya wydawało się nie w pełni adekwatne do ogólnej wiedzy o architekturze, uwzględniając choćby tezy książki Gillesa Deleuze o baroku, komentującej m.in. poglądy Heinricha Wölfflina na temat tego stylu sformułowane jeszcze w XIX stuleciu⁶³. Inaczej jednak można spojrzeć na kwestię, kiedy uwzględni się opinie niektórych francuskich myślicieli, którzy – jak Michel Foucault – dostrzegali funkcjonowanie struktur władzy w wielu dziedzinach kultury⁶⁴. W takim przypadku traktowanie architektury zarówno przez Wigleya, jak i wcześniej przez Tschumiego i Eisenmana, jako instytucji konserwującej tradycyjne społeczeństwo było usprawiedliwione. Tezy o konserwatywności architektury okazały się też przydatne w retorycznej grze Wigleya, podjętej w celu uzasadnienia głębokiej odmienności architektury zaprezentowanej na wystawie. Miała ona diagnozować problemy ukryte w obrębie pozornie stabilnych struktur. Zgodnie z poglądami zaprezentowanymi wcześniej przez Wigleya w odniesieniu do dekonstrukcji filozoficznej, jej wersja architektoniczna mogła czerpać swą siłę z zakwestionowania wartości harmonii i proponować inne spojrzenie na strukturę. Cechą nowej praktyki było postrzeganie skaz jako immamentnych cech struktury, nieusuwalnych bez jej zniszczenia. Architekt dekonstruktywistyczny miał lokalizować wewnętrzne problemy i je ujawniać bez naruszania trwałości budowli. Do opisanie relacji między skazą a strukturą Wigley posłużył się wspomnianą wcześniej metaforą pasożyta, który teraz, w nowym kontekście, jawił się jako składnik architektury zakłócający układ jej form od wewnątrz. To on powoduje, że dochodzi do rozbicia kompozycji, serii przemieszczeń, odchyłeń czy zakłóceń. Wskutek jego aktywności następuje odkrycie trwającej dzieło niedoskonałości i doprowadzanie kompozycji do granic stabilności, ale bez ostatecznego ich przekroczenia. W tej części wywodu widoczne są starania Wigleya, by zbliżyć się do zagadnień rzeczywistej architektury, co potwierdza wzmianka o pracy grupy Coop Himmelblau.

⁶² Zob. *Ibidem*.

⁶³ G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988, s. 165-169; *idem*, *Fold: Leibniz and the Baroque*, przeł. T. Conley, Minneapolis 1993, s. 138-142; *idem*, *Falda. Leibniz a barok*, przeł. M. Janik, S. Królak, Warszawa 2014, s. 283-287. Jeszcze przed ukazaniem się angielskiego tłumaczenia i wkrótce potem Eisenman wykonał szereg prac kwalifikowanych jako przynależne do nurtu *foldingu*, zob. T. Adams, *The Eisenman-Deleuze Fold*, praca licencjacka, The University of Auckland 1993, s. 114-151.

⁶⁴ M. Foucault, *Space, Knowledge, and Power (Interview with Michel Foucault)*, „Skyline” 1982, March, za: G. Dziamski, *Michel Foucault: z ducha sztuki*, [w:] „Nie pytajcie mnie kim jestem...”. *Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, Poznań 1998, s. 282-283.



⁶⁵ M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, s. 17.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 18.

⁶⁷ *Ibidem*.

Projekt przebudowy dachu na tej wystawie przedstawia formę, która została rozbita przez jakiś obcy organizm, wijące się zwierzę przedzierające się przez narożnik. [...] Ten szkieletowy potwór przełamuje elementy formy podczas szamotania się. Uwalnia się z dobrze znanych ograniczeń ortogonalnej struktury; dach się dzieli, ściana wygina. Rozbicie jest szczególnie niepokojące, ponieważ wydaje się przynależać do formy, być częścią niej samej. [...] Obcy jest naroślą formy, którą atakuje⁶⁵.

Trudno ocenić prawomocność tej interpretacji, ponieważ zbyt pośpiesznie łączyła ona dekonstrukcję z jej aspektami wizualnymi, niemniej jednak była przejściem do etapu, na którym dzieło architektury stało się argumentem w rozważaniach filozoficznych.

W podobny sposób Wigley opisywał relacje między dziełem a kontekstem, wnętrzem a zewnątrzem budowli, tradycją a innowacją, teorią a praktyką oraz formą a funkcją. W każdym z tych przypadków podkreślał on odsłanianie nieznanego w poznanym. Ważną różnicą w stosunku do jego prac czysto filozoficznych było skupienie się na zagadnieniach architektury rzeczywistej. Opisuując relacje między obiektami a kontekstem, Wigley zauważył, że troska o poszanowanie tego ostatniego zbyt często polegała na podporządkowaniu się temu, co architekt zastawał na zabudowywanym terenie. Twierdzenie, że „kontekstualizm był używany jako usprawiedliwienie dla miernoty, dla głupiej służalczości wobec tego, co znane” było trafne, ale raziło publicystyczną przesadą. W projektach przedstawionych na wystawie w MoMA Wigley dostrzegał raczej ingerencję w kontekst, niż dążenie do pogodzenia „nowego” ze „starym”. Projekty te były dla niego „rodzajem śpiącego potwora, który budzi się w środku dnia powszedniego”⁶⁶. Zakłóceniu uległy także relacje między wnętrzem a zewnątrzem, co było widoczne w innym zastosowaniu takich elementów jak ściana czy okno. „Ściana pęka w bardzo niejednoznaczny sposób. Nie ma prostych okien, regularnych otworów okiennych akcentujących solidność ściany”⁶⁷. Zaprezentowane na wystawie projekty nie tworzyły awangardy, lecz – w opinii Wigleya – odkrywały dylematy przeoczone przez tradycję. Zmieniały się także wzajemne relacje między teorią, która przestawała być czymś uprzednim i zewnętrznym



wobec realizacji, a budynkiem, który eksponując swą materialność zwykle obniżał rangę teoretycznych rozważań. Jak napisał Wigley: „status teorii zmienił się, [...] została ona w całości włączona do dzieła: propozycje przyjmują teraz raczej formę obiektów niż słownych abstrakcji”⁶⁸. Prace pokazane w MoMA w zamierzeniu autorów zrywały z błędem modernizmu, polegającym na przyjęciu zasady podążania formy za funkcją, a faktycznie wtlaczaniu przestrzeni użytkowych w proste bryły geometryczne. Złożoność funkcji miała obecnie znajdować wyraz w geometrycznej „nieczystości” zapewniającej im większą użyteczność. Zaprezentowane prace naruszały „zestaw zakorzenionych kulturowo przekonań, który jest podstawą specyficznego spojrzenia na architekturę”, w tym zwłaszcza „sądy o porządku, harmonii i jedności”⁶⁹. Dzieła te kreowały architekturę, która przesuwa się od utrwalonego w stronę niepewnego, upatrując w nim źródło zachwyty. To nadzwyczaj optymistyczne zakończenie eseju Wigleya kontrastowało z wypowiedzianym kilka linijek wcześniej zdaniem o nietrwałości przygody, jaką była w istocie omawiana wystawa. Biorący w niej udział architekci rzeczywiście podążyli w różnych kierunkach, choć niektóre postulaty zachowały swą atrakcyjność i jeszcze przez kilka lat architektura zmagła się z zagadnieniem dekonstrukcji, przechodząc niekiedy w stan dekonstruktywizmu. Dekonstrukcja rozumiana jako naruszenie stabilności struktury, nieuchronnie zaczęła zmieniać się w swoistą estetykę. Nie była to wszakże jedyna forma przetrwania dekonstrukcji w architekturze. Między dekonstrukcją a dekonstruktywizmem wytworzyło się niezwykle pole napięć. Zaowocowało to seminariami, publikacjami, wystawami i dziełami, w których – jak stwierdził Wigley – również architekci mieli coś do powiedzenia filozofom. Sprawom przełamywania podziałów między teorią a praktyką, ale także między dekonstrukcją i dekonstruktywizmem, poświęcona jest niniejsza rozprawa.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 20.

⁶⁹ *Ibidem*.



Peter Eisenman

2.

Misreading... and Other Errors

3.

Choral Works czy Separate Tricks

4.

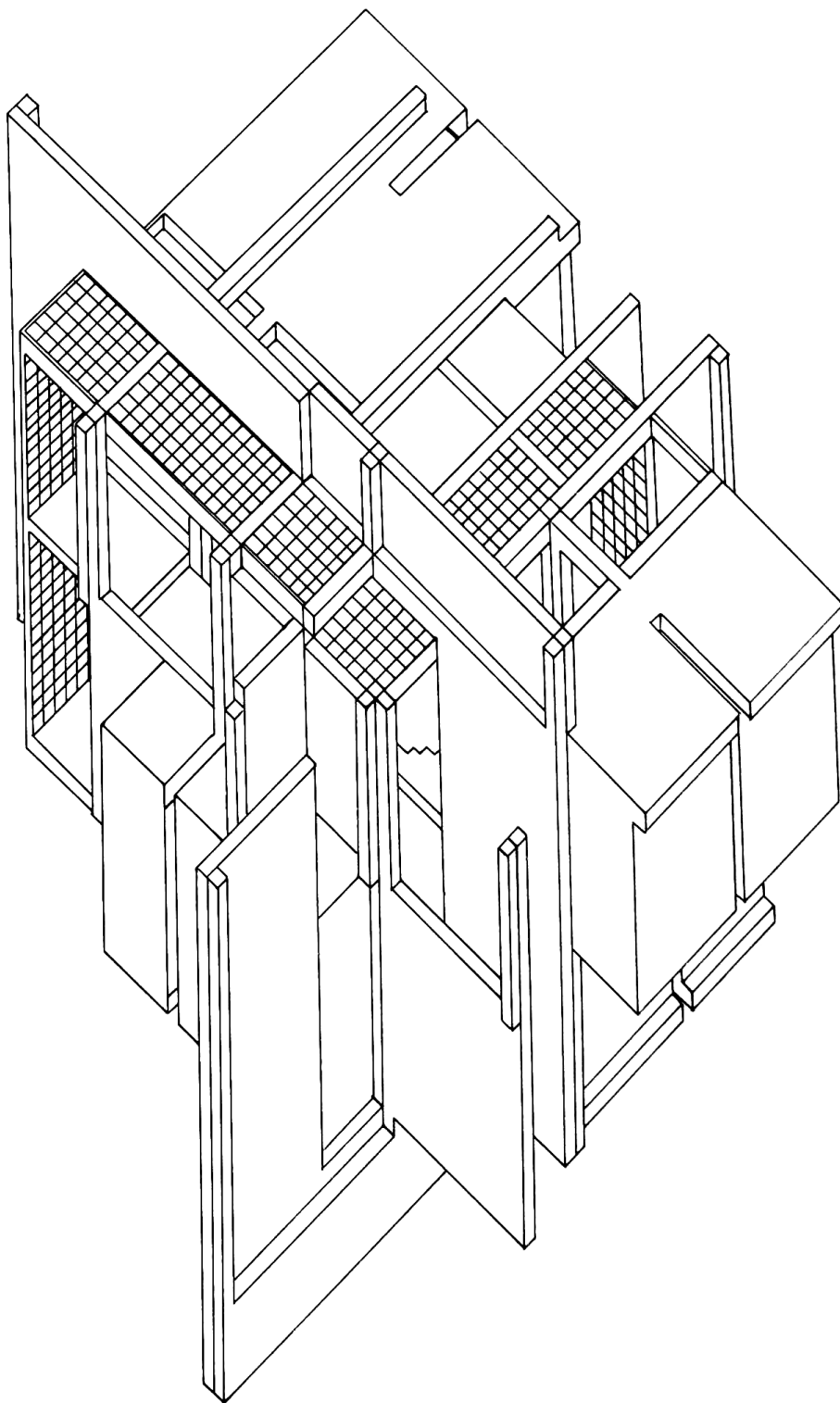
Architektura, która naśladuje niemą filozofię

5.

Aneks

Architektura pisze nadal Balzackowskie powieści.

Eisenman a literatura



1. P. Eisenman, *House VI*, 1973

za: M. Gandelonas, *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*,
[w:] P. Eisenman, *House X*, New York 1982, s. 25.



2. **Misreading... and Other Errors**

Pytanie o związki Petera Eisenmana z dekonstrukcją zmusza do postawienia wielu pytań dodatkowych. Po pierwsze, czy dekonstrukcja dotyczyłaby obiektów, czy pism teoretycznych? Czy należy dopatrywać się w nich dekonstrukcji umyślnej, czy mimowolnej? Czy dekonstrukcja w twórczości Eisenmana jest inspirowana filozofią Derridy, czy też stanowi nurt odrębny? Wokół jakich pojęć filozoficznych skupić się można, analizując twórczość tego architekta? Nie jest to jednak wyczerpująca liczba pytań, ponieważ sprawa wydaje się dużo bardziej skomplikowana.

Misreading

Zagadnienie związków między działalnością teoretyczną a praktyczną w twórczości Eisenmana skłania do ich rozważenia ze względu na wyjątkową obfitość pism architekta, ale także z powodu wysuwanych przez niego twierdzeń, głoszących, że jego architektura jest pisarstwem, bądź spostrzeżeń innych kome-



⁷⁰ P. Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture* [rozprawa doktorska], Cambridge 1963. Praca była długi czas nieopublikowana i stała się celem pielgrzymek studentów architektury z wielu uczelni europejskich i pozaeuropejskich. Po raz pierwszy wydano ją w tłumaczeniu na język niemiecki (*idem, Die Formale Grundlegung der Modernen Architektur*, przeł. Ch. Schläppi, Zürich-Berlin 2005). Dopiero rok później ukazało się wydanie faksymilowe oryginału rozprawy (*idem, The Formal Basis of Modern Architecture*, Baden 2006).

⁷¹ „Oppositions. A Journal for Ideas and Criticism in Architecture”, Institute for Architecture and Urban Studies, New York, 25 numerów (w 23 woluminach) ukazało się w latach 1973-1982. Eisenman opublikował w „Oppositions” siedem swoich wypowiedzi, w tym m.in.: *Post-Functionalism* (1976, nr 6), *The Graves of Modernism* (1978, nr 12) oraz *Aspects of Modernism: Maison Dom'ino and the Self-Referential Sign* (1979, nr 15/16).

⁷² Przykładem może być projekt zatytułowany *Fin d'Ou T Hou S*, który opublikowany został przez Architectural Association w Londynie w 1985 roku wraz z esejami N. Hofer i J. Kipnisa. Jednocześnie w „AA Files” w związku z tym projektem ukazał się esej R. Evansa (zob. przypis 73). Wśród komentatorów innych prac Eisenmana znaleźli się m.in. A. Vidler, M. Gandelsonas, M. Tafuri i J. Whiteman.

⁷³ R. Evans, *Not to Be Used for Wrapping Purposes. Peter Eisenman: Fin d'Ou T Hou S, 20 February – 23 March 1985, „AA Files”* 1985, nr 10, s. 68-69.

tatorów, że to jego pisarstwo jest nowym rodzajem architektury. W odniesieniu do tychże możliwości specyficznych relacji teorii i praktyki u Eisenmana wyłoniły się trzy stanowiska: krytyczne (Robina Evansa), rozumiejące (Daniela Libeskinda, Thomasa Patina) i uczestniczące (samego architekta, Rosalind Krauss). Przeanalizowanie tych trzech stanowisk zwraca uwagę na fakt, że mimo dzielących ich różnic istnieją w nich także pewne wątki i podobieństwa, które można uznać za uzasadnione wyjaśnienia tego zawiłego zagadnienia.

Początek działalności Eisenmana w znamienny sposób naznaczony jest przygotowaniem rozprawy doktorskiej o formalnych podstawach modernizmu w architekturze⁷⁰. Od tego czasu regularnie publikował on teksty dotyczące teorii architektury, w tym kilka w założonym przez siebie piśmie „Oppositions”⁷¹. Wszystkie jego wczesne projekty opatrywane były obszernymi komentarzami, zarówno własnymi, jak i licznej grupy wybitnych krytyków architektury i teoretyków sztuki⁷². Niektóre z wypowiedzi Eisenmana były niezwiązane bezpośrednio z jego projektami, jednak także i one naświetlały głównie jego przekonania i postawy.

Charakter związków między tekstami a projektami Eisenmana, w tym teza o ich symbiotycznej naturze, wzbudza wiele wątpliwości. W nadzwyczaj zdecydowany sposób na temat różnic między oboma obszarami aktywności architekta wypowiedział się Robin Evans, którego zdaniem pisarstwo Eisenmana nie jest modelem dla architektury i nie tylko nie dostarcza jej wyjaśnień, lecz nawet oddziela obserwatora od obiektów i czyni je hermetycznymi⁷³. Takie podejście nie wyklucza całkowicie wzajemnych zależności, lecz poszukuje ich bardziej konkretnych, empirycznych egzemplifikacji. Przekonanie Eisenmana, że tworzona przez niego architektura jest rodzajem pisarstwa, Evans konfrontuje ze spostrzeżeniem, że tego typu pogląd nie może dotyczyć zwyczajowo pojmowanej literatury, gdyż wówczas prowadziłoby to do większej wymowności obiektów. Przejmując charakterystyczną dla pisarstwa cechę wywoływania wrażeń i emocji przy pomocy materialnie niepozornych jednostek, architektura zwiększyłaby swoje oddziaływanie. Taka sytuacja nie ma jednak miejsca. Architektura pozostaje nadal objęto-

ciowo pokaźna, a komunikacyjnie niewyraźna. Różnica zostaje zachowana: w literaturze małe, efemeryczne znaki tworzą liczne znaczenia, w architekturze zaś duże, materialne struktury są właściwie nieme. Być może zatem sprawa dotyczy pisarstwa innego rodzaju. Najbliżej w kręgu podejrzeń znajduje się literatura naukowa, zwłaszcza ta z obszaru lingwistyki i strukturalizmu. Omawiane przekonanie Eisenmana zaczerpnięte zostało wprawdzie z myśli Jacques'a Derridy, ale jego działalność na początku lat 80. XX wieku pozostawała nadal częściowo w kręgu oddziaływania strukturalizmu. Tworzona przez architekturę posługiwała się wówczas operacjami przekształcania podstawowych struktur architektonicznych i próbami oderwania całej dziedziny od zewnętrznych zobowiązań (głównie praktycznych, ale także od sztucznych założeń i oczywistości).

Autonomizacja celów architektury, skupienie się na jej syntaktyce i poszukiwania esencji w strukturach przeprowadzano pod wpływem pism kontynuatorów myśli Ferdinanda de Saussure'a, zwłaszcza Noama Chomsky'ego. Według porównania użytego przez de Saussure'a język przypomina kartkę papieru, na której po jednej stronie zapisane są dźwięki, a po drugiej – myśli. Oba aspekty są ze sobą nierozdzielnie związane. Badanie jednej strony jest zawsze badaniem drugiej. W świetle tej koncepcji możliwe było przyjęcie założenia, że badanie struktur architektonicznych objaśni właściwe znaczenie całej dziedziny. Oznaczało to jednak, że architektura tworzona będzie nie w oparciu o język, lecz o badanie języka. Jak napisał Evans: „Różnica jest znaczna. Język, pisany czy mówiony, przepelniony jest manifestowanym sensem; strukturalistyczny opis języka jest tego pozbawiony. Architektura modelowana na strukturalizmie, pozbawiona zatem manifestowanego sensu, nie byłaby w ogóle podobna do języka”⁷⁴. Eisenman „nie czyni tego, co mówi, że czyni”⁷⁵. Reprodukuję wnioski z badań, a to nie jest pisarstwo w ścisłym tego słowa znaczeniu. Inkorporowanie do architektury analiz właściwości rzeczy nie jest tym samym, co przyswajanie samych właściwości rzeczy. To jednak nie oznacza, że taka czynność jest zabroniona. Nieściskość – pierwsza z wielu – może jednak utrudniać właściwy odbiór architektury Eisenmana. Co zatem występuje w samej architekturze?

⁷⁴ *Ibidem*, s. 69.

⁷⁵ *Ibidem*.



⁷⁶ *Ibidem*, s. 70.

Formułowane przez Eisenmana komentarze wytwarzają pewną iluzję o podwójnym znaczeniu. Symulują, że są wyjaśnieniami jego prac (choć nie są), ale jednocześnie mają na nie wpływ. Ta podwójna funkcjonalność iluzji może być wyjaśniona w oparciu o używany przez Eisenmana termin „transformacja” (pochodzący z pism Chomsky’ego, a pierwotnie z matematyki). Architekt poddaje seriom przekształceń charakterystyczne dla jego architektury siatki i sześciiany, które na różne sposoby powiela i rozciąga. Przekształcenia uwidaczniane są w ciągach rysunków, pokazujących proces przemian w sposób skrajnie uporządkowany, podkreślający logikę i niemal mechaniczność zachodzących zmian. Czy jest to jednak transformacja w sensie matematycznym bądź lingwistycznym? Czy ujmuje ruch? Transformacje w dziedzinach, z których zaczerpnięto analizowany termin, są zjawiskiem bezosobowym, podczas gdy Eisenman jedynie pozoruje bezosobowość, silnie natomiast (choć skrycie) angażuje do przekształceń własną wrażliwość estetyczną. Gdyby tylko na chwilę powstrzymać przemoc słowa „transformacja”, staje się jasne, że systematyczność czy logiczno-matematyczny rygorizm są jedynie pozorowane, a stosowana procedura motywowana jest unikatową wrażliwością estetyczną. Uwidaczniane w rysunkach zmiany nie są transformacjami, lecz stanami podobnymi do tych, jakie zachodzą w procesach wytwarzania przez grawera płyty graficznej.

W opisie *House XIa* Eisenman wprowadza z kolei pojęcia z dziedziny geometrii topologicznej, która zajmuje się matematycznym badaniem powierzchni i form niemetrycznych, czyli takich, w których mierzone odległości są niemożliwe do opisanie. Projekt skomponowany został jednak w oparciu o system metryczny i przy użyciu form ortogonalnych. Z kolei w projekcie znanym pod nazwą *Romeo i Julia* Eisenman posłużył się pojęciem fraktalu, który określa procedury poza wymiarowością liczb pełnych. Można go odnieść do pewnego rodzaju przestrzeni, jaka istnieje pomiędzy dwoma wymiarami a trzecim. Jak zauważa Evans: poprzesuwane w znany sposób siatki nie przywodzą jednak na myśl niczego tak niepojętego⁷⁶.

Ślepa totalność transformacji, plastyczność powierzchni topologicznych czy wysoce specyficzna międzywymiarowość

fraktalu w swych ścisłych ujęciach są niemożliwe do zastosowania w architekturze. W opisach własnych projektów Eisenman wykorzystuje cząstkowe informacje dotyczące wybranych zagadnień lingwistyki czy geometrii topologicznej, lecz zachowuje nad nimi kontrolę z poziomu zasad architektury – niezachwianie stabilnej. W efekcie raczej głoszenia niż rzeczywistego ulegania wpływom zagadnień naukowych rzeczywiste ich skutki w samych projektach są trudno identyfikowalne, a skrajne deformacje nie zachodzą. Każda inna sytuacja praktycznie uniemożliwiłaby tworzenie architektury, ponieważ natura odkryć dotyczących topologii jest sprzeczna z zasadami architektury. „Eisenman jest w rzeczywistości zazdrosnym strażnikiem stabilności i fundamentalnych cech architektury”⁷⁷. Jego pisarstwo sugeruje radykalizm zmian, ale w projektach osadzają się one w sposób wymagający dalszych wyjaśnień.

⁷⁷ *Ibidem*.

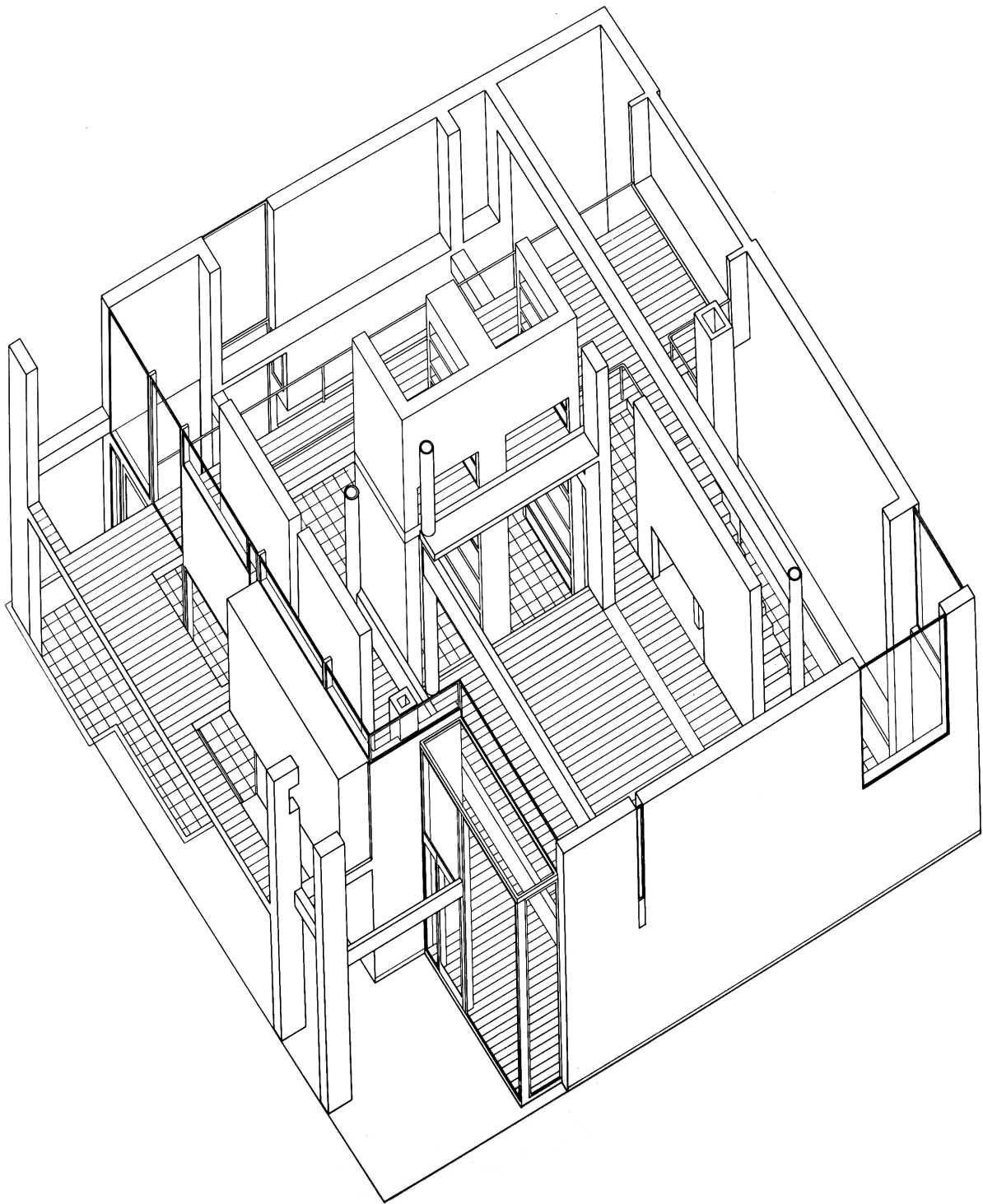
⁷⁸ *Ibidem*, s. 71.

Możliwość prostej konwersji myśli na projekty jest złudzeniem, a relacje między teorią a praktyką opierają się na trudno definiowalnych stanach pośrednich. Idee zawarte w pisarstwie Eisenmana wskazują na niespodziewane możliwości, niezwiązane wprost ze źródłami ich pochodzenia. Jak to ujął Evans: „topologia jest inicjatorem ciągu myśli, które prowadzą ku architekturze i jako takie dostarczają bodźca do robienia czegoś, co w przeciwnym razie nie byłoby uczynione”⁷⁸. Zmiany w architekturze zachodzą jako konsekwencja badań sytuacji granicznych, czy raczej przekraczania pewnych ograniczeń przez uzyskanie świadomości niepoprawności części ogólnych, jakby zewnętrznych jej założeń, podstaw czy uprzedzeń. Teoria jest zawsze niemożliwą do zrealizowania podstawą architektury, zestawem błędów jednocześnie koniecznych i zbędnych. Przykładem może być uwidaczniane przez Eisenmana w rysunkach do *House X*, inspirowane topologią, przeciąganie mniejszego sześcianu przez większy. Gdyby do tych czynności użyte zostało porównanie w rodzaju „wywracanie skarpety na lewą stronę”, oddziaływanie takiego porównania byłoby więcej niż znikome. Eisenman w serii rysunków ilustruje jednak z powagą matematyka ów proces, mimo że przeprowadzenie takiej operacji byłoby w architekturze niemożliwe. Do jakiego stopnia zmienia to jednak rzeczywistą architekturę? Zmienia, ponieważ dotyczy refleksji nad jej rzeczywistością.



Zawarta w rysunkach teoria rozmywa mentalnie wyobrażenie o architekturze jako nieruchomej i stabilnej, chociaż już niemal jednocześnie architektura – przez krytyczne odniesienie się do tych zabiegów – ponownie konsoliduje się w swej nieruchomości i stabilności. Myśl umożliwia stworzenie wyobrazeniowej fikcji, której wyrażenia (słowa czy rysunki) skrajnie zaprzeczają statusowi rzeczywistości architektury. Zamieniona przejściowo z teorii w historię (opowieść) myśl jest akcją wyobraźni, odrębnym światem, który jednak dąży do ustanowienia poziomu interpretacji świata rzeczywistego. Wyobrażenia te częściowo utrzymują się, zmieniając to, co uznawane jest za rzeczywiste. Słowa zawsze tkwiły w formach architektury, podobnie jak figury wizualne w wyrażeniach mowy, jednak relacje między nimi były zawsze stosunkami dwóch całkowicie różnych obszarów. Wśród tych relacji wyróżnić można taką, w której słowa kształtują sugestię, sposoby postrzegania czy odczytywania form materialnych. Słowa mogą zmieniać wyobrażenia, co oznacza, że obiekt o niezmiennym stanie fizycznym może być odczytywany na różne sposoby. Zatem gdy architektura próbuje polemizować z własną stabilnością i nieruchomością, nawet z własną rzeczywistością, konieczna jest akcja słowna. Wyjaśnienia Eisenmana, czerpiące inspiracje z geometrii topologicznych, tworzą imagi-nacyjne fikcje (również w postaci rysunków), które wpływają na percepcję jego obiektów. Czy jednak nie zmieniają też właściwości samych obiektów? Do jakiego stopnia możliwe są interakcje między słowami a rzeczami zmieniające stany rzeczy, a nie tylko ich odbiór?

Wydaje się, że pomoc słów nie ogranicza się jedynie do stwarzania czystego pozoru, lecz wytwarza także pewną namiastkę właściwości rzeczy, o której – korzystając z inspiracji filozofią dekonstrukcji – można powiedzieć, że kreuje ona rodzaj niewyraźnej obecności. Owa niewyraźna obecność jest zawsze aspektem każdej pełnej obecności, ale też sama w sobie posiada pewną obecność. Jeżeli mowa o niewyraźnej obecności, to trzeba też zwrócić uwagę na to, że została ona wytworzona i nawet jako pewna nieobecność egzystuje. Niewyraźna obecność „jest” i jako taka stanowi odpowiednik wytworzenia nieobecności rzeczy, która także „jest”. Coś jest nieobecne, pozostaje jednak „coś”. Niestabilność czy nieoznaczalność owego „coś” dziedzi-



2. P. Eisenman, House I, 1967

za: *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, red. A. Drexler, C. Rowe, New York 1975, s. 21.



⁷⁹ *Ibidem*, s. 73.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 74.

czona jest po podobnym składniku zawartym w teorii. Koncepcje Eisenmana nie przypominają teorii naukowych, które tworzą wyjaśnienia i marginalizują rzeczy niewytłumaczalne, lecz są raczej historiami, które zaczynają od tego, co zmarginalizowane, niewiarygodne, niemożliwe do wyjaśnienia i fascynujące. „Owijanie czegoś w historię raczej, niżeli teorię, jest pozwoleniem słowom na dzianie się w ich dziwności raczej, niżeli wiarygodności”⁷⁹. W architekturze zjawiska tego typu są dość często spotykane i jeśli tylko wyeliminować teorie, które ograniczają się do nakłaniania do zachowań opartych na rozsądku, to wiele pozostałych opierać się będzie na przesądach/przesądach i uprzedzeniach. Eisenman odrzuca jedne uprzedzenia i formułuje inne i mimo że chyba nie ulega im w pełni, to jednak są one wystarczające, by pozostawić swój ślad w architekturze. W opinii Evansa Eisenman jest „beneficjentem swych usiłowań bez rzeczywistego przyjęcia ich podstaw”⁸⁰. Pozostaje w każdej sytuacji architektem, chociaż jego teorie nie są błahe czy nieważne. Inicjujące teorie wchłaniane są przez organizm architektury i rozpraszane w jej estetyce, która działa jednocześnie jako czynnik przyswajania intelektualnych agitacji i zachowywania własnych reguł. Ujmując to nieco inaczej: teorie nie są egzemplifikowane, lecz raczej symbolizowane. Jeśli zatem przypomnieć o idei ruchu zawartej w terminie „transformacja”, to można powiedzieć, że wprowadzona została ona w nieruchomość obiektu jako jego nowe znaczenie, idea została w nim wyobrażona.

Poczynając od swych pierwszych projektów domów, Eisenman próbował uwolnić architekturę od jej tradycyjnych uprzedzeń. Skupienie na jej esencjonalnych składnikach – dzięki nowym obszarom inspiracji – ujawniło jednak, że dążenia do autonomizacji nie są autonomiczne, lecz wynikają z konkretnej teorii artystycznej. Jedne uprzedzenia zastąpiono innymi. W latach 80. XX wieku, do których odnoszą się analizy Evansa, Eisenman – korzystając z inspiracji poststrukturalistycznych – zaczął traktować wszelkie uprzedzenia jako odmiany fikcji, od których można dowolnie uzależniać tworzoną architekturę. Zamiast podjęcia usiłowań uwolnienia architektury od znaczeń doprowadził chociażby do tego, że idee ruchu stały się znaczeniem architektury, zyskały w niej oznaczenie.

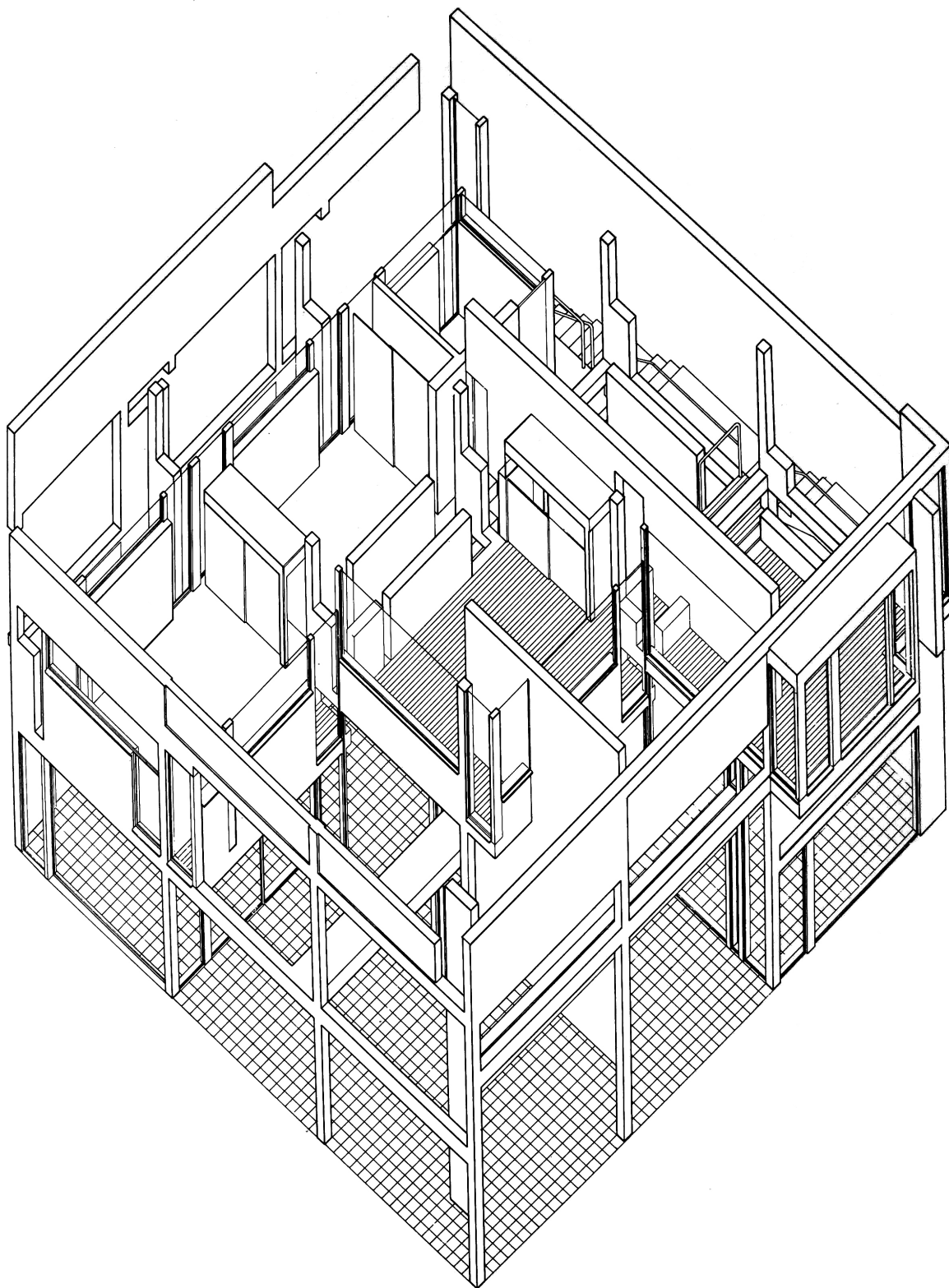
Możliwy jest jeszcze inny rodzaj praktykowania teorii, polegający na krytycznym odniesieniu się do treści świadomości architektonicznej. Eisenman wielokrotnie podejmował taki rodzaj pisarstwa, bez związku z tworzonymi przez siebie projektami. O ile bowiem omawiane wcześniej teorie określały coś, co ledwie mogło być doświadczane w architekturze, o tyle teorie zawarte w tekstach w rodzaju *The Futility of Object. Decomposition and the Processes of Difference* definiowały coś, czego w projektach odnaleźć nie sposób, chociaż może jest tam obecne⁸¹. Teksty takie tworzyły elementy składowe projektów, które nie mogły być doświadczane, ale jednocześnie ustanawiały pewien rodzaj obecności (czegoś, co jest). Do ich charakterystyki dopisać należy również to, że – z jednej strony – kontynuowały pewne wątki strukturalistyczne, z drugiej zaś coraz częściej pojawiały się w nich treści i terminy zbieżne z filozofią dekonstrukcji. Ta ostatnia właściwość uwiadcza się już w tytule eseju, gdzie pojawia się termin „*difference*”, bezpośrednio wywodzący się z myśli Derridy. Publikacji wypowiedzi Eisenmana towarzyszył komentarz Daniela Libeskinda, który byłby bardziej oczywisty, gdyby odnosił się do projektów. Jednak komentując koncepcje Eisenmana, stworzył już rodzaj „teorii teorii”, charakterystycznego dla modernizmu *mise en abyme*⁸². Sytuacja taka jest nieprzypadkowa i stanowi wyraz podobnego uwewnętrzniania celów zarówno filozofii, jak i architektury. Kluczowym słowem staje się tu „świadomość”.

W swym eseju Eisenman – poprzez analizy empiryczne – zakwestionował funkcjonujący co najmniej od XVIII wieku, a obowiązujący również w modernizmie, liniowy obraz historii jako procesu celowego, w którym znaczenia przejawiają się w sposób zorganizowany i powiązany z okresem ich powstania. Analizy prowadziły do wniosków, że znaczenia są wyrazem wybiegających poza czas tęsknot i niemożliwych do spełnienia żądań, a nadto wynikiem przypadkowych interakcji elementów symbolicznych. Zrozumienie znaczeń wykracza poza doświadczanie obiektów i zależne jest od różnego rodzaju teorii, których status również nie podlega historycznemu zorganizowaniu. Historia w tym ujęciu to nie strumień typów i znaczeń, lecz uczestnictwo w procesach uświadamiania konkretnych znaczeń i ich odnie-

⁸¹ P. Eisenman, *The Futility of Object. Decomposition and the Processes of Difference*, „Harvard Architecture Review” 1984, nr 3, s. 64-81.

⁸² D. Libeskind, *op. cit.*, s. 61-63.





3. P. Eisenman, *House II*, 1969

za: *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, red. A. Drexler, C. Rowe, New York 1975, s. 31.



sień w systemie różnic. Przystaje być ona naznaczona źródłową obecnością (*presence*), a staje się procesem uświadamiania obecności (*presentness*). Brakowi źródła towarzyszy także brak celu, co implikuje funkcjonowanie znaczeń jako elementów pozbawionych przyszłości. Decydującą rolę zaczyna odgrywać różnica (swoisty nie-początek, nieobecność) i terażniejszość.

⁸³ *Ibidem*, s. 62.

Konsekwencje tych stwierdzeń dla architektury Eisenmana były widoczne już w jego wcześniejszych technikach manipulacji strukturalnych (syntaktycznych), które określił on mianem „dekompozycji”. Podejścia „kompozycyjne” – chociaż określane jako „dekompozycyjne” – pozostawały więc niezmienione, lecz były w nowy sposób waloryzowane. Dekompozycja rozrywała sztuczne powiązania i ukazywała nieprzystawalność fragmentów, zewnętrzne źródła architektury traciły w niej swą siłę organizującą, a wartości i znaczenia ze statusu odwiecznych degradowane były do statusu tymczasowych. Pozbawione zewnętrznych zobowiązań przekształcenia w obrębie struktur czyniły wszelkie procesy „kompozycyjne” absurdalnymi, ale, zdaniem Libeskinda, na tym polega dojrzałość architektury. „Architektura coś unieśmiertelnia i gloryfikuje, zatem nie może być architektury tam, gdzie nie ma już nic do gloryfikowania” – przypominał za Wittgensteinem⁸³. Było to głoszenie swoistego końca architektury, zbieżnego z dekonstrukcją jako „filozofią końca filozofii”.

Zerwanie z założeniami humanistycznymi, czy też ukazanie ich sztuczności i braku należytego umotywowania, otwierało drogę do ujawniania władzy, jaką mają nad człowiekiem pojęcia, struktury i instytucje, które się wyobcowwały i przesłaniają to, co może być jeszcze poznane. Antyhumanizm był dostrzeżeniem tego, co nieludzkie, tego, co było lub co stało się obce, a błędnie traktowane jest jako przynależne człowiekowi, wieczne i niezbywalne. Metafizyczna struktura poznania i jej narzędzia, a w architekturze wszelkie tradycyjne uprzedzenia, traktowane są z tej perspektywy jako środki utrzymania intelektualnego *status quo*, a nie jego przekraczania. Poznawanie założeń architektury umożliwia dostrzeżenie jej instytucjonalizacji, a to z kolei budzi świadomość jej wplątania w metafizykę obecności, system reprezentacji i tożsamości.



⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

W architekturze Eisenmana z początku lat 80. XX wieku architekt traktowany był zaledwie jako inicjator procesów tworzenia, które samoczynnie produkują znaczenia. Redukcja obiektu do znaczeń, które nie są zakładane, potwierdzała ich obcość wobec człowieka, a w dalszej kolejności otwierała drogę do odkrycia ich niestabilnej czasowości. W pierwszej fazie zatem opróżnianie obiektu z zobowiązań i przekształcanie struktury tworzyły czystsze, immanentnie architektoniczne znaczenia. W drugiej zaś redukcja znaczenia zamykała je w kręgu zawieszenia, odroczenia i pozbawienia przyszłości. Cele przeniesione zostały w kierunku wewnętrznych zasad architektury, a znaczenia analogicznie wyalienowano i umieszczono w nieokreślonym czasie. Początkowo odroczone cele, a następnie – znaczenia.

Teoria architektury Eisenmana zawarta w *Futility of Object* jest opisem stanu świadomości, w którym założenia tejże dziedziny podawane są w wątpliwość, traktowane jako rodzaj religijnego uwiedzenia, porównywane do mitów, określane jako pozór. Dlatego Libeskind uznaje, że w ujęciu Eisenmana obiekty architektury pochodzące z tego *quasi*-religijnego świata są radykalnie sekularyzowane, odcinane od transcendentnego podłoża⁸⁴. Zmienia to także pozycję architekta, który również traci władzę nad obiektem i popychany jest do niejako bezosobowej produkcji architektury. Przy tej okazji uwidaczniają się też konteksty ekonomiczny i polityczny, w których wszelka produkcja i konsumpcja ma charakter bezosobowy: nieznani bliżej producenci produkują obiekty dla nieznanymi bliżej konsumentów. Swoistą metaforę stanowi komentarz Libeskinda, że antyreligijna walka z „magią architektury” to jednocześnie rewolucyjne „wypędzanie demonów burżuazji”⁸⁵. Wyjście z tego *quasi*-religijnego kręgu jest jednak równie niemożliwe jak odrzucenie całej zachodniej metafizyki. Niemożność ucieczki kształtuje wymiar egzystencjalny opisywanej sytuacji. Pozbawianie złudzeń i ukazywanie daremności, podobnie jak immanencja celów i znaczeń architektury oraz inne omawiane wcześniej zjawiska, dziwnie nie wpływają na uspokojenie gorączkowości działań podmiotu. Świadomość zerwania z dawnymi mitami, tak jak niegdyś świadomość „śmierci Boga”, określa jedynie stan mentalny i egzystencjalny podmiotu, wcale nie podkopując zaangażowa-



nia w świat. Kryzys rozumu i zawieszenie wiary w niego staje się nowym wierzeniem, atrakcyjnym w wykonywanej profesji. Napięcie świadomości wytwarza nową symbolikę, a ona zaczyna być podstawą myślenia i działania. Demitologizujące odkrycia, brak źródła i przeznaczenia stają się dogmatami nowej wiary. Libeskind twierdzi, że jedynym nierozwiązywalną kwestią pozostaje problem świadomości czasu, „nemezis wszelkich filozofii immanencji, wobec którego nawet »najlepiej zawieszono lampy się odczepiają« (Valéry)”⁸⁶. Sam jednak ten problem bez trudu rozwiązuje. Tak jak w odroczeniu pozostają cele i znaczenia, tak odroczone zostaje istnienie, które trafia w czasową przerwę między „tu i teraz” a „tam i potem”, korzystając z przywileju bycia w obu punktach jednocześnie, albo może bycia „już nie teraz, ale jeszcze nie potem”. Czas ponownie okazuje się zależny od świadomości jego istnienia. Konkluzja Libeskinda jest spodziewana: mimo wszelkich zabiegów Eisenmana, cały proces dekompozycji i różnicy okazuje się obdarzony celowością i znaczeniem, jakkolwiek nie istnieje możliwość jego artykulacji poza kolejnym mitem⁸⁷.

W 1987 roku Eisenman opublikował książkę *Houses of Cards*, zawierającą m.in. jego esej *Misreading* oraz tekst Rosalind Krauss *Death of Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman*⁸⁸. Publikacja ta dokumentowała jego projekty dotyczące *Houses I–VI*, a częściowo także *House X*. Tytuł eseju architekta wykorzystywał inspirowane myślą Derridy, a popularne wśród amerykańskich dekonstruktywistów, pojęcie *misreading*, oznaczające właściwość każdej interpretacji, polegającą na jej nieostateczności, tymczasowości i rozmijaniu się z opozycją prawda-nieprawda. Zawarte w tytule pojęcie tworzyło kolejną możliwość zrozumienia dzieł Eisenmana, a ponadto odnosiło się do ostatnich 20 lat jego pracy, podczas których kilkakrotnie zmieniał on swoje poglądy i metody. W działalności Eisenmana z tego okresu można wyodrębnić nawet pięć różnych „etapów”, kiedy odwoływał się on do rozmaitych źródeł inspiracji⁸⁹. Problem z opisaniem tego zjawiska polega na tym, że Eisenman, wyraźnie zrywając z niektórymi poglądami, zachowywał ich ważność dla swej dalszej pracy, aby na koniec poddać je interpretacji z jeszcze innego punktu

⁸⁶ Libeskind cytuje Valéry'go bez podania źródła, należy więc dodać, że opinia ta pochodzi z eseju *The Crisis of the Mind* opublikowanego (List pierwszy) po angielsku w kwietniu 1919 roku w londyńskim „The Athenaeum”, a następnie po francusku w sierpniu tegoż roku jako *La crise de l'esprit* w „La Nouvelle Revue Française”. W oryginalnym zdaniu brzmi nieco inaczej: „*The swaying of the ship has been so violent that the best-hung lamps have finally overturned*”, zob. P. Valéry, *The Crisis of the Mind*, [w:] *The Collected Works of Paul Valéry*, t. 10: *History and Politics*, przeł. D. Folliot, J. Mathews, Princeton 1962, s. 23–36.

⁸⁷ D. Libeskind, *op. cit.*, s. 63.

⁸⁸ P. Eisenman, *Houses of Cards*, New York 1987.

⁸⁹ Taki zabieg rozdziela wątki, chociaż mają one wiele elementów wspólnych. Roboczo przyjąłem następujące nazwy okresów: „formalistyczny”, „lingwistyczny”, „strukturalistyczny”, „poststrukturalistyczny”, „dekonstrukcyjny”.

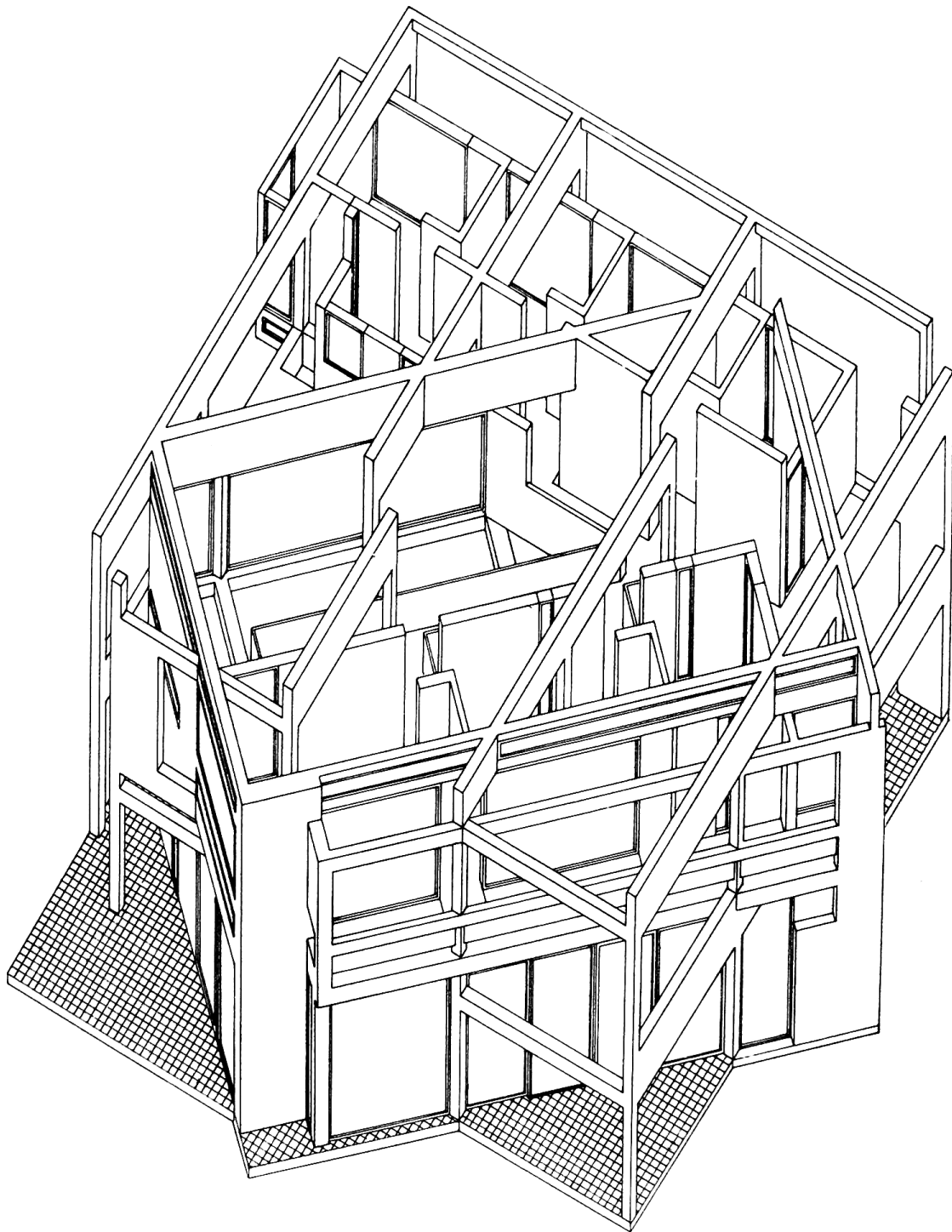
⁹⁰ R. Krauss, *Death of Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman*, [w:] P. Eisenman, *Houses...*, s. 166.

widzenia. Stanowisko końcowe (rzecz można: najbardziej dekonstrukcyjne) ujmowało wcześniejsze zjawiska w innych niż pierwotne kategoriach i terminach. Chociaż niektóre podejścia poznawcze dają się zamknąć w granicach czasowych, to zarazem je przekraczają, żeby w retrospekcji uzyskać całkiem odmienną wykładnię.

Za innymi interpretatorami twórczości Eisenmana „etap” pierwszy można nazwać formalistycznym. Rosalind Krauss zwróciła jednak uwagę, że już w tym okresie myślenie Eisenmana wykazywało się osobliwością i tworzył on subformalistyczną (lingwistyczną) teorię, której właściwe miejsce sytuowało się w zupełnie innym paradygmacie⁹⁰. Formalizm, tak jak widział go np. Jean Paul Sartre, to koncepcja podkreślająca, że w języku pewnych sztuk elementami poznawczymi stają się odrębne składniki, które skłaniają odbiorcę do refleksji nad tym, jak obejmowany przez dzieło przedmiot jest postrzegany i uświadamiany. Celem dzieła nie była sfera przedmiotowości, lecz jej pojmowania. Skierowanie zainteresowania odbiorcy na tę sferę, zdaniem Wiktora Szklowskiego, możliwe jest dzięki stworzeniu przez artystę utrudnień w odczytywaniu treści dzieła. Środkiem do celu takiego postępowania było czynienie zastanawiającym tego, co zwykle uznawane jest za zwyczajne. Dzieło, odmawiając łatwego dostępu do swego wnętrza, inaczej ukierunkowuje zdolności poznawcze człowieka, zwracając jego uwagę na poznanie w ogóle, na formy uświadamiania sobie sfery przedmiotowej. Dla artysty i odbiorcy przyjemnością staje się opisywanie przygód intelektu w kontakcie z zewnętrżnością. W konsekwencji dzieła stają się zapisami refleksji nad świadomością, a nie nad przedmiotowością. Badany może być też sam zapis bądź narzędzie zapisywania.

W teorii Clementa Greenberga modernizm to zwrócenie uwagi na środki sztuki, dążenie do wyodrębnienia ich z innych dziedzin i poddanie kontemplacji (uczynienie przyjemnością zmysłową) lub interpretacji (uczynienie przyjemnością poznawczą). Ważnym staje się dystans dzieła wobec rzeczywistości (*a-mimesis*), zamykanie się we własnej logice i opór wobec odbiorcy dający przyjemność nieprzyjemną (wzniosłość). Sytuację, w której przez medium sztuki nie prześwituje rzeczywistość,





4. P. Eisenman, House III, 1969

za: M. Gandelsonas, *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*, „Oppositions” 1979, nr 17, s. 10, rys. 4.



⁹¹ *Ibidem*, s. 171.

⁹² Rowe kładł nacisk na traktowanie formy jako tekstu do odczytania (*ibidem*).

określa teoretyk jako „nieprzejrzystość”. Powstaje jednak pytanie: czy w architekturze modernistycznej wystawienie na widok materiałów (szkła, stali, betonu) jest spełnieniem warunku „nieprzejrzystości”? Czy dom z licznymi nowymi rozwiązaniami ułatwiającymi korzystanie z niego staje się dziełem poznawczym (domem uświadomionym)? Wydaje się, że ani doświadczenie nagich materiałów, ani nawet obnażanie struktury nie jest tym samym, co skłonienie do refleksji nad sposobami kreowania architektury. Architektura modernistyczna nie spełnia warunków określonych przez Greenberga. Pomocne w ukazaniu różnicy między „pozorną” przejrzystością a przejrzystością „prawdziwą” może być odwołanie się do teorii Colina Rowe’a, wpływowego mentora Eisenmana, który odróżniał w architekturze przejrzystość „dosłowną” (np. szkła) od przejrzystości „fenomenalnej”⁹¹. Ta druga była dla niego procesem poznawczym zmieniających się w doświadczeniu obiektu jego widoków, sumą alternatywnych interpretacji, które kreują w umyśle obiekt transcendentny (hermeneutyczny fantom).

Zgodność teorii Rowe’a z teorią Greenberga budzi jednak zastrzeżenia. Serie tymczasowych obrazów utrwalonych w akcie poznawczym nie są identyczne ze świadomością płaszczyzny jako punktu odniesienia dla własności malarstwa w ujęciu Greenberga, ponieważ zamiast doświadczenia własności fizycznych doświadczone są architektoniczne figuracje. Mimo tych rozbieżności, dla Eisenmana pociągające było postrzeganie architektury nie w odniesieniu do udoskonalenia modelu geometrycznego czy lepszego zastosowania danego typu budowli, lecz uogólnionej organizacji, bliskiej pojęciu składni w języku. Interpretacja Rowe’a była otwarta na inspiracje ówczesną lingwistyką i przejawiane przez Eisenmana dążenie do traktowania części budowli jako wewnętrznych znaków zamkniętego języka architektury⁹². Dało to początek dziełom Eisenmana, które określał on mianem „kartonowej architektury”. Zrównanie realizacji z papierowymi modelami sygnalizowało swobodę w odnoszeniu się do użyteczności, większe możliwości przekształcania struktury i mniej związków z tradycyjnymi znaczeniami. Wybudowane domy przez swe podobieństwo do papierowych modeli naruszały poczucie rzeczywistości, budziły reflek-



sję przede wszystkim nad stroną formalną i skłaniały do namysłu nad architekturą (zarówno rzeczywistą, jak i konceptualną).

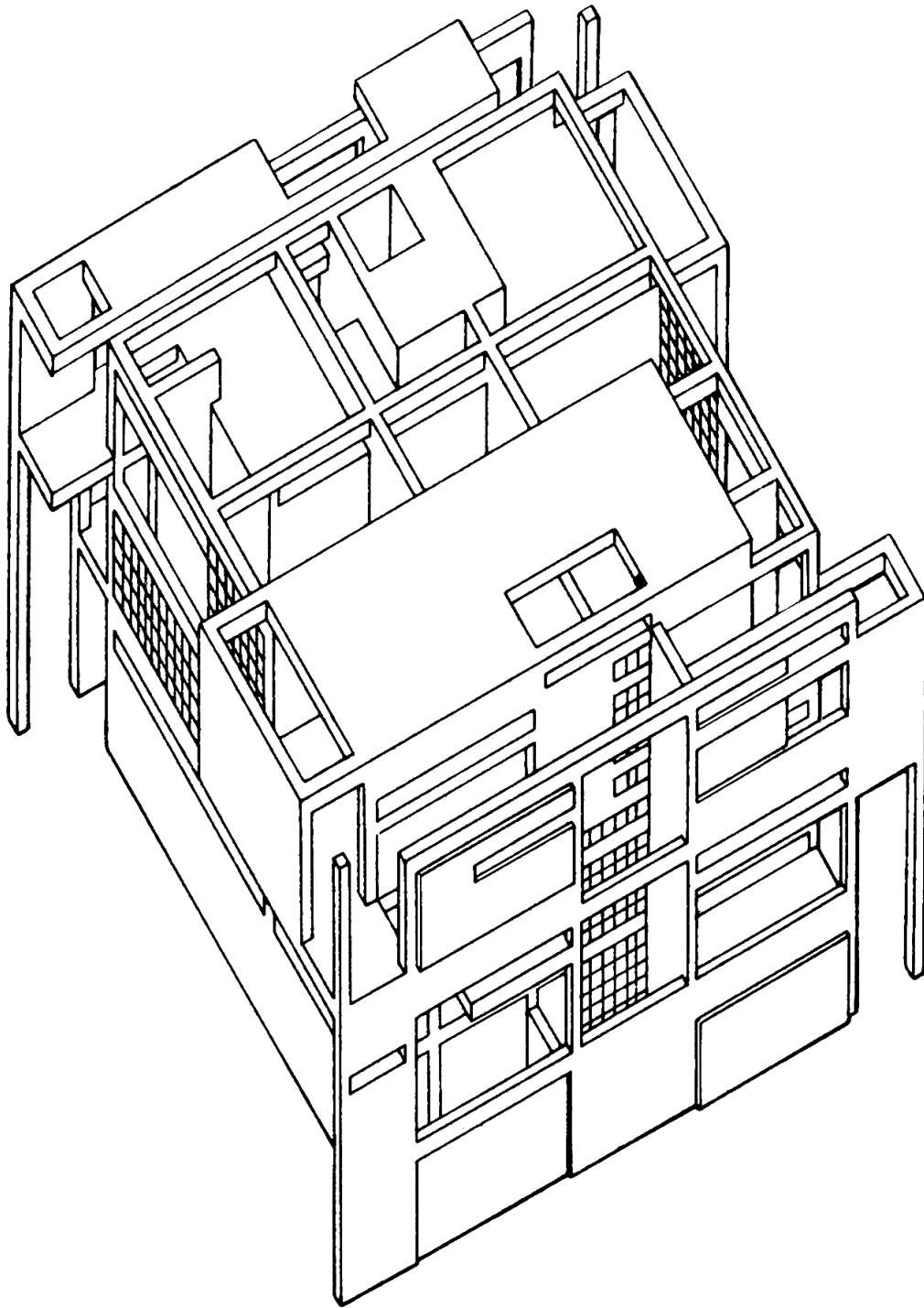
Każdy z grupy pierwszych domów zaprojektowanych przez Eisenmana wnosił inny sposób esencjalizacji składników i powiązań architektury, które łącznie miały wyodrębnić całą dziedzinę z innych sztuk i nadać jej autonomię. Główne działania skierowane były na stworzenie dystansu wobec funkcjonalnych zastosowań obiektów i ograniczenie możliwości odnoszenia elementów budowli do ich zwyczajowych znaczeń. *House I* [il. 2] wyróżniał się ograniczeniem strukturalnych składników podpór (na wzór słynnego *Dom-ino* Le Corbusiera), lecz jednocześnie izolował pojedyncze z nich i pozbawiał je funkcji nośnych⁹³. Wewnątrz domu usytuowano trzy niczego nie wspierające kolumny, a na zewnętrznym balkonie filar, który nie podpierał możliwego, lecz niezastosowanego w tym miejscu przedłużenia dachu. Wyrażenia w rodzaju „niczego nie wspierające kolumny” ujawniają założenie dotyczące funkcji tego elementu. Podobnie jest z percepcją innych potraktowanych w ten sposób składników budowli: tworzy ona świadomość ich przeznaczenia. Zamiast praktycznego zastosowania pojawia się wiedza – nie wspierająca kolumna czy filar stają się poznawaniem architektury, refleksją nad jej wyabstrahowaną postacią. *House II* [il. 3] w podobnym celu zwielokrotniał elementy konstrukcyjne ponad wszelką potrzebę, podtrzymywany był bowiem jednocześnie przez ściany i filary. W wyjaśnieniach dotyczących izolowania i uwidaczniania składników architektury pojawiły się u Eisenmana elementy zaczerpnięte z lingwistyki, zwłaszcza zaś określanie form architektonicznych mianem znaków⁹⁴. Tendencja do łączenia formalizmu z terminami lingwistycznymi nasiliła się w *House III* [il. 4], którego program projektowy zasadzał się na procesie przekształcania, opartym na takim złączeniu dwóch sześciątów, które sugerowało zapisanie (utrwalenie) przebiegu przesunięcia pierwotnego sześciątka o 45°. Przekształcenie to byłoby jeszcze czysto architektoniczne, gdyby nie posłużenie się w jego opisach terminem „transformacja” zaczerpniętym – podobnie jak definiowanie form jako znaków – z lingwistyki. Jeżeli pierwsze dwa domy miały na celu identyfikację znaku architektonicznego, to *House III* pozwalał unaocznic proces powstawania formy⁹⁵.

⁹³ P. Eisenman, *Misreading*, [w:] *idem, Houses...*, s. 174.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ R. Krauss, *op. cit.*, s. 175.





5. P. Eisenman, *House IV*, 1971

za: M. Gandelsonas, *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*, „Oppositions” 1979, nr 17, s. 10, rys. 5.

Wartość procesu zrównana została z wartością zrealizowanego obiektu, a sam proces głęboko inkorporowano w kształt budowli. Procesowy komponent budowli był wyodrębniany, materializowany i poddawany percepcji. Obiekt powstały w sposób jakby samoczynny naruszał historię swego typu i tworzył własną, możliwą do swobodnego odczytywania. Dwa pierwsze domy próbowały zignorować swych użytkowników, *House III* natomiast minimalizował rolę projektanta i dawał początek refleksji nad antropocentryzmem zasad architektury⁹⁶. Projektant uznany został za zdolnego jedynie do powtórzenia ustanowionego wcześniej ideału; w tej sytuacji wykorzystanie czysto wewnętrznej logiki formy mogło skutkować rozszerzeniem możliwości kształtowania obiektu i wyjściem poza jego dotychczasowe zastosowania i odczytywania.

Zarówno w *House III*, jak i w *House IV* [il. 5] Eisenman posłużył się manipulacjami skali, które powodowały, że domy te bez zewnętrznych odnośników – nawet na tle swych poprzedników – wyjątkowo przypominały modele, a nie rzeczywiste obiekty. Naruszenia percepcji były zamierzone i identyfikowały z kolei skalę jako element zasad architektury, ale także jej antropocentryczne podporządkowanie. W obiektach tych Eisenman pozostawał tylko częściowo wierny zasadom Rowe'a, nakierowanym na poznawanie architektury poprzez kreacje jej hermeneutycznych fantomów. Doświadczenie domu conceptualnego przekształcało się w odczytywanie jego zesencjonalizowanych znaków i struktur. Pogłębiał się rozdział pomiędzy zmysłowym doświadczeniem a intelektualną interpretacją, zaś anomalie skali stawały się częścią serii opisanych wcześniej zakłóceń poznawczych.

W powyższym kontekście pojawia się pytanie, które zadawano reprezentantom dekonstrukcji: na ile takie działania na rzecz naruszeń czy zakłóceń są przejawem twórczej aktywności podmiotu, a na ile tylko odczytywaniem upowszechniającego się stanu świadomości. Eisenman wydaje się skłaniać ku tej drugiej możliwości, głosząc: „Niepokój istnieje”, co charakteryzować ma nastrój wytworzony w sytuacji, w której podważonych zostało wiele ustalonych dotąd systemów wartości, a przede wszystkim rozum i jego metafizyczne podstawy⁹⁷. Kiedy niepewność stała

⁹⁶ P. Eisenman, *Misreading*, s. 174.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 172.



⁹⁸ *Ibidem*, s. 178, 181.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 181.

się tematem filozofii i wielu nauk humanistycznych, wówczas do konfrontacji z nieugruntowaniem podstawowych wyznaczników egzystencji człowieka musiało dojść także na polu architektury. Domy Eisenmana skupiały się na alienacji jednostki, jej osamotnieniu i poczuciu swoistej metafizycznej bezdomności – pozbawienia schronienia w wartościach. Separacja znaków architektonicznych od tradycyjnych znaczeń nie była wyłącznie przejawem dążeń do stworzenia domu w czystej postaci, lecz także wyrazem poszukiwań możliwości zamieszkiwania, jakie dyktuje sytuacja życia *in extremis*. W swych retrospektywnych wyjaśnieniach Eisenman krytycznie odnosił się do metafizyki architektury i zamieszkiwania (schronienia, mieszkania, mieszczczenia), która w nowych okolicznościach działa tłumiąco na kreację nowych możliwości znajdowania formy w architekturze.

Wykroczenie poza formalizm uzupełniony wątkami strukturalistycznymi oraz początek postrzegania swych działań w kontekście poststrukturalizmu i filozofii dekonstrukcji są widoczne w *House VI* [il. 1]. Projekt ten włącza się w krytykę formalizmu, czy ogólniej: modernizmu (potraktowanych obecnie jako władza instytucji), a zarazem ujmuje działalność architektoniczną w typowym dla dekonstrukcji kontekście refleksji nad metafizyką obecności⁹⁸. *House VI* nadal wyodrębniał czysto architektoniczne znaki i generował nowe formy, przekształcając je w obrębie własnej logiki, jednak poszukiwania istoty i autonomii architektury coraz wyraźniej okazywały się zależne od celów pozaarchitektonicznych. Odrębność dziedzin zdominowana była przez estetykę modernistyczną, którą na głębszym poziomie rządziła ukryta władza racjonalności. Wiara w wartości podstawowe, czy istotowe, mogące dać właściwy początek i cel określonym działaniom, była przejawem wiary w rozum, a dokładniej mówiąc: w umocowane w historii kolejne ideologie. Eisenman, polemizując z klasycznymi założeniami architektury, poddał się władzy ideologii modernistycznej. Jak sam to ujął: „Ironicznie zatem, domy w rzeczywistości wzmacniały wiele z tego, co miały dyslokować”⁹⁹. Dopiero poststrukturalistyczny opór wobec „teatru czystej architektury” i jej zinstytucjonalizowanych założeń umożliwił sprzeciw wobec całej metafizyki zachodniej i władzy jeszcze głębiej ukrytych założeń. Gdzieś pod spodem



zawsze znajdował się jakiś tekst, który był nieusuwalny, tak jak nieusuwalne jest postugiwanie się językiem. Pewne formy ucieczki z zamkniętego kręgu założeń, wobec których opór kończy się przyjęciem innych założeń, oferowała filozofia dekonstrukcji. Eisenman wkrótce wypracował cały zbiór strategii unikania władzy uzależnień. Procedury naruszania pewności zastąpiły poszukiwania pewności, a w sytuacji kiedy niejawnie przyjmowana gra kulturowa mogła być zamieniona tylko inną grą kulturową, przedmiotem uwagi stała się sama gra.

Jak twierdzi Eisenman, po *House VI* zagadnienia wynikłe z inspiracji strukturalizmem wyparte zostały przez problem obecności i nieobecności w architekturze¹⁰⁰. Architekt poddał analizie ten ważny w filozofii Derridy problem i powiązał go z nowymi zadaniami we własnej dziedzinie. W myśli Eisenmana postrukturalistyczny wątek powstrzymywania władzy instytucji stał się częścią oporu wobec władzy tradycji metafizycznych całej kultury Zachodu. Metafizyka obecności w ujęciu Derridy dotyczy spostrzeżenia, że byt (czy wszelka inna podstawa, jak Bóg, człowiek, historia) przedstawiany jest w języku jako obecność, jako „to, co jest”, podczas gdy „to, co jest” dyktowane jest przez język (rozum) i jego wyrażenia związane z czasownikiem „być”. Wymiar przedstawienia (uobecnienia) zawiera się w języku, który ma charakter metafizyczny, ponieważ w swej strukturze przenosi pewne przedsądy (m.in. hipostazujące byt słowo „być”). Między bytem a jego językowymi ujęciami nie ma zatem tożsamości. Obecne jest tylko to, co ustanowił rozum (język). Relacje tożsamości są wewnątrz języka; język (również sztuka czy architektura) nie mają swego zewnątrz. Język (znakowe) nie pozostaje w jakimkolwiek związku z bytem czy sensem (tym, co oznaczane). Byt nie prześwituje przez język.

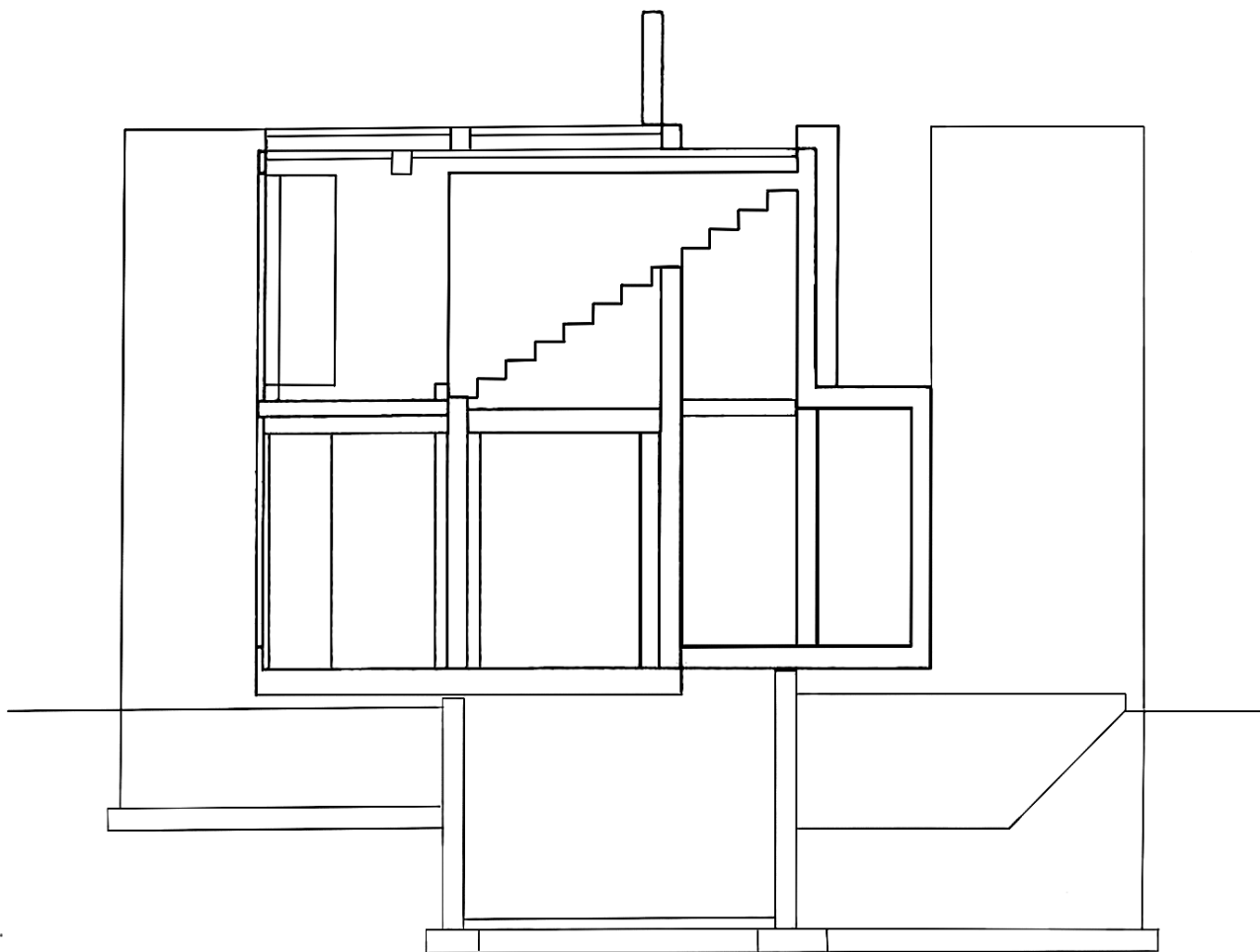
W rozważaniach Derridy pojawia się także pojęcie nieobecności, które może być różnorodnie rozumiane. Po pierwsze, jeżeli przyjąć, że obecne jest tylko to, co się da pomyśleć, wolno ująć nieobecność jako to, co nie zostało pomyślane lub nie może być pomyślane. Nieobecność to także odniesienie do niejasnego źródła obecności (czy właściwie: braku źródła) i zakorzenienia obecności w nieobecności, tym razem rozumianej jako coś, co poprzedza obecność. Dwa pierwsze rozumienia nieobecności wskazują

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 182, 185.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 185.

na pewien niejasny i niestabilny składnik, który związany jest z obecnością, ale towarzyszy także jej językowym reprezentacjom, w których może być ujęty jako nierozstrzygalnik (*indécidabilité*). Nieobecność odnoszona do świata przedstawień to także ich niejasne i niejawnie podstawy, osobliwości i miejsca niezrozumiałe (miejsca oporu, ukryte założenia lub brak założeń). Jeszcze inna możliwość braku obecności dotyczy sytuacji, w której tekst nie odnosi się do obecności, lecz do innego tekstu (uobecnia brak odniesienia do obecności). Nieobecność może być zatem odnoszona bądź do obecności, bądź do jej reprezentacji. W pierwszym przypadku wskazuje ona na nieobecność poprzedzającą obecność, wyłanianie się obecności z nieobecności, ufundowanie obecności na nieugruntowaniu. Można mówić o swoistej pustce jako źródle obecności i traktować dekonstrukcję jako odmianę filozofowania pustki. W drugim przypadku nieobecność to poszukiwania w języku tego, co niezrozumiałe, skrywane i mroczne.

Wydaje się, że myśl Eisenmana w większym stopniu dotyczyła drugiej grupy zagadnień związanych z nieobecnością, to jest kwestii reprezentacji obecności w kulturze. Przyjmował on, że jednym z centralnych pojęć metafizyki Zachodu jest potrzeba schronienia (mieszkania, mieszczczenia), która uobecniata jest w formie materialnie rozumianej architektury. W dziejach tej dziedziny dostrzegał on silny nacisk kładziony na architekturę jako obecność, a ponadto również na jej zmierzanie w kierunku ustaleń (utrwalania zasad), stabilizacji i instytucjonalizacji. Konceptualna refleksja fizycznej obecności (rzec można: architektura metafizyczna, czy też jeszcze inaczej: jej nieobecność) była zawsze deprecjonowana, traktowana jako podrzędna w stosunku do realizowania zadań fundamentalnej potrzeby schronienia. Stabilność w architekturze zapewniana jest przez ignorowanie jej strony metafizycznej, przez brak refleksji, tłumienie nieobecności. To, co tłumione, zawsze jednak powraca, element niestabilny okazuje się decydujący. Eisenman był skłonny umocnić w architekturze znaczenie tego, co niepewne i zdefiniować architekturę (jej utrzymywanie) jako podważanie architektury (jej naruszanie, destabilizowanie), co – przy pełnej konsekwencji logicznej – musi być także „podważaniem podważania” i prowadzić do reafirmacji materialnej architektury¹⁰¹.



6. P. Eisenman, House VI, 1973

za: Eisenman Architects. *Selected and Current Works*, red. S. Dobney, Mulgrave 1995, s. 42.



¹⁰² *Ibidem*.

Zwycięstwo funkcjonalnych znaczeń architektury jest nieuchronne wobec jej zależności od metafizyki schronienia, ale osiągnięte obecnie przez umocnienie jej procedur, ogólnie nazywanych przez Eisenmana „dyslokacją”. Termin ten współbrzmi z określeniem dekonstrukcji jako „przemieszczenia metafizyki”, działalności od wewnątrz, na terenie „przeciwnika”. Strategie, które można wyodrębnić w przypadku dekonstrukcji, polegają na wydobyciu organizujących myślenie pojęć, zakwestionowaniu ich hierarchii, odsłonięciu elementów stłumionych („tekstu drugiego”) i umożliwieniu osadzenia się w myśleniu czynników dotąd pomijanych. Strategie Eisenmana wykorzystują te i wiele innych, charakterystycznych dla dekonstrukcji, zabiegów.

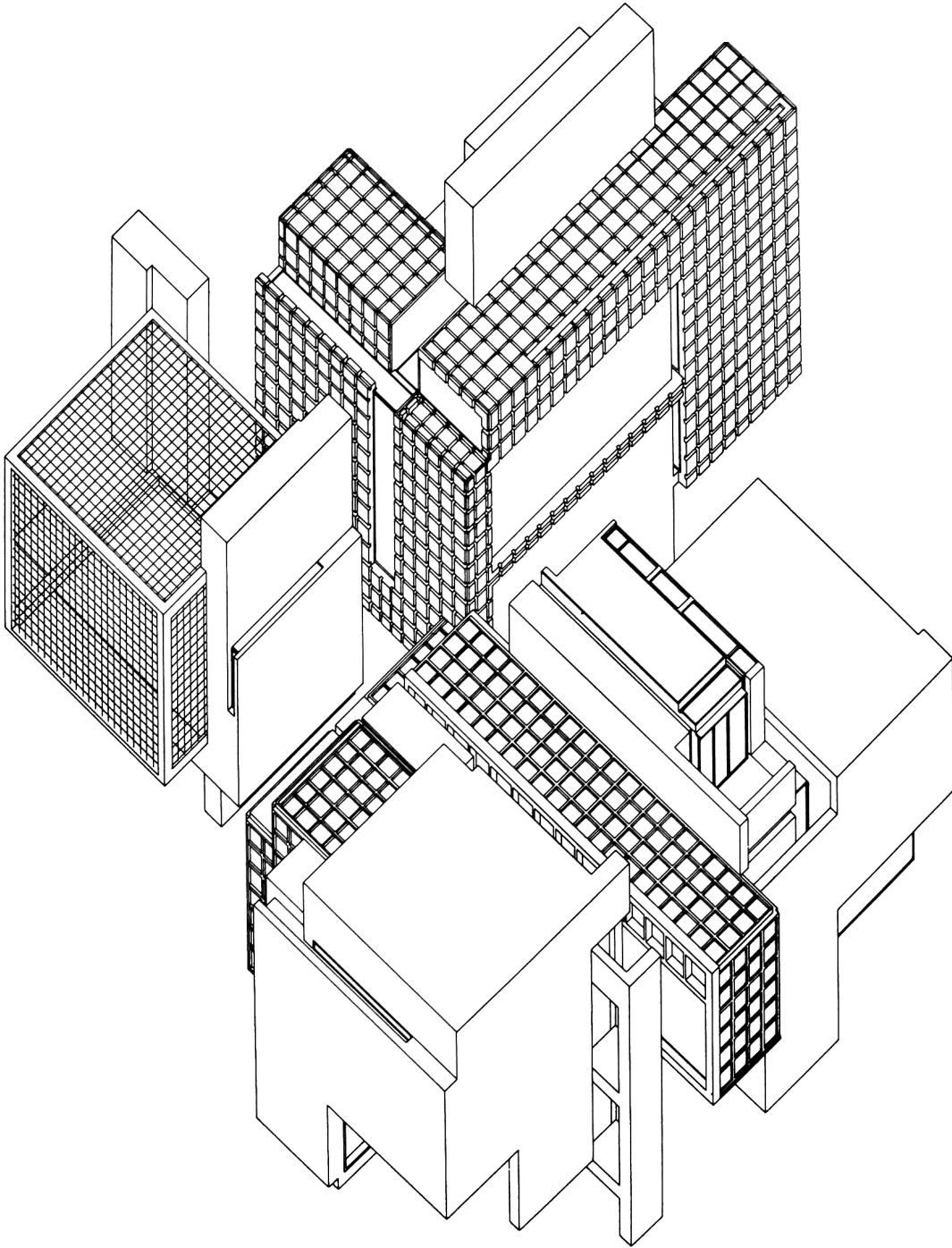
Eisenman stwierdza, że tekstowy składnik architektury był zawsze jej częścią naruszającą *status quo* jej metafizyki¹⁰². Refleksja zawsze znajdowała się w ruchu i destabilizowała skłonności architektury do uwieczniania swych zasad. Rzecz można, że architektura, traktowana jako niestabilna refleksja schronienia, utrwaliła się wbrew samej sobie przede wszystkim jako ostoja stabilności i materialności. Eisenman dążył do przywrócenia pojmowania architektury jako dyslokującego tekstu, będącego jednocześnie swą własną interpretacją, poddaniem się nieustannej, otwartej, niewyczerpywalnej, przekształceniowej lekturze. W tej sytuacji wszelkie jej materializacje są tylko zatrzymywaniem myślenia, postępowaniem wprawdzie nieuchronnym, lecz sprzecznym z zasadą dyslokacji. Podobnie jak w krytyce metafizyki, gdzie Derrida stwierdza, że błąd pojawia się wraz z samym początkiem filozofii, tak również Eisenman nie był w stanie wskazać początku wprzęgnięcia architektury w służbę instytucji i utrwalania zasad. Zauważył on przy tym, że modernizm był dyslokacją pozorną, ponieważ raczej utrwał niż zmieniał klasyczne założenia architektury. W modernizmie dokonywało się rewolucyjne doskonalenie zasad zamieszkiwania, lecz nie ich zmiana. Propozycja Eisenmana skupiona była na próbie dokonania zmiany, a nie na doskonaleniu. Wczesny modernizm zakładał pewne utopijne wartości i jednocześnie przewidywał niemożliwość ich realizacji. Późny modernizm, z którym zmagał się Eisenman, próbował tłumić rozczarowanie wczesnym moderni-



zmem, ale i tak nieuchronnie pogłębiał rozdziew między nastrojami jednostki konfrontowanej ze świadomością nieugruntowania a jej brakiem akceptacji stanu niepewności architektury. Narastająca niestabilność świadomości nie znajdowała porozumienia z utrwaloną potrzebą stabilności architektury. Tłumienie niepewności ułatwiał przede wszystkim rozwój techniki, który wspierał swoistą „mechanocentryczną” estetykę, przedłużenie antropocentrycznego nastawienia architektury, występującego już od czasów renesansu. Wygoda zapewniana przez architekturę była działaniem nie tylko w ramach własnych zasad, ale służyła także utrzymaniu „politycznego” *status quo* – władzy zinstytucjonalizowanego rozumu. W opinii Eisenmana architektura musi ujawnić swe uwikłania, heterogeniczność swego tekstu, a jednocześnie stać się polemiką ze stabilizacją i instytucjonalizacją. „Nowa tradycja” w pojmowaniu architektury przez Eisenmana odświeża ruchliwy składnik z jej przeszłości – jej przemieszczające (dyslokujące) umieszczanie (lokowanie, schronienie). Zmarginalizowana refleksja nad metafizycznymi zasadami architektury odzyskuje przejściowo swoją dominującą pozycję, by niemal natychmiastowo ją utracić. Dyslokujące lokowanie musi być jednocześnie wieczne i chwilowe.

Dyslokujące postępowanie, mimo swej ulotności, obrasta w strategię. Ich częścią jest unikanie wskazania na początek, zarówno w przypadku konkretnej akcji projektowej, jak i całej architektury. Brak źródła, punktu wyjścia wskazuje na nieobecność jako źródło. Rozmycie początku to także świadomość jego heterogeniczności, różnorodności i zróżnicowania. Do zakładanych składników strategii należy także unikanie utrwalenia funkcjonalności, zawieszenie celowości. Jeszcze innym trybem postępowania jest unikanie powiązań skali, miejsc czy historii z ich ustalonymi odniesieniami. Swobodne posługiwanie się skalą stanie się wkrótce rozbudowanym sposobem pracy projektowej. Traktowanie obiektu jako dyslokującego tekstu – palimpsestu – prowadzi także do włączenia w jego obręb fikcji, błędów i rozmycia autorstwa. Istnieje kilka przyczyn skłaniających ku takim decyzjom. Kiedy wszelkie wyjaśnienia okazują się niepewne, wówczas ich status zbliża się do poziomu fikcji literackiej. Rozproszenie sensu w odniesieniach, czy też prawda oparta na





7. P. Eisenman, *House X*, 1975

za: P. Eisenman, *House X*, New York 1982, s. 6.

ruchu i przemieszczeniach, skłaniają z kolei do innego potraktowania błędu. W końcu: zestawianie odniesień osłabia także status podmiotu akcji projektowej. Wszystkie te rozproszenia nie osłabiają realności architektury, tak jak, zdaniem Waltera Benjamina, Paryż w opisie Baudelaire'a jest bardziej rzeczywisty, niż ten, który tylko jest.

¹⁰³ R. Krauss, *op. cit.*, s. 179.

Pozostaje problemem, czy również odniesienia do topologii mogą być umieszczone w kontekstach dekonstrukcyjnych. Zastosowane w *House VI* [il. 6] i *House X* [il. 7] formy inspirowane figurami topologicznymi zakłócały czy wręcz uniemożliwiały konstruowanie tego, co za Rowe'em określono jako hermeneutyczny fantom. Domy przestawały być zrozumiałe, ich widoki nie sumowały się w model ideowy. Nie były to już transcendentalne obiekty unoszące się bez grawitacji w umyśle transcendentalnego ego. Słynne schody w *House VI*, jedne zielone, przebiegające normalnie, i drugie czerwone, umieszczone jako sklepienie, nie były konceptualne, tylko – jak zauważyła Rosalind Krauss – wyzywająco fizyczne; nie działały wewnętrznie, intelektualnie, lecz zewnętrznie, cielesnie¹⁰³. Tę zmianę wyjaśnia porównanie do rzeźb Roberta Morrisa, który, podobnie jak Eisenman, wykorzystywał figury w kształcie litery L. „L-podobne” belki Morrisa ustawiane były w różnych pozycjach, jednak nie po to, by doprowadzić do spostrzeżenia ich tożsamości (co wynikało z działań logicznych uprzedzających widzenie), lecz aby doświadczona została różnica między identycznymi elementami (co narzucane było przez samo widzenie). W tym drugim przypadku udział intelektu był jedynie pozornie mniejszy, wymagał bowiem przestawienia się z koncyptowania jedności w oparciu o dominującą w kulturze tradycję racjonalną (prowadzącą do całościowania sensów) na dostrzeganie różnicy, które w tradycji zostało stłumione. W tej odnowionej możliwości jednostki znaczeń nie sumują się w całości, lecz swobodnie przemieszczają się w pozbawionym granic polu różnic. Znaczenia uzewnętrzniają się i tracą swą zależność od podmiotu. Narasta w ten sposób ich – jak to ujął Eisenman – opór wobec antropocentryzmu; obiekty nie są już zorientowane na widza dominującej tradycji – nie są zrozumiałe.



¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 176, 179.

Wartością dodatkową było ukazanie innego jeszcze elementu tradycji racjonalnej, polegającego na zestawianiu pojęć w pary opozycyjne. Zwłaszcza *House X* zmuszał widza do refleksji nad tym, co zwyczajowo przejrzyste (widoki poziome, umożliwiające przez otwory drzwiowe i okienne) i nieprzejrzyste (widoki w pionie, utrudniane przez nieprzejrzystość stropów). W *House X* zastosowano przejrzyste podłogi (stropy) i nieprzejrzyste (pozbawione okien) ściany. Przez tę zmienioną perspektywę, jak napisała Rosalind Krauss, użytkownik zostaje zmuszony do doświadczenia przestrzeni jako zestawu opozycyjnych wartości, które przynależą do całego systemu nieredukowalnych różnic¹⁰⁴. *House X* inkorporuje pojmowanie różnic jako pozbawionych możliwości pojednania, należących do języka wykorzystywanego przez człowieka, ale nie należącego do człowieka. System „języka” wydaje się wyprzedzać człowieka, istnieć przed jego zaistnieniem. Jest to też język, który nie mówi. W tradycyjnym systemie jednostki znaczenia były skupiane za względu na interes człowieka, w systemie *House X* zaś jednostki rozpraszają swoje znaczenia w nieskończoność i tracą znaczenie. Stają się znakami bez znaczenia.

Moving Arrows, Eros and Other Errors

Okres bezpośrednich kontaktów Eisenmana i Derridy, rozpoczęty w 1985 roku, poprzedziło wiele wystąpień architekta, w których zdecydowanie zwiększyła się liczba konceptów zaczerpniętych z dekonstrukcji. W tekstach z lat 1983–1985 wyodrębnić można trzy grupy opinii: ocenę dotychczasowych metafizycznych podstaw architektury, ogólny program wyjścia poza zdiagnozowany kryzys wartości oraz grupę strategii projektowych rozwijających proponowane nowe podejścia. Najobszerniej do sytuacji zastanej odniósł się Eisenman w artykule *The End of the Classical: The End of the Beginning, The End of the End*, w którym stwierdził, że od XV wieku aż do czasów współczesnych architektura



pozostawała pod wpływem trzech „fikcji”: przedstawiania, rozumienia i historii¹⁰⁵. Przedstawianie związane było z problemem znaczenia, rozum z dążeniami do osiągnięcia prawdy, a historia z przejawianiem się ponadczasowości. Owe trzy fikcje tworzyły nieświadomie przejętą z tradycji podstawę wszelkich działań w architekturze – swoistą *episteme* w rozumieniu Michela Foucaulta. Długotrwałość systemu, ale także zbiór tworzących go cech, pozwala na określenie go jako „klasycyzmu”, niezależnie od stylów, jakie były w tym okresie stosowane.

Fikcja reprezentacji (czy też przedstawiania bądź referencji) w renesansie opierała się na nadawaniu znaczenia architekturze przez odwoływanie się do wzorców antycznych. U schyłku XVIII wieku z kolei przedstawianie wzorców dawnej architektury odsyłało do zaczerpniętych z analiz historycznych wniosków o związkach określonych form z ich przeznaczeniem. Architektura modernistyczna postąpiła krok dalej i porzuciła historyczne formy na rzecz reprezentowania swoich podstawowych funkcji. Modernistyczne reprezentacje skrywały aż kilka złudzeń: pozbawione dekoracji formy nie oderwały się całkowicie od historycznego pochodzenia (głównie z ducha klasycyzmu), ponadto wyrażanie przez formę funkcji było możliwe tylko na drodze umowy co do takiego właśnie jej odczytywania, co więcej: nawet uznanie, że forma wyraża funkcję, nie usuwa okoliczności, iż znaczenie architektury zależne jest od przedstawiania rzeczywistości.

Architektura modernistyczna nie wyrażała więc właściwej sobie nowej wartości. Próbując zredukować formę architektoniczną do swej istoty, do czystej rzeczywistości, moderniści zakładali, że przekształcają pole referencyjnej figuracji w niereferencyjną »obiektywność«. W rzeczywistości jednak ich »obiektywne formy« nigdy nie wyszły poza klasyczny tradycję. Były po prostu oczyszczonymi, uproszczonymi formami klasycznymi bądź formami odnoszącymi się do nowego zestawu danych (funkcji, technologii)¹⁰⁶.

Stanowiły więc nadal „obiekty referencyjne”. Z kolei postmodernizm, postulując – jak było to w przypadku Roberta Venturiego – powrót do historii, proponował odwołania do rzeczywistości, których systemy wartości utraciły już znaczenie. Jeżeli zatem przywoływana jest rzeczywistość bez znaczenia, to

¹⁰⁵ P. Eisenman, *The End of the Classical: The End of the Beginning, The End of the End*, „Perspecta: The Yale Architectural Journal” 1984, nr 21, s. 154-172.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 157-158.



¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 159.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 160.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 161.

również jej przedstawienie musi być uznane za nic nie znaczącą fikcję. Refleksja nad zależnością tego, co uważane jest za rzeczywistość, od jej językowych wyobrażeń dodatkowo naruszyła bezpośredniość rzeczywistości. „Jeżeli nie ma już rozróżnienia między przedstawieniem a rzeczywistością, jeśli rzeczywistość jest tylko symulacją, wówczas przedstawienie traci swoje aprioryczne źródło znaczenia i samo staje się symulacją”¹⁰⁷.

Drugą z długo utrzymujących się „fikcji” było przekonanie o rozumności architektury. Jej wstępną przesłanką było wskazywanie na źródła architektury – boskie, a później naturalne, w tym zwłaszcza na geometrię opartą na obserwacjach Ziemi, kosmosu bądź proporcjach ciała ludzkiego. W idei źródła i podstawy tkwiła także myśl o przeznaczeniu i celu. Przekonanie o uniwersalności i przewidywalności praw kosmosu i natury znalazło swe odzwierciedlenie w formowaniu zasad architektury – jej zasadach, kierunkach i kompozycjach. Wizje początków miały wpływ na domniemane cele architektury. Boską, kosmologiczną czy naturalną genezę wyparły z czasem przekonania o konieczności racjonalnego rozwiązywania problemów wynikających z funkcji obiektów bądź ich konstrukcji. „W późnym XIX i wczesnym XX wieku funkcje i technika stały się źródłami, które zastąpiły katalog typów formalnych. [...] Jeżeli architektura wyglądała racjonalnie – tj. prezentowała racjonalność – uważano, że przedstawia prawdę”¹⁰⁸. W drugiej połowie XX wieku kulturowe i filozoficzne skłonności do analizy racjonalności doprowadziły do wniosku, że rozumność opiera się na nieuzasadnionych stwierdzeniach, przyjęta została jako nowy rodzaj wierzeń, pełni funkcje głównie perswazyjne, jej źródła zaś tkwią w potrzebie formowania i utrzymywania społeczeństw. Bezpodstawność rozumu, uznanie jego procesów za niekończące się serie wyobrażeń i figur językowych skłaniają także do zwrócenia uwagi na to, że architektura nigdy nie mogła przedstawiać rozumu, lecz jedynie usiłowania realizacji takiego zamiaru. „Nie ma architektonicznego obrazu rozumu”, przedstawiano raczej obraz pewnej imaginacji, było to przedstawienie przedstawienia¹⁰⁹.

Trzecią „fikcją” architektury Zachodu był taki rodzaj analiz przeszłości czy teraźniejszości, który kończył się zawsze wskazaniem na zamknięte zbiory preferencji estetycznych. Początk-

kowo badania historii prowadziły do odkrycia wartości ponadczasowych o boskich lub naturalnych korzeniach. W XIX wieku doszło do zwielokrotnienia wzorców czerpanych z analiz przeszłości, ale nadal traktowanych jako doskonałe. W modernizmie uwaga skupiła się zaś na czasie teraźniejszym i przyjęto założenie o koniecznej zgodności stylu z analizą zjawisk bieżących. Modernistyczny zbiór wartości miał różnić się od poprzednich – aspirujących do absolutu czy wieczystości – swą przypadkowością, lecz wbrew deklarowanym celom zbudowano go jako proste, logiczne zaprzeczenie wartości wcześniejszych: asymetria zastąpiła symetrię, dynamizm pojawił się zamiast statyczności, a brak hierarchii wyparł hierarchię¹¹⁰. Niemal wcale nie był „nowoczesny”, a ponadto uwiązał w wybranym momencie teraźniejszości; czas własny zamarł w nim na wieczność i doszło do wytworzenia kolejnej ponadczasowości.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 163.

Przekonanie o przypadkowości czasu własnego, typowe dla okresu modernizmu, obecnie może być uznane za kolejną historyczną iluzję, nie jest bowiem możliwe z pozycji historii zdefiniowanie jej decydujących przejawów. Historia nie stanowi niezależnej podstawy do poznania obiektywnych wartości własnego czasu. Ponadczasowość może być niezależna od historii: przypadkowa i nieuniwersalna. To, co uznawane było za ponadczasowe, zawsze było nieuchronnie czasowe, ale jednocześnie przypadkowe. Możliwe jest zatem oddzielenie ponadczasowości od historii i uniwersalności.

Scharakteryzowane dotąd konstatacje Eisenmana dają początek koncepcji architektury nieklasycznej – nie-klasyczności. Podczas gdy klasyczna *episteme* skłaniała do przedstawienia w architekturze innych obiektów (architektonicznych, naturalnych czy technicznych), dążyła do uprawomocnienia swych wysiłków poprzez racjonalizację i poszukiwania prawdy oraz odnajdywała w historii uzasadnienia dla stosowanych form, to nie-klasyczność, chociaż nie miała być prostym zaprzeczeniem klasyczności, skłaniać powinna do zaniechania uległości wobec dotychczasowych wartości, aby odkryć nowe wartości. Propozycje Eisenmana nie negują dotychczasowych sposobów postępowania, lecz wskazują na dodatkowe możliwości kryjące się w ich obrębie. W aspekcie naśladownictwa symulowanie zewnętrz-



nych obiektów ma być osłabione przez zwiększenie różnicy między rzeczywistością a iluzją, ma stać się wzmocnionym skupieniem się na samej iluzji i utracie jednoznaczności jej znaczeń. W obszarze dążeń do prawdy, gdzie błąd pojawiał się nieuchronnie, Eisenman proponuje podążenie za rozmyślnym błędem. W kwestii czasu wskazuje, że rzekomo jedyny możliwy i w pełni logiczny związek architektury z czasem (dawnym lub terażniejszym) może zostać zamieniony na swobodniejsze odniesienie się do czasu zewnętrznego i skupienie się na wewnętrznym czasie dzieła. Tak pomyślana architektura w zwiększonym stopniu separowana jest od zewnętrzności i skłania do potraktowania jej jako osobnej rzeczywistości, podatnej na lekturę własnych, wewnętrznych uwarunkowań.

Elementem wstępnych zabiegów zmierzających do wytworzenia „nie-klasycznej” architektury powinno stać się przede wszystkim rozluźnienie tych postaci związków z czasem, które w dotychczasowych tradycjach prowadziły do wskazania na początek i źródło architektury, a zarazem determinowały jej cel i przeznaczenie. Architektura uzależniona od takich związków nie istnieje jako dziedzina samodzielna, lecz wywodzona jest z wyjściowych założeń i kierowana do zamkniętej grupy celów. Podważenie tradycyjnych źródeł (boskich, naturalnych, antropocentrycznych) pozwala na posłużenie się alternatywnymi fikcjami jej pochodzenia: dowolnymi i wręcz przypadkowymi. Sztucznie zdefiniowane początki są swobodnie zakorzenione w czasie i wolne od walorów konieczności i powszechności. Nieuwarunkowany charakter tak ustanowionego początku umożliwia modyfikację zastanej sytuacji (np. określonego obszaru zabudowy czy mającego być zaprojektowanym obiektu) w sposób wolny od podążania w określonym kierunku, ale jednocześnie kierujący się własną, wewnętrzną logiką dokonywanych przekształceń.

Ograniczenie siły oddziaływania motywacji pochodzących spoza przedmiotu działań decydująco wpływa na niemożliwość „domknięcia” projektowanego obiektu, wprowadzenia go w stan końcowy nacechowany wartościami wyjściowymi. Przez brak początku obiekt zyskuje drugą ważną właściwość „nie-klasycznej” architektury, jaką jest brak celu. Nie czerpie ukierunkowania z idealizowanej przeszłości, nie wierzy w traf-

ne wyrażenie teraźniejszości, nie dąży do utopijnej przyszłości. Jeżeli jednak przyjęty zostanie warunek fikcyjności wybranego czasu (początku, źródła), to bez wyjątku każdy czas może zostać do projektu inkorporowany. Nieuwarunkowane wybranie źródła (np. ewidentnie fikcyjnej przyszłości) może być początkiem procesów wewnętrznych przeobrażeń. „Wynalezione” źródła powodują, że czerpiące z nich procesy mają otwarty, nieukierunkowany na cel charakter i w niespotykanym dotąd wymiarze umożliwiają samej architekturze być własną przyczyną – rozszerzają jej możliwości oraz uwalniają pokłady inwencji. To, co obecnie jest w niej zapisywane, to tworzące osobną opowieść ślady wewnętrznych akcji. Zamiast architektury będącej serią obrazowych odnośników do innych obiektów, wartości czy rzeczywistości, przejawiać się może architektura będąca tekstem i zapisem zdarzeń, wynikających z przyjęcia fikcyjnych założeń. Nie można jej czytać na zasadzie prostej zależności formy (znaku) od znaczenia, ślady bowiem raczej wskazują na samą akcję pisania i czytania, niż tworzą odzwierciedlenia innych obiektów czy rzeczywistości. W architekturze „tekstowej” decydujące jest przede wszystkim czytanie tego, co wydarza się w teraźniejszości, bez determinujących ją wybranych wzorów z przeszłości czy przewidywanych celów przyszłości. Tak upatrywana teraźniejszość nie ma przyszłości, przeszłość zaś, którą ewentualnie może przywoływać, jest sztuczna i bez znaczenia. Gdy Eisenman stwierdza, że taka teraźniejszość „pamięta nieistniejącą już przyszłość”, odnosi to do sztucznie wykreowanej przyszłości, która przez swą świadomą fikcyjność nie istnieje już w momencie jej powołania¹¹¹.

Tekst *End of Classical* miał charakter programowy i tylko w niewielkim stopniu wskazywał na strategię dyslokacji architektury czy tworzenia architektury „nie-klasycznej”. Bardziej konkretne zabiegi opisane zostały w artykule *Moving Arrows, Eros, and Other Errors: an Architecture of Absence*, w którym Eisenman zwrócił uwagę na rolę ludzkiej skali jako podstawowego źródła miar i proporcji właściwych wszelkim działaniom w architekturze¹¹². W polemice z tą tradycją zaproponował strategię określoną jako „skalowanie”, która nie zakładała żadnego pojedynczego, uprzywilejowanego odniesienia dla wymiarowa-

¹¹¹ *Ibidem*, s. 172.

¹¹² P. Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and Other Errors: An Architecture of Absence*, London 1986; także w: „AA Files” 1986, nr 12, s. 77-83 (dalsze powołania odnoszą do wydania w „AA Files”).



¹¹³ *Ibidem*, s. 81.

nia obiektów w architekturze. Skalowanie powiązane zostało z trzema dodatkowymi trybami postępowania:

- nieciągłością, która problematyzowała stan obecności (przede wszystkim w aspekcie miejsca);
- rekursywnością, która miała być zaprzeczeniem działań nakierowanych na funkcjonalność;
- samopodobieństwem, które podważało zasady komponowania oparte o ideały geometrii.

Nieciągłość skierowana była przeciwko nadmiernemu przywiązaniu architektury do brył i miejsc, odczytywanych jako formy fizyczne, przejawy bezpośredniego istnienia rzeczy. Odnośnie do miejsc Eisenman spostrzegł, że traktowane są one zbyt „statycznie”, podczas gdy można przyjąć, że składają się na nie obiekty nie tylko rzeczywiście istniejące, ale też takie, które są śladami wcześniejszych obecności (miejscami pamięci) lub obecności możliwych (przyszłych bądź wyobrażonych). Miejsce może zatem zawierać pamięć, która stanowi jego nietypowe źródło i to samo miejsce może w terażniejszości wskazywać naniesione ślady możliwych modyfikacji (będących jego nietypowym celem). Ślady pamięci i ślady wewnętrznych przemian (określone jako immanencja) są właściwie nieobecnościami, które – wprowadzone do zastygłych obecności – naruszają ich status.

Rekursywność stanowi polemikę z tezą głoszącą, że właściwe rozwiązanie aspektów użytkowych obiektu jest główną przesłanką dobrej architektury. Programowanie architektury Eisenman rozszerza o wprowadzanie struktur czerpanych m.in. z literatury, w omawianym przypadku są to węzłowe elementy trzech wersji opowieści o Romeo i Julii oraz rzeczywiste miejsca w Weronie, którym legendy miejskie przypisały związek z opisanymi w tej historii zdarzeniami. Zamiast programu funkcjonalnego pojawia się program miłosnej opowieści („program Erosa”), a zasady porządku celowego zastąpione zostają otwartością charakterystyczną dla tekstu¹¹³. Projekt architektoniczny zestawia ze sobą obiekty rzeczywiście istniejące (choć o sfingowanych konotacjach), przejęte z literatury (dom Julii, kościół, grób Julii) oraz relacje treściowe takich nałożeń (zależności pojawiające się po zestawieniu – „immanencje”).

Samopodobieństwo opisać można jako próbę dokonania takich zmian w reprezentacji, by znak architektoniczny (forma) odnosił się do wnętrza tekstowej architektury, do struktury projektu opierającego się na wielowarstwowych nałożeniach. Samopodobieństwo ma skłaniać do odczytywania zwielokrotnionych związków między formami, do refleksji nad grą analogii. Ponieważ tekst powstały z nakładania map, planów, obrysów i innych rysunków już z założenia nie jest ukierunkowany na jedną interpretację, dostarcza zatem jedynie możliwości „otwartego odczytywania”, bez doprowadzania do konkluzji¹¹⁴. Błądzenie jest zamierzone, kiedy nic nie ukierunkowuje odczytywania podobieństw między kształtami odcisniętymi w projekcie.

Dopełnienie opisu strategii skalowania zawarte zostało w tekście *Architecture and Problem of the Rhetorical Figure*¹¹⁵. Eisenman powrócił w nim do refleksji nad dyslokowaniem architektury w aspekcie jej zastarzałych sposobów odnoszenia się do miejsca. zaproponował, by składniki architektury traktować jako specyficznie rozumiane figury retoryczne. Jej znaki zwykle przywoływały wartości spoza architektury, kiedy jednak pozbawione zostaną dotychczasowych znaczeń i postrzegane będą jedynie w relacjach z innymi znakami, zwiększy się ich walor swobodnego przemawiania z wnętrza ich ustanowionego układu. Gdy na plan miejsca nałożone zostaną struktury przypadkowego pochodzenia, wówczas relacje między rzeczywistym a sztucznym odsłonić mogą nieoczekiwane treści. Wynikiem będzie tekst ignorujący dotychczasowe interpretacje miejsca, a uwzględniający niezamierzone sugestie płynące z procesów wydarzających się wewnątrz nowych struktur. Architektura pozostaje, chociaż wymyślona na nowo.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 82.

¹¹⁵ P. Eisenman, *Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure*, „A+U” [„Architecture and Urbanism”] 1987, nr 202; o wersjach eseju i jego tłumaczeniach informuje Bibliografia. Zastosowane przez Eisenmana rozumienie pojęcia retoryczności odwołuje się do koncepcji Jacques’a Lacana, zob. J.S. Hendrix, *The Rhetorical Figure and the Sliding of the Signifier*, [w:] *idem, Architecture and Psychoanalysis. Peter Eisenman and Jacques Lacan*, New York 2008, s. 53-74.

Podobieństwa i różnice

W zwyczajowych formach myślenia, uzasadnionych w swych podstawach kategoriami zachodniej metafizyki, byt uznawany był za pierwotną obecność, która przedstawiana jest w języku.



Problem, jaki dostrzeżony został przez filozofię dekonstrukcji, dotyczył braku tożsamości między bytem a językiem, a ponadto zależności tego, co uważane jest za byt, od jego językowych ujęć. Ta wyjściowa konstatacja przyczyniła się do, niespotykanego dotąd, uczynienia języka głównym problemem filozofii. Filozofia stała się problemem sama dla siebie. Rozbiór języka (rozumu, filozofii) wymaga jednak zewnętrznego punktu odniesienia, stanięcia poza językiem i filozofią, co jest czynnością niemożliwą. Badaniem filozofii przez filozofię stało się więc wykrywanie zasad myślenia, skrytych pod zasłoną oczywistości, wystawianie pojęć na próbę przez stawianie ich w sytuacjach granicznych i wskazywanie na to, co niejednoznaczne bądź niepewne. Namysł nad obecnością prowadził w tych badaniach do wykrywania coraz to nowych postaci nieobecności.

Kierunki refleksji teoretycznej Eisenmana wydają się nieodległe od opisanych tendencji. Zagadnienia realności architektury były dla niego problemem już od bardzo wczesnego okresu jego działalności. Podobnie jak działo się to w czystej filozofii, przekształcały się one w pytania o pojęciowe (językowe) podstawy architektury i jej ukryte zasady, a w dalszej kolejności – w próby takiego ich naruszenia, które nie tyle obróciłoby się przeciw niej, ile okazało się jej reafirmacją. Objawiane przez Eisenmana w najwcześniejszym okresie inklinacje nie były związane z filozofią dekonstrukcji, jednak wprowadzane przez niego do dziedziny architektury terminy czerpane z lingwistyki (jak „transformacja”) czy topologii przypominają sposoby postępowania Derridy, nieustannie „wszczepiającego” w swoje wywody słowa i pojęcia przeróżnego pochodzenia, których przeznaczeniem było ujawnienie przejściowego, niepewnego charakteru całego słownictwa filozoficznego. Evans może słusznie powątpiewać w skuteczność trwałego naruszenia zasad architektury przez takie postępowanie Eisenmana, ale sam przyznaje, że – chociaż nietrwale – jednak zostawały one naruszone. Wydaje się, iż taki właśnie tymczasowy zakres niestabilności był w tym przypadku najdalej posuniętym celem. Uwolnienie architektury od władzy jej własnych założeń mogło mieć sens tylko wtedy, gdy zostaną one uświadomione i poruszone, lecz ostatecznie też zachowane. Eisenman, podobnie jak Derrida, nie budował nigdy



prostych zaprzeczeń dla istniejących uzależnień architektury, takie bowiem najczęściej okazywały się ukrytymi powrotami do pierwotnych stanów, bez jakiegokolwiek zmiany jeszcze głębiej ukrytych zasad.

W *Misreading...* Eisenman dostrzegł ograniczenia, jakie nakładała na architekturę estetyka modernistyczna i skierował się w stronę krytyki jej zasad na poziomie metafizyki architektury. Dyslokacja, jak określił nieustanne przemieszczanie celów i form w architekturze, uznana została za stłumiony, ale decydujący czynnik każdej lokacji architektonicznej¹¹⁶. Szczególne przewinienia przypisane zostały architekturze modernistycznej, która wycofała się z „dyslokacji i znalazła się w służbie instytucji, a zatem w służbie utrwalania aktualnej metafizyki architektury”¹¹⁷. W jego opinii akt architektury musiał ponownie zostać zdefiniowany jako dyslokacja. Dotychczasowe zasady tej dziedziny (w rodzaju mieszcznia czy zamieszkiwania) nie zostały zakwestionowane, lecz uświadomione jako nieustannie zmienne. Spełniono przy tym kilka warunków dekonstrukcji: cele architektury zdefiniowano na ich poziomie metafizycznym i redefiniowano z uwzględnieniem stłumionego przez instytucjonalizację czynnika zmiany. Dyslokacja (zmiana) czerpała z najruchliwszego składnika praw architektury, to znaczy z jej refleksji. „W swym metafizycznym stanie architektura jest konceptualną refleksją fizycznej obecności, »nieobecnością« w materialnym sensie”¹¹⁸. Wbrew samokrytyce Eisenmana z powodu nadużywania niektórych pojęć, zaprezentowane zastosowanie kategorii nieobecności mieści się w możliwościach filozofii dekonstrukcji. Przypadkowość znaczeń słów, a nierzadko nawet ich jednorazowość, jest wręcz ideałem tej filozofii.

Kiedy tematem filozofii staje się tworzenie świata (czy też tego, co uznane jest za świat) mocą słów (a właściwie: ich wartości estetycznych), a jednocześnie jej narzędziami badawczymi są kolejne słowa, które balansują między źródłową metaforą (o dużej sile poznawczej) a jej uściśleniem – słabszym poznawczo, ale zarazem także poddanym estetyzującym zabiegom retoryki (polegającym na powściągnięciu obrazowości) – wówczas wszelka refleksja może być posądzona o bycie fikcją literacką (wręcz beletryzacją). W duchu poglądu, że filozofia to obszar mistyfi-

¹¹⁶ P. Eisenman, *Misreading*, s. 174.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 182.



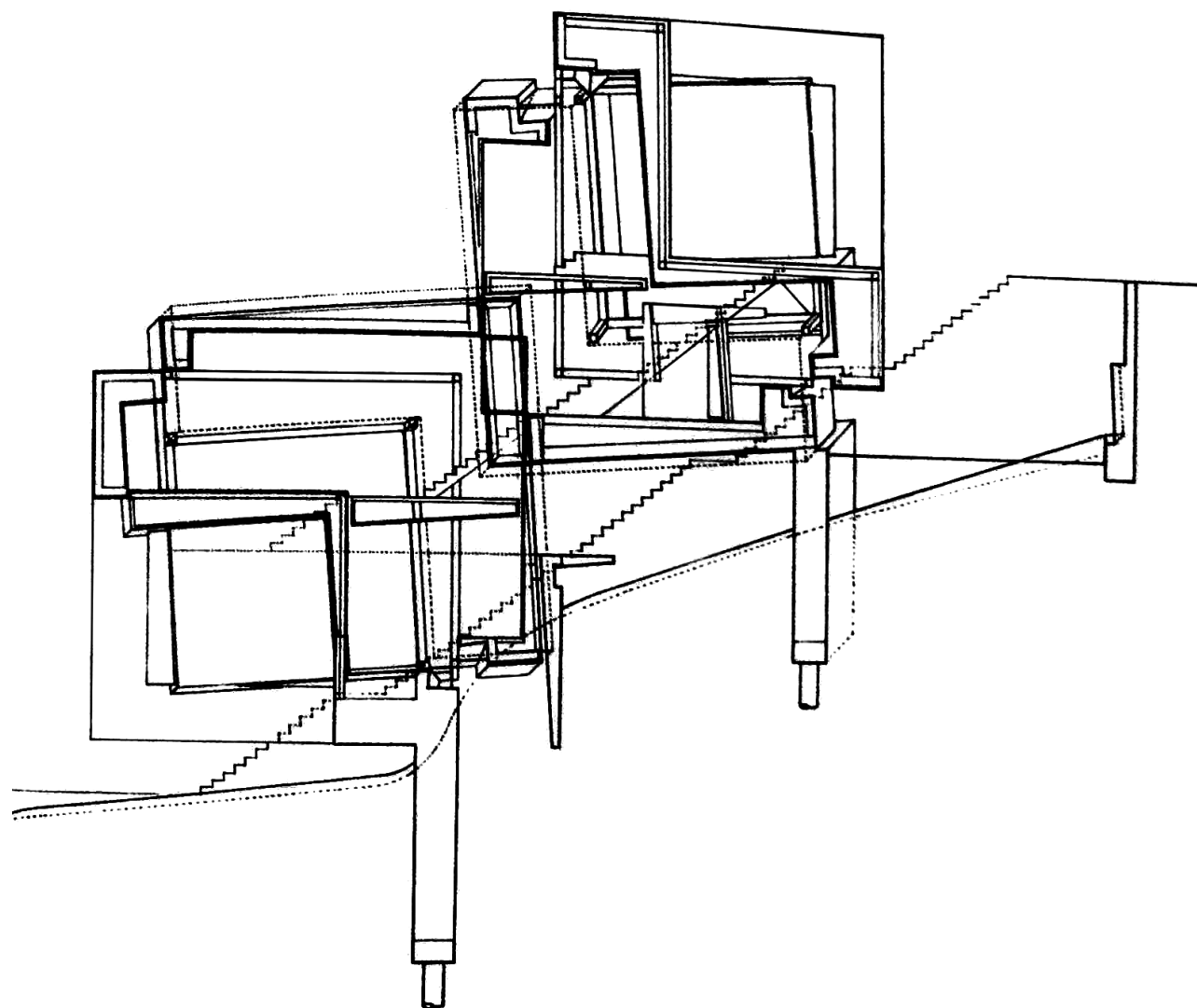
kowania i kreowania pozorów Eisenman dokonał analizy kilku dotychczasowych „fikcji” architektonicznych: po pierwsze, złudzenia, że architektura osiąga znaczenie poprzez przedstawianie zewnętrznych obiektów; po drugie, że realizuje ona prawdy dyktowane przez rozum; i po trzecie, że przez zakorzenienie w historii jest w stanie ustalić poprawnie swą estetykę. W sposób zbliżony do analiz Derridy zwrócił się on przeciw uznaniu języka architektury za obszar reprezentacji, ujawnił problematyczność wskazywanych dotąd przez rozum źródeł architektury i przypadkowość motywacji w doborze cech estetycznych. Antyhumanizm właściwy dekonstrukcji, a odnoszący się do władzy zastarzałych struktur języka i pojmowania, w myśli Eisenmana znalazł analogię w próbach ograniczania antropocentryzmu i umożliwianiu architekturze rozwijania się według własnych, „niehumanistycznych” zasad.

Wszelkie demistyfikujące zabiegi Eisenmana skończyć się mogły tylko stworzeniem nowych mistyfikacji, różniących się od poprzednich jedynie zdeklarowaną sztucznością, błędnością i przypadkowością. Dokonane przez Derridę osłabienie rozróżnienia między filozofią a literaturą posiada u Eisenmana swój odpowiednik w procedurze wszczepiania do projektu architektonicznego wątków pochodzących z analiz dzieł literackich. Wywody zakładające, że dzieło architektury może dowolnie wskazywać na swoje źródło (początek), nie przejawiać celowości nastawionej na zaspokajanie prostych potrzeb człowieka i rozwijać się według własnych reguł i wewnętrznej logiki, stanowią właściwie równie dobrą definicję architektury, jak i literatury. Pasja demistyfikowania pozorów zrównuje się z pasją stwarzania pozorów.

Tym, co różni obu autorów, jest specyficzna dla pisarstwa Derridy umiejętność prowadzenia nigdy nie domykających się analiz, kluczenia wykluczającego jednoznaczność, odraczania wszelkiej konkluzyjności i trwania w uporze przy braku pewności. Eisenman próbował odwoływać się do labiryntowej i palimpsestowej struktury języka, tworząc w projekcie *Romeo i Julia* zestaw nawarstwień, który mógł rozpraszać sensy i uniemożliwiać jednoznaczne odczytania, ale w dziedzinie architektury nie mógł uzyskać podobnego efektu powikłania wątków. Ponad-



to namysł nad sferą założeń i odkrywanie ich bezzasadności nie prowadził Eisenmana do zastanawiania się nad tragicznością jako podstawą egzystencji, mrocznością sił życia czy bezdennością pustki po dotychczasowych złudzeniach, co zdarzało się post-strukturalistom „starego kontynentu”. Dalsze dekonstrukcyjne wątki znalazły u Eisenmana swoje interpretacje w kolejnym okresie jego działalności, który rozpoczął się wraz z podjęciem bezpośredniej współpracy z Derridą podczas projektowania paryskiego Parc de la Villette.



8. P. Eisenman, *Guardiola House*, Kadyks

za: Peter Eisenman. *Feints*, red. S. Cassarà, Milano 2006, s. 127.

3.

Choral Works czy Separate Tricks

De nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas
 („Przeczyć temu, co jest, i tłumaczyć to, czego nie ma”)
 Edgar Allan Poe¹¹⁹

Wstęp

17 IX 1985 roku doszło do pierwszej z serii siedmiu dysput między Jacques'em Derridą a Peterem Eisenmanem, których pretekstem były prace projektowe dotyczące Parc de la Villette w Paryżu [il. 9, 15, 16]. Problem wstępny polegał na tym, iż park ten jednocześnie powstawał bez udziału zaangażowanych w dialogi osób. Nie trzeba posiadać specjalnych skłonności do dopatrywania się wszędzie, gdzie popadnie nierozwiązywalnych sprzeczności, by zwrócić uwagę na to, że wyjściowa sytuacja była zaledwie początkiem ciągu zdarzeń absurdalnych lub co najmniej kłopotliwych. Uczestnicy Platońskich dialogów – w całkiem dosłownym sensie, bo rozmawiano o *Timajosie* Platona – projektowali park, który miał ignorować swych użytkowników: zgodnie z zamiarami architekta, a przy sprzeciwie filozofa. Potencjalnie powinno być odwrotnie: od filozofa zwykle oczekuje się oderwanej od codzienności krytycznej refleksji, od architekta zaś zmysłu praktycznego i odpowiedzialności za zgodność wytworu z potrzebami użytkowników. W omawianym

¹¹⁹ E.A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, przeł. S. Wyrzykowski, [w:] *idem, Opowieści niesamowite*, Kraków 1976, s. 204.



¹²⁰ *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, red. J. Kipnis, T. Leeser, New York 1997.

¹²¹ R. Coyne, *Derrida for Architects*, London 2011, s. 58.

¹²² Zob. m.in. J.-L. Cohen, *The Architect in the Philosophers Garden: Eisenman at La Villette*, [w:] *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978-1988*, red. J.-F. Bédard, Montreal 1994, s. 219-226.

¹²³ Zjadliwy tekst D. Ghirardo (*Eisenman's Bogus Avant-Garde*, „Progressive Architecture” 1994, nr 75, s. 70-73) nie był całkowitym wyjątkiem, ale pozostałe wypowiedzi krytyczne nie mają aż tak skrajnego charakteru. Dokonane kilka lat wcześniej przez tę autorkę omówienie pierwszej większej realizacji Eisenmana, jaką było Wexner Center for the Visual Arts, zostało przez redakcję poprzedzone następującymi słowami: „Pseudo-philosopher and purveyor of angst-inspired architecture, Peter Eisenman has so successfully bamboozled his public that his recently completed Wexner Center opened to paeans of almost unadulterated praise”, zob. eadem, *The Grid and the Grain. Extension to University, Columbus, Ohio*, „The Architectural Review” 1990, nr 1120, s. 79.

¹²⁴ Pierwszym z nich był J. Kipnis, który uczestniczył w spotkaniach i stał się później redaktorem tomu *Chora L Works*, zob. idem, *Twisting the Separatrix*, „Assemblage” 1991, nr 14, s. 30-61; przedruk w: *Chora L Works...*, s. 137-160.

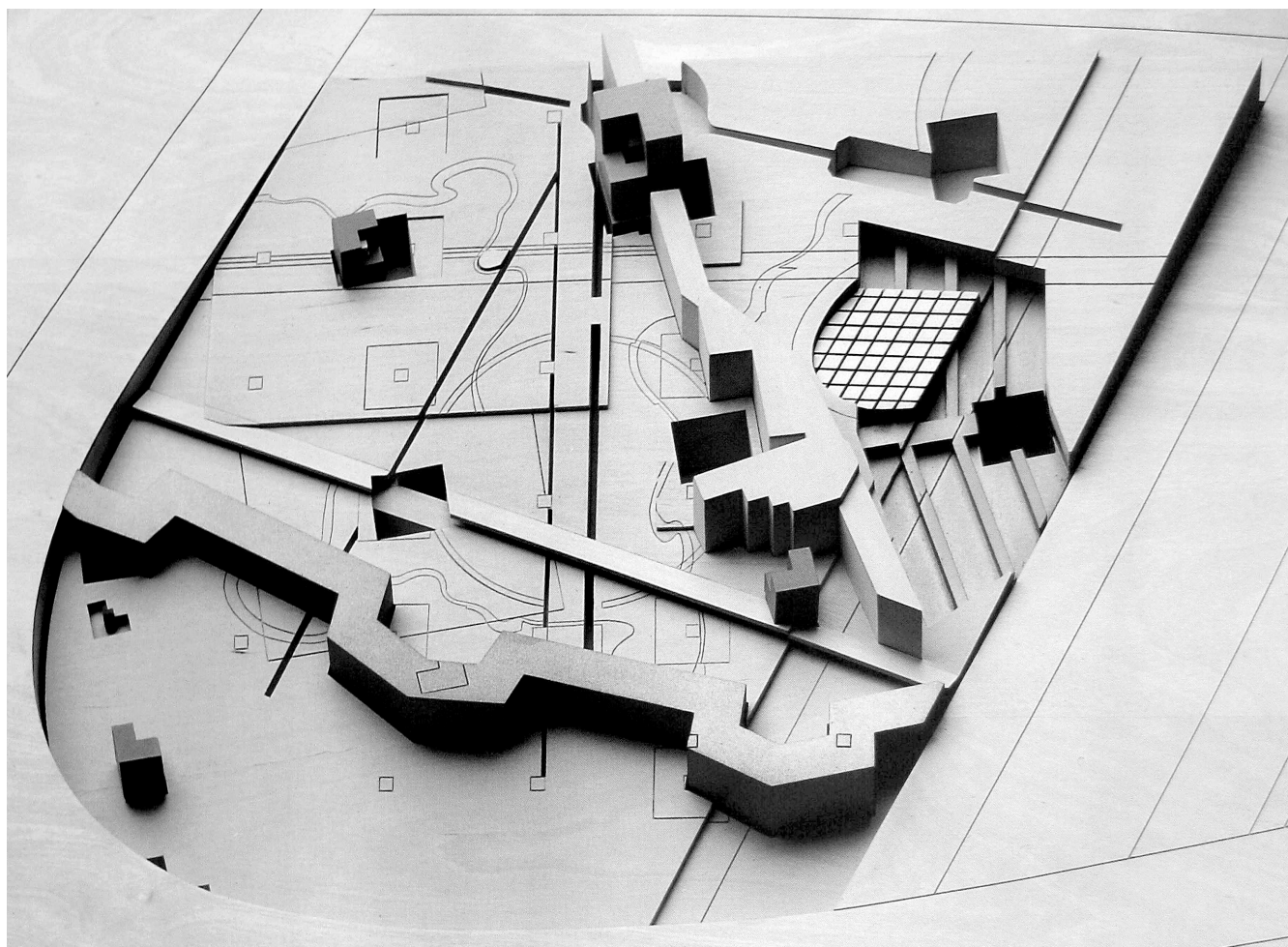
¹²⁵ W 1986 roku Derrida udzielił pierwszego z serii wywiadów dotyczących związków architektury i filozofii (zob. E. Meyer, *op. cit.*). W 1988 i 1994 roku wypowiadał się na ten temat także dla Ch. Norrisa i P. Brunette'a (zob. J. Derrida, *In Discussion with Christopher Norris*, s. 71-75 oraz P. Brunette, D. Wills, *op. cit.*, s. 9-32). W 1992 roku napisał obszerny tekst dla magazynu „Any” (zob. J. Derrida, *Faxitecture*, „Anywhere” 1992, June, red. C. Davidson, New York 1992, s. 20-33). Najważniejszą z tej grupy wypowiedzi był komentarz do projektu *Parc de la Villette* autorstwa B. Tschumiego (J. Derrida, *Point de folie...*, zob. Bibliografia).

przypadku było dokładnie odwrotnie. Park według ich planów nigdy nie powstał, natomiast kilkanaście lat później opublikowano – jako jedyny efekt czasochłonnych prac koncepcyjnych – książkę¹²⁰, która, jak słusznie zauważył Richard Coyne, „nie jest właściwym środowiskiem na piknik”¹²¹. Gdy zamiast parku otrzymuje się pocięty papier, nietrudno o złośliwości.

W okresie pomiędzy spotkaniami a wydaniem książki pojawiła się spora liczba komentarzy do dzieła, które nie zostało zrealizowane, jego wykładnię sformułowano zaś jeszcze przed ukazaniem się wzmiankowanego opracowania¹²². Filozoficzne czy – jak ocenia Diane Ghirardo pisarstwo Eisenmana¹²³ – pseudofilozoficzne teksty omawiała grupa nadzwyczaj profesjonalnych komentatorów, zanim jeszcze zostały zebrane w jednym tomie¹²⁴. W ten sposób poważne interpretacje wywodów zawartych w woluminie *Chora L Works* pojawiły się, zanim ukazał się drukiem. Miał on przy tym charakter tak niezborny, że w żaden sposób nie można było przewidzieć jego ostatecznego kształtu. Powikłanie tej sytuacji przypomina nieodgadnioną kolejność zdarzeń w *Pulp Fiction* Quentina Tarantino.

W dziejach literatury już wcześniej zdarzało się, że opisywane wydarzenia nie miały wiele sensu, ale piękno fraz, rytm słów czy kadencja zdań z naddatkiem rekompensowały inne braki. Operowe libretta są nierzadko niedorzeczne, ale wszystko dobrze brzmi. Nie jest tak jednak w przypadku „Platońskich dialogów” Derridy i Eisenmana. Daleko posunięty brak porozumienia przeniósł się na wartości językowe i w efekcie zapisy rozmów nie zachwycają urodą filozoficznych metafor czy trafnością w doborze sformułowań. Dominującą cechą jest zgrzytliwość. Taki ogólny charakter tekstu był zgoła nieoczekiwany, obaj interlokutorzy w chwili jego powstania byli bowiem w bodaj najlepszym okresie do podjęcia takiej debaty – w pisarstwie Eisenmana tematyka i terminologia właściwa filozofii dekonstrukcji przejawiała się już od wielu lat, z kolei Derrida wkroczył w szczególne stadium swojej filozofii, polegające na konfrontowaniu jej z takimi dziedzinami ludzkiej aktywności, jak literatura, malarstwo, film czy „sztuki przestrzenne”¹²⁵. Jak napisał Jeffrey Kipnis:

Współpraca pomiędzy Peterem Eisenmanem i Jacques'em Derridą byłaby złotą możliwością, gdyby chemia okazała się odpowiednia.



9. P. Eisenman, Parc de la Villette, Paryż, 1986

za: Eisenman Architects. *Selected and Current Works*, red. S. Dobney, Mulgrave 1995, s. 102.

¹²⁶ J. Kipnis, *op. cit.*, s. 30.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 33.

¹²⁸ *Ibidem*: „In this sense, we might say that the event was fecund but infertile, from it came offspring, but not progeny”.

¹²⁹ R. Coyne, *op. cit.*, s. 57: „It is clear from transcriptions that personalists played a role in the collaboration/adhesion, as did cultural differences and differences in intellectual tradition”. Nie można też pominąć zarzutów tego autora, że całe przedsięwzięcie było skrajnie elitarne i autotematyczne (zob. *ibidem*).

¹³⁰ Zob. J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1972.

¹³¹ U. Eco, *Dopiski na marginesie Imienia róży*, [w:] *idem, Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Kraków 2004, s. 515.

Pozwólcie mi dodać natychmiast, że chemia pomiędzy tymi dwoma była doskonale odpowiednia, lepsza niż ktoś mógłby sobie wyobrazić. Była to odpowiednia chemia dla możliwości – chemia złota¹²⁶.

Dlaczego zatem ten sam autor kilka stron dalej napisał, że wszelkie nadzieje na produktywny dyskurs na temat wzajemnych powiązań między architekturą a dekonstrukcją okazały się płonne, a dialog dwóch autorytetów przyniósł wycofywanie się z rozstrzygnięć, podtrzymywanie konfliktu i pełne obłudy wymiany zdań, które jednakowoż nie wykluczały intymnej przyjaźni obu partnerów prowadzonych dyskusji?¹²⁷ Z drugiej zaś strony: czy ta bezpłodność, która nie wydała potomstwa, nie przyniosła czegoś potomnego?¹²⁸ Nie istnieją proste odpowiedzi na te pytania. Pomimo chęci ich udzielenia, można jedynie podążać za tokiem wywodów głównych autorów i odkrywać – jak zasugerował Richard Coyne – za najpoważniejszymi z poglądów ludzkie emocje i osobowości¹²⁹. Jest to wyjaśnienie równie niezadowolające, jak stwierdzenie, że na wypowiedzi rozumne składają się słowa oddające czynności mowy, ta zaś to tylko modulowany oddech.

Sytuacja wielomiesięcznej, dobrze zorganizowanej współpracy najwybitniejszego – po Heideggerze – filozofa drugiej połowy XX w. z architektem o potężnym dorobku teoretycznym i wielką chłonnością zagadnień filozoficznych architektury zachęca do szczególnej uwagi. Efektów tej współpracy nie można jednak badać w tradycyjny sposób, ponieważ ciąży nad nimi specyficzny, „rozpraszający” charakter filozofii dekonstrukcji. Sens podlega tu „rozszaniu”¹³⁰, a nie skupieniu. Przyjmując bardziej tradycyjne stanowisko wobec analizowanego zjawiska, można mówić także o konieczności poddania się przez badacza błędowi salgaryzmu. Jak opisał go Umberto Eco: „Bohaterowie Salgarięgo, tropieni przez wrogów, uciekają do lasu i potykają się o korzeń baobabu. I oto powieściopisarz zawiesza akcję i przedstawia nam wykład botaniczny o baobabach”¹³¹. Podobnie przy próbie stworzenia komentarza do dialogu Derridy z Eisenmanem jedyną możliwością jest podążanie za kolejnymi wątkami wypowiedzi tych autorów i przekładanie ich na formy językowe o większej zrozumiałości. Całość zacząć należy od przedsta-



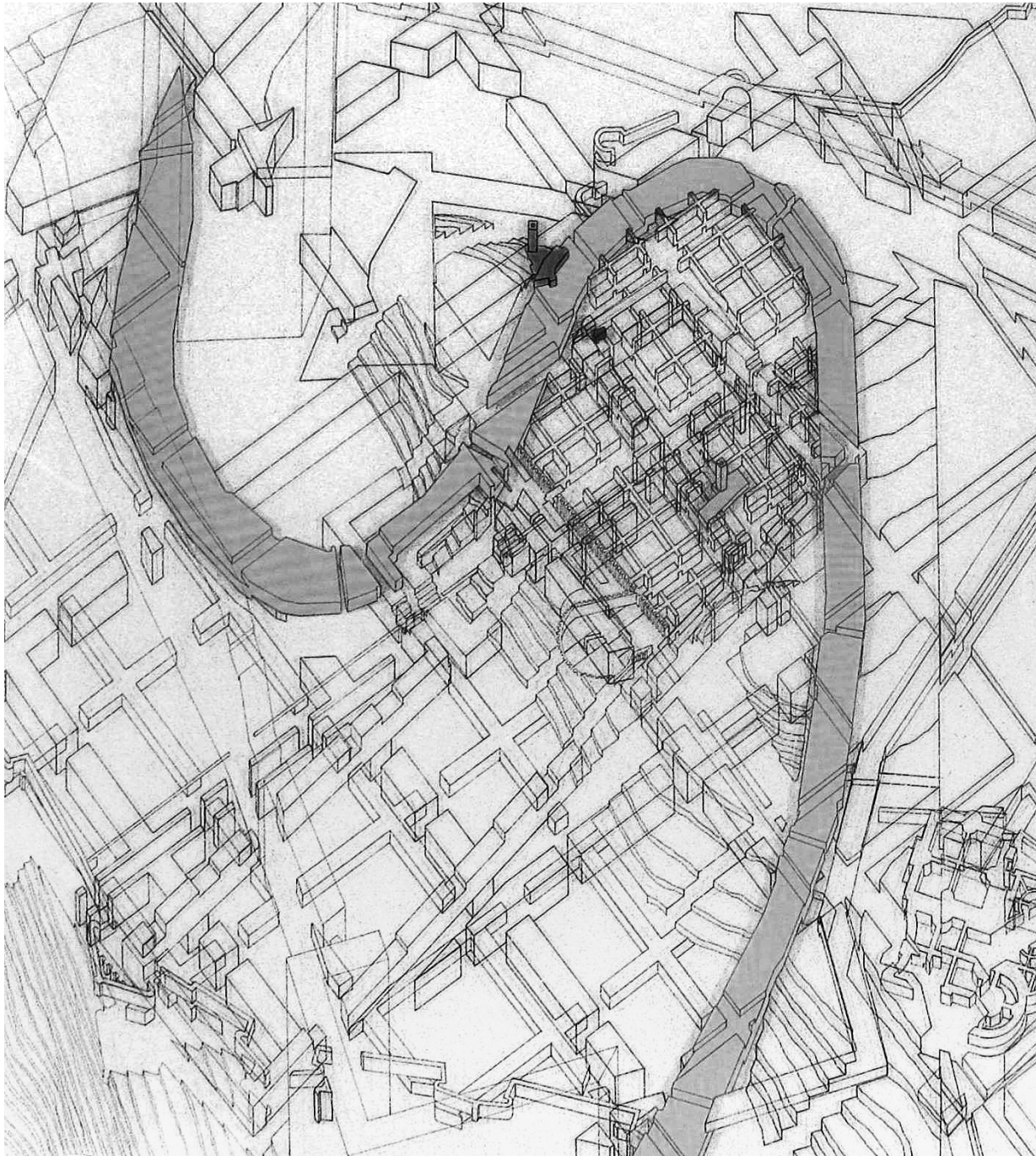
wienia niecodziennego kształtu książki *Chora L Works* opublikowanej ostatecznie w 1997 roku¹³².

Książka w formacie kwadratu o boku 22 cm liczy sobie 212 stron i podziurawiona jest seriami kwadratowych otworów. Spośród nich 9 przeszywa książkę w układzie diagonalnym do połowy woluminu, gdzie napotkać można spis treści (*sic!*). Kolejnych 10 otworów przebija drugą połowę książki w dwóch poziomych szeregach. Dziury mają ok. 1 cm² powierzchni i są powtórzeniem wydrzeń w terenie, które przewidywał projekt zagospodarowania parku. Książka jest (częściowo) modelem do projektu. Jak zauważył Coyne, wolumin jest kontynuacją eksperymentów z formą książki czynionych przez Derridę od czasów pracy zatytułowanej *Glas*, w której tekst ułożony został w dwóch kolumnach: lewej poświęconej Heglowi, prawej zaś Genetowi¹³³. Każdej z kolumn towarzyszą dodatkowo zaburzające ich ciągłość notatki i komentarze. Teksty *Glas* i *Chora L Works*, chociaż w różnym stopniu, poważnie utrudniają nie tylko zwykłą lekturę, ale także zrozumienie meritum. W *Glas* czytanie dwóch równoległych ciągów analiz całkowicie uniemożliwia pojmowanie sensu, gdyż tego rodzaju podążanie za wywodami wykracza poza zwykłą umiejętność koncentracji uwagi. Przez same analizy przebija także zaciemniający znaczenie wątek dotyczący autorstwa dzieła literackiego (czy filozoficznego). Niemożliwość ustalenia autorstwa (co dowodzone jest nawet w przypadku autobiografii) koresponduje z trudnościami w ustaleniu sensu całości. *Chora L Works* prezentuje nieco łagodniejszą wersję typografii tego rodzaju, ale otwory w wielu przypadkach nie pozwalają na odczytywanie całych słów i tym samym zaburzają konstruowanie znaczenia w umyśle czytelnika. Dzieło ma bardzo licznych autorów i składa się z transkrypcji rozmów, tekstów filozoficznych, komentarzy innych postaci i wymiany listów między niemal skłóconymi partnerami. W tle pojawiają się osoby, których wypowiedzi z niewiadomych przyczyn nie zostały przetranskrybowane, a książkę w nierównych odstępach przerywają także rysunki projektowe (o różnym stopniu staranności) i fotografie modeli architektonicznych.

¹³² Na specyficzną formułę edycji zwróciło uwagę kilku autorów, w tym R. Coyne (*idem, op. cit.*, s. 47-56).

¹³³ R. Coyne, *op. cit.*, s. 46. Jak napisała E. Apter: „*The white space between the columns in Glas prefigures what Derrida sees revealed in »Chôra«: a making visible of »the entire history of architecture«, itself conceived as »history of the spacing of time and voice«*”, zob. *eadem, En-Chôra, „Grey Room. Architecture – Art – Media – Politics”* 2005, nr 20, s. 81. Zob. też J. Derrida, *Glas*, przeł. J. P. Leavey Jr., R. Rand, Lincoln-London 1986.





10. **P. Eisenman**, *Moving Arrows, Eros, and Other Errors*, Verona, 1995

za: *Auf dem Spuren von Eisenman*, red. C. Davidson, Zürich 2006, s. 119.

Transcript one (i pozostałe)

Pomijając mniej ważne składniki (jak rysunki Eisenmana dla weneckiej dzielnicy Cannaregio czy fragmenty z Platońskiego *Timaios*), *Chora L Works* rozpoczyna się od zapisu wspomnianego pierwszego spotkania 17 IX 1985 roku w Nowym Jorku, w którym udział wzięli – poza Derridą i Eisenmanem – także Renato Rizzi (włoski architekt o zainteresowaniach filozoficznych, współpracownik Eisenmana), Thomas Leeser (współpracownik Eisenmana) oraz Jeffrey Kipnis (wybitny krytyk i teoretyk architektury). Początek był wielce elegancki i zachęcający, co można dostrzec w słowach Eisenmana, podkreślającego pochodzenie niektórych aspektów swoich kreacji z postaw filozoficznych Derridy¹³⁴. Do francuskiego filozofa zostały skierowane słowa: „Twoja praca ma dla mnie szczególne znaczenie”¹³⁵. Eisenman wskazał zwłaszcza na refleksję nad kwestią obecności w architekturze jako bezpośrednio związaną z filozofią dekonstrukcji. Zdaniem Kipnisa ujawnione w niej bezkrytyczne funkcjonowanie metafizyki obecności w kulturze ludzkiej i ogólne dążenia do prawdy mogą być konfrontowane z preponderancją materialności w architekturze i jej Witruwiańskimi „prawdami”¹³⁶. Zgodnie ze wskazaniem Derridy to właśnie tam, gdzie napotkać można oczywistość, najpewniej kryje się niepewność. Architektura swoją masywną obecnością i swym prostym podleganiem zasadom użyteczności, trwałości i estetyki budzi podejrzenia o tłumienie wątków nieobecności i ukrywanie sztuczności swych celów. Materialność w praktyce architektonicznej bywała różnorodnie waloryzowana, jednak w teorii nie podawano jej w wątpliwość w radykalny sposób. Także Witruwiańskie reguły nie zawsze znajdowały zastosowanie w równym natężeniu, ale same w sobie w krytyce nie ulegały naruszeniu. Oznacza to, że teoria, od której uzależniła się architektura, stała się stabilna, zatem architektoniczna. Myślenie – jako czynnik bardziej ruchomy niż stały – stało się architektoniczne (ustaliło się), ale zadaniem filozofa pozostawało nadal snucie penetrujących refleksji, zatem definiuje go działanie przeciw architekturze (stabilności). Działanie to miało jednak miejsce na polu architektury, co potwierdził Derrida, stwierdzając: „od zawsze byłem architektem”¹³⁷.

¹³⁴ *Chora L Works...*, s. 7.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 7.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 8.

¹³⁷ *Ibidem*.

Przedstawiając swoje stanowisko, Eisenman wprowadził do dyskusji kolejne ważne dla siebie wątki: polemikę z antropocentryzmem, pomysł tekstualizacji zasad architektury (jako rodzaj środka oporu wobec tendencji centralizujących) oraz zagadnienie reprezentacji. W jego opinii architekturę ostatnich kilku stuleci krępuje jednoznaczne skupienie się na skali ludzkiej jako punkcie wyjścia działań projektowych. Antropomorfizmu źródeł postępowania architektonicznego nie zmieniła nawet modernistyczna rewolta, która poprzez zaniechanie zmian w tej kwestii odsłoniła swą połowiczność. Wymiary człowieka, jego sposób poruszania się czy nakierowane na jego zmysły i biologię formy tworzą swego rodzaju podstawę architektury; poza człowiekiem nie jest ona w stanie znaleźć sobie miejsca. Eisenman przypomniał, że od wielu lat formułował krytykę uprzywilejowania w architekturze form, które swą skalą, funkcją czy estetyką odwołują się do człowieka. Zwrócił także uwagę na takie cechy tradycyjnej estetyki architektonicznej, jak ustanawianie hierarchii, kształtowanie kompozycji jako układów zamkniętych, posługiwanie się symetrami czy innymi systemami opartymi na regularnościach, co łącznie wyklucza swobodę w kształtowaniu dzieła architektury. Jego zdaniem architektura sprowadzona została do dopasowywania się do krępującego gorsetu sztywnych tradycji. Sprzeciw Eisenmana budził także system reprezentowania przez architekturę różnorodnych, odsuniętych od niej samej, wartości. Zamiast rozwijać własny język i przemawiać ze swego wnętrza, znaki architektury utworzyły złożony system reprezentowania (symbolizowania) treści pochodzących spoza obszaru ściśle własnych możliwości tworzenia przekazu. Byłoby to tak, jakby muzyka od pewnego momentu skupiła się na naśladowaniu dźwięków świata zewnętrznego.

Ustalając środki i cele, architektura nieuchronnie centralizuje swoje przeznaczenie, skupia się na własnej tradycji i jedynie powtarza swoje dokonania. Eisenman postuluje zmiany również w tym zakresie. Jego zdaniem potraktowanie architektury jako tekstu, którego znaki nie symbolizują i nie odnoszą się do treści wygody, piękna czy matematycznej organizacji, rozproszy jej nienaturalne uproszczenie i umożliwi swobodne czytanie. Możliwe stanie się – dyskutowane już od czasów Nietzschego



– „powtórzenie po raz pierwszy”. Jako przykład zastosowania innych niż tradycyjne źródeł w celu stworzenia projektu architektonicznego Eisenman opisuje procesy kombinacyjne powiązane z projektem *Romeo i Julia* i powstaniem komentarza do niego, zatytułowanego *Moving Arrows, Eros, and Other Errors: an Architecture of Absence*. W świetle charakterystyki architekta projekt ten ignorował zwyczajowe kierunki postępowania w projektowaniu i wychodził od kilku węzłowych składników dzieła literackiego wyrażonych w postaci planów trzech „fikcyjnych” obiektów. W opisanym procesie projektowym nie sposób ustalić punktu wyjścia, gdyż początkiem historii Romea i Julii były dwa zrujnowane zamki w Montecchio. Ich historia (nie wiadomo, czy prawdziwa) przeniesiona została do Werony i tam połączona, przez miejską legendę, z kilkoma rzeczywistymi budowlami (domem Julii, kościołem, grobem itd.). Obrysy zamków zostały następnie nałożone na siebie i na plany miasta [il. 10]. Projekt stał się w ten sposób labiryntem, w którym jedne znaczenia się rozpraszają, a inne, wynikające z jego czytania, pojawiają. W dziele traci na wartości jego realność, chociaż trudność przeniesienia projektu w rzeczywistość jest możliwa do pokonania. Niemniej jednak fizyczna obecność przestaje być decydująca. Odczytanie dzieła może się zacząć w dowolnym miejscu i nie musi podążać w kierunku zamknięcia celem stworzenia sensownej, kończącej się opowieści. Gdyby obiekt zrealizowano z intencją „do odczytania”, przedstawiona zostałaby niewidzialność (nieobecność) planu, a doświadczanie obiektu zastąpiono by doświadczaniem tekstu. Opisany projekt miał być wskazówką, jak idee dyskutantów mogłyby zostać przeniesione w realność paryskiej dzielnicy, zaś wątpliwości żywione przez Derridę Eisenman rozpraszał stwierdzeniem: „Nie dbam o to, czy zrobimy park, czy nie. Wydaje mi się, że w końcu są niezliczone ilości ogrodów”¹³⁸.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 10.

Wkładem Derridy w projektowanie parku była opracowywana wówczas przez niego koncepcja Platońskiej *chôra*. Początkowo nie miało to dużego związku z właściwym celem spotkania. Odpowiedni fragment z *Timaios* (w języku greckim i w angielskim tłumaczeniu) rozpoczyna książkę, która zawiera także esej Derridy o *chôra* (w pierwszej części w wersji angielskiej i pod koniec książki w wersji francuskiej, gdyby czytelnik był niezadowolony



¹³⁹ Wypowiedź Derridy na temat *chôra*, zob. *ibidem*, s. 9-10.

z tłumaczenia i żywił obawę, że uroni ono coś z oryginału). W trakcie pierwszego spotkania filozof streścił także główne problemy napotkane przy interpretacji enigmatycznych wywodów Platona¹³⁹. W środku dialogu *Timaios* Platon jeszcze raz powraca do koncepcji stworzenia świata i posługuje się przy tym słowem *chôra*, które mogłoby oznaczać miejsce, lecz w tym przypadku staje się raczej miejscem dla miejsca, środowiskiem do mieszcznienia. Demiurg nadaje istnienie światu widzialnemu, obserwując niezmiennie paradygmaty. Te formy bytu poprzedziły go; przyglądając się im, nazywa je i czyni rzeczywistymi. Byty świata zmiennego (racjonalnego) to odzwierciedlenie bytów niezmiennych. *Eidos* jest bytem wiecznym, świat właściwy – jego kopią. Do tego miejsca koncepcja Platona nie budzi zdziwienia, jednak filozof niespodziewanie stwierdza, że istnieje coś jeszcze: trzeci składnik – *triton genos*. Ten rodzaj bytu nie jest ani niezmiennym *eidos*, ani jego kopią, ale właśnie miejscem (*chôra*), w którym byty są zapisane. Mówiący o tym fragment nie daje się zintegrować z myślą Platońską, jest jakby obcym przeszczepem i stanowi już zagadkę dla niezliczonych filozofów. Sam grecki myśliciel zmienia przy tym język swej wypowiedzi i przy omawianiu *chôra* używa metafor w rodzaju: matka, opiekunka, piastunka, położna. Staje się jasne, że *chôra* to inny rodzaj bytu niż te wyrażalne w języku; jest rodzajem bytu, o którym można tylko marzyć. Nie jest wieczna, ale nie jest też czasowa, nie jest niezmienna ani zmienna. *Chôra* jest przestrzenią warunkującą, aby wszystko mogło mieć miejsce, ale wskazuje także na proces dziania się. Budzi refleksję nad zjawiskiem oddzielania bytów rzeczywistych od wzorców, postrzegania, filtrowania, wydrukowywania. Nieustannie powraca w tradycji filozofii zachodniej, ale też nieustannie oddziela się od niej, filtruje ją na nowo. Wszystko przyjmuje i wszystkiemu daje miejsce, jednak wobec wszystkiego jest totalnie obca, zewnętrzna i czysta. Derrida w swym komentarzu do Platona ponownie chwyta się metafory i mówi o dziewiczości *chôra*. Z bardziej filozoficznego punktu widzenia zauważa natomiast, że *chôra* niczego nie przyjmuje i niczego nie wydaje, nie otrzymuje tego, co otrzymuje, i nie daje tego, co daje. Wszystko, co zostaje w niej zapisane, jest jednocześnie w trakcie zapisywania wymazywane. Jeżeli jest to przestrzeń, to niemożliwa, ponieważ nie ma głębi.

Chôra była największym „salgarycznym baobabem” na drodze ucieczki rozmówców przed zaprojektowaniem Parc de la Villette. Ponieważ już na wstępie stwierdzono, że proste ucieleśnienie czegoś, co wyraźnie lokuje się poza możliwościami poznawczymi człowieka byłoby przejawem antropocentryzmu, zdecydowano się raczej na wyobrażenie nieobecności owej skrytej lokacji. Jak podsumował to Eisenman: uczyniono by obecną nieobecność *chôra*¹⁴⁰. Dalsza dyskusja w spektakularny sposób uwidoczniła problemy translacji idei filozoficznych na formy sztuk wizualnych. Pomysły Derridy wstępnie odniosły się do pustki, ale ta nie mogła reprezentować *chôra*, ponieważ pustka także jest obecnością. Filozof zaproponował, by odnieść się raczej do struktury *chôra*, która filtruje byty, daje możliwość odbicia i wymazania. Mogła to być zatem przestrzeń piaskowa lub wodna, gdzie formy reprezentujące paradygmaty rzucałyby cienie na piasek lub odbijały się w lustrze wody. Przeprowadzanie spacerowicza przez taką przestrzeń mogłoby ją zmieniać, ale nie pozostawiałoby trwałego śladu. Ta propozycja spotkała się ze sprzeciwem ze strony Eisenmana, jej realizacja przyniosłaby bowiem prostą ilustrację tekstu, ale nie problemu. Nieobecność zamieniono by na obecność, nieoczywistość na naoczność. Paradoksalnie, łatwiej byłoby ukazać nieobecność za pomocą kamieni lub betonu, wtedy ciężar kamieni lub masywność betonu zwracałyby uwagę na zaprzeczenia owych ekspresyjnych wartości. Kipnis spostrzegł jednak, że to ustanowienie celu uniemożliwia jego realizację, a sytuację może zmienić porzucenie dążeń do materializacji projektu i skupienie się na procesie twórczym. Takie postawienie sprawy wzbudziło z kolei zastrzeżenia Eisenmana, który dał do zrozumienia, że jego zamysłem nie było wcale unikanie budowania. W ostatecznym rozrachunku materialność architektury nie mogła być odrzucona. W tym momencie rozważań w grę zaczęła wchodzić koncepcja architektury tekstowej, którą Eisenman wypróbował w projekcie *Romeo i Julia*, gdzie podstawą były fikcyjne założenia, a doświadczanie dzieła odnosiło się do czytania jego planu (choć nie bezpośrednio rysunku, lecz przez penetrację terenu). Dawało to częściowe rozwiązanie problemu uczynienia śladu nieobecności *chôra*, ta bowiem, zdaniem

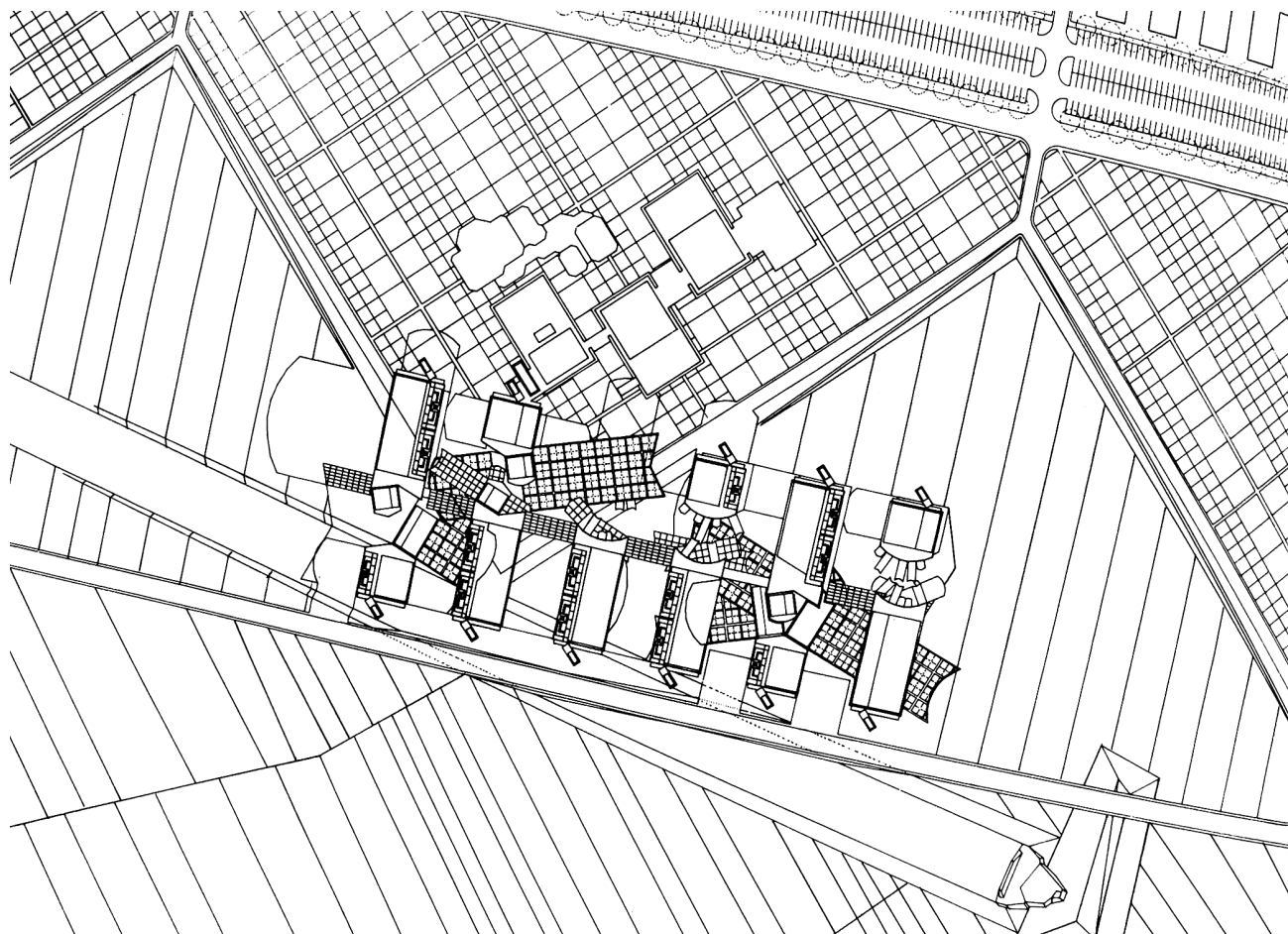
¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 10: „That’s it! We can make the absence of chora. The presence of absence of chora”.



Derridy, również jest fikcyjna i nie ma swego odniesienia. Literacka fikcja dziejów Romea i Julii prawdopodobnie nie miała nigdy swego rzeczywistego początku (odniesienia), nie naśladowała historycznych wydarzeń. W zamyśle Eisenmana, gdyby została zrealizowana w Weronie, dodatkowo rozpraszałaby warunek jej odczytania. Byłaby serią błędzeń, redundantnych odczytań nieistniejącego oryginału. *Chôra* podobnie konstytuuje się między *logos* a *mythos*, jest opozycją między tymi dwiema możliwościami. Nie jest rozumna, ale nie jest też opowieścią z początkiem i końcem.

Dopytywanie się Derridy o materialny kształt dotychczasowych wyników dyskusji ponownie zmieniło jej kierunek. Zaprezentowanie przez Eisenmana projektu *Romeo i Julia* (również na przezroczach pokazujących różne wersje planu) silnie uwypukliła zadanie dyskutantów polegające na odnalezieniu przenośnych znaczeń czy wyrażen dla racjonalnych i dyskursywnych idei. Przeniesienie do figuratywności (metaforyczności) idei *chôra*, która nie może być przedstawiona, nie mogło być uznane za niemożliwe. Przedstawianie nieprzedstawialnego prawdopodobnie od zawsze stanowi jedno z zadań sztuki. W tym konkretnym przypadku była mowa o: 1. prostym zilustrowaniu idei; 2. sugerowaniu jednych wartości przez nasilone eksponowanie innych wartości oraz 3. doświadczaniu tekstu ukrytego za materialnością. W końcowej części pierwszego spotkania wysunięto jeszcze propozycję uczynienia części parku niedostępną dla zwiedzających (jako analogię do niedostępności *chôra*). Łącznie zestaw pomysłów i opcji tworzył okazały zbiór, który oddawał aktualne możliwości sztuki. Kolejnych sześć spotkań przyniosło jeszcze więcej pomysłów, ale nie zmieniły one wiele w osiągnięciu na początku *status quo*.

Spotkanie drugie odbyło się 8 XI 1985 roku w Paryżu, a do wątków, które się podczas niego wyróżniły, należały rozważania dotyczące próby zawarcia w projekcie wskazówek, które pomogłyby przewyciężyć w użytkownikach parku myślenie w kategoriach reprezentacji czy źródłowego początku. Kolejne zebrania miały miejsce w Trento (16 XII 1985 roku) i w Nowym Jorku (3 IV 1986 roku). Do dyskusji wprowadzono takie kolejne, znane z dzieł Derridy, terminy, jak *quarry* (odnoszące się do warstwo-



11. **P. Eisenman**, *Bio-Center, University of Frankfurt*, 1987

za: *Peter Eisenman. Recent Projects*, red. A. Graafland, Nijmegen 1989, s. 136.

¹⁴¹ List Derridy zawierający opisywany rysunek pisany był ręcznie po francusku (zob. *Chora L Works...*, s. 182-183), następnie przepisany został w tym języku na maszynie, datowany na 30 V 1986 roku i ręcznie podpisany (*ibidem*, s. 184), a w dalszej kolejności – ponownie przepisany na maszynie po angielsku i maszynowo podpisany (*ibidem*, s. 185). Treść listu stała się jeszcze później częścią eseju *Why Peter Eisenman Writes Such Good Books/Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres* (*ibidem*, s. 95-101 – wersja angielska; s. 173-179 – wersja francuska).

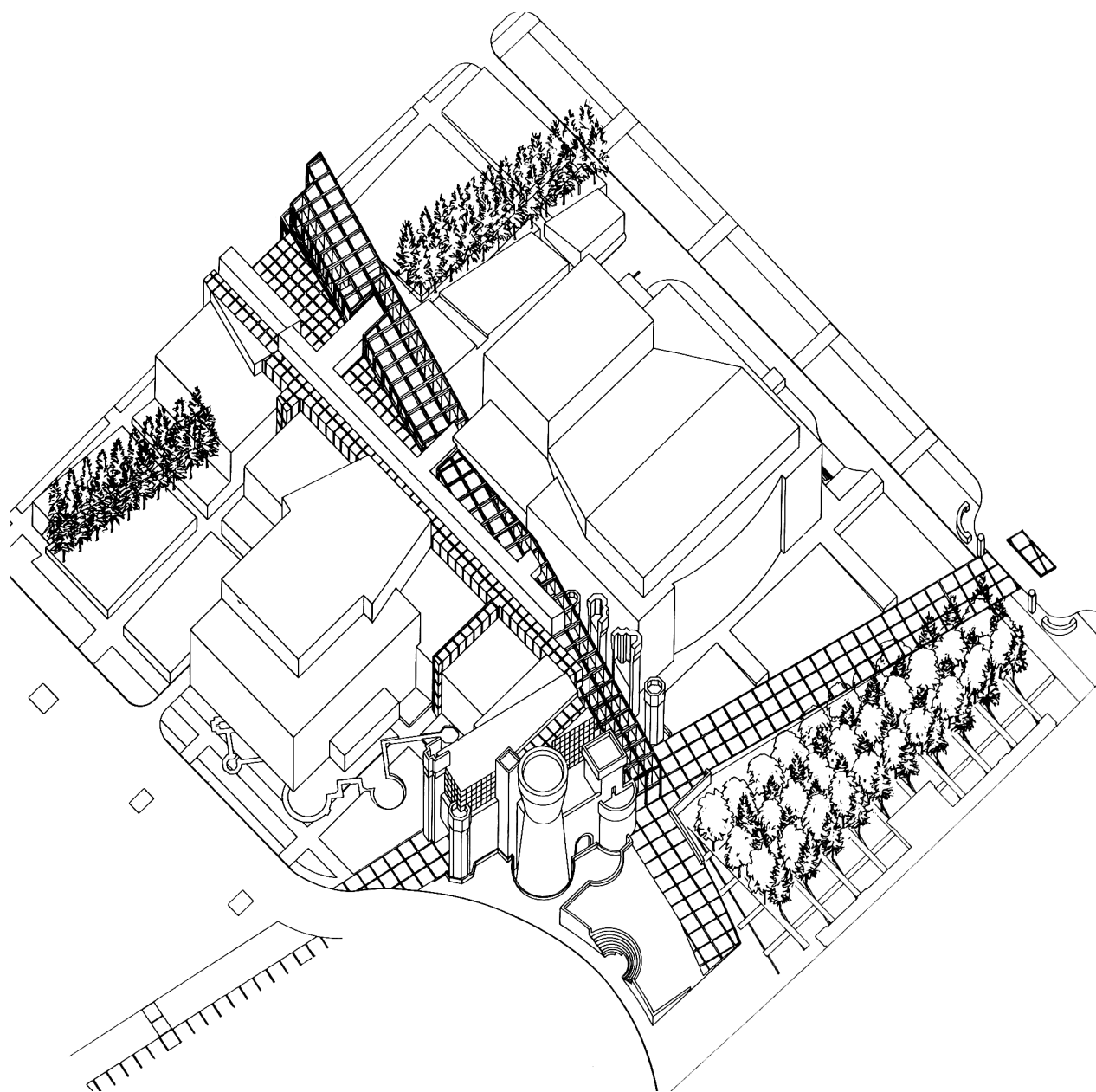
wego odsłaniania, jak w kopalni odkrywkowej czy kamieniołomie), palimpsest i labirynt. Pod dyskusję poddana została także kwestia rodzaju, ponieważ Platon określał *chôra* w kategoriach żeńskich. Derrida powtórzył ponadto swoje znane już z wcześniejszych wypowiedzi zastrzeżenie co do metafory jako sposobu wyrażania pozbawionego trafności i jednocześnie nieuniknionego. Ponieważ w tym okresie został także autorem komentarza do faktycznie realizowanego przez Bernarda Tschumiego Parc de la Villette, objaśnił zastosowane w tym komentarzu słowo *maintenant*, które odnosiło się do utrzymywania architektury w pozycji jakby chybotania się na linii. Architektura tworzona przez Tschumiego byłaby naruszana i podtrzymywana zarazem. W trakcie spotkania piątego (w New Haven, 21 IV 1986 roku) Thomas Leeser bronił pomysłu otworów w gruncie (w rodzaju zaproponowanych wcześniej dla Cannaregio), twierdząc, że podziemne formy mogą być odbierane jako przeznaczone do mieszczczenia, czyli mające przeznaczenie takie, jak *chôra*. Nowym pomysłem stało się usytuowanie w przestrzeni parku elementu rozrywającego jego przestrzenność. Postulowano coś w rodzaju płyty z nierdzewnej stali, działającej jak słynny monolit z filmu 2001: *Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka i Arthura C. Clarke'a. Derrida podczas swego powrotu do Paryża naszkicował w samolocie rysunek, który opisał w liście jako osadzoną ukośnie solidną ramę przypominającą krosno, sito, ruszt, strunowy instrument muzyczny (w rodzaju płyty fortepianu, harfy czy liry), ogólnie – jakby upadłą z nieba maszynę, rodzaj teleskopu czy aparatu fotograficznego¹⁴¹. W trakcie spotkania szóstego, które odbyło się 10 I 1987 roku w Nowym Jorku, dalej dyskutowano nad otworami w gruncie, być może zakrytymi szkłem bądź konstrukcją częściowo wystającą z wody albo dostępną dla publiczności od spodu, tak aby wszystko było widziane jako odwrócone. Żaden z tych pomysłów nie miał jednak w sobie niczego naprawdę zadziwiającego. Choć u autorów pojawiają się nuty zadowolenia z wysnucia tych konceptów, to trzeźwo stwierdzić trzeba, że jedynym satysfakcjonującym elementem spotkania była konfrontacja przeciwstawnych postaw, podkreślenie nieprzezwyčajalnych różnic i popadnięcie w schematy wizualne o zaledwie lekko ponadprzeciętnej sile wyrazu. Nic ważnego się



nie wydarzyło, ale też nie wydarzyło się nic nieważnego. Po relacji z przebiegu szóstego spotkania umieszczono w książce esej Derridy *Why Peter Eisenman writes such good books*, który opisywał zabiegi dotyczące nadawania nazwy projektowi. Filozof z pewną przesadą zachwycił się pomysłem opatrzenia działań zespołu tytułem *Chora L Works*, co odzwierciedlało jego wspólnotowy (chóralny) charakter, a zarazem mówiło o skupieniu się na problemie *chôra*. Ostatnie spotkanie odbyło się 27 X 1987 roku na terenie Cooper Union Architecture School w Nowym Jorku i padły na nim słowa Derridy, które uzasadniały rozumienie dekonstrukcji nie tylko jako oporu wobec zasad metafizyki (określonej śmiało mianem dyskursywnej formy religii), ale także jako zmagania architektury z siłami polityki, instytucji nauczania, ekonomią i kulturą. Były to stwierdzenia być może intrygujące dla studentów, którzy wypełnili salę, ale mało rozwinięte podczas omawianych badań translacji filozofii na architekturę. Na pytanie z widowni, jak Derrida nazwałby współpracę z Eisenmanem, ten określił ją jako „podwójne pasożytnicze lenistwo”. To pospieszne, ekspresyjne stwierdzenie posiada sporą wartość informacyjną. Wydaje się, że sprowokowany filozof właściwie wyraził nastrój dominujący podczas wygasania współpracy, kiedy na jaw wyszła nienaruszalność konfrontowanych dziedzin. Obaj autorzy w czasie spotkań swobodnie relacjonowali swoje wcześniejsze dokonania i przekonania, nie czyniąc jednak nic ponad to. Znaczący zagadnienia byłby usprawiedliwiony, gdyby twierdził, że nie dowiedział się niczego, co nie byłoby wcześniej przedmiotem wypowiedzi obu autorów.

Właściwy kryzys współpracy nastąpił kilka lat później. Do tego czasu obaj główni rozmówcy byli często skłaniani do publicznych wystąpień, w trakcie których oczekiwano od nich podtrzymywania wzajemnych relacji i kontynuowania dialogu. List Derridy do Eisenmana z 12 X 1989 roku i odpowiedź adresata, napisana kilka miesięcy później, zamknęły ostatecznie możliwość dalszych negocjacji. Pierwszy tekst miał pewne rysy niemal inkwizytorskie (autor pytał nawet o Boga! chyba chrześcijańskiego?), odpowiedź nadeszła dopiero po tym, jak Eisenmanowi udało się wyciszyć zaskoczenie i negatywne emocje. Jeżeli jednak dokładniej przyjrzeć się okresowi między za-





12. P. Eisenman, *Wexner Center for the Visual Arts*, The Ohio State University, Columbus, 1983-1989

za: *A Center for the Visual Arts. The Ohio State University Competition*, red. P. Arnell, T. Bickford, New York 1984, s. 118.



kończeniem spotkań *Chora L Works* a listem Derridy zrywającym dalszą współpracę, to odnaleźć można pewną wypowiedź Eisenmana z 1987 roku, która mogła odegrać rolę czynnika uprzedzającego zachowanie Derridy. W Chicago, podczas jednej z kolejnych konferencji dotyczących relacji między architekturą a dekonstrukcją, Eisenmanowi wyrwała się nieoficjalnie opinia, która reprezentowała narastające rozczarowanie prowadzoną wymianą myśli:

On chce, aby architektura stała w bezruchu i była tym, czym on zakłada, że stosownie powinna być, aby filozofia miała swobodę poruszania się i spekulowania. Innymi słowy, aby architektura była realna, ugruntowana, solidna i nie poruszała się, to jest dokładnie to, czego chce Derrida. A zatem, gdy uczyniłem pierwsze pęknięcie w projekcie, jaki razem robiliśmy – publicznym ogrodzie w Paryżu – powiedział do mnie rzeczy, które napełniły mnie strachem: »Czy może istnieć ogród bez roślin?«, »Gdzie są drzewa?« czy »Gdzie są ławki dla ludzi, żeby mogli usiąść«. Oto, czego wy, filozofowie, chcecie: chcecie wiedzieć, gdzie są ławki... Kunsztowna architektura zaczyna się oddalać od tradycyjnej roli jako symbolu funkcji; jest tam, gdzie filozofia zaczyna drzeć. Ponieważ zaczyna kwestionować swe podpięcie pod filozofię i zaczyna się poruszać oraz sugerować, że to, co jest pod filozofią, może być architekturą i czymś, co nie jest miłe. Innymi słowy, nie jest zbyt solidna, nie jest zbyt trwała, nie za bardzo jest skonstruowana¹⁴².

List Derridy powstał jako forma uczestnictwa w spotkaniu zorganizowanym przez Josepha Hillisa Millera, amerykańskiego badacza literatury i znawcę dekonstrukcji, na University of California w Irvine. Nie jest jasne, dlaczego filozof nie przybył na to spotkanie i nagrał swoje wystąpienie na kasetę magnetofonową. List wyjaśnia wyłącznie merytoryczne powody jego nieobecności. Derrida zaledwie sugeruje, że będzie nieobecny, ponieważ kwestia dalszej współpracy staje się dla niego kłopotliwa i bezpośrednia dyskusja utrudniłaby stawianie przez niego pytań i nieskrępowaną odpowiedź interlokutora. Pierwszy z wysuniętych przez niego w liście zarzutów dotyczył nadużywania przez Eisenmana kategorii nieobecności, która w jego pismach omijała większość z zawłościami, jakie absorbowały myśliciela. Ar-

¹⁴² A. Bergren spisała tę wypowiedź z nagrania konferencji i opublikowała w tekście *Architecture Gender Philosophy*, [w:] *Strategies in Architectural Thinking*, red. J. Whiteman, J. Kipnis, R. Burdett, Cambridge [Mass.] 1992, s. 11. Rzeczywiście wypowiedzi Derridy miały bardziej powściągliwy charakter; Eisenman nie tyle cytował francuskiego kolegę, ile omówił jego słowa, nadając im nadmierną dobitność. Nie wydaje się, żeby Derrida mógł wiedzieć o tej wypowiedzi, jednak oddaje ona sytuację rozluźniania więzów lojalności między uczestnikami projektu *Chora L Works*. Wyrazistość zacytowanych słów stała się gratką dla innych autorów i były one chętnie powtarzane. Zob. J. Macarthur, *Experiencing Absence: Eisenman, Derrida, Schwitters*, [w:] *Knowledge and/or/of Experience*, red. *idem*, Brisbane 1993, s. 99.



¹⁴³ Kategoria *misreading* miała duże znaczenie w pracach Paula de Mana, zob. M. McQuillan, *Paul de Man*, London-New York 2001, s. 13-28.

¹⁴⁴ J. Derrida, *A letter to Peter Eisenman*, „Assemblage” 1990, nr 12, s. 7-13.

chitekt, tłumacząc się ze stosowanych przez siebie uproszczeń, powoływał się na tzw. błędne rozumienie (oznaczające tkwiącą u podstaw niemożliwość pełnego zrozumienia czegoś), ale po prostu mylnie rozumiał subtelności tej kategorii¹⁴³.

Pytanie o Boga jest jeszcze bardziej niepokojące. Pada ono po sugestiach tkwienia przez Eisenmana w judaistycznym transcendentalizmie. Derrida sugeruje, że gdyby architektowi przyszło zbudować świątynię, to wówczas wyłom czyniony przez niego w architekturze nie okazałby się wielki. Oznaczałoby to, że nie da się jej rozproszyć analogicznie jak sensu w tekście literackim czy filozoficznym. Czy jednak tak właśnie należy rozumieć supozycje Derridy?

Nieprzystawalność architektury i filozofii potwierdzać ma też niezrozumienie Eisenmana dla *chôra*. „Nie jestem pewien, czy oteologizowałeś i odontologizowałeś *chôra* w tak radykalny sposób, jakbym tego pragnął (*chôra* nie jest ani próżnią, jak czasem sugerujesz, ani nieobecnością, ani niewidzialnością, ani z pewnością przeciwieństwem do tego, co jest, i to jest tym, co mnie interesuje, duża liczba konsekwencji)”¹⁴⁴. Może istnieje w architekturze coś stałego, nieprzekładalnego i nieusuwalnego, co teraz powinno być ujawnione? Filozof czyni aluzję, że zachowywał powściągliwość podczas ich wcześniejszej współpracy i nie nakłaniał Eisenmana do zmian w duchu dekonstrukcji, ponieważ nie czuł potrzeby usuwania podstaw z architektury. Nie jest jednak pewne, czy tak należy rozumieć jego słowa. Można tylko dywagować, że dziedzina ta jest pewnym systemem odniesień, który musi pozostać nienaruszony w swych pojęciowych ramach. Niewykluczone, iż chodzi o to, że nie da się usunąć ze słownika słów takich jak: „stojący”, „leżący”, „długi”, „krótki”, „posadowiony”, „wzniesiony” itd.

Derrida pyta także, czy ich współpraca zmieniła coś w architekturze Eisenmana. Może naruszona została ona raczej przez nieobecność niż przez jakąkolwiek obecność? Może była bardziej podatna na głuchy dźwięk wypowiedzianych słów niż na same słowa? Co pobrzmiewa obecnie w pracy Eisenmana? Dźwięk słów mocny jak dzwon czy raczej szkło, które odbiera rzeczom aurę? Derrida spogląda na sprawę z perspektywy poglądów Waltera Benjamina i wyraża obawę, że „szklana”, tj. zradykalizowana



w swym modernizmie, architektura Eisenmana skrywa duchowe ubóstwo. Owego ubóstwa (czy barbarzyństwa) nie sposób jednoznacznie ocenić, ponieważ stało się już udziałem większości. Porzucanie zasady humanizmu, jak chętnie czyni to architekt, nie spotyka się w tym kontekście ze zrozumieniem Derridy. Podążając dalej za Benjaminem, filozof pyta jeszcze, czy Eisenman zdaje sobie sprawę, że współczesne dzieło sztuki i architektury może być pojmowane jedynie jako ruina? Jest to – prawdopodobnie – pytanie o zniszczenie już tak wielu tradycji, że jakikolwiek dalszy krok powinien być już tylko zachowawczą refleksją nad obecnością, ale obecnością tym razem rozumianą jako to, co aktualne. Ostatecznie Derrida podważa więc wiarę w architekturę posthumanistyczną (czy właściwie: nieludzką) i pozaziemską architekturę bez architektury.

Zarzuty filozofa wydają się silne i przekonujące, ale odpowiedź Eisenmana udzielona w tekstach *Post/El cards. A reply to Derrida* i *Separate tricks* zawiera wartościowe wyjaśnienia. Architekt zwraca uwagę, że pytania Derridy mają naturę filozoficzną i w obszarze architektury nie można na nie udzielić odpowiedzi. Tym samym uchyla się od pytań o Boga i ubóstwo¹⁴⁵. Zauważa także, że części dekonstrukcyjnych dążeń filozofa nie da się odtworzyć w architekturze, której język nie jest podatny na zabiegi podobne do działań poetyckich. Wysuwa wyraźny zarzut, że Derrida nie przemyślał konsekwentnie implikacji dekonstrukcji dla architektury. Píše: „[W architekturze] dekonstrukcja wymyka się Twym dłoniom, [Jacques]”¹⁴⁶. W rzeczy samej, Eisenman bardzo konsekwentnie zamyka się w obszarze samej architektury i nie pozwala nią kierować z zewnątrz ani dawnym, tradycyjnym wartościom Witruwiańskiej triady, ani względom filozoficznym. Z tego powodu dodaje:

Dla mnie postępowanie zgodnie z linią partii jest bezużyteczne, ponieważ na koniec, Jacques, będziesz bardziej nieszczęśliwy z powodu architektury, która ilustruje dekonstrukcję, aniżeli z mojej pracy, gdzie budowle same stają się, w pewien sposób, bezużyteczne – tracą swe tradycyjne znaczenie funkcji i stosują się do innej aury, aury nadmiaru, uobecnienia (*presentness*), a nie obecności (*presence*)¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Pytanie o Boga w kontekście rozważań o *chôra* nie jest bezzasadne dla filozofa, a wśród grupy współczesnych tekstów na ten temat wyróżnić można artykuł B. Treanora z kalifornijskiego Loyola Marymount University w Los Angeles *The God Who May Be: Quis ergo amo cum deum meum amo?*, zob. w: „Revista Portuguesa de Filosofia” 2004, nr 4, s. 985-1010.

¹⁴⁶ P. Eisenman, *Post/El cards. A Reply to Derrida*, „Assemblage” 1990, nr 12, s. 17.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 17. Nie istnieje obecnie w języku polskim tłumaczenie słowa *presentness* w tym sensie, jaki nadaje mu Eisenman. Problemem jest oddanie w pojedynczym wyrażeniu przejściowego stanu uświadomienia sobie obecności.



¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 14.

¹⁴⁹ J. Macarthur, *op. cit.*, s. 103.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Kwestie aury w swojej architekturze Eisenman wyjaśniał także podczas wywiadu z R.E. Somolem, zob. *idem*, *An Interview: Peter Eisenman and Robert E. Somol*, [w:] *Re: working Eisenman*, red. A. Bettella, London 1993, s. 125-131.

Architekt przyznaje, że niewykluczone, iż błądzi w kwestiach dekonstrukcji, zresztą głosił to już wcześniej: „Być może to, co robię w architekturze, w jej aspiracjach i jej tkance, nie jest tym, co mogłoby być poprawnie nazwane dekonstrukcją”¹⁴⁸. Stwierdzenie to może być słuszne, ale, przyglądając się sprawie z zewnątrz, badacz znajdzie argumenty raczej na rzecz racji architekta niż filozofa. Po pierwsze, spełnia warunek dekonstrukcji skupienie się na sprawie podstaw i świadomości architektury, jej autonomicznych znakach, ich wzajemnych zależnościach i możliwości przemawiania z wnętrza swojego systemu (bez odnoszenia się do zewnętrznej „literatury”). Po drugie, jeżeli przyjmując za Johnem Macarthurem, że „dekonstrukcja w architekturze to doświadczanie nieobecności”¹⁴⁹, to rozbudowana refleksja Eisenmana na ów temat także potwierdza słuszność jego przekonania. Po trzecie, gdyby – ponownie za Macarthurem – przyjmując, że mamy tu do czynienia z „architekturą, w której nieobecność humanistycznych koncepcji podmiotu może być namacalnie doświadczalna”¹⁵⁰, to trzeba uznać, że także ten wątek silnie przynależy do filozofii dekonstrukcji.

Do przemyślenia pozostają jeszcze dwa zastrzeżenia Derridy: o nadużywanie kategorii obecności i o brak aury. Eisenman nie sytuuje się bez zastrzeżeń na pozycji architekta modernistycznego, więc część zarzutów o tworzenie architektury bez aury (nazwijmy ją – podążając za sugestią filozofa – „szklaną architekturą”), niemal od razu go nie dotyczy¹⁵¹. Architektura Amerykanina próbuje minąć dawne (nazywane przez niego „klasycznymi”) i nowe (modernistyczne) tradycje i napisać swój tekst „obok” zwracania się ku funkcjom, znaczeniom (przekazom) odnoszącym się do wszelakich pozaarchitektonicznych ideologii i strukturom opartym na nieuświadomionych nawykach (jak harmonie czy symetrie) oraz sprzeciwić się estetyce pospolicie rozumianego piękna (ładu i „ładności”). Po zakwestionowaniu dotychczasowych przesądów (przed-sądów) można zapytać: co tworzy program pozytywny architektury Eisenmana? Zdaniem tego autora, w architekturze prócz dialektyki obecność-nieobecność istnieje warunek trzeci, który nie jest ani obecnością, ani jej uzupełniającą nieobecnością (tj. brakiem źródłowej podstawy). Warunek ten, określony jako uobecnienie, rozmija się tak-



że z opozycją forma-funkcja, nie jest ani szczególnym użyciem znaku, ani surowym istnieniem realności, jest stanem przesady (nadmiaru, ekscesu) między znakiem a Heideggerowsko pojmowanym bytem¹⁵². Czymś pomiędzy, stanem, który związany jest z formowaniem (np. w procesach tworzenia) i nabywaniem świadomości (a zatem również w dyskursie) wydarzania się architektury. Podtrzymywanie silnego powiązania między formą a funkcją czy między bytem a znakiem powoduje, że eksces czegoś innego jest tłumiony. Działanie bez osłony tradycji czy uświadamianie tradycji nie przeszkadza w tworzeniu rzeczowej, funkcjonalnej architektury, jest jednak jej tworzeniem w innej aurze. Pozbycie się uprzedzeń, nabytych zwyczajów wywołuje drżenie, „troskę i trwogę” – i to one są aurą architektury Eisenmana. Architektura drży jak *chôra* rozdzielająca byty.

Uobecnienie jest możliwością kolejnej aury w architekturze, aury nie w znaku czy bycie, ale w trzecim warunku. Ani nostalgiczny za znaczeniem lub obecnością, ani od nich zależny, ten trzeci, niedialektyczny warunek przestrzeni istnieje jedynie w nadmiarze, który jest czymś więcej, lub mniej, niż tradycyjne, hierarchiczne Witruwiańskie warunki konieczne formy: struktura, funkcja i piękno. Ten nadmiar nie jest oparty na tradycyjnej obfitości. Ten warunek aury jest, być może, czymś, co także pozostaje niesproblematyzowane w Twojej pracy, pomimo protestów, że jest przeciwnie. Wierzę, że dzięki wyjątkowym powiązaniom architektury z obecnością, z tym, co nazywam uobecnieniem, będzie to zawsze domena aury. Koniec końców, aura obecna jest obecnością w nieobecności, możliwością uobecnienia czegoś jeszcze innego. To właśnie »jeszcze inne« moja architektura usiłuje ujawnić¹⁵³.

Uobecnienie – w opinii Eisenmana – nieodległe jest także od tego, co Derrida definiuje jako „nierozstrzygalność”.

Próbie podsumowania współpracy w ramach *Chora L Works* zawiera esej Eisenmana *Separate tricks*, napisany w 1989 roku i włączony do omawianego woluminu. Twórca posługuje się w nim pojęciem śladu zaczerpniętym z filozofii Derridy, a oznaczającym swego rodzaju pierwotne pismo, zapis czegoś innego niż obecność¹⁵⁴. Określa swoją architekturę jako niezmiennie poszukującą śladu, co odzwierciedlały jego kategorie formal-

¹⁵² Podobny świat „pomiędzy” opisał w latach 60. XX wieku J. Cortazar (*idem, Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Kraków 2004, s. 385-386): „nie istnieją słowa dla materii oscylującej między słowami a czystą wizją, czymś niby blok oczywistości. Nie sposób zobiektywizować, sprecyzować to, co uchwyciłem w ciągu sekundy, a było oczywistą nieobecnością czy oczywistym brakiem, chociaż nie wiadomo czego, co”.

¹⁵³ P. Eisenman, *Post/El cards...*, s. 17.

¹⁵⁴ Na temat śladu u Derridy zob. M. Waligóra, *Iluzja źródłowości. Derridańska krytyka teorii doświadczenia fenomenologicznego*, „Diametros” 2008, nr 18, s. 81-82.

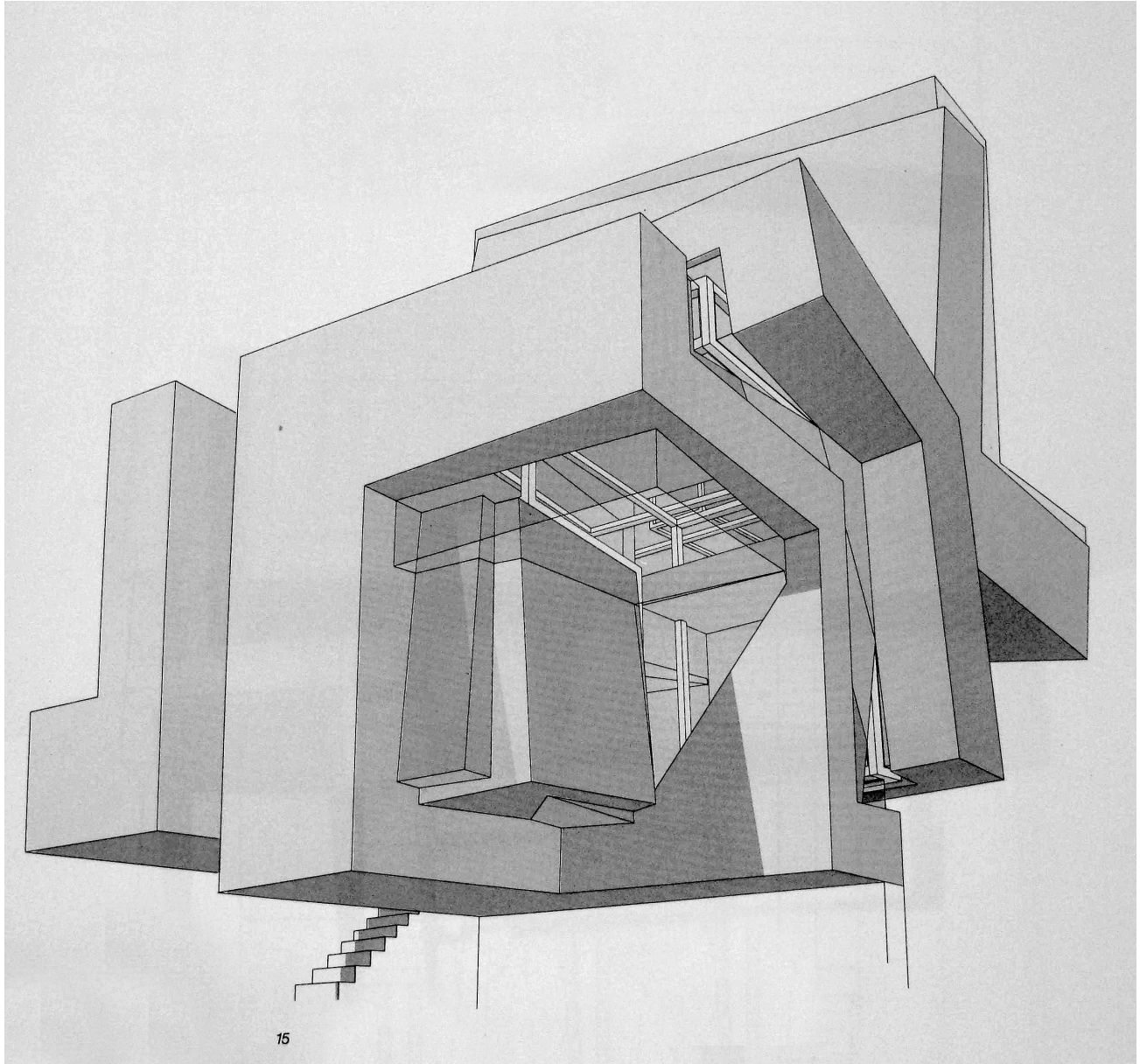
¹⁵⁵ P. Eisenman, *Separate Tricks*, [w:] *Chora L Works...*, s. 132.

nych absolutów, głębokiej struktury, architektury konceptualnej, dekompozycji czy architektury tekstowej. Idea śladu może być też dostrzeżona w stworzonych przez niego obiektach: konturze brakującej kolumny w *House I*, zbędnej konstrukcji wspierającej *House II*, wyszukanej fasadowości *House IV*, nieobecnym centrum w *House X*, niedostępnej pustce *House 11a*, otworach w gruncie weneckiej dzielnicy Cannaregio, sztucznych wykopaliskach Berlina czy w skalowaniach projektu *Romeo i Julia*. Braki obecności w tych pracach wskazywały na „stały rozwój poszukiwania znaków nieobecności w koniecznej obecności architektury”¹⁵⁵.

Wcześniejsze dokonania Eisenmana naznaczone były także skłonnością do zacierania autorstwa, kiedy zatem doszło do współpracy z Derridą, przejawiał się również ten aspekt jego pracy. Przypisanie autorstwa ostatecznym pomysłom *Chora L Works* nie jest możliwe, ale nie było możliwe również w trakcie spotkań, ponieważ każda ze zgłoszonych propozycji zakorzeniona była poza subiektywnością autora. Eisenman nieustannie odwoływał się do koncepcji, pojęć czy nazw, które inspirowane były ogólniejszymi, filozoficznymi dyskursami. Nie przeszkadzało to w ustanawianiu przez partnerów debaty osobnych trików. Dla Eisenmana nie ulegało wątpliwości, że wniósł do dyskusji niezbędne kompetencje i w trakcie wymiany poglądów nie musiał bezpośrednio czerpać z osiągnięć Derridy. Cokolwiek wprowadził ten ostatni, było już w jakiejś postaci przedmiotem wcześniejszych zainteresowań Eisenmana.

Dowodem na to, że dekonstrukcja to tylko nazwa dla dużo dawniej rozpoznanych zjawisk może być opowiadanie Edgara Allana Poe *The Black Cat*, w którym bohatera nawiedza wizerunek zabitego przez niego kota. Z oczywistych względów obraz na tynku spalonego domu nie jest śladem czysto materialnie pojętej obecności, lecz raczej śladem nieobecności. Bohater i czytelnik nie są w stanie odpowiedzieć z dostateczną pewnością, co jest źródłem „płaskorzeźby” na ścianie. Napotkana niepewność stanowi właściwą reakcję na taki rodzaj śladu. Zdaniem Eisenmana w architekturze równie często doświadczyć można podobnych „śladów”, budowle czy projekty zawierają bowiem w sobie różnego rodzaju zapisy, ślady wewnętrznego tekstu da-





15

13. P. Eisenman, *Guardiola House*, Kadyks, 1988

za: „Architecture and Urbanism” 1989, nr 1, s. 21.



¹⁵⁶ Warto przypomnieć, że pierwszą pracą Derridy był komentarz do rozprawy Husserla o pochodzeniu geometrii, zob. J. Derrida, *Introduction*, [w:] E. Husserl, *L'origine de la géométrie*, Paris 1962.

¹⁵⁷ P. Eisenman, *Separate Tricks*, s. 133.

nego obiektu. Ślady tego rodzaju raczej wskazują na coś, niż są czegoś obrazem. Odnoszą się do możliwości, nie do obecności.

Architektura śladów ignoruje nie tylko obecność, lecz także odwołania do świata naturalnego, którego kształty i wymiary zwyczajowo stanowiły podstawę systemów architektonicznych. Podczas gdy dawna architektura zmagiała się z naturą, Eisenman wysuwa propozycję przeniesienia tych zmagania na obszar ludzkiej wiedzy. Obecnie to właśnie wiedza, a właściwie jej przestarzałe postacie, krępujące rozwój pozostałości po uniwersalnych systemach, jest warta przewyciężenia. Dla architektury rysują się w tym względzie różne możliwości. Jedną z nich dotyczy koncepcji miejsca.

W tradycyjnej koncepcji miejsca dominuje jego związek z warunkami naturalnymi oraz powiązanie nadawania mu kształtu za pomocą racjonalnych narzędzi pomiarowych. Natura przewyciężana jest przez nakładanie na pierwotne miejsce symboli geometrycznych: kół, krzyży, siatek, układów gwiazdzystych itd. Wyzwanie dla tych sposobów stanowi refleksja nad pochodzeniem geometrii, nad źródłami wiedzy, prowadząca do zwątpienia w racjonalność¹⁵⁶. „Myśl nowoczesna odnalazła »nierozsądek« w tradycyjnym rozsądku, a w logice dostrzeżono brak logiki”¹⁵⁷. Dla rozpadu koncepcji miejsca znaczenie ma także wprowadzone do dyskusji przez Derridę pojęcie *chôra*, które jest czymś pomiędzy miejscem a obiektem, pomiędzy pojemnikiem a zawartością, nie jest ani przestrzenią, ani miejscem. W kontekście tych rozważań można odkrywać w miejscu nie-miejsce i kierować się ku atopii. Są różne możliwości dojścia do tego stanu, w tym m.in. zastępowanie rzeczywistych uwarunkowań miejsca (jego historii, pożądanego celu czy skali) analogiami tych stanów. Eisenman ma tu na myśli omówione wcześniej „skalowanie”, czyli warstwowe nakładanie przypadkowych planów i obserwowanie (a właściwie odczytywanie) znaczeń, jakie są wydobywane (stąd *quarry*) z ich interakcji. Miejsce staje się w ten sposób zdestabilizowane w swej obecności; ujawnia się jego konwencjonalność i zależność od przypadkowych okoliczności. Tak odniesiono się do projektu paryskiego parku, gdzie siatka zaczerpnięta z projektu szpitala dla Wenecji (autorstwa Le Corbusiera) wykorzystana została przy projekcie dla dzielnicy



Cannaregio, przypadkowo niemal identyczna siatka posłużyła Tschumiemu do projektu parku, a jednocześnie użyli jej współpracownicy Eisenmana w procesach projektowych *Chora L Works*. Nałożenia pomysłów dalece odsunęły na bok rzeczywiste uwarunkowania lokacji.

Chóra jako odbieralnik, który ma potencjał ciągłego zmieniania kształtu samego siebie i odciskającego się w nim obiekcie, posłużył także do projektowania Guardiola House [il. 8]. Projekt tego obiektu oparty został na dwóch belkach w kształcie litery L leżących jedna na drugiej. Oscylacja czy coś w rodzaju rewerberacji (zanikającej wibracji fal) powodowały, że belki odciskały się na sobie. Każda przy tym traciła coś ze swego pierwotnego kształtu. W końcowym projekcie zawarto jednak ślady po ich przejściowych stanach, które były ułomnymi obecnościami.

Tutaj ściany, podłogi, stropy nie tylko zawierają i osłaniają; one stają się także stanem nadmiaru, ani nie zawierającym, ani zawartym, ani wewnątrz, ani na zewnątrz, ani ramą, ani obiektem, ani figurą, ani miejscem. Dom nie może być odczytywany obrazowo, ponieważ ślady i odciski, które go nasycają, nie posiadają żadnej obrazowej wartości, nie odnoszą się na zewnątrz. Nie mogą być też odczytywane jako jedynie wynik funkcjonalnej konieczności. Stają się przystępne raczej poprzez zrozumienie ich własnej wewnętrznej, indeksowej logiki. Wynikła przestrzeń jest wyraźnie odmienna od przestrzeni domu, chociaż może funkcjonować jako dom¹⁵⁸.

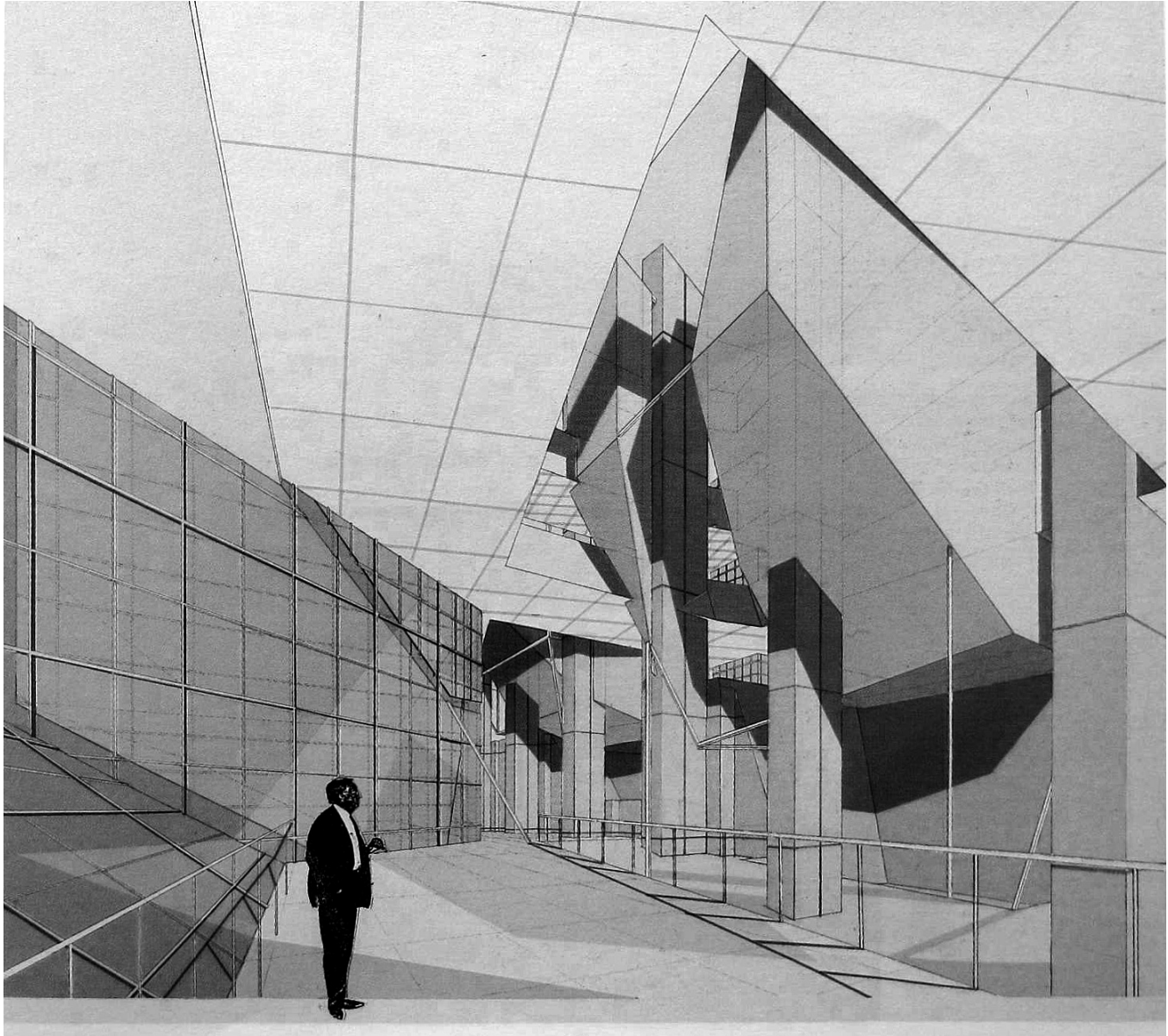
Wystawa *Deconstructivist Architecture*

Zawiłość w podsumowaniu współpracy Eisenmana i Derridy w ramach *Chora L Works* związana jest także z faktem, że jeszcze przed powstaniem eseju *Separate tricks* w Nowym Jorku zorganizowana została wystawa *Deconstructivist Architecture*¹⁵⁹, w której koncipowaniu Eisenman odegrał ważną rolę, a niewiele wcześniej odbyło się jednodniowe sympozjum na temat dekonstrukcji w londyńskiej Tate Gallery¹⁶⁰. Materiały spotkania

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 134.

¹⁵⁹ Zob. przypis 1.

¹⁶⁰ Klimat tego spotkania opisał D. Lodge, wybitny brytyjski literaturoznawca, znany także jako autor satyrycznych książek opisujących życie naukowe. Zob. *idem*, *Deconstruction: A Review of the Tate Gallery Symposium*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, s. 88-90.



14. P. Eisenman, Carnegie Mellon Research Institute, Pittsburg, Pensylwania, 1987-1988

za: Peter Eisenman. *Bauten und Projekte*, red. P. Ciorra, Stuttgart 1995, s. 119.



londyńskiego stały się podstawą kolejnych wydań specjalnych czasopisma „Architectural Design”, a finalnie dużego tomu *Deconstruction. Omnibus volume*. Problem polega na tym, że chociaż pojedyncze myśli eseju *Separate tricks* nawiązują do prac Eisenmana przedstawionych podczas tych przedsięwzięć, to wprowadziły one dużą ilość poglądów i rozwiązań, które nie były pokłosiem dyskusji z Derridą. Esej ten potwierdza tezę, że architekt rozwijał swoje dekonstrukcyjne pomysły przed bezpośrednim zetknięciem się z filozofem, w trakcie ich spotkań i po ich zakończeniu, a dodatkowo – mimo wyraźnego czerpania z idei i słownictwa francuskiego filozofa – jego koncepcje Eisenmana sytuują się wyraźnie „obok” czysto filozoficznej myśli dekonstrukcyjnej. Co znamienne, podczas każdego z wymienionych tu publicznych pokazów swych prac Eisenman nie odnosił się do projektu Parc de la Villette. Na wystawie w Nowym Jorku zaprezentował projekt konkursowy dla Uniwersytetu we Frankfurcie [il. 11], a w tomie zbiorowym – projekty Wexner Center for the Visual Arts [il. 12], Guardiola House [il. 8, 13], Carnegie-Mellon Research Institute [il. 14] oraz dwa eseje: *Blue Line Text* i *En Terror Firma: In Trails of Grotexes*.

W *Blue line* i *En Terror Firma* Eisenman przedstawia koncepcję historiozoficzną, w myśl której modernizm był zaledwie iluzoryczną zmianą w stosunku do wcześniejszych tradycji. Mimo nowatorstwa w obrazowaniu i radykalnych celów społecznych, przetrwało w twórczości i refleksji pojmowanie metafizyki zakładające dialektyczne przeciwieństwa i przez to kontrastowanie ze sobą takich pojęć jak: forma i funkcja, struktura i ornament, figuracja i teren. W każdej z tych par pojęć jedno zdobywa dominację nad drugim i wytycza kierunek działania: zdefiniowanie funkcji powinno prowadzić do przyjęcia określonych form, struktura ma charakter decydujący i podporządkowuje sobie ornament (rzecz całkowicie drugorzędna), pomysł na kształt ma prawo dowolnie traktować opracowywaną materię. Modernistyczny aktywizm jest przedłużeniem nieskończenie długiego ciągu zabiegów nad kontrolą natury, podczas gdy obecnie to raczej przerosty wiedzy (wynikłe z procesów technicyzacji życia) stanowią problem społeczny i filozoficzny. Część myśli ludzkiej skierowała się już ku nowym zadaniom, a rozważania



¹⁶¹ P. Eisenman, *Blue Line Text*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, s. 150 (dalsze odwołania wg niniejszej edycji); pierwodruk w: „*Architectural Design*” 1988, nr 7/8.

¹⁶² *Ibidem*.

Heideggera nad nowożytną nauką, nowoczesną techniką i nałogiem procedur, Freuda i Lacana nad złożoną relacją między jaźnią a bytem zewnętrznym, w końcu także – poststrukturalistów i Derridy nad językiem jako narzędziem, nad którym człowiek stracił kontrolę, przyczyniły się do „dramatycznej zmiany myślenia i konceptualizacji człowieka w jego świecie”¹⁶¹. W wielu dziedzinach nauki i w filozofii zakwestionowano nawet same ich podstawy, wykrywając składniki nieuzasadnione i zasadniczo niepewne. Taka postawa nie została przyjęta w architekturze, która zmieniała się bez krytycznej refleksji nad swymi zasadami. Zmagania z naturą nadal są główną treścią działań w tej dziedzinie, a ich symbolizowanie przejawia się w jej głównych formach. Gdyby przyjąć, że modernizm to zestaw idei dotyczących niepewności, niepokoju i poczucia wyalienowania (nieprzewycięzalnej różnicy między człowiekiem a światem), to stwierdzić trzeba, że architektura nie stworzyła własnej teorii modernizmu. „Należy więc zapytać: dlaczego architektura ma takie trudności z wkroczeniem do postheglowskiego królestwa?”¹⁶² Dzieje się tak z powodu trwania w powszechnej świadomości prostych wyobrażeń o architekturze jako o strukturze dotyczącej materialnie pojmowanej rzeczywistości, której zadaniem jest mieszkanie (osłanianie, dawanie schronienia). Główne myśli dotyczące architektury są zwykle rozwinięciem Witruwiańskiej triady, jedynie uzupełnianej o nowe aspekty piękna, użyteczności czy trwałości. Jakże zatem są możliwości zmiany, czy – mówiąc językiem Eisenmana – przemieszczenia tego, co powinno być umieszczone, dyslokacji lokacji?

Część możliwości „dyslokacji lokacji” jest rozwinięciem wcześniejszych przemyśleń architekta. Zakładał on, że formy architektonicznych lokacji dotyczą zarówno materialności (obecności) budowli, jak i jej zasad (metafizyki schronienia), które określić można jako nieobecność. Architektura zwykle tłumiła znaczenie naruszania swego skupienia na materialności, chociaż zmiany w teorii schronienia zachodziły niemal nieustannie. Skupienie zabiegów twórczych na świecie idei (nieobecności) nasila jedynie i tak przejawiającą się destabilizację. Drastyczne eksperymenty Eisenmana dokonujące się w jego projektach domów tworzą poważne przeszkody w ich codziennym użytkowa-



niu, lecz ujawniają użyteczność w jej bardziej pierwotnej, metafizycznej i fenomenologicznej postaci, a ponadto skłaniają również swych użytkowników do przemyśleń ukierunkowanych na kwestie zamieszkiwania. Nieuchronnie zachodząca dyslokacja (świadomość) jest jedynie skrajnie nasiloną, choć odbywa się to kosztem porzucania czy przebudowywania domów Eisenmana. Mieszkaniec jednak zawsze niszczył swoje mieszkanie i w ten sposób je przemieszczał.

W stosunku do wcześniejszych pomysłów kolejne postulaty Eisenmana są bardziej subtelne (rzecz można: bardziej dekonstrukcyjne) niż te z okresu formalistycznego. Zamiast rozdrażniania sprzeczności architekt proponuje łagodną penetrację sytuacji „pomiędzy” dotychczasowymi pojęciami, osłabianie napięć, eksplorację sytuacji granicznych¹⁶³. Nowy stan architektury będzie możliwy, kiedy odejdzie ona od sztywności swych dialektycznych kategorii i zacznie je rozmywać, zamazywać, zacierać. Mieszkanie (podstawowa kategoria) nie jest negowane, lecz przemieszczane (dyslokowane) w przestrzeń między miejscem (toposem) a nie-miejscem (atopią), co dotyczy takich działań, które mają na celu rozproszenie siły miejsca (choćby przez oparcie jego projektowanego kształtu na nietypowych wyznacznikach). Znaczenie w architekturze budowane było zwykle na fundamencie metafory (odwołania do tego, co znajome). Eisenman proponuje zamiast niej katachrezę (wykorzystanie bardziej odległego skojarzenia). Rozwija swoje wcześniejsze propozycje traktowania architektury w kategoriach retorycznych (z retoryką w ujęciu Lacanowskim), gdzie błąd czy nadużycie wydobywa wartości stłumione.

W *En Terror Firma: In Trails of Grotexes* za formę katachrezy uznana zostaje groteska¹⁶⁴. Punktem wyjścia dla tego ujęcia jest takie przemyślenie Kantowskiej wzniosłości, które zbliża strach przed naturą do strachu przed niepewnością. Uwolnienie tłumionego strachu przed grozą świata, natury czy Boga i przekształcenie go w fascynację estetyczną może być zachętą do podobnego potraktowania niepewności i braku ugruntowania metafizycznych podstaw myślenia. Brak pewności służy wprawieniu świadomości w euforię. Groteska w tym kontekście staje się odmianą wzniosłości. Podczas gdy dotąd można ją było odnosić

¹⁶³ Oba eseje miały wejść w skład książki Eisenmana *The Edge of Between*, która jednak nigdy nie powstała.

¹⁶⁴ Na temat kategorii wzniosłości i groteski zob. U. Schwarz, *Das Erhabene und das Groteske, oder Michelangelo, Piranesi und die Folgen. Über einige Grundbegriffe der Architekturtheorie Peter Eisenmans*, [w:] *Schräge Architektur und aufrechter Gang. Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn*, red. G. Kähler, Braunschweig–Wiesbaden 1993, s. 121-144.



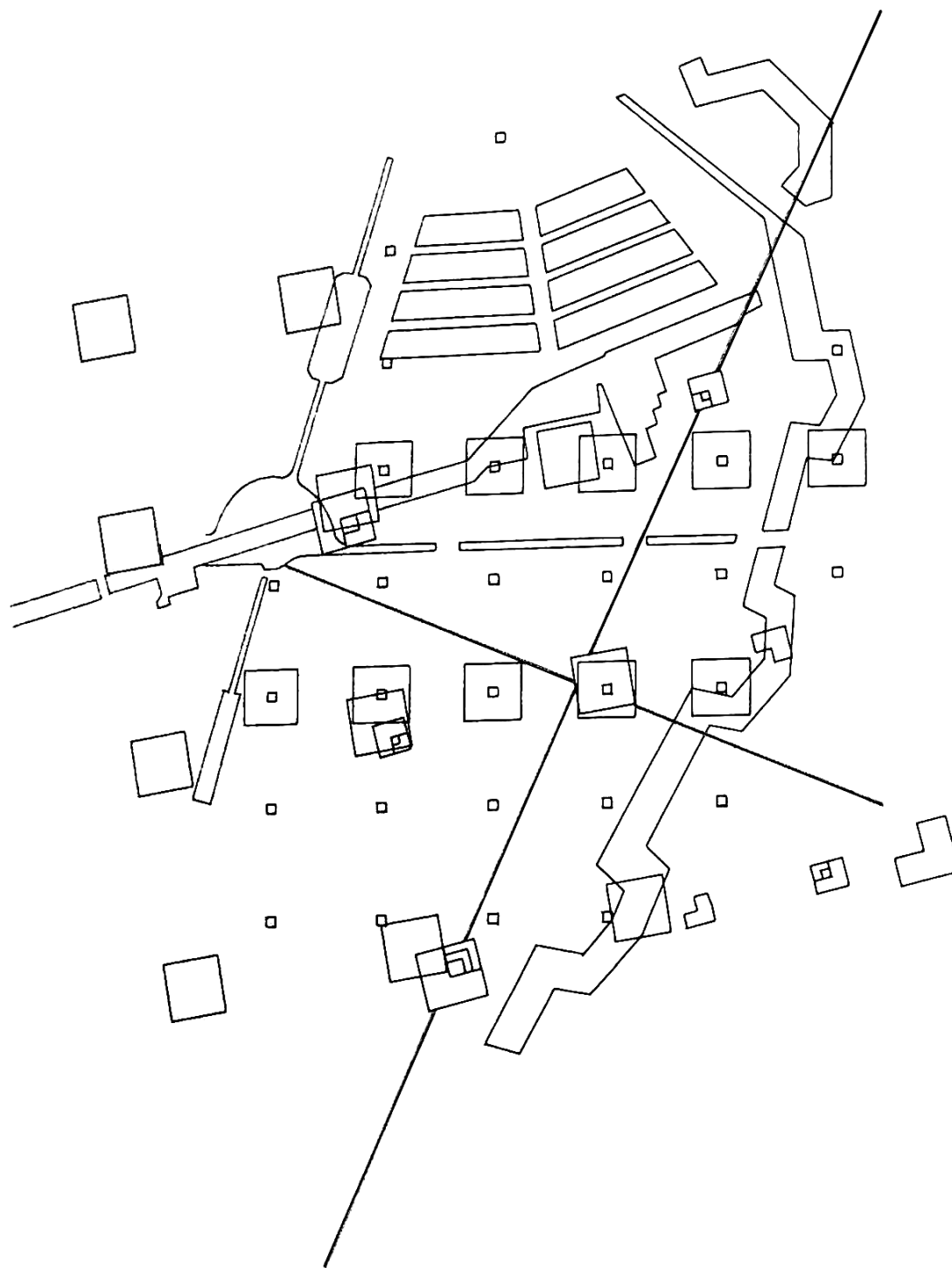
do zaprzeczeń obecności w architekturze (przewycięzania materialności, ciężaru, bryły), w groteskowym przejawie jest ona raczej szyderstwem z materii (przy tkwieniu w niej), deformacją, odnotowaniem brzydoty w pięknie. Groteskowe może być także – nieustannie przez Eisenmana postulowane – przekształcenie procesu projektowego w zestaw czynności ignorujący podmiotowość ich autora. „Automatyzowane” przekształcenia figur w projektach ujawniają sztuczność procesów figuracji, ich zawieszenie między podmiotem a przedmiotem. Należy dodać, że groteskowe jest także grzęźnięcie tych na wpół zautomatyzowanych przekształceń w bezsensowności. Architekt proponuje cały asortyment trików, które uruchamiają możliwości przejawienia się „innej” architektury, jak np. zrównywanie konkurujących pojęć, osłabianie celowości działań czy traktowanie znaków architektury jako pozbawionych zewnętrznych desygnatów.

Podsumowanie

Eisenman zniekształcał idee czerpane z różnych dziedzin, jednak ocena poprawności stosowanych przez niego pojęć jest niemal niemożliwa. Architekt umieścił się w świecie przez siebie postulowanym, gdzie króluje katachreza (nadużycie) i niepewność. Czy jednak ocena jest rzeczywiście niemożliwa? Wprowadzanie pojęć i architektury w stan drżenia może bowiem przechodzić kolejne etapy. Po pierwsze, niepewność jest stanem stałym, chociaż stłumionym. Istnieje niezależnie od stopnia uświadomienia. Po drugie, niepewności nie sposób podtrzymać i gdy stanie się ona uświadomiona, paradoksalnie, ustala się. Następne stadium to akademizacja niepewności – a zatem: zyskiwanie pewności. Taka była kolej rzeczy również w omawianym przypadku. Komentarze do dzieł architekta zaczęli pisać nie tylko wysoce wykwalifikowani krytycy i badacze teorii (jak Jeffrey Kipnis czy Kenneth Michael Hays), ale też filologowie klasyczni (jak Ma-



ria Theodorou czy Ann Bergren) i znawcy filozofii współczesnej (jak Andrew Benjamin). Ich pisanstwo stworzyło osobny rozdział w badaniu związków teorii Eisenmana z filozofią dekonstrukcji. Zostanie ono scharakteryzowane w dalszej analizie.



15. **P. Eisenman**, *Parc de la Villette*

za: P. Eisenman, *Diagram Diaries*, London 1999, s. 170.



4. Architektura, która naśladuje niemą filozofię

Wstęp

Sytuacja, w której dochodzi do zetknięcia się tak różnych dziedzin jak filozofia i architektura, wydaje się sztucznie wytworzona, słabo uzasadniona i raczej przypadkowa. Postępowanie badawcze w takim przypadku kieruje się ku opisowi historycznych okoliczności spotkania i charakterystyce wszelkich rażących niezgodności, które zostają ujawnione podczas konfrontacji pojęć i sposobów postępowania każdej z dyscyplin. Sprawa staje się niepomiaralnie trudniejsza, kiedy okazuje się, że pierwotna hipoteza o nietrwałym związku była błędna, a relacje są bogate i złożone. W tym drugim przypadku podjąć należy próbę uściślenia pojęć wspólnych obu sferom, sprecyzować zależności i wskazać na przykłady potwierdzające istnienie powiązań. Jeżeli przyjrzeć się sekwencji zdarzeń i wymianie poglądów pomiędzy Peterem Eisenmanem a Jacques'em Derridą pod tym kątem, to można zauważyć, że skupiły się one w dużej mierze wokół pojęcia *chôra*, natomiast dyskusja, jaką podjęli inni badacze – chociaż uwzględniała to pojęcie – poruszała także problem filozoficznie rozumianej iteracji (powtórzenia). Pojęciu *chôra*, w bliskim powiązaniu z charakterem serii spotkań architekta i filozofa w latach 1985–1987, poświęcone były obszernie artykuły Jeffreya Kipnisa, Ann Bergren i Marii Theodorou. Z kolei zagad-



¹⁶⁵ Eisenman stwierdził: „*In retrospect, we were already working toward chōra*” oraz „*I feel I was actually making chōra before I ever knew about it*”, cyt. za: J. Kipnis, *op. cit.*, s. 51. Omawiane niżej poglądy J. Kipnis zawarł w artykule *The Law of Ana- On Choral Works* (zob. w: *Peter Eisenman – Recente projecten/Recent Projects*, red. A. Graafland, Nijmegen 1989), który następnie stał się częścią obszerniejszego tekstu zatytułowanego *Twisting the Separatrix* zamieszczonego kilka lat później w *Chora L Works*.

nieniu iteracji i jego powiązaniom z kwestią stosunku Eisenmana do tradycji kilka swych wypowiedzi poświęcili Hays i Benjamin. Rewolucyjny niemal intelektualny wysiłek wybitnych uczonych – tak jak wcześniej intensywna współpraca Eisenmana i Derridy – pozostawił architekturę nienaruszoną, co, mimo paradoksalności, pozostaje w ramach logiki dekonstrukcji. Taki niespodziewany wynik skłania jednak do szerszych wyjaśnień.

Podstawową kwestią studiów nad pojawieniem się pojęcia *chōra* w kontekście dyskusji o architekturze jest pytanie o związki tej koncepcji z architekturą w ogóle, a z architekturą Eisenmana w szczególności. Nie dające spokoju podejrzenie skłania ku zajęciu stanowiska, że ten problem filozoficzny nie ma związku ze sztuką i teorią budowania, a dodatkowo historia jego włączenia w dyskusję wskazuje, że Derrida podjął go podczas debat z Eisenmanem tylko z powodu swojego aktualnego wówczas zainteresowania tematem *chōra*. Dlaczego zatem architekt dwukrotnie autorytatywnie stwierdził, że zarówno sam, jak i podczas wspólnych prac z Derridą nad paryskim Parc de la Villette tworzył i kierował się ku *chōra*?¹⁶⁵ Kipnis, podejmując próbę odpowiedzi na to pytanie, zrekonstruował najpierw wkład Derridy, by wykryć w charakterystyce filozoficznej *chōra* prawidłowość powodującą, że wszelkie architektoniczne zabiegi nieuchronnie natchnione są anachroniami, analogiami i zbiegami okoliczności. Wykazał też na licznych przykładach, że taki właśnie „*chōra*-lny” charakter miała zespołowa praca filozofa i architekta, określona jako *Chora L Works*. Z pozycji znawczyni antycznej literatury greckiej koncepcję źródeł nieuchronnych niedoskonałości i zaburzeń związanych z *chōra*, a przenoszących się na architekturę, opisała Bergren, wykorzystując przy tym narzędzia właściwe analizom genderowym. Różne formy wykluczania kobiet, zdaniem tej badaczki, stały się ogólnym wzorcem dla tłumienia, przemilczania czy umiejscawiania, które to zjawiska jednak nigdy nie osiągają swej pełni. Wszelka zmiana, czy – jak określał to Eisenman – „dyslokacja” musi odwoływać się do właściwości tego, co zostało zaklasyfikowane jako anomalia. Z kolei Theodorou, poszukując owej „inności”, sięgnęła do tekstów Homera, by wykazać, że *chōra* nie zawsze rozumiana była jako neutralny pojemnik (czyli na sposób Plato-



na), a swymi opisami zachęcała do prób bardziej współczesnego zastanowienia się nad pojęciem przestrzeni. W sposób odrębny, ale równoległy do zabiegów Eisenmana skłonno dyslokować architekturę, autorka ta wskazała, że w tekstach Homera *chôra* (przeźren) rozumiana była jako nietrwała czy nieulokowana, a więc jakby „zdyslokowana” z natury, co uprawomocniało podobne zamierzenia architekta.

Architektura Eisenmana w decydującej mierze jest kontynuacją awangardowego modernizmu, który, dystansując się od dawnej architektury i tworząc własne zasady, popadł w ciąg uciążliwych powtórzeń. Przeciwstawienie się im możliwe było poprzez refleksję nad samym powtórzeniem i przedsięwzięcie strategii umożliwiających rozrywanie takich struktur. Eisenman nadawał owym strategiom często zmieniane nazwy, które przez Benjamina podsumowane zostały terminem „zdwojenie powtórzenia”. Dodatkowym problemem pozostawało jednak źródło pojawiania się powtórzeń, odnalezione przez Haysa w psychologicznych mechanizmach uwalniania od napięć. Zdaniem tego autora przymus powtarzania wywoływany jest przez instynktowną próbę powrotu do pewnego pierwotnego stanu nie podlegającego jeszcze zakłóceniom i presji sił zewnętrznych. Ślady podobnego podejścia odnaleźć można także w wypowiedziach Rosalind Krauss analizujących motyw kraty, często powtarzający się w dziełach artystów modernistycznych i nieobcy także Eisenmanowi.

***Chôra* jako *triton genos*, nieuchronność i niemożliwość**

Koncepcja *chôra*, jaką Platon zawarł w *Timaiosie*, była odpowiedzią na proste pytanie odnoszące się do niemniej prostej sprawy, jednak wraz z nim pojawiła się wątpliwość wynikająca z uświadomienia sobie, że to, co nazywamy rozumnością, zawiera źródłowe ograniczenia, a pewne pytania nie powinny być zadawa-



¹⁶⁶ J. Kipnis, *Twisting the Separatrix*, s. 48 (wg edycji w "Assemblage", zob. Bibliografia).

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 49.

ne, ponieważ niszczą podstawy myślenia i wszelkiego bytu. Dla wyjaśnienia, dlaczego pewne pytanie musiało zostać postawione i zarazem nie powinno być stawiane, powrócić trzeba raz jeszcze do filozoficznej mitologii. Otóż zgodnie z Platońskim mitem świat został stworzony przez Demiurga podczas kontemplowania przez niego idei (*eidos*) jako wzorców (*paradigmata*) swojej kreacji¹⁶⁶. Postawione pytanie brzmiało: gdzie Demiurg zapisał kopie? Co było przestrzenią jego inskrypcji? Omawiając właściwości owego miejsca (*chôra*), w którym Demiurg zapisał materialny wszechświat, Platon wymienił ich obszerny zbiór; posłużył się także kilkoma metaforami, które odtąd sprawiają filozofom niemożliwe do pokonania trudności. Miejsce zapisu, co wydaje się logiczną koniecznością, powinno być neutralne i nie wpływać na zapis. Platon dodatkowo porównał pojemnik bytu do matki, paradygmat do ojca, a kopię do dziecka. Mógł posłużyć się tymi metaforami, ponieważ wydawały się one tylko uzupełniać wywód o poważniejszej, filozoficznej naturze. Co zatem od tej „poważniejszej” strony składało się na właściwości *chôra*? Wymienianie kolejnych jej cech zacząć wypada od tego, że odbiera ona wpisywane do niej byty i jest przez nie zmieniana, ale jednocześnie pozostaje wolna od zmian. Wszystkim rzeczom daje możliwość stania się rzeczywistymi, ale sama jest niemal obiektem wiary i może być pomyślana jedynie jako sen. Zanim Demiurg wytworzył uporządkowany świat, była ona chaosem czy pojemnikiem chaosu, a przez to – rozchwiana i mieszana przez różne rzeczy i przez ruch, który także je mieszał. Przypominała kosz do oddzielania ziarna od plew i powodowała, że pewne rzeczy rozdzielały się według własnych właściwości. Porządkowała chaos i przesuwiała jego składniki, zanim rozpoczął się pierwszy ruch, a Demiurg uczynił świat uporządkowanym. *Chôra* mieszała i porządkowała chaos; przesiewała całość, oddzielając rzeczy (czy rodzaje) przed oddzieleniem¹⁶⁷.

Metafory, które uzupełniały powyższą charakterystykę, m.in. kosza do plewienia czy połoźnej, wydawały się wnosić jedynie przypadkowe określenia o nieuprawnionych, literackich korzeniach. Wszelkie „poważne” interpretacje – zwraca uwagę Kipnis – dążyły do odkrycia filozoficznej istoty *chôra* i oddzielenia jej od metaforyczności niektórych elementów opisu i od



mitologicznego kontekstu, w jakim pojawiła się ta koncepcja¹⁶⁸. To stwierdzenie wprowadza do wyjaśnienia problemów wyłaniających się podczas interpretacji *chôra*, wszelkie bowiem próby ujęcia zagadnienia prowadziły w kierunku zrozumiałości i zakładały, że istnieją struktury „metafora/pojęcie”, „mit/logos”, a ponadto, że możliwa jest identyfikacja metafory i mitu i wyraźne ich oddzielenie od pojęcia i logosu. Historia interpretacji *chôra* jest więc historią logocentryzmu, podczas gdy *chôra* nie może być częścią tej historii. Właściwości *chôra* nie pozwalają na jej filozoficzną interpretację, albowiem *chôra* nie jest, ale także nie jest niczym. Nie może nie być pomyślana, ale nie może być pomyślana jako taka. Założenie, że można intelektualnie odkryć naturę *chôra*, tworzy jej zakrycie. Można – twierdzi Kipnis – pisać na temat *chôra*, ale nie można jej opisać, określić, odsłonić czy zdefiniować¹⁶⁹. Dokonać opisu można w niej, ale będzie ona uprzednia wobec niego, choć po fakcie dokonania zapisu, jak i przed nim. Nie jest możliwa bez jej zapisania i jest tylko w tekście, jak i przed nim.

Odczytując intuicyjne spostrzeżenia Derridy na temat *chôra*, Kipnis stwierdza, że naruszają one podstawową dla zachodniej filozofii opozycję poważne/niepoważne, przekręcają ją i tworzą filozoficzny *triton genos*. Dzieje się to zwłaszcza wtedy, kiedy francuski autor treści dotyczące *chôra* zestawia ze strukturami występującymi w tekście *Timaios*. Przykładowo: brak zaangażowania Sokratesa w dialog i jego bierność analogizuje z podobnymi cechami *chôra*. Również Kipnis sięga po analogię i stwierdza, że *chôra* może zostać zestawiona z innymi opisanymi przez Derridę „nierozstrzygalnikami”, ponieważ, tak jak i one, nie jest ani słowem, ani koncepcją, ani rzeczownikiem własnym, ani zwykłym, tylko stanem absolutnej uprzedniości¹⁷⁰. Ten element objaśnień skupia się wokół dwóch właściwości: anachronii i analogii. *Chôra* strukturalizuje zapisy czy wydarzenia w sposób przewyższający ich niestabilność, jednak, będąc anachronią bytu, pozostaje anachronią w bycie, anachronizuje byt¹⁷¹. Problematyczna staje się przez to jej neutralność, niby bowiem przyjmuje wszystko bez pozostawiania śladów, ale rzeczy odciskają się w niej, przyjmując jej właściwości, więc będąc dla nich miejscem, staje się też ich prawem. Kipnis dodaje ponadto, że

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 50.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Zob. J. Derrida, *Χωρα/Chora*, przeł. M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 22: „*Chôra* jest *anachroiczna*, »jest« anachronią w bycie, więcej: »jest« samą anachronią bytu. Anachronizuje byt”.



¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ J. Kipnis, *Twisting the Separatrix*, s. 51.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Podczas pierwszego spotkania Derrida najpierw oświadczył: „*When Bernard Tschumi first proposed this project to me, I was de...but surprised, as I have no competence whatsoever in architecture*”, by już po chwili stwierdzić: „*Yet I have always had the feeling of being an architect pl...*” (*Transcript One, [w:] Chora L Works...*, s. 8. Zob. też J. Kipnis, *Twisting the Separatrix*, s. 52.

¹⁷⁷ J. Derrida, *Χώρα/Chora*, s. 50.

nieuchronność anachronii można przedłużyć w nieuchronność analogii; *chôra* także analogizuje byt¹⁷².

Prawo sformułowane przez Kipnisa jest więc „prawem ana-”, głównie zaś zasadą anachronizmu i analogii gwarantującą, że żadna chronologia nie będzie wolna od ana-chronii, a żadna logika – od ana-logii¹⁷³. Pierwotność anachronii i analogii nie oznacza, że przebrzmiewają one w późniejszym czasie, obie są także prawidłowością skażenia właściwego (*logos, chronos*) przez niewłaściwe (*ana-logos, ana-chronos*). „Prawo ana-”, uprzedzając oddzielenie poważnego od niepoważnego, zakłóca takie oddzielenie. Jak napisał Kipnis:

obecnie sądzimy, że anachronizm jest błędem, czy – w najlepszym razie – formą literackiej gry lub żartu. Analogię traktujemy jako bezprawną, bękarcia formę rozumowania. Podobnie uważamy, że zbieg okoliczności jest jedynie uderzającą analogią powstałą przez przypadek¹⁷⁴.

Jednak *chôra* powoduje, że to, co wydaje się jedynie ledwie dopuszczalną możliwością, jest w rzeczywistości koniecznością. „*Chôra* stwarza nieuchronność tego, co nazywamy jedynie przypadkiem lub błędem”¹⁷⁵. Porządek jest możliwy, lecz możliwe jest także wytropienie w jego strukturze stłumionej niestabilności, która uniemożliwia reifikację porządku i wprawia go w ruch.

Przedstawione konstatacje Kipnisa na temat *chôra* pozwalają temu autorowi na opis spotkań Derridy z Eisenmanem i charakterystykę ciągu niepowodzeń, jaki im towarzyszył. Eksponuje on zwłaszcza mnożące się analogie, anachronie i zbiegi okoliczności. Pierwsza z nich dotyczy trudności w zidentyfikowaniu kompetencji Derridy w kwestiach architektury, podczas debaty najpierw oświadczył on bowiem, że brakuje mu jakichkolwiek kompetencji w architekturze, by po chwili powiedzieć, że zawsze miał poczucie bycia architektem¹⁷⁶. Przez pierwsze z tych stwierdzeń przebija myśl, że architektura to działalność praktyczna, podporządkowana założeniom metafizycznym, przez drugie – że architektura jest czystą metafizyką. Kipnis przypomniał (za Derridą), że Sokrates we wstępnych fragmentach *Timaios*a podobnie zastrzegł, że nie potrafi wypowiadać się o omawianej w jego kręgu koncepcji państwa, i przyjął rolę słuchacza¹⁷⁷. W ob-



rębie tej koncepcji padła też propozycja takiego zorganizowania wspólnoty, by „nikt własnego dziecka nie rozpoznał”, co Kipnis zestawia ze strategiami projektowymi Eisenmana polegającymi na kombinacjach uniemożliwiających przewidzenie efektu końcowego. Gubienie autorstwa i zacieranie początków niektórych pomysłów następowało też podczas debat Derridy z Eisenmanem, gdy w szybkiej wymianie zdań w omawianym właśnie koncepcie dokonywano zmian uniemożliwiających przypisanie efektu jednej osobie. Wykorzystanie przez Bernarda Tschumiego podczas projektowania Parc de la Villette motywu siatki czy warstwowego komponowania przypominającego wcześniejsze projekty Eisenmana wywołało nawet osobny spór o pierwszeństwo w takim sposobie projektowania. Architekt żywił ponadto przekonanie, że użyteczność, uważana za decydującą przyczynę postępowania architektonicznego, jest w rzeczywistości wtórna wobec głębiej założonych fundamentów dziedziny. Podobnie Platon w *Timaiosie* odniósł się do przekonań ludzi, którzy użyteczne sposoby postępowania biorą za główne przyczyny. Uwagę Kipnisa zwróciły także bogate powiązania i analogie tworzone w związku z proporcją liczbową określaną jako „złoty podział”. Konkluzje prowadziły badacza ku wyrobieniu poglądu, że to wywoływane przez charakter *chóra* umykające początki i przypadkowe podobieństwa naznaczają całą architekturę i analizowany cykl spotkań.

Niemal równoległe, a nawet w pewnym powiązaniu z komentarzem Kipnisa, powstał obszerny artykuł Bergren rozpatrujący relacje między architekturą a filozofią w kontekście antycznej mitologii i filozofii oraz przy wykorzystaniu refleksji nad kwestiami różnicy płciowej¹⁷⁸. Inspiracją dla autorki były zarzuty Eisenmana wobec stanowiska Derridy zakładającego stabilność architektury jako podstawę dla swobody poruszania się filozofii. Eisenman – nieco złośliwie – opisał niepokój, jaki ogarnął francuskiego filozofa, kiedy propozycje architekta naruszyły dominację filozofii nad architekturą właśnie w aspekcie prawa tej drugiej do niestabilności¹⁷⁹. Relacje dominacji i podporządkowania między jedną dyscypliną a drugą, rozumiane jako ogólne kwestie władzy, zostały przez Bergren powiązane z refleksją nad pozycją i rolą kobiet w antycznej kulturze. Roz-

¹⁷⁸ Zob. A. Bergren, *op. cit.* Artykuł powstał jako wersja wystąpienia autorki podczas konferencji zorganizowanej z inicjatywy J. Kipnisa i M. Wigleya we wrześniu 1988 roku w Chicago Institute for Architecture and Urbanism (CIAU), jednak pierwsze impulsy do napisania tego tekstu zrodziły się w trakcie dorocznego spotkania Association of Collegiate Schools of Architecture (ACSA) w Chicago jesienią 1987 roku, poświęconego dekonstrukcji w architekturze. W czasie dyskusji ACSA Bergren żywo zareagowała na wystąpienie C. Ingraham, które – jak się wydaje – utwierdziło genderowy zamysł analiz. W wydrukowanym tekście wystąpienia autorka posługiwała się zarówno cytatami z *Twisting the Separatrix* Kipnisa (1991), jak i zapisami dialogów Eisenmana i Derridy ze spotkań *Chora L Works*, oficjalnie opublikowanych dopiero w 1997 roku. Podobnie Kipnis znał tekst Bergren przed jego publikacją (zob. J. Kipnis, *Twisting the Separatrix*, s. 58, przypis 10). Badania kwestii rodzaju (*gender*) dotyczą spraw posiadania lub nieposiadania władzy, powiązanych z zagadnieniami płci, i wydają się – w pewnych aspektach – „myśleniem różnicy”, o jakie zabiega dekonstrukcja.

¹⁷⁹ P. Eisenman podczas spotkania ACSA w 1987 roku mówił o Derridzie: „*He wants architecture to stand still and be what he assumes it appropriately should be in order that philosophy can be free to move and speculate. In other words, that architecture is real, is grounded, is solid, doesn't move around – is precisely what Jacques want. And so when I made the first crack at a project we were doing together – which was a public garden in Paris – he said things to me that filled me with horror like, »How can it be a garden without plants?« or »Where are the trees?«, or »Where are the benches for people to sit on?«. His is what you philosophers want, you want to know where the benches are... The minute architecture begins to move away from its traditional role as the symbolization of use, is where philosophy starts to shake. Because it starts to question its philosophical may be architecture and something that isn't so nice. In other words, it's not solid, it's not so firm, it's not so constructed*”, cyt. za: A. Bergren, *op. cit.*, s. 11. Autorka zestawia tę wypowiedź Eisenmana z fragmentem zapisu pierwszego spotkania Eisenmana i Derridy



dy w ramach cyklu *Chora L Works*, świadczącym o tym, że opinie filozofa miały bardziej oględny charakter (*ibidem*, s. 36, przypis 6). Derrida stwierdził jedynie: „The concept of the garden is something that contains access, the product of the garden is the pleasure of walking” (*Chora L Works...*, s. 13).

¹⁸⁰ Podczas konferencji ACSA C. Ingraham powiedziała: „It seems to me interesting that the plan of domination supposedly exercised by language over architecture is actually resonating architecture’s own plan of domination. I have no proposal for the horror of architecture for philosophy. [But] It could be philosophy recognizes its own most frightening realization, which is that in some way architecture is the aesthetization of the pornography of power”, cyt. za: A. Bergren, *op. cit.*, s. 11.

¹⁸¹ *Ibidem*, s. 13-14.

¹⁸² Zob. *ibidem*, s. 14: „This speech of the Muses remains an irresolvable ambiguity of truth and its figuration”.

¹⁸³ *Ibidem*.

ważania autorki dalekie są od jednoznaczności i ukazują, jak filozoficznie ujęta kobiecość, zwłaszcza w odmianie charakteryzującej się stłumionymi uprawnieniami do przemieszczania się, pod różnymi postaciami (np. *ananke* czy *chôra*) odzyskuje swój udział we władzy. W odniesieniu do architektury implikuje to, że dziedzina ta, przyjmując swą kulturową rolę ostoju stabilności (umieszczenia czy znieruchomienia), staje się – jak ujęła to Catherine Ingraham – „estetyzacją pornografii władzy”¹⁸⁰. Taka pozycja architektury nie jest jednak trwała, ponieważ umiejętność ruchu, mimo wyrażanego społecznie oporu, zapisana jest w głębokich, metafizycznych podstawach dziedziny i objawia się bądź jako skutek świadomych działań (jak u Eisenmana), bądź w postaciach ukrytych, trudno rozpoznawalnych, lecz także – bardzo często – przenika architekturę jak niewidzialne i niemożliwe do zidentyfikowania drżenie lub pojawia się jako marginalna postać działań w tej dziedzinie (np. u architektonicznych ekscentryków).

Kultura grecka zdominowana była przez mężczyzn, jednak pojedyncze jej elementy zdają się temu przeczyć. Mitologia w wyraźny sposób łączy kobiecość z rozumną przebiegłością, świadomością swych praw i zdolnością przekraczania ograniczeń (kreatywnością). Wczesna epika grecka opisuje kobiecość uosabianą przez Muzy jako źródło transcendentnej wiedzy, o którą ubiegać się muszą mężczyźni poeci¹⁸¹. Muzy posiadają wiedzę i mogą ją udostępnić, jednak charakter tej wiedzy jest niepewny: mogą mówić prawdę, ale też kłamać w sposób „prawdo-podobny”. Dzieje się tak, ponieważ w mowie Muz rolę odgrywa intencja i czynnik retoryczny. Tego rodzaju składniki, zdaniem Bergren, powodują, że mowa staje się złączeniem prawdy i jej figuracji, przez co nigdy nie jest jednoznaczna¹⁸².

O kobiecej zdolności manipulowania prawdą i jej imitacją w sferze władzy opowiada mit o tym, jak Rea podała Kronosowi do połknięcia nie Zeusa, lecz owinięty w pieluchę kamień, określany jako „*metis*”. Złożone konotacje tego terminu stanowią sugestię kluczowych związków między kobiecością i architekturą¹⁸³. *Metis* to akt władzy i przejaw transformatywnej inteligencji, ale także produkt przemiany materiału. Łączy słowo z wizualnym odpowiednikiem, ale przede wszystkim tworzy trik (*dolos*), do-



skonałą ułudę zdolną do przekonania każdego odbiorcy¹⁸⁴. Zdwojenie, jakie przejawia się w *metis*, jest odpowiednikiem kręcenia, splatania i tkania. Powracając do mitu, przypomnieć należy, że zwymiotowany kamień Zeus ustawił jako pomnik początku swej władzy, właściwie ustanawiając w ten sposób pomysłowe kręctwo symbolem nowej epoki¹⁸⁵. W mitologii *Metis* była także boginią, którą Zeus pojął za żonę, a następnie połknął. Z ich związku (z głowy Zeusa) zrodziła się Atena – bogini mądrości. *Metis* została wprawdzie osobiście ulokowana i obezwładniona, ale jej kobiecego potomka już to nie dotyczyło. Opowieści tego rodzaju zapisują proces tworzenia się wzorców postępowania, ale żaden z nich nie jest pozbawiony klauzul podających zasady w wątpliwość. Kobieta powinna być trwale umieszczona, ale nie jest. Jak napisała Bergren: mitologia grecka obsesyjnie powtarza, że umieszczenie kobiety jest niestabilne¹⁸⁶. Ulokowana żona zawsze – jak Helena – może się przemieścić.

Metis przenika do fundamentów kultury i powoduje, że małżeństwo jest możliwe, ale jego pewność – niemożliwa. Nieprzypadkowo też tkactwo (kręctwo) staje się wyróżniającym zajęciem kobiet, np. Penelopy, ale także wzorcem wszelkiej kreatywności w mowie, architekturze czy polityce. We wszystkich tych dziedzinach mamy do czynienia z oscylacją między prawdą a imitacją, stabilnością a mobilnością, mową a pismem, pismem a rysunkiem, ale też ciszą a dźwiękiem. Ostatnia z wymienionych niestabilnych par pojęć jest szczególnie pouczająca dla pojmowania architektury. Zapisana została w micie o Tereusie, który zgwałcił Filomele i aby zapobiec ujawnieniu tego faktu, obciął swej ofercie język. Filomela wykorzystwała jednak własną *metis*, przełamała narzucone jej milczenie, tkając *grammata* ('obrazki/pismo') na sukni wysłanej siostrze. Stłumiona kobiecość i milczący materiał przemówiły, ubezłasnowolnienie (metaforyczne unieruchomienie) zostało przełamane. W historii zapisano ruch materiału, jego przemianę i przekazanie informacji. Poniżenie odparowano aktem nieuległości. Dla Bergren jest to tożsame z działalnością Trofoniosa, który wraz z bratem, Agamedesem, zbudował skarbiec dla króla Hyrieusa, lecz przy tym podkradał z niego złoto. Agamedesowi złapanemu w pułapkę brat odciął głowę, by samemu zostać pochłoniętym przez ziemię, a z czasem

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Na temat tego pra-pomnika zob. C. Wąs, *Pomniki w periegezie Pauaniasza*, „Quart” 2008, nr 1, s. 3.

¹⁸⁶ Zob. A. Bergren, *op. cit.*, s. 15: „But as Greek myth obsessively repeats, the placement of the female is unstable: if the female is able to move, the stability of her construction is uncertain”.



przekształcić się w czczzonego bohatera. Połączenie ich czysto zawodowych umiejętności ze skrytymi zabiegami o władzę pozwala postrzegać te postacie jako archetypy architektów. Motywem przewodnim opowieści o Filomeli (prekursorce grafiki) i Trofoniosie jest przekraczanie narzuconych ograniczeń i wykradanie władzy.

Nowa postać władzy ma intelektualny i twórczy charakter i wiąże się z motywem ruchu (przemiany, niestabilności), ale dziedziczy także swą poniżającą historię. Architekt, będący jej przedstawicielem, należy do rzemieślników określanych jako „*demiurgos*” (‘czyniący dzieło ludzkie’), których status społeczny jest podobnie dwuznaczny jak kobiety: wzgardzonej za jej materialną pracę i jedynie częściowo docenianej za swą pomysłowość. *Demiurgos* podziela także inne specyficznie kobiece cechy: jest mobilny (jako wędrowny pracownik), lecz po zawarciu kontraktu staje się ulokowany i zwiększają się jego prawa. Jego nakazy są obowiązujące jak polecenia magistratu i przyjmują postać *sum-graphé* – czegoś, co można traktować jako formę grafiki.

Homologia pomiędzy kobietą a architektem, właściwa wczesnej myśli greckiej, uzyskuje swoją kontynuację w filozofii Platońskiej. Dotyczy to zarówno stosunku do rzemieślników (*demiurgos*), których Platon umieszcza na obrzeżach idealnego miasta, jak i Demiurga – kosmicznego architekta, którego pracę opisać można tylko w kategoriach prawdopodobieństwa (jakby naśladowując Muzy) i którego konstrukcja jest zafałszowanym, zmysłowo postrzegalnym materialnym *eikon* (‘obrazem’) niezmiennego *paradeigma* (‘modelu’). Niepewność zawarta jest nie tylko w micie o pracy Demiurga, ale także w samej pracy. Przyczyną nieusuwalnych niedoskonałości Bycia (Stawania się) są właściwości związane z *ananke* (‘koniecznością’) i *chôra* (‘miejscem’, ‘przestrzenią’).

Kosmiczne *oikos* – zgodnie z analizami Bergren odnoszącymi się do drugiej części *Timaios*a (47e3–68d7) – przeniknięte jest erotyczną rywalizacją przypominającą losy związku Zeusa i Metis. Dzieje się tak, ponieważ stworzony świat jest mieszaniną dwóch przyczyn: *nous* (‘inteligencji’) oraz *ananke* (‘konieczności’). W trwającym romansie *nous* ma rządzić *ananke* poprzez



perswazję (*toi peithin*), czyli z wykorzystaniem retorycznych uzdolnień Muz do mówienia prawdy i rzeczy prawdo-podobnych. „Ta struktura małżeńskiej subordynacji jest architektoniczną zasadą i zasadniczą architekturą uniwersum” – skomentowała Bergren¹⁸⁷. W kategoriach filozoficznych wymuszona przez perswazję uległość dotyczy regulacji ruchu, czego nie ułatwia zakorzeniona głęboko w fundamentach świata natura *ananke*, określanej jako „błądząca przyczyna” („*planômenê aitia*”). Opis kosmicznej architektury musi uwzględniać mieszanie obu głównych czynników i nie pomijać zmiennych stosunków między nimi. Przesunięcia wewnątrz struktury odzwierciedlane są w relacjach o nich w formie narracji. Platońska struktura w pewnej mierze dotyczy także architektury tworzonej przez człowieka, gdzie również mamy do czynienia z inteligentnym sprawcą, z podatną na utrwalanie materią (zapisaną jako *firmitas*), z prawdą zmieszaną z fałszem (*venustas*, poezją, narracją) i nie dającą się domknąć koniecznością (pojmowaną jako *utilitas*).

Ruch *ananke* wymusza pewne szczególne przemieszczenie – powrót do sytuacji wyjściowej, ustanowienie jakby drugiego początku, odzwierciedlanego zarówno przez organizację kosmosu, jak i przez narrację o jego powstawaniu. Tym drugim początkiem, pojawiającym się jakby już po stworzeniu kosmosu, jest *chôra*, zaś odpowiednikiem jej anachronicznego wyłonienia się – chiazmatyczne odwrócenie narracji, określane jako „*hysteron proteron Homêrikôs*” (‘późniejsza rzecz umieszczana przed rzeczą wcześniejszą na sposób Homera’). Nie jest zatem przypadkiem (czy właśnie: jest nim), że Platon charakteryzuje *chôra* dopiero po zdaniu relacji z powstawania kosmosu, wraca do tej sprawy w połowie *Timaios*.

W opisach *chôra* dostrzec można dwa rodzaje cech, z których jeden odnosi się do jej stanu prekosmicznego (prearchitektonicznego), drugi zaś – do czasów akcji Demiurga. Chociaż, zdaniem Bergren, oba te rodzaje mają antropomorficzne źródła (w psychologii stosunków małżeńskich i w procesach reprodukcji), to ich pochodzenie jest skrywane po to, by nie ujawniać podziałów, jakie ukształtowały się społecznie. Prekosmiczna *chôra* – pozornie jakby bardziej aktywna – porównana została do plecionej kosa, w którym ziarna oddzielano od plew. Jest jakby potrząsana

¹⁸⁷ Zob. *ibidem*, s. 21: „*This structure of conjugal subordination is the architectural principle and the principal architecture of the universe (Timaeus, 48a, 2–5)*”.



¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 26.

¹⁸⁹ *Ibidem*: „The pre-cosmic *chôra* programs a universe in the condition of the trace”.

¹⁹⁰ *Ibidem*: „Her condition is one of complete and continuous anomaly [...]”.

¹⁹¹ Zob. *ibidem*, s. 23: „To become works of »dislocating« architecture, they would have to have something of their mother active within them”.

¹⁹² Należy dodać, że zarzut Bergren nie głosi całkowitego braku uwzględnienia kwestii rodzaju, lecz jej niedostateczne wykorzystanie. Derrida podobny zarzut postawił Heideggerowi, pytając o płęć *Dasein* i o jego życie seksualne. Zob. J. Derrida, *Différence sexuelle, différence ontologique (Geschlecht I)*, [w:] *idem, De l'esprit, Heidegger et la question*, Paris 1987; *idem, Różnica płci, różnica ontologiczna (Geschlecht I)*, przeł. M. Kwietniewska, „Nowa Krytyka” 2010, za: www.nowakrytyka.pl/spip.php?article80 (data dostępu: 20 IX 2012).

¹⁹³ Zob. A. Bergren, *op. cit.*, s. 22.

i potrząsa elementami, rozdzielając je i różnicując. Istnieje w niej zależność między tym, co ulega potrząsaniu, a tym, co potrząsa; jest wiecznym splataniem jako rozplatanem i rozplatanem jako splataniem czterech elementarnych rodzajów¹⁸⁸. „Prekosmiczna *chôra* programuje uniwersum w stanie śladu”¹⁸⁹. Ponieważ rodzaje są mocami heterogenicznymi, *chôra* brakuje równowagi. „Jest stanem całkowitej i ciągłej anomalii”¹⁹⁰. Sytuacja zmienia się wraz z akcją Demiurga. *Chôra* objawia się wówczas jako pojętnik materialnego Stawania się, a jej neutralność gwarantuje, że wchodzące do niej kopie będą zgodne ze swoimi paradygmatami. Czy jednak *chôra* mogła się aż tak zmienić? Czy została całkowicie spacyfikowana przez demiurgiczny porządek? Platon nie daje powodów do takich wniosków. Wykonywana przez Demiurga praca i jej produkty są jednak skażone przez matkę, jej nieulokowaną kobiecość, pierwotną nieobecność racjonalności.

Koncepcja *chôra* już wielokrotnie odnoszona była do materialnej architektury, a do architektury Eisenmana w szczególności. Przy jej uwzględnieniu rzecz można, że w zwykłym przypadku architekt jest reproduktorem, a architektura – kolejną ustaloną kopią niosącą informację o przeznaczonym jej użytku. Jeżeli rola prearchitektonicznej *chôra* nie zostanie w architekturze silniej uwzględniona, to jej wytwory nie staną się – jak życzył sobie tego Eisenman – dziełami architektury „dyslokacyjnej”¹⁹¹. Niestety, wydaje się, że podczas trwania projektu *Chora L Works* wykorzystano głównie moce spacyfikowanej *chôra*. Gdzie wkradł się błąd? W opinii Bergren przyczyną pewnego niepowodzenia w poruszeniu architektury było niedostateczne uwzględnienie kwestii rodzaju *chôra*, jej złożonej historii i specyficznych mocy¹⁹². Trawestując *bon mot* Ingraham, obecnie powiedzieć można, że ujmowanie *chôra* jako wiecznego i nienaruszalnego miejsca formowania bytów jest „pornografią pozbawienia władzy”¹⁹³. Derrida, odmawiając *chôra* zarówno rozumnych, jak i zmysłowych właściwości, pozbawiając ją wszelkich egzystencjalnych cech i akcentując bierność, zapisuje właściwie opowieść o społecznym wykluczeniu. W rodzinie bytów pojawia się jeden zepchnięty do negatywności. Wraz z tym poglądem również filozofia ustala się na poziomie zamilknięcia, przyjmuje status analogiczny do Filomeli z jej obciętych językiem.



Dodatkowo Derrida nakłania Eisenmana do nieodzwierciedlenia *chôra* w architekturze, przekonując, że jest to przestrzeń nie-reprezentowalna¹⁹⁴. Architektura jest tu nakłaniana do naśladowania oniemiałej filozofii.

Podjęta przez Derridę próba opisanego *chôra* przy użyciu słownictwa „radycznie zbuntowanego przeciw antropomorfizmowi” tworzy zamiar tyleż umotywowany, co niemożliwy do przeprowadzenia. Materialny wszechświat czy koncepcje jego powstania prawdopodobnie nie muszą być opisywane za pomocą pojęć będących analogonami ciała ludzkiego ani nawet przy użyciu jakichkolwiek znanych pojęć. Może nawet powinno się to czynić bez użycia języka. Czy jednak wówczas również anatomicznie pojęty język może być opisany bez języka? Jak może wyglądać nie-antropomorficzny język/język? Zdaniem Derridy, ponieważ *chôra* nie jest bytem, nie można tworzyć bytu na jej obraz. „Czym jest byt?” – zadaje pytanie filozof¹⁹⁵. Rozumny paradygmat i zmysłowa emanacja są bytami. Ale *chôra* jest niczym. Jednak mimo że metafory są wobec niej szczególnie nieadekwatne, to są również nieuniknione. W niepełnie uprawniony sposób usprawiedliwione są zatem wszelkie inne odpowiedniki metafory, jak np. budowla. Choć filozof powstrzymuje architekta przed reprezentowaniem *chôra* w jakiegokolwiek formie w architekturze, to postawiony na jego miejscu zapomina o swych zastrzeżeniach i bez skrupowania rysuje *chôra* w szkicu rzeźby, która można by umieścić w projektowanym parku. Szkic przedstawia coś na kształt liry, odnosząc się do fragmentu z *Timaios*a zawierającego porównanie *chôra* do sita (*plokanon*) rozdzielającego rzeczy na rozumne i zmysłowe. To, co zabronione architektowi, okazało się dozwolone filozofowi. Eisenman nie pozostawia sprawy niedomkniętą i przekłada rysunek na fragment własnego planu parku. Pokratkowana dziura, która pojawia się w projekcie, może nie jest radykalnie zbuntowana przeciw antropomorfizmowi, ale przynajmniej nie sposób ustalić, kto jest jej autorem. Nieustalona (a zatem nieulokowana), staje się ostateczną metaforą *chôra* w projekcie Parc de la Villette.

Sporokowane tekstami Derridy zagadnienia związane z pojęciem *chôra* rozwinęła także Maria Theodorou w swej pracy doktorskiej poświęconej doświadczeniu przestrzeni w tekstach

¹⁹⁴ *Ibidem*, s. 30: „Of course, *chôra* cannot be represented in any form, in any architecture. That is why it should not give place to an architecture – that is why it is interesting. What is interesting is that the non-representable space could give the receiver, the visitor, the possibility of thinking about architecture”.

¹⁹⁵ *Chora L Works...*, s. 70. Zob. też A. Bergren, *op. cit.*, s. 30.



¹⁹⁶ Zob. M. Theodorou, *Space as Experience: Chore/Choros*, „AA Files” 1997, nr 34, s. 45-55. Artykuł ten oparty został na rozdziale pracy doktorskiej autorki, zatytułowanej *The Experience of Space in Relation to Architecture in the Homeric Epics*, napisanej w londyńskiej Architectural Association School of Architecture pod kierunkiem M. Cousinsa. W całości dysertacja opublikowana została rok później przez brytyjski Open University (Walton Hall).

¹⁹⁷ M. Cousins, *Introduction*, [w:] M. Theodorou, *op. cit.*, s. 45.

¹⁹⁸ M. Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, przeł. R. Mannheim, New Haven 1959, s. 66, cyt. za: M. Theodorou, *op. cit.*, s. 55.

¹⁹⁹ Zob. J. Derrida, *Χώρα/Chora*, s. 54: „*Chôra* »znaczy«: miejsce zajmowane przez kogoś, kraj, miejsce zamieszkiwania, konkretna siedziba, ranga, stanowisko, przypisana pozycja, terytorium lub region. I *de facto* *chôra* zawsze będzie już zajęta, zagospodarowana nawet jako miejsce ogólne, chociaż różni się od wszystkiego, co zajmuje w niej miejsce. Dlatego trudno traktować ją jako przestrzeń pustą lub geometryczną ...”. Zob. też M. Theodorou, *op. cit.*, s. 47.

Homera¹⁹⁶. Podjęta tematyka pozornie wydawała się odległa od bieżących kwestii architektury, jednak analizy ukierunkowane zostały na takie opisanie odmienności między odległymi, archaicznymi zastosowaniami słowa a późniejszymi, by ustalenia mogły wzbogacić współczesne rozumienie przestrzeni i zwiększyć świadomość związków koncepcji przestrzeni z dyskutowanymi obecnie kwestiami tożsamości, odmienności czy płci. Wywody Theodorou mogły być interesujące dla środowisk architektonicznych również dlatego, że ujawniały niemal całkowity brak współczesnej koncepcji przestrzeni i tkwienie w nieuświadomionych nawykach o nigdy dotąd nie weryfikowanych podstawach. Źródła ogólnie przyjętych do dzisiaj koncepcji przestrzeni sięgają Platona i nacechowane są pojmowaniem jej jako neutralnego pojemnika bytów, ale też jako miejsca, gdzie rodzą się opozycje w rodzaju bycie/stawanie się, rozumowe/zmysłowe, *logos/mythos*¹⁹⁷. Można być nieufnym wobec twierdzenia, że jeden filozof odpowiada za stworzenie tak długotrwanie stosowanej koncepcji, ale przyznać trzeba, że późniejsze ujęcia Newtona, Kartezjusza czy nawet Kanta tylko utrzymywały przekonanie, że przestrzeń ma charakter abstrakcyjnego, homogenicznego i pustego pojemnika. W sytuacji tak głębokiego zakorzenienia pojęcia opis zupełnie odmiennego pojmowania może być trudny do skonstruowania i wyrażenia. Dzieje się tak, ponieważ bardzo duża liczba innych pojęć uzależniła się od pojęcia przestrzeni-pojemnika, korzysta z niej także w sposobie argumentowania, a nawet zapisywania słów. Intuicyjne spostrzeżenia dotyczące odmienności archaicznego stosunku do miejsca zawarte były już w pracach Heideggera, który zauważył jego związek z rzeczami: „Miejsce należy do rzeczy. Każda z różnorodnych rzeczy posiada swe miejsce”¹⁹⁸. Z kolei Derrida również w późniejszych greckich teoriach dostrzegał różnicę w stosunku do koncepcji pustej, geometrycznej przestrzeni polegającą na ujmowaniu miejsca jako przestrzeni zajętej¹⁹⁹.

Te intuicyjne przemyślenia obu filozofów wzmocnione zostały przez ustalenia autorki oparte na drobiazgowych analizach Homeryckich tekstów. Pierwsza z ważnych różnic dotyczyła jednoczesnego stosowania żeńskiego określenia „*chôra/e*” i męskiego „*chôros*”. Wbrew sugestiom filologów, że kwestia rodzaju

nie ma wpływu na treść słowa, dokładne badanie wskazuje, iż żeńskie *chôre* odnosi się do doświadczania rzeczy, podczas gdy męskie *chôros* – do doświadczania wydarzeń. W obu przypadkach w kształtowaniu „miejsca” decydującą rolę odgrywa ciało, które nabiera tożsamości wraz z miejscem. Odyseusz kształtuje łożę w pniu drzewa oliwnego i przez to łożę jest na jego miejscu. „Jego miejsce” odnosi się wspólnie do łoża i do Odyseusza. Nie tylko łożę i miejsce są związane, ale także łączą się one z przeżyciem cielesnym. Pochodzenie miejsca jest ulokowane w ciele, a relacje między nimi są głęboko wewnętrzne, rzec można – trzewiowe. Takie miejsce nie wymaga zewnętrznego pojemnika. Nie jest też trwałe. Podobnie w przypadku *chôros* wytwarzanego przez wydarzenie: trwa ono tak długo, jak owo wydarzenie, chociaż czas jest wewnętrzny dla wydarzenia. Czas nie jest rozciągnięty i mierzalny, lecz wydarzenie ma własny czas – nieruchomy, porównywalny do losu. *Chôre/chôros* określają doświadczenia, a ponieważ doświadczenia są pojedyncze, nie mogą być rozumiane jako pojęcia. Ich aktualne rozumienie zależne jest od stopnia tolerancji wobec pojedynczości, odmienności i ulotności²⁰⁰. Zamieniają się w pojęcia wraz ze strachem przed nieprzewidywalnością czegokolwiek, co nie trwa, również przed myśleniem. Myślenie, podobnie jako *chôre/chôros*, jest nietrwałe i niepewne, podczas gdy wszystko inne, co nie posiada tych cech, powinno zostać określone jako po-myślenie, myślenie pojedynczości stłumionej na rzecz ogólności.

Zbieżność ustaleń Theodorou z praktykami Eisenmana jest wieloraka. Przede wszystkim zwraca ona uwagę na fakt, że architektura postrzegana jest przez tego architekta jako umiejscawianie, któremu należy się przeciwstawić. „Dyslokacja lokacji” (przemieszczanie tego, co umieszczane) to, być może, najkrótsza z potencjalnych definicji jego postępowania. Kwestia miejsca była też przez niego osobno rozwijana podczas serii projektów określanych jako *Sztuczne wykopaliska*²⁰¹. Ponadto w trakcie wyjaśniania właściwej mu postawy zastosowanie znajduje refleksja nad kwestiami doświadczenia, zwłaszcza doświadczania niematerialnych składowych dzieła architektonicznego. Eisenman dążył także do uruchomienia sił podobnych do tych, jakie zidentyfikowano w prearchitektonicznym okresie funkcjonowa-

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 54.

²⁰¹ Określeniem *Artificial Excavation* objętych zostało 11 projektów wykonanych przez Eisenmana w latach 1978-1988. Należą do nich m.in. projekt dla Cannaregio w Wenecji, *Romeo i Julia*, ale także Parc de la Villette. Zob. J.-F. Bédard, *Introduction*, [w:] *Cities of Artificial Excavation...*, s. 9.



²⁰² A. Benjamin, *Eisenman and the Housing of Tradition*, „Oxford Art Journal” 1989, nr 1, s. 47.

²⁰³ *Idem, Derrida, Architecture and Philosophy*, [w:] *Deconstruction in Architecture*, „An Architectural Design Profile” 1988, nr 72, s. 8-9; *idem, Dekonstruktion und Kunst/Die Kunst der Dekonstruktion*, [w:] Ch. Norris, A. Benjamin, *Was ist Dekonstruktion?*, Zürich-München 1990, s. 38.

nia *chôra*, i nastawiał się na kreację o nieprzewidywalnych jakościach. Często można też zinterpretować jego działania, opierając się na zjawisku jednoczesności składników formuł opozycyjnych.

Tradycja jako forma filozoficznie rozumianej iteracji

Analizę zagadnienia związków architektury z miejscem Andrew Benjamin zaczął od stwierdzenia brzmiącego: „Architektura mieści”²⁰². Prostota takiego ujęcia przesłania bezmiar problemów. Architektura wywołuje miejsce dla budowli, zapewnia mieszkanie, zamieszkiwanie, ale jako system wyobrażeń, stanów i wyrażeń jest też domem dla filozofii czy dyskursów opisujących samą architekturę. Kartezjusz w *Rozprawie o metodzie* posłużył się opisem przewagi miasta zbudowanego od fundamentów przez jednego człowieka nad miastem rozwijającym się bezładnie od zwykłych wiosek do wielkich miast jako argumentem na rzecz filozofii radykalnie zrywającej z przeszłością i silnie opartej na rozumie²⁰³. Tego rodzaju zastosowania są jednak wtórne wobec faktu, że najbardziej ogólne twierdzenia architektoniczne regulują podstawowe wyrażenia filozofii i całej zachodniej kultury. Ich ogólność (a zatem filozoficzność) wskazuje, że w układzie powiązań architektura-filozofia nie są one pierwotne. Pierwszeństwo jednej dziedziny wobec drugiej umyka tedy możliwości ustalenia. W metaforze Kartezjusza nie sposób także oddzielić czystej rozumności od braku rozumności, skoro bowiem zorganizowane miasto jest obrazem rozumu, to miejsce oceny jego stanu musi być na zewnątrz miasta, czyli po stronie nieładu i nierozumności.

Architektura, jako podobna *chôra*, daje miejsce filozofii, ale przy całej odrębności filozofii i jej tradycji w niepokojący sposób zaznacza się w jej naturze. Element niepewności jest rozsadzający, rozpraszaający i skłaniający do nieustannego przemyślenia architektury i filozofii. Praktyczna z natury architektura, dbająca o swą osobliwość i materialność, jest nieuchronnie



głęboko filozoficzna. Powracając do wyjściowego stwierdzenia („Architektura mieści”), można zauważyć, że przy swojej prostocie wskazuje ono na decydującą funkcję i kształtuje teleologię dyscypliny. „Mieszczanie, zamieszkiwanie, schronienie, chronienie i dom dostarczają *telos* architekturze”²⁰⁴. Architektura – jak rozwinął tę kwestię Benjamin – „artykułuje i inscenizuje ten *telos*”²⁰⁵. W przyjętej celowości zawiera się element tak zasadniczy i fundamentalny, że może on swobodnie łączyć się z tym, co niezasadnicze (jak np. dekoracja). Może przejść w dekorację lub wyjść od dekoracji, nie zmieniając swego *telos*. Nawet rozpraszając się w związkach z niezasadniczym, powtarza swoją celowość. Powtórzenie sprawiające, że efekt jest zawsze przewidywalny, czyni koniecznym powtarzanie funkcji. Modernizm – przy pozorach innowacyjności – nie przyniósł w architekturze żadnej większej zmiany, był zaledwie oczyszczeniem celowości do poziomu podstawowego. We wcześniejszych okresach to, co nie było czystą funkcjonalnością, stworzyło bogatą historię architektury, zawsze pozostającą historią iteracji funkcji. Jak można spostrzec: tradycja wytwarzana jest przy ograniczeniach nakładanych przez teleologię.

Refleksja nad tradycją odkrywająca rolę powtórzenia i tego, co zasadnicze (jakby idealnej esencji), przyczynia się do niemożliwej dotąd zmiany. Zamiast kolejnego namysłu nad funkcją pojawia się namysł nad powtórzeniem funkcji; powtórzenie zastępowane jest przez podwojenie powtórzenia, inaczej rzecz ujmując – przez krytyczne powtórzenie. Świadomość zasady i jej mechanizmów częściowo pozbawia ją mocy, a architektoniczna *arché* (*telos*) przestaje jawić się w kategoriach obecności i przesuwają się do świata reprezentacji. Refleksja nad powtórzeniem jest tożsama z oporem wobec dominacji tradycji, lecz nie jest unicestwieniem tradycji. Wpływająca z zasady tradycja jest kontynuowana, ale jej tożsamość zaczyna się na nowo. W kategoriach filozoficznych powiedzieć można, że To Samo powraca, lecz jako odmienione; jest to To Samo po raz pierwszy. W przetrwaniu tradycji zaznacza się także zmiana jej wymiaru ontologiczno-czasowego. Jej tożsamość nie może już być inkorporowana do filozofii bytu, a właściwy jej czas określić można jako tymczasowy. Tożsamość przyjmuje performatywny charakter. Prze-

²⁰⁴ Zob. A. Benjamin, *Eisenman and the Housing...*, s. 47: „Housing, habitation, shelter, sheltering and the home provide the *telos* for architecture”.

²⁰⁵ *Ibidem*.



²⁰⁶ W opisach *House VI* P. Eisenman (zob. *idem*, *Houses...*, s. 169, 182-182, cyt. za: A. Benjamin, *Eisenman and the Housing...*, s. 49, 50) objaśniał swoją architekturę jako zawieszanie jej powiązania z metafizyką dziedziny i dystansowanie się wobec zamykania jej granic: „*The design process of this house, as with all the architectural work in this book, intended to move the act of architecture from its commonplace relationship with the metaphysics of architecture by reactivating its capacity to dislocate; thereby extending the search into the possibilities of occupiable form. [...] architecture cannot be except as it continuously distances itself from its own boundaries; it is always in the process of becoming, of changing, while it is also establishing, institutionalising.*”

²⁰⁷ Zob. A. Benjamin, *Eisenman and the Housing...*, s. 53: „*Eisenman's work, the experience of that work, the philosophy demanded by it, opens up the need to think philosophically beyond the recuperative and nihilistic unfolding of tradition. Tradition is housed – since there is no pure beyond – but the housing of tradition takes place within a plurality of possibilities that can no longer be foreclosed by function, by teleology or by the aesthetics of form.*”

²⁰⁸ A. Benjamin, *Resisting Ambivalence: Form and Function in Eisenman's Architecture*, [w:] *idem*, *Architectural Philosophy. Repetition, Function, Alterity*, London 2000.

²⁰⁹ Zob. *ibidem*, s. 43: „*There is a particular project within architecture that can be linked to the name Eisenman. What marks this project out is complex doubling of repetition.*”

²¹⁰ W sposób bardzo zbliżony do ujęcia Benjaminina stosunek Eisenmana do tradycji architektury wykonywał F. Jameson, zob. *idem*, *Modernity versus Postmodernity in Peter Eisenman*, [w:] *Cities of Artificial Excavation...*, s. 27.

sunięcie w obszarze refleksji wprowadza esencję architektury w stan nieobecności, odbiera jej cechę wyjątkowości i pojedynczości, pomnaża celowość, ale jej nie usuwa. Tworzące tradycję nieusuwalne wyznaczniki architektury są przesuwane w stronę refleksji nad pojęciami, lecz jednocześnie są podtrzymywane w konkretnych budowlach. Eisenman w swoich wypowiedziach bezpośrednio wyrażał chęć „przezwyższenia samozadowolenia tradycji”, opór wobec jej zinstytucjonalizowanych postaci i potrzebę reaktywowania jej zdolności do dyslokacji, lecz zarazem nigdy nie zrezygnował z materialnej architektury²⁰⁶. Strategii dyslokacyjnych (występujących też pod nazwami dekompozycji, skalowania, uobecnienia, ekscesywności czy nowej aury) wliczyć można u tego architekta bardzo wiele. Stłumienie tradycji nie stało się więc prostą negacją, lecz okazało się wywołaniem mnogości i heterogeniczności²⁰⁷. Zdaniem Benjaminina szczególnie wymagające stanowisko Eisenman zajął wobec ambiwalencji forma–funkcja²⁰⁸.

Postawę zakładającą równoczesną aprobatę i dezaprobatę dla zasad architektury Benjamin określił jako „kompleksowe zdwojenie powtórzenia”²⁰⁹. W pierwszym z powtórzeń dochodziłoby do akceptacji przesłań tradycji zarówno na poziomie podstaw, jak i w odniesieniu do najbardziej bezpośredniego dziedzictwa modernizmu²¹⁰. Drugie z powtórzeń polegałoby na zajęciu osobnego stanowiska wobec zagadnienia związków funkcji z formą. Eisenman, mając do wyboru właściwe modernizmowi wysnuwanie formy z praktycznych zobowiązań architektury i postmodernistyczną indyferencję wobec funkcjonalności, wybrał stanowisko odrębne, skupiające się na innowacyjności formy (wstępnie niezależnej od funkcji) i następującym z pewnym opóźnieniem zaspokajaniu potrzeb użytkowych. Za Benjaminem można stwierdzić, że praca Eisenmana nacechowana jest swoistym oporem wobec ambiwalencji forma–funkcja. Eksperymenty formalne przekraczają pewną powściągliwość występującą zwykle w tym zakresie w strategiach modernistycznych. Wywodzą się one z zasobów modernizmu, ale na typowych dla niego formach dokonują serii permutacyjnych przekształceń. Zaspokajanie funkcjonalności jest odraczane, przez co należy rozumieć przede wszystkim odmowę zastosowania form sym-

bolizujących funkcjonalność. Ponadto zagadnienia rzeczywistej użyteczności są rozwiązywane w sposób zakładający wprowadzenie pewnych utrudnień przy korzystaniu z obiektu i jego percepcji.

Jak ujął to Eisenman:

Tym, ku czemu zwraca się moja architektura, jest potrzeba przewyciężenia obecności, potrzeba uzupełniania architektury, która będzie zawsze i będzie wyglądać jak architektura, oraz potrzeba rozerwania silnych więzi pomiędzy formą a funkcją. Usunięcie tradycyjnej roli funkcji nie oznacza, że architektura przestanie funkcjonować, lecz raczej sugeruje, że może ona funkcjonować bez konieczności symbolizowania funkcji oraz że uobecnianie architektury nie powinno być redukowane do obecności funkcji i znaków²¹¹.

Architektura zakwestionowana zostaje jako występująca w rozpoznawalnych kształtach będących umownymi symbolami określonych funkcji, bardzo często już przebrzmiałymi i nie przynoszącymi ułatwień w użytkowaniu.

W powyższym cytacie uwagę zwraca termin „uobecnianie”, wymagający dodatkowych wyjaśnień. Wyraźnie inspirowany jest on podjętą przez dekonstrukcję koncepcją metafizyki obecności i filozofią tożsamości, lecz wprowadza niuanse dostosowujące ustalenia natury czysto filozoficznej dla potrzeb namysłu nad architekturą. Obecność w filozofii dekonstrukcji może być odnośzona do każdej postaci podstawy myślenia, w tym zwłaszcza do bytu, a za nieobecność mogą uchodzić te same elementy, gdy podane zostaną w wątpliwość. Dla Eisenmana obecnością był m.in. nacisk kładziony przez tradycję na postrzeganie architektury przede wszystkim w jej materialnym wymiarze, za nieobecność uważał on zaś jej stłumione, refleksyjne postawy skierowane ku metafizyce architektury. Nie można jednak tworzyć architektury wyłącznie ze zwątpienia, dlatego wprowadzony przez Eisenmana termin „uobecnienie” wyzwalał z ograniczeń narzucanych przez opozycję obecność–nieobecność i zwracał uwagę na procesy, które generują formę, ale nie mogą zostać uchwycone w materialnej obecności danego dzieła architektonicznego²¹². W pracy projektowej uwypukleniu ulega składnik

²¹¹ P. Eisenman, *Post/El Cards...*, s. 16, cyt. za: A. Benjamin, *Resisting Ambivalence...*, s. 47.

²¹² Zob. A. Benjamin, *Resisting Ambivalence...*, s. 48.



²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Zob. *ibidem*, s. 55-57: „Presentness, that which is irreducible to what is present is »excessive«. [...] Presentness or the excessive, in the sense used by Eisenman, does not have an automatic link to actual presence”.

przekraczający podział na zmysłowe i rozumne, przejawiający się jako bezpośrednio niedostrzegalny, lecz niebędący czysto intelektualną grą bez wpływu na materialność dzieła. Podczas objaśniania zagadnienia uobecnienia Benjamin posłużył się także określeniem „produktywna negatywność” oraz „immaterialna siła”, żeby zaznaczyć równoczesność przewyciężania tradycji, jej kontynuację i brak powiązania z materialnością budowli²¹³. Główne rozstrzygnięcia skupiają się nieustannie na związkach formy i funkcji, z których ta druga – mimo podważania – pozostaje centralna.

W symultanicznej obecności ciągłości i nieciągłości zwyciężać musi pewien nieredukowalny wymiar architektury, powodujący, że nawet budzące poważne zastrzeżenia przekształcenia funkcjonalności nie pozostawiają potrzeb użytkowych całkowicie niezaspokojonymi. Części wystawowe Wexner Center for the Arts – jakkolwiek krytykowane za elementy przeszkadzające w ich użytkowaniu – przynoszą zwyczajowy pożytek, na dodatek nieustannie podkreślając swój udział w reaktywowaniu architektury (wręcz przynosząc sławę architektury). Uobecnienie jest właśnie owym dodatkiem określanym w wypowiedziach Eisenmana jako „eksces”. Eksces w tym ujęciu jest nadmiarem wynikłym z niedostatku (np. w zakresie użyteczności) czy z zaprzeczenia tradycji (a więc też niedostatku). Zwykle wiąże się on z przesadą w użyciu materiałów, kolorów czy dekoracji, można się go doszukać w nienaturalności, osobliwości czy ekscentryczności, które wszystkie mogą być identyfikowane i opisywane jako zmysłowo lub rozumowo doświadczalne. Ekscesywność w pracach Eisenmana nie jest złączona z dosłowną obecnością²¹⁴. W Wexner Center ma ona raczej związek z wewnętrzną ekonomią budowli, ujawnia się dopiero w jej działaniu, w jej doświadczaniu. Wexner Center dodatkowo (zatem ekscesywnie, mocą pewnego nadmiaru) przekształca tradycje obiektu wystawowego czy przestrzeni muzealnej. W każdym przypadku to, co nazwano uobeczeniem czy ekscesywnością nie ma materialnego charakteru, nie jest zewnętrzne w stosunku do budowli i zaznacza się głównie w funkcji.

Strategie projektowe Eisenmana na wiele sposobów przeciwstawiają się umieszczeniu rozumianemu jako unieruchamianie



czy instytucjonalizowanie architektury, jednak również miejsce jako przestrzeń dla budowli było celem zabiegów przeciwstawiających się jego homogenicznemu charakterowi. Kiedy zwykły proces projektowy traktował miejsce i budowlę jako oczywiście zrozumiałe, architekt włączał w nie składniki niespodziewane i prowadzące do złożonych reakcji na nie. Jak ujął to Benjamin: „Produkcja nieprzewidywalnego jest fundamentalnym elementem większości tych projektów”²¹⁵. Nieprzewidywalność pojawia się jako punkt pośredni między wartościami formalnymi a ich doświadczaniem przez użytkowników. Eisenman przewidywał przejawianie się nieprzewidywalnych reakcji już w odniesieniu do swych domów i opisywał to następująco:

W procesie obejmowania w posiadanie właściciel zaczyna niszczyć, aczkolwiek w pozytywnym sensie, początkową jedność i kompletność struktury architektonicznej. [...] Poprzez pracę mającą na celu dojście do porozumienia ze strukturą projekt przestaje być dekoracją, a staje się procesem wnikania w czyjaś ukrytą zdolność do rozumienia jakiegokolwiek przestrzeni stworzonej przez człowieka²¹⁶.

Wprowadzaniem w kształt miejsca elementów heterogenicznych Eisenman posługiwał się także w projektach urbanistycznych. W procesach planowania rozrywał związek koncepcji terenu z jego determinantami historycznymi i uzależniał jego kształt od elementów przypadkowych, by dopiero wtórnie wprowadzić rozwiązania funkcjonalne. Miasto nie mogło przez takie działania ulec destrukcji, ponieważ jego heterogeniczność i tak wyprzedzała zabiegi Eisenmana. Cokolwiek osobliwego i obcego wytworzyłby on na zagospodarowanym terenie, palimpsestowa struktura miasta i tak była uprzednia wobec wszelkiej obcości i osobliwości. Fragmentaryczna inność ulegała wchłanianiu, jakby była czymś naturalnym, a przetrwanie miasta okazywało się zależne od prób zdeformowania jego miejsc. Zakłócenia lokacji były wywołaniem pierwotnego ducha miejsca stłumionego przez lokację.

Formy powtórzeń stosowane przez Eisenmana są złożone i różnorodne, ale podobnie wielorakie są sposoby wyjaśniania tego zjawiska w kulturze współczesnej²¹⁷. Hays, który poświęcił

²¹⁵ *Ibidem*, s. 63-64.

²¹⁶ P. Eisenman, *To Adolf Loos and Bertolt Brecht, „Progressive Architecture”* 1974, nr 55, s. 9, cyt. za: A. Benjamin, *Resisting Ambivalence...*, s. 64.

²¹⁷ Zob. T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

²¹⁸ Zob. K.M. Hays, *From Structure to Side to Text: Eisenman's Trajectory*, [w:] *Thinking the Present. Recent American Architecture*, red. K.M. Hays, C. Burns, New York 1990; K.M. Hays, *Allegory unto Death: An Etiology of Eisenman's Repetition*, [w:] *Cities of Artificial Excavation...*, s. 104-117.

Eisenmanowi kilka artykułów, interpretując iterację w pracach tego architekta, sięgnął do inspiracji ujęciem powtarzania, jakie proponowali Sigmund Freud i Roland Barthes²¹⁸. Ten wybitny znawca współczesnych teorii architektonicznych przypomniał, że już rozrysowywanie w licznych wersjach projektów domów wychodziło od konceptów zaproponowanych wcześniej przez Le Corbusiera, Terragniego czy architektów związanych z grupą De Stijl. Ustanowienie przez architekta takiego punktu wyjścia swoich prac było nie tylko powtórzeniem formalnych cech architektury, ale też uruchomieniem refleksji nad nimi. Namysł – nawet gdy przyjmował postać rysunku – nabierał cech dyskursu i przez to obniżał rangę czynnika estetycznego. Wraz z przyjemnością powtarzania wynikającą z włączania się do określonej kulturowej jedności (w tym przypadku do jedności stylu modernistycznego) dochodziło do zniwelowania przyjemności estetycznej i zanikania pierwotnego sensu posługiwania się formami właściwymi architektonicznemu modernizmowi. Posługujący się specyficznymi narzędziami interpretacyjnymi Hays odkrywa w tym momencie to samo zjawisko łączenia w pary opozycyjnych pojęć, o jakim pisał Benjamin. Propozycje Eisenmana są jednoczesną afirmacją modernizmu i jego negacją, reprodukują określone wartości i zrywają z nimi, zastosowane formy podważają utarte znaczenia, ale nie tracą na znaczeniu. Jakkolwiek obaj autorzy zauważają przetrwanie realnej architektury, to jednak Hays twierdzi, że przynajmniej same rysunki kierują się logiką śmiertelnego końca. Przeniknięte powtórzeniami diagramy ukazujące procedury projektowe, kryjące się za diagramami badania konwencji architektonicznych i wyrzucie prac tego rodzaju z możliwości zmysłowego doświadczenia łącznie tworzą nastrój wyczerpania i wycofania w pustkę.

Podobny skutek przynoszą powtórzenia w projektach urbanistycznych. W rysunkach dla Cannaregio Eisenman wykorzystał kratownicę zaczerpniętą z koncepcji Le Corbusiera dla szpitala w Wenecji, którą następnie przetransponował na projekt Parc de la Villette. Uczynił to w pełnej świadomości, że niemal identyczny zamysł rozwinął w swych pracach dla tegoż parku Bernard Tschumi. Z każdym z tych powtórzeń wzmagala się utrata sensu, a estetyczna refleksyjność prowadziła ostatecznie



do niemej pustki tych tekstowych dzieł. Ich wybielona tekstualność głosiła już wyłącznie nieobecność pamięci, a ich znaki nie tylko nie odnosiły się do jakiegokolwiek zewnętrznej rzeczywistości, ale też obumarły we wzajemnym odnoszeniu się do siebie²¹⁹. Architektura Eisenmana już w punkcie wyjścia miała na celu uniknięcie – jak określił to Benjamin – „rekuperacyjnego i nihilistycznego powtórzenia”, inaczej mówiąc: replikowania wartości, które utraciły sens, i proponowała w tym celu wymyślne strategie. Ale nie ma architektury poza powtórzeniem, tak jak nie ma sensu poza jego kolejnym złudzeniem. Architektura tak zamierzona nie wraca w koleiny zrozumiałej symboliki znaczeń, ale nowe znaczenia pozbawione są ludzkiej zrozumiałości i przemawiają z poziomu wyalienowanej przedmiotowości. Nie jest to architektura nieznacząca, ale też nie jest już znacząca.

Zakończenie

Dyskusja, jaką sprowokowały spotkania Derridy i Eisenmana, przyniosła wiele niespodziewanych spostrzeżeń dotyczących architektury, ale też uprawomocniła uznawane niekiedy za nielegalne aspiracje Eisenmana do nie-bycia architektem²²⁰. W sprzeczności ze swą praktycznością i materialnością architektura okazała się dziedziną filozoficzną w czystej postaci. Nie stało się to za sprawą inspirowania filozofią, lecz mocą właściwości samej dziedziny. Podstawowe gesty architektoniczne, w tym zwłaszcza gest czynienia miejsca, dają się objaśnić wyłącznie językiem filozofii. Wprowadzenie przez Derridę do dyskusji pojęcia *chôra* było bezsprzecznie sprawą przypadku, ale niemal wszystko, co powiedziano podczas spotkań *Chora L Works* i później, ma różnorodne i głębokie związki z architekturą. Nawet rozważania literaturoznawcze i kwestie filologiczne wprowadzone do omawianego zakresu zagadnień przez Bergren i Theodorou łączą się z historią architektury dawnej i współczesnej.

Architektura – do czego wypadnie wrócić jeszcze kilka razy – jest mieszaniem, umiejscawianiem i wszystkim innym, co

²¹⁹ Zob. K.M. Hays, *Allegory unto Death...*, s. 113.

²²⁰ Podczas pierwszego ze spotkań Derridy i Eisenmana doszło do następującej wymiany zdań:
Derrida: „*So, I will stop apologizing for not being an architect...*”.
Eisenman: „*And I will stop apologizing for not being an architect*”.
Cyt. za: *Chora L Works...*, s. 9.
Krytycznie o aspiracjach architekta, ale też filozofa, napisał m.in. J.-L. Cohen (*idem*, *op. cit.*, s. 225-226): „*The »presence of absence« that Eisenman liked to point to in the project he executed during the 1980s is, in the project for La Villette, the presence of lack in both partners: with Eisenman, a lack of intellectual recognition and a desire for the conquest of a theoretical aura; with Derrida, lack of fruitful contact with a material reality very removed from his world of words and concepts*”.



²²¹ Zob. przypis 204.

wywodzi się od słowa „miejsce”²²¹. Problem pojawia się wówczas, gdy badanie samego słowa „miejsce” („*chôra*”) ukaże, że jest ono złączeniem trzech stanów: przed-rozumnego, rozumnego i porozumnego. Pre-architektoniczna *chôra* (porównywana do nie-uloowanej kobiety) nie traci swych anarchicznych właściwości w stanie ulokowania. Działa tu objaśnione przez Kipnis „prawo ana-”. Z kolei zbyt mocno ulokowana architektura (mówiąc post-strukturalistycznym językiem Eisenmana – zinstytucjonalizowana architektura) wpada w stan po-rozumności. Umocnienie tradycji – charakterystyczne dla utrwalonej postaci architektury – zwraca uwagę na gest powtórzenia Tego Samego i rozbudza pragnienie „dyslokacji”. Pojawia się kołowość, mająca w sobie coś ze splatania i rozplatania, tkactwa-kręactwa Penelopy.

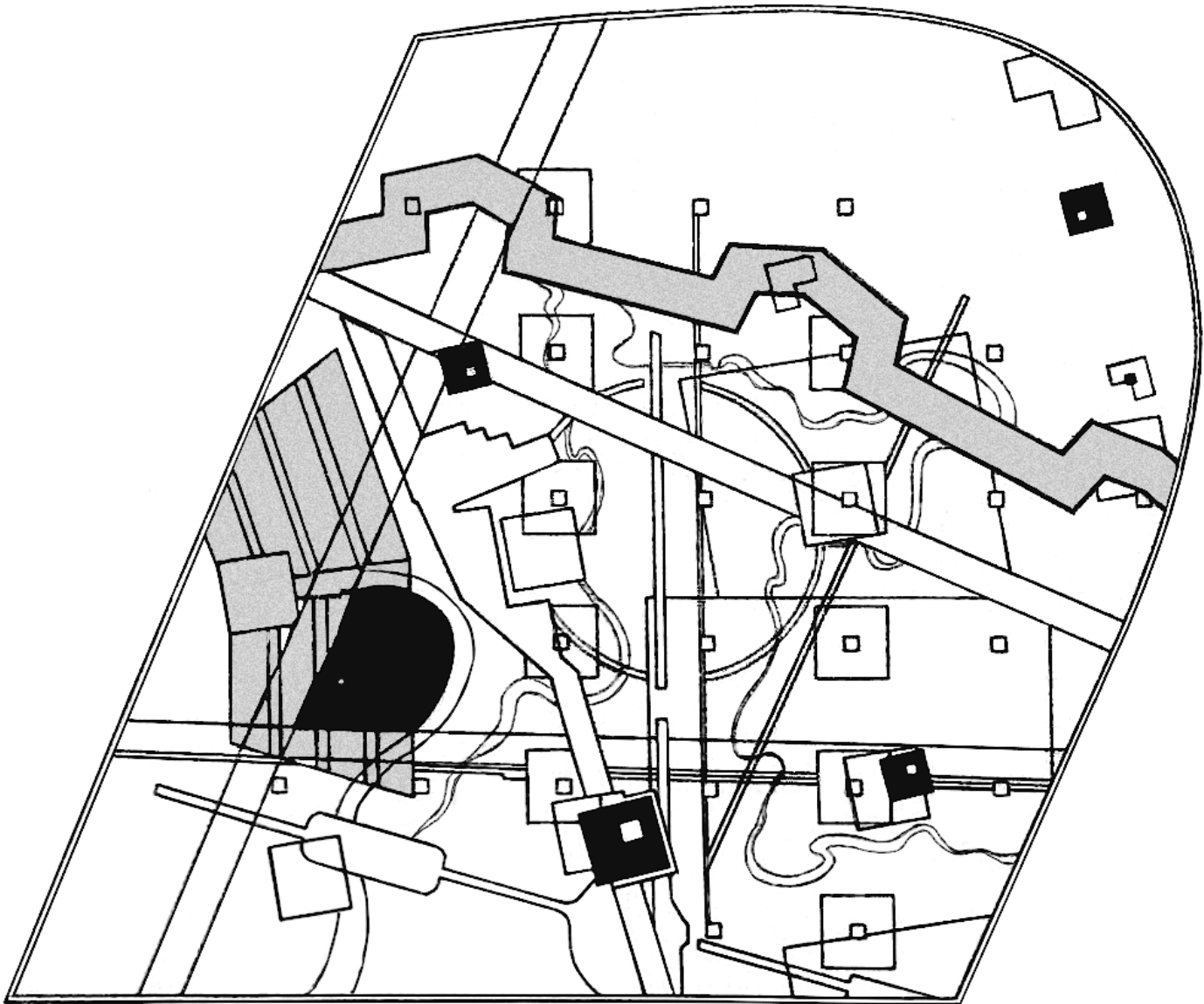
Podobnie jak nieustalona jest natura lokacji, tak samo niejasna jest celowość (konieczność, przyczyna), będąca u swego zarania określana jako „błądząca” („*planômenê pitia*”). Wiele mówi to też o materialnej architekturze, której celowość jest również mnoga i nieustalona. Świadomość heterogeniczności celowości przenosi się na aspiracje architektury do prawdy, która – podobnie jak *chôra* i *ananke* – jest nieodróżnialna od kłamstwa (kręactwa-tkactwa). Architektura może zaledwie pozorować prawdomówność, ale zasadniczo jest jedynie oszustwem domagającym się uznania. Siła przekonywania jest w niej ważniejsza od treści, a ułuda ważniejsza od prawdy. Architektoniczne triki i strategie są uznawane za prawomocne i przyjmują przez to udział we władzy.

Ponowny powrót do stwierdzenia: „Architektura mieści” wskazuje nie tylko cel/funkcję architektury, ale także na nieuchronność jego powtarzania. Zmienność celu/funkcji nie przynosi zmiany w samej zasadzie, ale z czasem umacnia pytanie: czy architektura może nie mieścić? Przypadek Eisenmana jest częściową odpowiedzią na to pytanie. Próbuje on przerwać ciąg powtórzeń Tego Samego i przemieszczać miejsce (dyslokować lokację). Wkład Benjamin’a w poznanie strategii Eisenmana – inspirowany spostrzeżeniami Giles’a Deleuze’a i Jacques’a Derridy dotyczącymi powtórzenia – pokazywał nasilanie się u Eisenmana polemiki z iteracją (tradycją), opartej na wprowadzaniu do projektów składników nieprzystających do miejsca. W projekcie

Romeo i Julia polegało to na połączeniu różnorodnych architektonicznych zarysów i przekładaniu ich na rozplanowanie konkretnego miejsca. Do rozbicia kompozycji ortogonalnych bloków w projekcie centrum badań biologicznych we Frankfurcie Eisenman użył z kolei wzoru kodu DNA. Podobnych przykładów czynienia z elementu obcego wobec architektury (a zatem: ze swoistego błędu) początku pracy projektowej można u Eisenmana wskazać dużo więcej. Kontrzasady tych działań były zbliżone: rozmywały początek, przedkładały wartości składni nad sensem, zwalczały ogólne pojedynczym. Miejsce tych obiektów stawało się czymś nie dającym się pozbiierać w całość, a tracąc na sile swych połączeń, zaczynało być nietrwałe – jak zdawała się podpowiadać architektom Theodorou.

Opisywany ciąg wydarzeń łączących architekturę z filozofią (projektów, spotkań, dyskusji) ostatecznie można uznać za ujawnienie jedynie takiego rodzaju związku tych dziedzin, jaki budził szczególne zainteresowanie filozofii dekonstrukcji. Byłaby to zatem historia niecałkiem uprawnionej, ale też trudno usuwalnej, dominacji filozofii nad architekturą, prób podważania koncepcji władzy dziedziny poważniejszej i dyskursywnej nad mniej poważną i rzekomo niedyskursywną po to, by wykazać ograniczenia narzucone przez zastany układ dyscyplin i wprowadzić obie w stan czasowego zawieszenia właściwy myśleniu.





16. P. Eisenman, *Parc de La Villette*, plan, 1986

za: Eisenman Architects: *Selected and Current Works*, red. S. Dobney, Mulgrave 1995, s. 101, il. 3.



5.

Aneks

Architektura pisze nadal Balzakowskie powieści. Eisenman a literatura

Wstęp

Bez szczególnego wysiłku możliwe jest znalezienie argumentów popierających tezę, że architekturę można uznać za rodzaj tekstu. Nieco inaczej działałoby się w przypadku, gdyby postawić tezę odwrotną: że tekst bywa architekturą – nie teorią architektoniczną, nie opisem projektu budowlanego, lecz właśnie wprost architekturą. Nie chodziłoby przy tym o to, że tekst miałby architektoniczną konstrukcję, lecz że stanowiłby architekturę. Tekst taki byłby z pewnością inną literaturą i inną architekturą. M.in. tego typu problemy stawia przed badaczem architektury współczesnej korpus dzieł Petera Eisenmana. Postępowanie w celu uargumentowania przytoczonej tezy należałoby chyba zacząć od przypomnienia, że „architekci nie budują, tylko rysują”, a skoro to rysunek – w gruncie rzeczy swoisty zapis, czyli pismo – reprezentuje architekturę, to czemuż nie czysty tekst – rodzaj może niestrawnej, ale jednak prozy²²² – nie mógłby być architekturą. Tego rodzaju argumenty to jednak „półśrodki”, a sprawa jest dużo bardziej skomplikowana. Wszelkie wyjaśnienia trzeba wszakże rozpocząć od przypomnienia, że Eisenman jest autorem tekstów, których wybór (więc nie całość) wypełnia dwa solidne tomy²²³ (poza osobno opublikowaną rozprawą

²²² Określenie „niestrawna proza” użyte w odniesieniu do tekstów Eisenmana zaczerpnięte zostało z eseju R. Evansa, zob. *idem*, *op. cit.*, s. 68.

²²³ P. Eisenman, *Ins Leere geschrieben. Schriften & Interviews*, Wien 2005; *idem*, *Aura und Exzeß...*

224 *Idem, Die formale Grundlegung...*

225 Praca pierwotnie opublikowana została w języku francuskim jako *Pour une teorie de la production litteraire* (Paris 1966). W języku angielskim: P. Macherey, *A Theory of Literary Production*, przeł. G. Wall, London 1978.

doktorską²²⁴), a jednocześnie kilkudziesięciu budowli bądź całkowicie przygotowanych (wraz z modelami) typowych projektów architektonicznych oraz laureatem kilku prestiżowych nagród w tejże dziedzinie. Komentatorom dorobku Eisenmana trudno jednak rozstrzygnąć, czy owe pisma i budowle są czymś osobnym (niektórzy wręcz stwierdzają ich całkowite nieprzystawanie), czy też czymś, co wzajemnie się objaśnia, pozostaje w związku symbiotycznym (rozumianym psychologicznie), czy w końcu – tak jak założono na początku niniejszego artykułu – pisma to odrębna architektura (choć korespondująca z rzeczywistymi budowlami czy projektami). Zbliżyć się do poprawnej odpowiedzi na pytanie o status piśmiennictwa i architektury Eisenmana można poprzez rozważenie kilku rodzajów związków jego twórczości z literaturą. Pierwszy z nich to nadzwyczajne zdolności Eisenmana w dziedzinie zabaw słowami, które jednak nie są niewinne, lecz stanowią wyraz dążeń do zerwania z celowością znaczeń. Drugi to zainteresowanie Eisenmana we wczesnym etapie jego działalności składnią projektowania architektonicznego, inspirowane lingwistycznymi pracami Noama Chomsky’ego i jego gramatyką transformacyjno-generatywną. Łączące się z pierwszymi projektami domów dążenia do autonomizacji architektury wiązały się ponadto z technikami badanymi w literaturoznawstwie (m.in. defamilaryzacją opisaną przez Wiktora Szklowskiego w 1917 roku). Trzeci rodzaj związków dotyczy przekroczenia prób autonomizacji architektury (a zarazem estetyki modernistycznej) i ponownego zainteresowania zagadnieniami znaczenia w architekturze. Również dla objaśnienia tego etapu twórczości Eisenmana pomocne mogą się okazać ustalenia badaczy literatury. Frederic Jameson wskazał w tym przypadku zwłaszcza na pracę Pierre’a Macherey’a *A Theory of Literary Production*²²⁵. Czwarty rodzaj omawianych związków objawił się, kiedy Eisenman zaczął w architekturze kreować odzwierciedlenia historycznych czy literackich narracji – swego rodzaju „kamienne historie” i architektoniczne fikcje.



Gry słowami

Pierwszym, choć pozornie mało poważnym dowodem na związek Eisenmana z literaturą, są tytuły i treść niektórych jego esejów, gdzie operuje on anagramami, kalamburami, homofonami, homonimami, zamianami kolejności liter i innymi formami uwydatniania cząstkowych wartości znaczeniowych języka²²⁶. O tym upodobaniu do słownych gier, dotyczącym licznych osób zajmujących się dekonstrukcją, w tym dekonstrukcją w architekturze, pisało wielu autorów, jednak za najbardziej kompetentnego wypadła uznać samego Jacques'a Derridę, który tej przypadłości Eisenmana poświęcił osobny tekst. Esej *Why Peter Eisenman writes such good books/Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres* w każdym swym aspekcie jest ujawnieniem labiryntowej struktury języka, zajmującej dla obu autorów²²⁷. Jak zwrócił uwagę Jeffrey Kipnis, tekst Derridy ma formę listu skierowanego do Eisenmana²²⁸. Problemem jest to, że Eisenman dostał dwie wersje tekstu: jedną w autografie (ale bez podpisu), drugą przepisana na maszynie (i podpisaną). Wersje różnią się wprawdzie nieznacznie, ale wystarczająco, by wywołać zamieszanie. Przykładowo: maszynowa zawiera cytaty z rękopiśmiennej. Dwa niemal identyczne teksty odnoszą się do siebie, a odmienności między nimi tworzą dodatkowe sensy – takie spostrzeżenie to prawie definicja ważnego wątku dekonstrukcji. Derrida, wysławiając talent Eisenmana do pisania „dobrych książek”, zarazem ironizuje na ten temat, ponieważ w jednym ze swych pierwszych dzieł zawarł krytykę totalizujących właściwości książek – a tu przecież wychwala za talent do „innego” pisania i „innej” architektury²²⁹. Nie daje się na ironii łatwo przyłapać, wyjaśnia bowiem, że książki Eisenmana z pewnością nie są już książkami. Nie zawierają wypowiedzi estetycznych, a nawet przekraczają to, co człowiecze. Są; nie są; przekraczają. To cały Derrida.

Ciepły i życzliwy tekst Derridy jawi się jednocześnie jako lodowato logiczny. Ponieważ dekonstrukcja jest prawdopodobnie zaraźliwa (filozof pisał o wirusach i pasożytach), można dodać, że tekst jest lodowaty, bo dotyczy Eis(en)mana²³⁰. Tytuł (a więc już sam początek) trawestuje rozdział z książki Nietzschego *Ecce homo* nazwany *Warum ich so gute Bücher schreibe*. Choć

²²⁶ J. Kipnis, *Twisting the Separatrix*, s. 41-42 (dalsze odwołania wg edycji w „Assemblage”).

²²⁷ J. Derrida, *Why Peter Eisenman...* Ponieważ oryginał na każdej stronie ma 10 dziur wykonanych specjalnie po to, by utrudnić czytanie tekstu, korzystam z wydania holendersko-angielskiego, już ich pozbawionego: *Peter Eisenman, Recente projecten/Recent Projects*, s. 169-182. Na temat dziur pisał m.in. L. Cruickshank, zob. *idem, The Case for Re-evaluation of Deconstruction and Design; Against Derrida, Eisenman and Their Choral Works*, „The Radical Designer” 2007, nr 3, iade.pt/designist/issues/003_07.html (data dostępu: 23 IX 2011).

²²⁸ J. Kipnis, *Twisting the Separatrix*, s. 37.

²²⁹ *Ibidem*, s. 43.

²³⁰ *Ibidem*, s. 44: „As a writer, Derrida is an iceman”.

²³¹ J. Derrida, *Why Peter Eisenman...*, s. 169-170.

²³² *Ibidem*, s. 171.

²³³ *Ibidem*.

autor zastrzega, że nie chce pisać o Eisenmanie jako architekcie „anty-Wagnerowskim” czy „Nietzscheańskim”, to jednak zwraca uwagę, że Nietzscheańskie *Menschliches. Allzumenschliches* może być porównane do kwestionowania w pismach architekta „zbyt ludzkiego” przywiązania do ludzkiej skali w projektowaniu i prób zdestabilizowania humanizmu i antropocentryzmu²³¹.

Pre-tekstem tekstu była seria spotkań Derridy i Eisenmana podczas wspólnego projektowania Parc de la Villette w Paryżu. Jak pisał Derrida w omawianym eseju, początkowo był on przekonany o przewadze swych dyskursywnych racji konfrontowanych z „niedyskursywną” architekturą, w trakcie kontaktów z Eisenmanem zaakceptował jednak wyjątkowość jego architektury i jej podporządkowanie „warunkom dyskursu, gramatyce i semantyce”. Okazało się, że Eisenman, nie odsuwając się od architektury (ani też nie stając się bezproduktywnym jej teoretykiem), „otworzył przestrzeń, w której dwa języki, werbalny i architektoniczny, wyrażają się jeden przez drugi poza tradycyjnymi hierarchiami”²³².

To, co Eisenman „pisze słowami”, nie ogranicza się do refleksji zwanej teoretyczną na temat przedmiotu architektonicznego, która próbuje zdefiniować, czym ów obiekt jest lub czym powinien być. To też coś innego, co nie rozwija się jako metajęzyk. To inne traktowanie słowa, inna poetyka, która na pełnych prawach uczestniczy w architekturze, nie poddając się prawom dyskursu²³³.

W działalności Eisenmana wiele rozwiązań łączy się ze słowami, z zabawami i grami językowymi, które, przestając być poważnymi, nie stają się niepoważne czy nieważne. Sytuacja zawieszenia między powagą a niepowagą jest decydująca dla zrozumienia postępowania omawianego artysty. W odniesieniu do jeszcze innych kwestii Andrew Benjamin określił jego poczynania jako „opór wobec ambiwalencji”.

Doskonałym przykładem zdolności Eisenmana do językowego ujmowania złożonych kwestii jest, zdaniem Derridy, stworzona przez architekta krótka, zaledwie dziesięcioliterowa nazwa streszczająca ich współpracę. Potrzebny był tytuł spełniający kilka warunków: zwięzłości, wywodzenia się z centrum wspól-



nych działań, ale też zawierający w sobie informację o przypadkowości spotkania filozofa i architekta. Eisenman zaproponował tytuł *Chora L Works*, zgodnie z sugestią Derridy, by punktem wyjściowym ich pracy była jego analiza pojęcia „chôra” zawartego w Platońskim *Timaiosie*. „Chora L” mówiło o pracy wspólnej, „chóralnej”, a przy tym odsunięcie litery L uprzestrzeniało tytuł, wskazując na udział architekta. Śpiew, wykorzystywany do opisu prezentowanych tu rozmów, można rozumieć jako charakterystykę wypowiedzi, która ma właściwości artystyczne i przekracza czysto racjonalny wymiar dyskursu. Derrida dywagował na temat znaczeń przywoływanych przez określenie *Chora L Works*, większą uwagę zwracając na jego „muzyczność”.

Kategorię tę przypomniano także, gdy z kolei Derrida poproszony został o wniesienie swego wkładu w podsumowanie współpracy. Ponieważ w jednym ze szczególnie niejasnych miejsc, w jakich Platon odnosi się do terminu „chôra”, jest fragment, gdzie używa metafory sita (*plokanon*, 52e), rozdzielającego czy wprowadzającego w drgania siły, które samo wywołuje, Derrida zaproponował ustawienie w Parc de la Vilette metalowej rzeźby przypominającej lirę. Kratowany przedmiot miałby stać nie wertykalnie czy horyzontalnie, lecz ukośnie. Takie umocowanie odnosiłoby się do okoliczności, że *chôra* (miejsce) jest w ruchu, a w jego trakcie „ma miejsce” filtracja, jednak samo miejsce pozostaje „obojętne, niezdefiniowane i amorficzne”. Niejasności tego fragmentu odzwierciedla komentarz Kipnisa, głoszący, że *chôra* nie może być pomyślana²³⁴. W czasach filozofii i sztuki kwestionującej reprezentację propozycja Derridy była chyba pomyłką. Eisenman naniósł propozycję Derridy na swój projekt tak, że zdwoił jego rysunek, wpisując „małą lirę w dużą”. Pomysły nawarstwiły się i w ten sposób obok słowa „lira” (*lyre*) pojawiło się angielskie słowo „warstwa” (*layer*), które uzyskało dominację w całym projekcie. Ten bowiem składał się z pierwotnego terenu, propozycji tandemu Eisenman/Derrida, ale też z wcześniejszych, bardzo podobnych projektów Eisenmana dla dzielnicy Cannaregio w Wenecji oraz równie podobnych, aktualnych propozycji Bernarda Tschumiego. „*Lyre*” przekształcona w „*layer*” może być wręcz uznana za podtytuł *Chora L Works*. Zdarzenie ujęte jako narracja tworzy liryczną historię, ta zaś

²³⁴ J. Kipnis, *Twisting the Separatrix*, s. 50: „Chôra, as what, above all, is not, but what also is not nothing, emerges as that which cannot not be thought, but cannot be thought as such”.



²³⁵ J. Derrida, *Why Peter Eisenman...*, s. 178.

²³⁶ *Ibidem*, s. 179.

²³⁷ *Ibidem*, s. 180.

²³⁸ *Ibidem*, s. 181.

²³⁹ J. Kipnis, *Twisting the Separatrix*, s. 43: „The Eisenman/Nietzsche is the old Nietzsche, the simple, radical Nietzsche, the one traditionally read as critic of the human-all-too-human, as nihilist, as revaluer of all values, as the philosopher of the end of the »truth« of everything, which is to say, the end of everything. *La fin de tout, particularly the end of God, la fin de Dieu*”.

zniewala kłamliwą siłą sztuki. „Prawda dzieła jest tą kłamliwą siłą, tym kłamcą (*liar*), który towarzyszy wszystkim naszym wyobrażeniom”²³⁵. Warstwy tworzą palimpsest, w którym prawda nie znajduje oparcia w źródłowej czy celowej obecności sensu. „Kłamstwo nie ma przeciwieństwa”²³⁶.

Ta część rozważań Derridy, w której przypomina on o swych przekonaniach dotyczących prawdy, pozwala mu zwrócić uwagę na analogiczne sugestie zawarte w tytule eseju Eisenmana *Moving Arrows, Eros and other Errors*. Kłamstwo nie wprowadza w błąd, lecz stanowi „*moving error*”, a jego „błądzenie jest jednocześnie skończone i bez końca, zaplanowane i przypadkowe”. Esej Eisenmana odnosi się do historii Romea i Julii, której to opowieści obaj partnerzy poświęcili niegdyś osobno sporo uwagi. Historii miłosnej (stąd termin „*Eros*”), będącej opowieścią o imionach (zatem słowach) i całej serii błędów i przypadków niepowstrzymanych niczym lecące strzały („*moving arrows*”).

Ponieważ sens przemieszcza się jak strzała, nie dając się zatrzymać, zebrać, nie będziemy dłużej przeciwstawiać błędów (*errors*), które rodzi i które nie są kłamstwami, prawdzie. Pomiedzy „*error*”, „*Eros*” i „*arrows*” transformacje są nieskończone, kontaminacje nie do uniknięcia i jednocześnie przypadkowe²³⁷.

Jak napisał Derrida, przecinają się wzajemnie jak strzały, czyniąc z *misreading*, *misspelling* czy *mispronunciation* siłę generującą, mówiącą wszystko, a zarazem dającą przyjemność. Błąd nie mający przeciwieństwa i sprawiający przyjemność to także wyjście poza sprzeczność, ale może także, paradoksalnie, właśnie poza przyjemność. W niepowadze przyjemności i wyjściu poza sprzeczność nie ma błędu, lecz raczej inna hierarchia – hier-archia bez *arché*, pamięć bez źródła, hierarchia bez hierarchii²³⁸.

Derrida wyraźnie zmierza do końca, który w jego przypadku był refleksją nad końcem utopii końca. Przywołuje więc jeszcze jeden esej Eisenmana, zatytułowany *Fin D’Ou T Hou S*. W języku francuskim sformułowanie „*la fin de tout*” oznacza koniec wszystkiego, ale tytuł Eisenmana odnieść można także do Nietzscheańskiego „*la fin de Dieu*”²³⁹. Dalszą grę autor przerzu-



ca jednak na Kipnisa, zamieszczając odpowiedni przypis, w którym zbiera skojarzenia wzbudzone przez tytuł. Rzecz pozostała więc jakby bez końca²⁴⁰.

Zagadnienia autonomii architektury

W pierwszym etapie swojej twórczości, przypadającym na lata 1967–1978, Eisenman skupiony był na projektowaniu domów stanowiących rodzaj krytycznej refleksji nad willami Le Corbusiera, a także nad mistrzowskim dziełem Giuseppe Terragniego – Casa del Fascio, wzniesioną w Como w 1936 roku. Wille od początku modernizmu należały do stałych tematów podejmowanych przez architektów i nierzadko wchłaniały odkrycia estetyczne innych kierunków, jak chociażby holenderskiego neoplastycyzmu w przypadku willi dr Schröder autorstwa Gerrita Rietvelda czy *maison d'artiste* Theo van Doesburga²⁴¹. Różnice między willami wczesnych modernistów a willami Eisenmana – w opinii Kennetha Framptona – wiązały się z faktem, że te pierwsze tworzone były jeszcze w klimacie modernistycznych utopii, natomiast te drugie otacza aura deziluzji i konfrontacji z pustką, nicością i obcością zewnętrznego świata²⁴². Domy oznaczone liczbami I do IV stanowiły wariacje na temat szczęścia, ale ich cele wykraczały poza estetykę, a właściwie zmierzały do tego, by doświadczano raczej ich konceptualnej niż czysto zjawiskowej postaci. W opinii Eisenmana dotychczasowa architektura zdominowana była przez fikcję reprezentacji, czyli osiągnięcia znaczenia (głównie przez odniesienie do człowieka), oraz przez fikcję historii i rozumu, które skłaniały do poszukiwania początków i celów architektury²⁴³. Architektura modernistyczna mimo deklaracji zerwania z przeszłością zastąpiła jedynie złudzenie ponadczasowego pochodzenia wskazaniem na historyczny postęp jako swoje źródło (nowa fikcja historii), a poszukiwania źródeł znaczenia w pierwotnych budowlach (w rodzaju chat i świątyń) – symbolizowaniem funkcji i techniki (nowa fikcja znaczenia). Początkowe dążenia Eisenmana skierowane były przede wszystkim na

²⁴⁰ J. Kipnis, *Architecture Unbound: Consequences of the Recent Work of Peter Eisenman*, [w:] P. Eisenman, *Fin d'Ou T Hou S*, London 1985, s. 19: „So an endless play of reading: »find out house«, »fine doubt house«, »find either or«, »end of where«, »end of covering« (in the wealth of reading possibilities, two on an »inside« nature that have recently arisen might be interesting to indicate. »Fin d'Out T« can also suggest the French »fin d'aout«, the end of August, the period, in fact, when the work on the Project was completed. In addition, an English reader affecting French might well mispronounce the same fragment as »fondue«, a Swiss cooking technique (from the French »fondue« for melted, also a ballet term for bending at the knee) alluding to the presence of a Swiss-trained architect, Pieter Versteegh, as a principal design assistant! etc., is provoked by regulated manipulations of the spacer – between letters, between image and writing – a manipulation that is in every way formal, in every way writing, yet blatantly independent of the manipulations that the foundations (of French or English) would permit”. W.T. Willoughby napisał z kolei: „the title of the »Fin D'ou T Hou S« contains allusions to the absence of a singular truth”, zob. idem, *Founding Nietzsche in the Fin d'Ou T Hou S*, <http://corbu2.caed.kent.edu/architronic/v2n3/v2n3.05.html> (data dostępu: 23 IX 2011).

²⁴¹ K. Frampton, *Eisenman Revisited: Running Interference*, „A+U” [Architecture and Urbanism] 1988, nr VIII, extra edition: *Peter Eisenman, Eisenmanamnesia*, s. 59.

²⁴² *Ibidem*, s. 58-59.

²⁴³ Tezy te pochodzą z nieco późniejszego niż wczesne domy tekstu P. Eisenmana, *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, jednak mają też zastosowanie do omawianego tu okresu.



²⁴⁴ P. Eisenman, *An „Architectural Design“*. Interview by Charles Jencks, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, s. 142. Eisenman bezskutecznie – jak to wynika z treści wywiadu – próbował wyjaśnić Jenckowski różnicę między zwykłą funkcjonalnością a symbolizowaniem funkcji.

²⁴⁵ P. Eisenman, *Aspects of Modernism...*, s. 127. Zob. też *idem, Houses...*, s. 9.

²⁴⁶ R. Krauss, *Death of Hermeneutic Phantom...*, C. Greenberg, *Modernist Painting*, [w:] *The New Art*, red. G. Battcock, New York 1966, s. 102; C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency, Literal and Phenomenal*, [w:] C. Rowe, *The Mathematics of Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge [Mass.] 1976, s. 170.

²⁴⁷ T. Patin, *From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction*, „Journal of Architectural Education” 1993, nr 47, s. 89-90.

²⁴⁸ R. Evans, *op. cit.*, s. 69.

²⁴⁹ K.M. Hays, *Allegory unto Death...*, s. 116.

zerwanie z symbolizowaniem funkcjonalności w architekturze, przy jednoczesnym zachowaniu rzeczywistej funkcjonalności²⁴⁴. Eisenman tłumaczył to w następujący sposób: rozdzielenie architektury od budowli wymaga skupienia się na znaku, który niesie informację, że – przykładowo – ściana nie tylko osłania, wspiera i zamyka, ale także oznacza „ścianowość”, ucieleśnia ideę „ścianowości”. Nowo opracowany znak architektury powinien zatem przewyciężyć swą funkcję i zewnętrzne znaczenie, jednak bez rzeczywistego użycia i zewnętrznego znaczenia nie byłoby warunków do intencjonalnego aktu przewyciężenia²⁴⁵. Zaprzeczanie funkcjonalności (jako czemuś dodatkowemu w stosunku do realnego użycia) i symbolicznym wartościom architektury prowadziło Eisenmana do skupienia uwagi na autonomii architektury, co objawiało się seryjnymi manipulacjami elementami formalnymi i strukturalnymi. Zabiegi architekta silnie wspierane były przez ówczesne teorie artystyczne (m.in. Rosalind Krauss i Clementa Greenberga) oraz architektoniczne (zwłaszcza Colina Rowe’a), które głosiły, że dotąd sztuka skrywała swoje środki formalne w procesach reprezentacji, a to właśnie owe środki stanowiły jej esencję. W gronie wymienionych teoretyków niemal jednogłośnie nawoływano do porzucenia „transparencji” form na rzecz ich „nieprzejrzystości”²⁴⁶. U Eisenmana te zachęty do formalizmu połączyły się z wpływami lingwistyki strukturalnej Chomsky’ego i oznaczały wchłonięcie semantyki przez syntaktykę²⁴⁷. Oczywiście, można tu przyjmować tylko wpływ inspirujący i raczej metaforyczne niż precyzyjne zastosowanie. Wystarczyło to jednak, by znaczenie w jego architekturze zaczęło się zamykać w grach formalnych. W tym kontekście Robin Evans przytoczył trafną opinię Normana Brysona, że podejście takie opierało się na dyspozycji do traktowania struktury tak, jakby była ona informacją, i uważanie czegoś, co może być jedynie cechą pozwalającą na komunikację, za samą już komunikację²⁴⁸. Stanowiło to zarazem oznaczanie braku możliwości uzyskania sensu przez odnoszenie znaku do czegokolwiek na zewnątrz systemu znaków. Jak ujął to Hays: „Musimy oznaczyć fakt, że nie chcemy już oznaczać”²⁴⁹. W wypowiedziach Eisenmana sytuacja ta przyjmuje nieco apokaliptyczną postać:

Niezdolny do wierzenia w rozum, niepewny znaczenia swych obiektów [człowiek] utracił swą zdolność do oznaczania [...]. Kontekst, który nadawał ideom i obiektom ich uprzednie znaczenie, zniknął [...]. [Modernistyczna propozycja] „śmierci sztuki” nie oferuje już polemicznej możliwości, ponieważ nie osiąga już poprzedniego znaczenia sztuki. Obecnie istnieje jedynie krajobraz obiektów; nowe i stare są tym samym; wydają się mieć znaczenie, ale mówią do pustki historii. Uświadomienie sobie tej pustki, jednocześnie katastrofalnej i klaustrofobicznej, wymaga, aby przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zostały przekształcone. Aby posiadać znaczenie, zarówno obiekt, jak i życie muszą uznać i symbolizować nową rzeczywistość²⁵⁰.

Po wciągnięciu semantyki do syntaktyki dodatkowe zainteresowanie wzbudziła u Eisenmana koncepcja syntaktyki powierzchniowej i syntaktyki głębokiego poziomu (konceptualnej), która w niedługim już czasie doprowadziła go do porzucenia gier formalnych i ujawniła patologie autorefleksyjnego formalizmu. Pozytywne inspiracje wyczerpały się i Eisenman dostrzegł zewnętrzne warunki swego estetyzmu. Początkowo jednak potrafił umiejętnie wykorzystać koncepcje struktury głębokiej. Zdefiniował ją jako abstrakcyjny system prawidłowości i relacji, zawierający przy tym reguły umożliwiające dokonywanie zmian uwidaczniających się w rzeczywistych budowlach. Jak ujął to Thomas Patin: „Wczesne domy Eisenmana były reprezentacjami tego, jak transformacje na głębokim poziomie formalnych powiązań działają na powierzchni budowli”²⁵¹. Domy I-IV wprawdzie wybudowano, ale wraz z przyjętą „technologią” wytwarzania zmianie uległy obiekty, które mogły być doświadczane estetycznie: stały się nimi głównie rysunki, plany i modele ukazujące transformacje. One były domami²⁵². Dokładnie odzwierciedlały przekształcenia dokonywane na sześcianach, tak że wydawało się, że dochodzi do nich jakby samoczynnie, bez udziału konkretnego autora. Prezentowały metody generowania zmian i zapisywały pamięć o nich. Taki sposób „produkcji” domów, w którym zatracił się ich autorski charakter, wskazuje na dodatkowe ich cechy, które mogą być objaśnione przez jeszcze bliższe niż poprzez lingwistykę związki z literaturą.

²⁵⁰ P. Eisenman, *Introduction*, [w:] *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, red. K. Frampton, New York 1979, s. 3, cyt. za: K.M. Hays, *Allegory unto Death...*, s. 115-116.

²⁵¹ T. Patin, *op. cit.*, s. 91.

²⁵² *Ibidem*, s. 92.



²⁵³ P. Eisenman, *To Adolf Loos...*

²⁵⁴ *Idem, Misreading.*

Oddzielenie dzieła od autora jest częścią całej serii podobnych separacji, takich jak oddzielenie dzieła od użytkownika czy ukaazywanie groźnej obcości całej strony przedmiotowości. Najogólniej: to element narastającej świadomości, że to, co dotąd wydawało się bliskie, w istocie jest obce. Wprawdzie to dopiero w *House VI* pomalowane na czerwono schody umieszczone zostały na suficie, ale zamieszkiwalność domów I–IV również była wątpliwa. *House I* miał jakby za mało elementów, *House II* za dużo, *House III* tworzyły dwa przenikające się sześciany, przesunięte względem siebie tak, że przekątna jednego tworzyła kąt prosty z bokiem drugiego, a w *House IV* występowało zagęszczenie liczby ścian, utrudniające korzystanie z niego. Zasady rządzące tymi domami Eisenman objaśniał w wielu tekstach, ale wyjątkowo dobitny jest komentarz do *House III*, zatytułowany *To Adolf Loos & Bertolt Brecht*²⁵³ oraz esej *Misreading Peter Eisenman*²⁵⁴, gdzie autor przypominał tezy Loosa o dziedzinie sztuki (nielubianej, niezrozumiałej, skierowanej w przyszłość) jako sfery przeciwstawnej do mieszkania (lubianego, zrozumiałego, skierowanego w przeszłość). Eisenman odnosił się też do pojęcia „*Verfremdungseffekt*” Bertolta Brechta, opisującego takie ingerencje w przebieg przedstawienia, by ukazana została umowność przyjętych uprzednio obserwacji. Formuły zastosowane we wczesnych domach i tłumaczące je teksty pozwalają niektórym komentatorom (m.in. Haysowi) odnieść do tych budowli zaczerpnięte z literaturoznawstwa pojęcie defamiliaryzacji, które dodatkowo objaśnia postępowanie Eisenmana polegające na czynieniu zwyczajowych rozwiązań niezwykłymi. Przez utrudnienia i wydłużenie procesu recepcji Eisenman umożliwiał postrzeganie właściwych architekturalnych reguł, zwykle zbyt oczywistych, by można je było zaobserwować.

Nie nadające się do mieszkania domy Eisenmana – właściwie już „nie-domy” – pozwalają na ich odniesienie do zdiagnozowanego w teorii literatury terminu „transcendentalna bezdomność”, w którym „dom” (jako pojęcie metafizycznej podstawy) zastąpiono bezdomnością czy brakiem domu (jako wyrazem utracenia podstaw). Komentarze Eisenmana do jego domów prezentują bardzo mocne argumenty za tą analogią. Jego działalność może być widziana jako próba doprowadzenia architektonicznej refleksji estetycznej modernizmu do poziomu, jaki w definiowaniu no-

woczesnej świadomości osiągnęła literatura²⁵⁵. Modernistyczna proza i liryka ukazuje bowiem ludzi jako zdeorientowanych utratą dawnych i nowszych porządków, odzwierciedla te stany poprzez formalne dysonanse, a świat przedmiotów prezentuje jako uwolniony od panowania człowieka i obcy, gdy tymczasem „architektura pisze nadal Balzakowskie powieści”²⁵⁶.

Nowożytna świadomość była – zgodnie z najczęściej przez Eisenmana używanym określeniem – antropocentryczna. Według interesującej opinii Bernarda Willmsa można ją porównywać do świadomości rzemieślnika – człowieka, któremu świat jawi się jako materiał możliwy do opanowania przez plan, opracowanie i kontrolę nad nim²⁵⁷. Jednak w modernizmie mamy do czynienia z kulturowym przełomem, w którym upadła koncepcja podmiotu aktywnie wytwarzającego narzędzia poznawcze i podporządkowującego sobie siły historii. Eisenman w wielu tekstach odnosił się do modernizmu jako formy zmiany stosunku człowieka do sfery artefaktów i interpretował ten prąd jako krytykę humanizmu – postawy antropocentrycznej i traktowania człowieka jako wszechmocnego, aktywnego i racjonalnego²⁵⁸.

Rozpad harmonijnej wizji świata i odpowiadające temu rozpadowi formy sztuki były opisywane już w XIX wieku, m.in. przez Hegla, który zwrócił uwagę na nową rolę dysonansu²⁵⁹. Również w pochodzącym z połowy XX wieku opracowaniu dotyczącym liryki od czasów Charles’a Baudelaire’a pojawia się stwierdzenie, że dysonansowe napięcia są najważniejszą cechą współczesnej sztuki. Jak opisał to Hugo Friedrich:

dezorientacja, zagubienie tego, co powszechnie znane, utracony porządek, inkoherencja, odwrotność, wielostylowość, odpoetyzowana poezja, błyski zniszczenia, obcięte obrazy, brutalna nagłość, dezolacja, przełamania, pęknięcia, astygmatyczne widzenie, wyobcowanie i przeobcowanie – to cechy liryki modernistycznej²⁶⁰.

Ten sam autor zauważył, że takie podejścia były objawem rozerwania pewnej komunikacyjnej przestrzeni wspólnej, którą metaforycznie ujął jako „zamieszkiwalność”. Eisenman nieprzypadkowo więc naruszał tę „zamieszkiwalność” w samej architekturze, w budownictwie domów.

²⁵⁵ U. Schwarz, *op. cit.*, s. 125.

²⁵⁶ *Ibidem*, s. 128.

²⁵⁷ B. Willms, *Revolution und Protest oder Glanz und Elend des bürgerlichen Subjekts*, Stuttgart 1969, s. 28, cyt. za: U. Schwarz, *op. cit.*, s. 122.

²⁵⁸ P. Eisenman, *Aspects of Modernism...*, s. 119; *idem*, *Postfunktionalismus*, [w:] *idem*, *Aura und Exzeß...*, s. 39.

²⁵⁹ U. Schwarz, *op. cit.*, s. 124. Zob. też G. Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1987, s. 65.

²⁶⁰ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956, s. 15, cyt. za: U. Schwarz, *op. cit.*, s. 124-125.

²⁶¹ U. Schwarz, *op. cit.*, s. 126. Zob. też J.-P. Sartre, *Der Mensch und die Dinge*, [w:] *idem, Der Mensch und die Dinge*, Reinbek 1978, s. 113.

²⁶² U. Schwarz, *op. cit.*, s. 127.

²⁶³ A. Robbe-Grillet, *Argumente für einen neuen Roman*, München 1965, s. 89, cyt. za: U. Schwarz, *op. cit.*, s. 127.

²⁶⁴ P. Eisenman, *The Graves of Modernism*, s. 25: „In the end modernism made it possible for objects to be released from their role of »speaking for man«, to be able to »speak for themselves«, of their own objecthood”, cyt. za: U. Schwarz, *op. cit.*, s. 125.

²⁶⁵ P. Eisenman, *Blue Line Text*, s. 150: „architecture has never had an appropriate theory of Modernism understood to be a set of ideas which deals with the intrinsic uncertainty and alienation of the modern condition”.

Obcość, o jakiej wspominał Friedrich, koncentruje się w dziedzinie przedmiotowości. Przedstawianie rzeczy jako obcych i milczących odnaleźć można w poezji Francisca Ponge’a i w komentarzu Jeana-Paula Sartre’a do niej, głoszącym, że wraz z nową sytuacją również mowę powinno się pozbawić jej zwykłego użycia²⁶¹. Wystawianie przez Eisenmana dzieła jako milczącego obiektu, autonomicznego i autoreferencyjnego, dokonuje się, zdaniem Schwarza, w zadziwiającej paraleli do dążeń francuskich powieściopisarzy lat 60. XX wieku, zwłaszcza Alaina Robbe-Grilleta, u którego znajdujemy każdy z poruszanych dotąd wątków modernizmu²⁶². „Człowiek był podstawą wszystkich rzeczy, kluczem uniwersum i jego naturalnym panem z ła-ski Boga. Z tego wszystkiego pozostało dziś niewiele” – pisał Robbe-Grillet²⁶³. Elementem nowej sytuacji jest konieczność porzucenia postrzegania świata jako „prywatnej własności”, jako czegoś, czym się włada, dysponuje, zarządza. Dlatego opisywanie przedmiotów uwzględniać powinno takie przeciwieństwo między podmiotem i przedmiotem, w którym silniej konstytuowana będzie zewnętrżność i niezależność tego, co istnieje poza człowiekiem. Świeżo dostrzeżony typ relacji niemal na nowo odkrywa świat zewnętrzny, ale też świat przyzwyczajęń, całą zasłonę nawyków, nieświadomie przyjętych założeń – właściwie to wszystko, co wkrótce Jacques Derrida określi mianem „zachodniej metafizyki”. Eisenman formułował niemal identyczne poglądy. W eseju *Graves of Modernism* stwierdził, że „to modernizm pozwolił na to, by przedmioty uwolniły się od swej roli mówiących do człowieka i stały się zdolne do mówienia do siebie samych, mówienia o własnej przedmiotowości”²⁶⁴. Z jednej więc strony, przedmioty ogłuchły na głos człowieka i oniemiały w relacjach z nim, z drugiej zaś – zaczęły mówić właściwie do siebie. Zagubienie i umysłowy chaos zyskały w zamkniętym świecie właściwego partnera. Nowe okoliczności nie znalazły jednak w architekturze odpowiedniego dopełnienia. Zdaniem Eisenmana „architektura nigdy nie posiadała adekwatnej teorii modernizmu, rozumianej jako struktura wyobrażeń odnosząca się do wewnętrznej niepewności i obcości współczesnego życia”²⁶⁵. „De-auktorializacja” procesu wytwarzania – by ponownie zastosować termin literaturoznawczy – przekłada się na taki rodzaj



procesu powstawania dzieła, który uwalnia je od związku z autorem, ale także od źródeł dawnych jego sensów. W przypadku Eisenmana precyzyjna notacja elementów przekształceń, a przede wszystkim ich przebieg, uwidaczniający zależność każdego kolejnego rysunku od poprzedniego, powodowały, że obiekt mógł w sposób uzasadniony być postrzegany w obrębie własnej logiki, a nie logiki uzależnienia od jego przeznaczenia. Jak to ujął Eisenman: „rezultat jest próbą uwolnienia domu od aktualnego znaczenia, czy to tradycyjnego, czy modernistycznego. Jeżeli obiekt ulega odarciu z konwencji i zewnętrznych odniesień, to jedynym odniesieniem, które pozostaje, jest sam obiekt”²⁶⁶. Jak wiadomo, czysta autonomia sztuki okazała się kolejnym złudzeniem, a „wystawianie obiektu na widok” niemal wprost przywodzi na myśl krytykę takiej pozycji dzieła, autorstwa Michaela Frieda²⁶⁷.

²⁶⁶ *Idem, Misreading*, s. 24: „The result is an attempt to free the house of acculturated meaning whether traditional or modern. When conventions and external referents are stripped from an object, the only referent remaining is the object itself”, cyt. za: U. Schwarz, *op. cit.*, s. 126.

²⁶⁷ M. Fried, *Art and Objecthood*, [w:] *Minimal Art. Critical Anthology*, red. G. Battcock, New York 1968, s. 116-147; pierwodruk w: „Artforum” 1967, nr VI.

„Architektura tekstualna” – architektura rozproszenia?

Dążenia do pełnej autonomii architektury napotykają w swojej logice poważne ograniczenia. Po pierwsze, identyfikacja celów Eisenmana byłaby niemożliwa bez znajomości jego esejów. Wszystkie zastosowane przez siebie środki formalne opatrywał on bowiem nazwami i szczegółowo uzasadniał. Owe uzasadnienia odwoływały się do innych dziedzin. Stwierdzić zatem należy, że poglądy zwarte w esejach architekta wykazują dużą zależność od bardzo różnych dyscyplin, m.in. teorii lingwistycznych, literatury i teorii literatury, a w końcu także od teorii sztuki. Ten ostatni związek dotyczy też filiacji jego architektury i architektury jako takiej – całej jej tradycji i aktualnej kondycji. Uwolnienie dzieła od zewnętrznych zobowiązań nie uwalnia go od pozostania we własnej dziedzinie. Eisenman dokonywał prób oswobodzenia swych prac z łączności z ich twórcą, utrudniał wy-



²⁶⁸ P. Eisenman, *Houses...*, s. 182: „the original goal of autonomy, once the source of the transformational design strategies, in no longer considered tenable. Rather than see the transformations as logical processes of discovery, they can be seen processes of invention, fictions constructed in an attempt to dislocate the work from the tradition of presence in the architectural object”.

korzystywanie ich przez użytkowników, wzmocniał ich chłodną rzeczowość, a mimo tego ciągle wystawiał je na widok, udostępniał komentatorom, dbał o publiczność. Ekspozowanie budowli oznacza zwykle jej wybudowanie, jednak prezentując dzieło w postaci rysunków czy własnych komentarzy Eisenman wystawiał je jak sztukę teatralną. Wokół wytworu „zbiegała się” publiczność, inni komentatorzy... Wzorcowa publikacja Eisenmana *Houses of Cards* zawierała, prócz rysunkowej dokumentacji domów i obszernego tekstu samego architekta, także wyrafinowane eseje Rosalind Krauss i Manfreda Tafuriego. Odgrywano zatem cały spektakl, który za pomocą tekstów miał opowiadać o autonomii architektury. Nawet jeśli by uznać, że teksty częściowo należały do tej domeny, to trzeba by równolegle przyjąć, że zaliczały się także do innych dziedzin. Jednak największą ich zasługą było dostrzeżenie udziału w spektaklu pozorowanej autonomii architektury. Cel, jakim była owa autonomia, pochodził spoza omawianej dyscypliny, był elementem logiki modernizmu i koncepcji głoszonych przez konkretnych teoretyków (jak chociażby Clement Greenberg). Eisenman, dążąc do autonomii, uzależniał się od mało widocznych, lecz silnych powiązań z teorią i krytyką sztuki. Autonomia architektury, będąc realizacją celów pochodzących spoza niej, ukazywała też moc i władzę zewnętrznych dyskursów. Nie tylko artystycznych, lecz dyskursów w ogóle. Zależność od nich oznacza uwikłanie w całą sferę racjonalnej argumentacji, ale nawet taka konstatacja nie odsłania, że owa argumentacja opiera się na racjonalności, której podstawy nie są zbyt pewne. Uzależnienie architektury od racjonalności to udział w kulcie racjonalności i podważanie wszystkiego, co może ją umacniać, a nie wykazuje cech racjonalności. Pojawia się podwójna konkluzja: racjonalność nie jest racjonalna, racjonalność nie jest jedyna.

W zgodnej konstatacji zarówno samego Eisenmana, jak i jego komentatorów, już w *House VI* architekt odchodził od swych wczesnych dążeń do pozbawiania architektury znaczenia i skłaniał się ku nowemu przemyśleniu jej semantyczności. Stosowane dalej transformacje zaczął traktować jako aspekty działań tekstualnych, czyli jako procesy nasycone twórczą inwencją i konstruujące niemal literackie opowieści²⁶⁸. Charakter tych



opowieści musiał być jednak szczególny. Dla jego objaśnienia Frederic Jameson odwołał się do wywodzącej się z ducha Louisa Althusera książki Pierre'a Machereya *A Theory of Literary Production* i jej odczytania przez Terry'ego Eagletona. Zdaniem przywołanych autorów typowe dzieło literackie jawi się obecnie jako niezbyt uporządkowany zbiór różnorodnych treści, w tym także teorii z innych dziedzin, ideologicznych fantazji oraz lokalnych i chwilowych koncepcji, złączonych mocą estetycznych przyzwyczajęń w coś, co wygląda jak organiczna całość. Jednak przy każdym bliższym poznaniu owa całość okazuje się antologią nieprzystających do siebie części, których odczytania stają się z biegiem czasu coraz bardziej wzajemnie nieprzystające²⁶⁹.

Grupowanie treści w całości to przejaw wszechwładzy określonego sposobu myślenia, w którym to „logika” zdobywa przewagę nad „retoryką”. Totalne wyparcie retoryki jest jednak niemożliwe i omawiane dzieła na zawsze pozostaną opowieściami o pozaracjonalnych podstawach. Uporządkowane całości mają przede wszystkim funkcje społeczne: tworzą społeczeństwa i zapewniają kontrolę nad nimi. Postępowanie jednostek zależne jest od owych licznych, nieświadomie przyjętych założeń, które stanowią zespół określany jako „zachodnia metafizyka”. Serie rozproszonych fikcji – podnoszonych do rangi niezwykłych prawidłowości – reproduktowane są następnie przez fakty²⁷⁰. W architekturze czynnikiem scalającym różnorodne treści jest forma, ale każda analiza treści ujawnia różnorodność ich pochodzenia²⁷¹. Wraz z zaakceptowaniem wniosków tego rodzaju Eisenman podjął się próby wymyślenia strategii projektowania, które rozluźniałyby zależność treści od władzy systemu. Wymagało to potraktowania całej dziedziny architektury jako struktury władzy, której należy stawiać opór. Dalsze działania Eisenmana nie były zatem typowymi dla minimalizmu redukcjami do estetycznych esencji architektury, lecz próbami podważenia samej architektury. Jak napisał w eseju *Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure*:

Architektura tworzy instytucje. Architektura poprzez swą własną kreację jest instytucjonalizowana. Zatem architektura, aby być, musi oprzeć się tej instytucjonalizacji. Musi dyslokować i opierać się temu,

²⁶⁹ F. Jameson, *op. cit.*, s. 32-33.

²⁷⁰ O. Wilde, *The Decay of Lying*, „The Nineteenth Century” 1891, nr 2: „Fact occupies itself with trying to reproduce fiction”, cyt. za: J. Whiteman, *Peter Eisenman: Moving Arrows, Eros and Other Errors. Site Unscene: Notes on Architecture and the Concept of Fiction*, „AA Files” 1986, nr 12, s. 76. Whiteman przytacza Wilde'a w pewnym uproszczeniu. Dokładniej ta wypowiedź Vivian podczas dialogu z Cirilem brzmi następująco: „He is Fact, occupied as Fact usually is with trying to reproduce Fiction, and what we see in him is repeated on an extended scale throughout the whole of life”.

²⁷¹ F. Jameson, *op. cit.*, s. 33.

²⁷² P. Eisenman, *Architecture and the Problem...*, s. 17-22, cyt. za: K. Frampton, *op. cit.*, s. 66 (autor cytuje esej w wersji opublikowanej w "A+U", zmienionej w późniejszych wydaniach; zob. Bibliografia).

²⁷³ J. Whiteman, *op. cit.*, s. 80.

²⁷⁴ A. Benjamin, *Eisenman and the Housing...*, s. 47: „*J'ai sans doute mal lu l'œuvre de Derrida, mais mal lire c'est finalement une façon de créer, et c'est en lisant mal que j'arrive à vivre dans la réalité et que je pourrais travailler avec lui*”.

²⁷⁵ Zwrotu „*struggles to silence the murmurs of meaning*” użył Whiteman, zob. *idem*, *op. cit.*, s. 78.

co w rzeczywistości musi być ulokowane, aby być, musi zawsze opierać się byciu. Musi dyslokować bez niszczenia swego własnego bytu. To znaczy musi utrzymywać swą własną metafizykę. A ponieważ jej metafizyką jest centrowanie, osłanianie, zamykanie, staje się to teraz bardzo problematyczne. Jest to dla mnie paradoksem architektury, a z pewnością dla postmodernizmu. Zatem, aby na nowo wymyślić teren [...], czy to będzie miasto czy dom, aktualna rzecz w terenie musi być najpierw wyzwolona, dyslokowana od tradycyjnego miejsca swej historii, upierać się przy byciu. Wiąże się to z dyslokacją tradycyjnej interpretacji elementów tak, aby jej figury mogły być odczytywane retorycznie²⁷².

Wolno tu mówić o działaniach na krawędzi rozumu²⁷³, które przekładane są na swoistą „rozproszoną” czy „słabą” architekturę. Uwzględnia ona heterogeniczność własnych źródeł i także w świadomych procesach formuje projekty z nieprzystających elementów; aby oprzeć się kontroli osłabia kreowane sensory; niekiedy pomyłki traktuje jako właściwe źródła twórczości. „Prawdopodobnie błędnie odczytałem pracę Derridy, ale błędne odczytanie jest ostatecznie sposobem tworzenia, i to przez błędne odczytanie udawało mi się żyć w rzeczywistości i być zdolnym do pracowania z nią” – stwierdził Eisenman²⁷⁴. Architektura jest tu zatem traktowana jako tekst, a właściwie palimpsest poniekąd warstw o niepewnym pochodzeniu.

Wybudowane ruiny

W swoich pierwszych czterech domach Eisenman próbował stworzyć formy pozbawione semantycznej treści. „Mamrotanie znaczenia” niełatwo powstrzymać²⁷⁵ i domy te nadal „mówiły” o preferencjach estetycznych swego autora. Formalnie opierały się one na seriach przekształceń brył sześciennych. W domach VI-X manipulacje formalne i wydobywanie ukrytych struktur



zastąpione zostały usiłowaniami zawieszenia znaczenia podmiotu, ale także narastającym krytycyzmem wobec estetyki modernistycznej. W domach tych zamiast sześcianów zastosowano bryły przypominające uprzestrzennioną literę L, nawiązujące do takich topologicznych obiektów, jak wstęga Möbiusa czy butelka Kleina. Wraz z *House IIa*, *House El Eleven Odd* i projektem domu nazwanym *Fin d'Ou T Hou S* Eisenman niemal całkowicie porzucił swoje dotychczasowe zainteresowania i zaczął tworzyć projekty brył wynikające z serii architektonicznych refleksji nad terenem budowy. Po raz pierwszy zdarzyło się to w projekcie *House IIa*, który miał zostać częściowo zagłębiony w wykopanym dole. Zdaniem samego architekta był to pierwszy przykład „sztucznych wykopalisk”, charakterystycznych dla kilkunastu projektów wykonanych w dekadzie 1978–1988 i zakończonych w 1989 roku wybudowaniem przez Eisenmana pierwszego większego obiektu – Wexner Center of Visual Arts na terenie Ohio State University. Kiedy obiekt ten oddano do użytku, autor skierował się już ku nowym pomysłom, których punktem zwrotnym był projekt *Guardiola House* (z 1988 roku), dający początek koncepcjom wykorzystanym później w projektach *Biozentrum* we Frankfurcie czy *Carnegie Mellon Research Institute* w Pittsburghu. Seria 11 projektów stworzonych wcześniej wzbudziła wszakże szczególne zainteresowanie komentatorów i nazwana została *Cities of Artificial Excavation* – „miasta” (czy, niekiedy, tylko miejsca) „sztucznych wykopalisk”. Resemantyzacja znaków architektonicznych zawarta w tych projektach jest wyjątkowa, zwłaszcza na tle twórców, którzy pozostają nadal zdeklarowanymi modernistami.

Projekty z serii „sztucznych wykopalisk” określane były jako „kamienne historie” czy „wybudowane fikcje”. Za tymi nazwami kryje się sugestia o możliwości relacjonowania zmyślnych opowieści za pomocą architektury. W związku z tym pojawia się pytanie: na jakiej zasadzie można zaakceptować takie translacje jednej dziedziny na drugą? Czy da się też odtańczyć architekturę? Eisenman, ale i jego komentatorzy, na różne sposoby objaśniali te zawiłości. Zacząć jednak należy od wstępnej deklaracji. W 1982 roku Eisenman stwierdził:

²⁷⁶ P. Eisenman, [niezatytułowana wypowiedź], [w:] „Yale Seminars in Architecture” 2, red. C. Pelli, New Haven 1982, s. 49, cyt. za: J.-F. Bédard, *op. cit.*, s. 13.

²⁷⁷ K.W. Forster, *Eisenman/Robertson's City of Artificial Excavation*, [w:] *Cities of Artificial Excavation...*, s. 22-24.

Nie jestem już dłużej zainteresowany semiologią. Jestem zainteresowany poetyką i sądzę, że to dwa bardzo odmienne zainteresowania. W równym stopniu nie jestem już zainteresowany filozofią, ale raczej fikcją. Sądzę, że fikcja jest o wiele bardziej filozoficzna aniżeli filozofia. Nie mam dzisiaj wiele wspólnego z moją wcześniejszą pracą zajmującą się syntaksą. Nie odrzucam jej, ani jej nie zaprzeczam. Jest to coś innego. [...] To poetycki aspekt architektury mnie dzisiaj interesuje. Nie ważne, jak wiele syntaktycznie poprawnych architektonicznych zdań moglibyśmy stworzyć, mogą one nie zawierać poezji²⁷⁶.

Swoje idee, cele i strategie na etapie projektowania „sztucznych wykopalisk” Eisenman objaśniał wielokrotnie, używając przy tym terminów, spośród których najwięcej uwagi poświęcił „skalowaniu”. Skalowanie oznaczało rodzaj projektowania, polegający na nakładaniu na siebie zarysów budowli, konturów rzek, siatek współrzędnych geograficznych czy planów miast w różnych, niepowiązanych ze sobą skalach. Dodatkowo powtarzano tam pewne kształty tak, by zagubił się ich punkt wyjściowy, co skutkowało proliferacją nieidentycznych form bez odnoszenia ich do skali ludzkiej i, w końcu, fragmentaryzacją figur geometrycznych, mających osłabić ich oddziaływanie.

Pierwszym przykładem dzieła tego typu odnoszącym się do terenu był projekt dla dzielnicy Cannaregio w Wenecji, zaprezentowany podczas seminarium w tymże mieście w 1978 roku. Eisenman sięgnął po nigdy nie zrealizowany projekt szpitala autorstwa Le Corbusiera – przeznaczoną dla Wenecji ostatnią pracę wielkiego architekta. Pochodzący z 30 III 1965 roku plan Eisenman w długim ciągu rysunków przekształcał i dopasowywał do planu dzielnicy, wykorzystując m.in. *quasi*-topologiczne strategie zastosowane w *House Iia*. Idee i metody wstępnie opracowane w projekcie weneckim zostały w pełni rozwinięte w koncepcjach zgłoszonych podczas konkursu na dzielnicę Friedrichstadt w Berlinie²⁷⁷. Na walcowej siatce kartograficznej Merkatora porządkowano tu dane pochodzące z rzeczywistych budowli, ale także z budowli zapamiętanych, zapomnianych i takich, o których chciałoby się zapomnieć. Zastosowane rysunki rzeczywiście przywodziły na myśl ruiny odsłanianego podczas wykopalisk miasta, były to jednak ruiny sztuczne, w rzeczywi-



stości – podstawy dla rozmieszczenia ewentualnych budowli. Berlin prowokował do zastanowienia nad jego uwarstwieniem, ponieważ – jak Rzym – był w tym czasie zapisem cykli konstrukcji i destrukcji, budowli chlubnych i niechlubnych, stworzonych i niestworzonych. Wykorzystując refleksje Freuda nad pamięcią (i jego porównania Rzymu do mechaniki pamięci), Eisenman próbował utrwalac w projektowanych budowlach składniki miasta, które skazywane były na wyparcie. Topograficzna architektura z użyciem danych historycznych, również z przyszłości (*sic!*), zastosowana została także do zaprojektowania budynku University Art Museum na terenie California State University w Long Beach. Program zabudowy przewidywał odzwierciedlenie fikcyjnej historii z przyszłości, swego rodzaju archeologicznej *science fiction*. Ideą było wyobrażenie sobie budynków w roku 2049 tak, by przypominały zarazem o czasach gorączki złota (około 1848) i o okresie stworzenia kampusu uniwersyteckiego (1949)²⁷⁸. Kompleks miał zatem być zapisem przeszłości, terażniejszości i przyszłości.

Nakładane na siebie plany zamków i mapy miasta wykorzystane zostały także w projekcie *Romeo i Julia*, zaprezentowanym podczas weneckiego biennale w 1985 roku. Każde z tych nałożeń niosło w sobie arbitralnie zakodowaną informację, np. na jednym z rysunków kontury „zamku Romea” otaczał zarys miasta Werona, co miało symbolizować usiłowania Romea, by zjednoczyć miasto podzielone między rody Capulettich i Montecchich. Z kolei przy projektowaniu Parc de la Villette w Paryżu na topograficzny zapis miejsca Eisenman nałożył swoje pomysły z Cannaregio oraz koncepcje Tschumiego, doprowadzając do sporu o autorstwo decydujących rozwiązań i wywołując jeszcze raz dyskusję o osłabieniu czy nieistnieniu podmiotu procesów twórczych. Każdy z wymienionych składników zawierał w sobie dodatkową historię. Topografia miejsca uzależniona była od fortyfikacji wzniesionych w latach 1840–1845, których elementy wpłynęły na późniejszy plan rzeźni i szczątkowo zachowały również swoje znaczenie dla rozplanowania parku²⁷⁹. Pomysły z Cannaregio przekształceniom ulegały także podczas współpracy z Derridą, który próbował wnosić dodatkowe idee. „Nałożeńiowe” pomysły Tschumiego wynikały zaś z jego poprzednich

²⁷⁸ K. Frampton, *op. cit.*, s. 64.

²⁷⁹ J.-L. Cohen, *op. cit.*, s. 220-221.



²⁸⁰ K.M. Hays, *Allegory unto Death...*, s. 107.

²⁸¹ W. Benjamin, *Zentralpark*, [w:] *idem, Gesammelte Schriften*, t. 1, red. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main 1991, s. 681: „*The allegorical mind arbitrarily selects from the vast and disordered material that its knowledge has to offer. It tries to mach one piece with another to figure out whether they can be combined. The result is never predictable since there is no organic mediation between the two*”, cyt. za: K.M. Hays, *Allegory unto Death...*, s. 108.

²⁸² J. Whiteman, *op. cit.*, s. 80.

²⁸³ *Ibidem*.

prac, a w trakcie badania ich analogii z rozwiązaniami Eisenmana kwestia pierwszeństwa musi pozostać nierozstrzygnięta.

Pierwszym w pełni zrealizowanym dziełem tego cyklu było Wexner Center for the Visual Arts na terenie Ohio State University, gdzie prześladowaną modernistyczne projekty kratownicę zestawiono z wybudowanymi na nowo blankami arsenału, który wcześniej spłonął i został rozebrany.

Projekty z analizowanej serii zawierały palimpsestowe opowieści złożone z rzeczywistych danych o przeszłości terenu, na które przepisywano opowieści pochodzące z innych źródeł. W ten sposób wyłaniały się architektoniczne alegorie i swego rodzaju sztuczne ruiny – zgodnie z twierdzeniem Waltera Benjamina, że alegorie są w dziedzinie myśli tym, czym ruiny w dziedzinie architektury²⁸⁰. Eisenman jako alegorysta nowoczesny, tworzący w świecie porozrywanych wątków, postępował arbitralnie, nasycając kreowane znaki (jakby architektoniczne hieroglify) konkretnymi znaczeniami²⁸¹. Takie postępowanie nie jest chyba jednak całkiem nowe i reprezentuje to, co Platon i Arystoteles nazywali „trikiem”, a Wittgenstein określił jako „pstryk”²⁸². To, co pojawia się w sztuce, zawsze było przerabianiem jednego świata na drugi, translacją jednego zestawu znaczeń na medium drugiego. Zrozumienie lub legitymizowanie sztuki nie ma charakteru kauzalnego, co implikuje, że nie jest możliwe prześledzenie mechanizmu rozumienia estetycznego²⁸³. To po prostu działa. Trik i pstryk.

Zakończenie

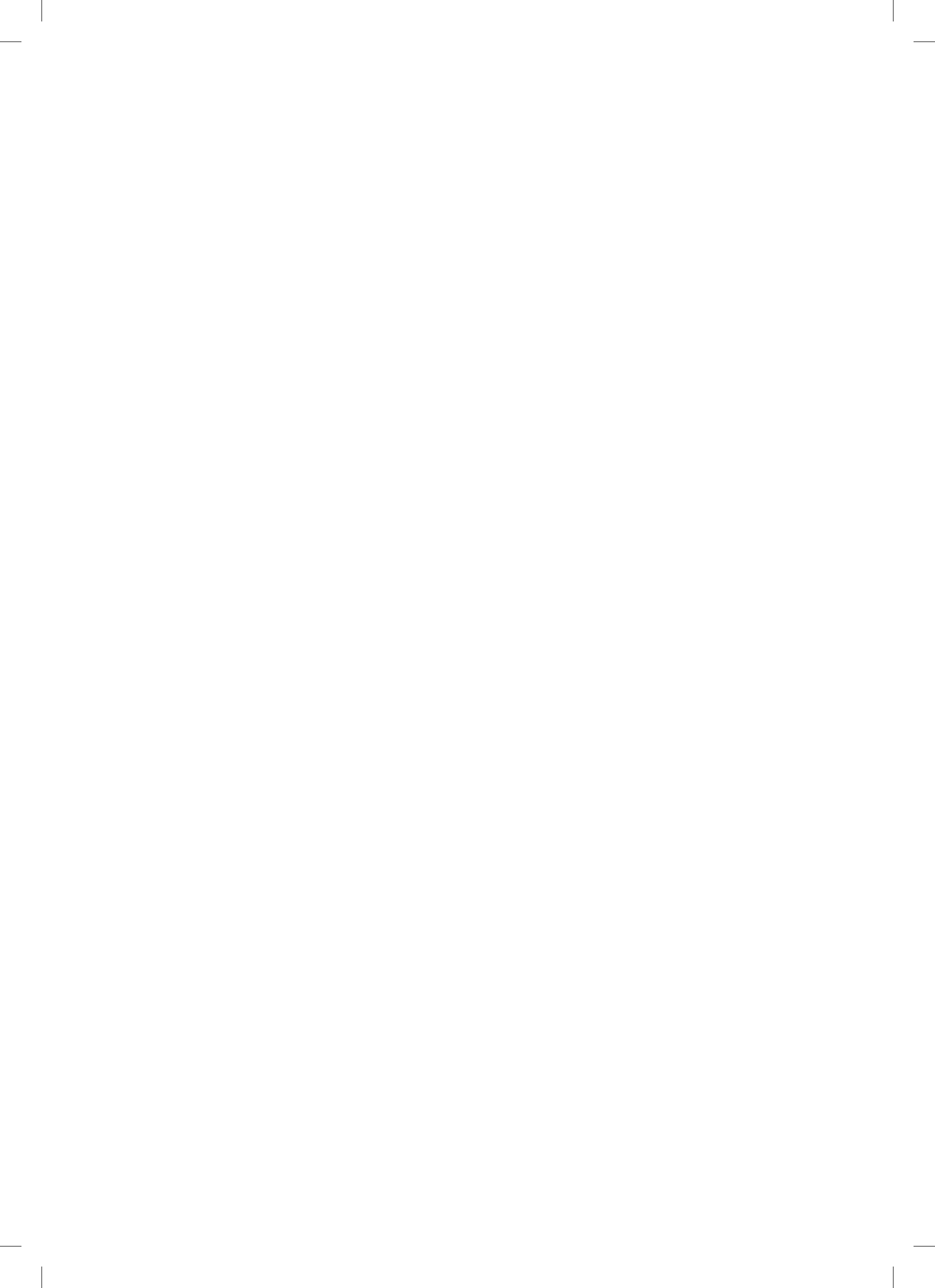
Studia nad Eisenmanem wymagają od badacza szczególnej uwagi, gdyż ich przedmiot od początku był w centrum istotnych dla swych czasów dyskusji intelektualnych. Przyczyniło się to do niecodziennego nagromadzenia w jego architekturze i pismach wpływów różnych autorów: Chomsky’ego, Krauss, Greenberga, Frieda, Derridy itd. Zarazem wpływy te zawsze były silnie przetwarzane, w efekcie daleko odchodząc od swych wzorców. Robin Evans wyliczył całą serię błędnych sposobów rozumienia przez Eisenmana pojęć takich jak „transformacja” (w wersji



Chomsky'ego), „geometria typologiczna” czy „fraktale” (Benoita Mandelbrota), a do nich można by dodać jeszcze liczne niepoprawnie pojmowane terminy pochodzące ze słownika dekonstrukcji (w tym zwłaszcza „nieobecność”)²⁸⁴. Wszystkie te słowa w pismach Eisenmana trzeba traktować jako metafory czy przejawy katachrezy. Jak napisał Evans: „Artyzm Eisenmana jest częściowo warunkowany defektywnym charakterem jego piśmiarstwa, które niekiedy przechodzi w lunatyczną, intelektualną bazgraninę rozsadaną przez energię jego na wpół uchwyconych myśli”²⁸⁵. Nie będzie to sprawiać większego kłopotu interpretatorom, jeżeli potraktują owe dzieła jak literaturę.

²⁸⁴ R. Evans, *op. cit.*, s. 70.

²⁸⁵ *Ibidem*, s. 73.



Bernard Tschumi

6.

Od perwersji do dekonstrukcji

7.

Blżej dekonstrukcji

8.

Park dekonstrukcji

Sensuality has been known
to overcome even the
most rational of buildings.



Architecture is the ultimate erotic act.
Carry it to excess and it will reveal
both the traces of reason and the sensual
experience of space. Simultaneously.

17. **B. Tschumi**, *Advertisements for Architecture*, 1976

za: B. Tschumi, *Architectural Manifestoes*, New York 1978 [bp].



6. Od perwersji do dekonstrukcji

Wstęp

W pisarstwie i architekturze Bernarda Tschumiego z lat 70. i 80. XX wieku dokonała się transpozycja wyróżniających się wątków myśli poststrukturalistycznej pochodzących z dzieł Georges'a Bataille'a, Rolanda Barthes'a i Jacques'a Derridy. Analiza pism architekta wykazuje ponadto ich zakorzenienie w pracach Phillippe'a Sollersa, Michela Foucaulta i Denisa Holliera. Wszelkie możliwe próby uporządkowania poglądów autora Parc de la Villette nie mogą jednak opierać się wyłącznie na prostych, chronologicznych zestawieniach zapożyczonych motywów, składają bowiem także do konfrontacji z problemem zależności między nimi, ciągłości czy powtarzalności tematów i pytań o rodzaj związku końcowej, dekonstrukcyjnej fazy myśli Tschumiego z tropami wcześniejszymi. Ostatnie z wymienionych zagadnień przeniknięte jest zwyczajowym dążeniem do postrzegania zmian w poglądach danego myśliciela jako zawierających elementy ciągłości, co zastanawia i budzi wstrzeźliwość wówczas, gdy badanie dotyczy takiego ideologa nieciągłości, jakim jest Tschumi. Nawet kiedy zaledwie pobieżnie spogląda się na tę kwestię, wyróżnić można przynajmniej trzy możliwości:

1. dekonstrukcyjne wątki logicznie wyprzedziły zbliżone do nich myśli innych, wcześniejszych niż Derrida autorów (można



²⁸⁶ Zob. U. Eco, *op. cit.*, s. 525-526: „Na nie-szczęście »postmodernizm« jest terminem dobrym à tout faire. Mam wrażenie, że dzisiaj ci, którzy go używają, mają na myśli wszystko to, co im się podoba. Z drugiej strony, wydaje się, że istnieje tendencja do tego, by sięgać nim jak najdalej wstecz. Najpierw stosowano go wobec niektórych pisarzy i artystów działających w ostatnich dwudziestu latach, potem stopniowo cofnięto się do początku wieku, a wreszcie jeszcze bardziej, i to przesuwanie wciąż trwa, tak że wkrótce kategoria postmodernizmu obejmie Homera”.

²⁸⁷ Stan ten objaśniają koncepcje wywodzące się z teorii „ruiny” W. Benjamina.

²⁸⁸ G. Bennington, *Deconstruction is Not What You Think*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, s. 84.

by wtedy mówić o swoistej prehistorii dekonstrukcji); 2. są one zależne bezpośrednio od pism tegoż filozofa (co nazwać można ujęciem historycznym); 3. charakterystyczne dla dekonstrukcji motywy niekiedy występują swobodnie, samoistnie i mimowolnie (co byłoby cechą podejść ahistorycznych czy posthistorycznych). Trzecia z wymienionych możliwości pozwala stwierdzić, że – parafrazując Umberta Eco – pierwszym dekonstrukcjonistą był Homer²⁸⁶. Zarysowane ewentualności nie pozwalają jednak na ich wyraźne oddzielenie, ponieważ w ujęciach poprzedzających te stosowane przez Derridę wielokrotnie nie sposób dokładnie oznaczyć różnic między nimi a ich późniejszymi interpretacjami. Podobna trudność dotyczy także prób opisu różnicy między rzeczywistym zjawiskiem a jego interpretacją, niekiedy bowiem wydaje się, że to, co zostaje przywołane jako rzeczywistość, jest nią tylko w dokonanym opisie. Kiedy myślenie dekonstrukcyjne tropi niestabilność, bardzo często jest w stanie dostrzec ją w najbardziej stabilnych strukturach. Przykładem tego są analizy architektury dokonane przez Wigleya, Eisenmana czy Tschumiego. Kolejny problem stanowi tworzenie architektury dekonstrukcyjnej. Jeżeli bowiem niestabilność jest nieuniknionym stanem struktury, to czy można tworzyć architekturę dodatkowo niestabilną? Niestabilną niestabilność? Czy nieuchronność niestabilności może być wzmacniana? Również ta grupa pytań wskazuje na kilka ewentualności. Po pierwsze, mamy do czynienia z niestabilnością strukturalną (tkwiącą w podstawach pojmowania tego, co rzeczywiste); po drugie, współcześnie taki stan struktur różnego rodzaju stał się sytuacją powszechną (społeczną)²⁸⁷; po trzecie, artyści obecnie chętnie kreują dzieła świadomie zdezintegrowane. Między „rzeczywistością”, analizą i kreacją zatarły się granice. W tym kontekście należy też przypomnieć opinię Geoffreya Benningtona: „Dekonstrukcja to nie to, co myślisz”²⁸⁸. Wielość tych możliwości można dobrze prześledzić na, wstępnie odrzuconej, drodze chronologicznego opisu kolejnych etapów myśli Tschumiego, z nadzieją na sformułowanie w ich podsumowaniu kilku najbardziej narzucających się wniosków.



Dziecięca choroba „lewicowości”²⁸⁹

Do końca omawianego okresu twórczości Tschumiego, tj. do schyłku lat 80. XX wieku, architekt w swych pismach incydentalnie powracał do sformułowań inspirowanych studencką rewoltą z maja 1968 roku i długim szeregiem lewicowych idei, które zyskały popularność w drugiej połowie lat 60. Choć zarówno on sam, jak i komentatorzy jego teorii zwracali uwagę na rezygnację z przekonań o możliwości głębszych zmian w dotychczasowej strukturze społecznej i polityce, to przynajmniej niektóre z „rewolucyjnych” konceptów zachowały ważność w jego późniejszym piśmarstwie. Duży dystans historyczny pozwala stwierdzić, że postulaty ideologów rewolty i jej główne hasła, w rodzaju „Cała władza w ręce wyobraźni”, miały utopijny charakter, kiedy jednak odniesione zostaną do profesji architekta, przestają przypominać wyłącznie fantazmaty z czasów młodzieżowych buntów. Sięganie po władzę polityczną pozapolitycznymi środkami jest niejawną częścią działalności architektonicznej od jej początków, a było też rozważane przez architektów awangardowego modernizmu²⁹⁰. Z okresu fascynacji zaburzeniami na kilkunastu francuskich uniwersytetach, w wyniku których znaczenie zyskał ruch sytuacjonistów i myśl Guya Deborda, w poglądach Tschumiego zachowało się także przekonanie o wywrotowej roli sztuki i teorii. Poszukiwanie narzędzi przemian społecznych w doktrynach artystycznych i filozoficznych usprawiedliwiło także sojusz ze zwalczanymi instytucjami. Tschumi, podobnie jak wielu innych aktywistów czy zwolenników wydarzeń z maja 1968 roku, stał się uprzywilejowanym członkiem kapitalistycznego społeczeństwa. Prawdopodobnie narastająca świadomość dwuznacznego związku między buntem a afirmacją przyczyniła się do usytuowania się pomiędzy przeciwstawnymi pozycjami. Takie nietypowe położenie usprawiedliwiały teorie sytuacjonistów o większej efektywności pojedynczych, drobnych niekiedy, wydarzeń, idei czy osób dla uzyskiwania społecznych przemian, niż miałyby to miejsce w przypadku zwykłych politycznych rewolucji, które pod pozorem zmiany rekonstruuja stary porządek w nowych szatach. Inne spojrzenie na to, co stłumione i marginalne, stało się w tym samym czasie także charakterystyczne dla filozofii Derridy²⁹¹.

²⁸⁹ Zob. V. Lenin, *Left-Wing Communism: An Infantile Disorder*, [w:] *idem, Collected Works*, t. 31, Moscow 1964; w pierwszym wydaniu angielskim jako *The Infantile Sickness of Leftism in Communism*, Moscow 1920.

²⁹⁰ Pomijając bezpośrednie zaangażowanie polityczne niektórych architektów, dostrzec można także chęć wzięcia udziału w grze politycznej środkami czysto architektonicznymi. Przykładem tej drugiej postawy jest końcowy rozdział pracy Le Corbusiera *Vers une architecture* zatytułowany *Architecture ou révolution*, zob. *idem, Vers une architecture*, Paris 1923.

²⁹¹ *Marges de la philosophie* J. Derridy ukazały się wprawdzie dopiero w 1972 roku, ale w połowie zawierały teksty pochodzące głównie z lat 1967 i 1968, w tym tak ważne jak *La différance*, *Ousia et gramma*, *Le puits et la pyramide* czy *Les fins de l'homme*, zob. *idem, Marges de la philosophie*, Paris 1972. Druga część tekstów była niewiele starsza i pochodziła z 1971 roku.



²⁹² Zob. L. Martin, *On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory*, „Assemblage” 1990, nr 11, s. 24. Podtrzymywanie lewicowych złudzeń nie przeszkodziło w objęciu przez Tschumiego stanowiska dziekana wydziału architektury w Columbia University (zob. *ibidem*, s. 32).

²⁹³ K. Jormakka dostrzega dziedzictwo sytuacjonistycznych strategii nie tylko w teoriach Tschumiego, ale także w rozplanowaniu Parc de la Villette. Pisze: „*Tschumi explains the project in terms of schizophrenic dissociation and recombination of urban elements, but it could also be understood as a combination of dérive and détournement*”, zob. *idem*, *The Most Architectural Thing*, [w:] *Surrealism and Architecture*, red. T. Mical, London-New York 2005, s. 304.

²⁹⁴ M. Pawley, B. Tschumi, *The Beaux-Arts Since 1968*, „Architectural Design” 1971, nr 41, s. 536-566.

²⁹⁵ B. Tschumi, *Sanctuaries*, „Architectural Design” 1973, nr 43; *idem*, *La Stratégie de l'autruche*, „L'Architecture d'Aujourd'hui” 1974, nr 176.

²⁹⁶ L. Martin, *op. cit.*, s. 24.

W pierwszej połowie lat 70. XX wieku Tschumi stał się autorem kilku artykułów inspirowanych marksizmem, neomarksizmem i francuskim strukturalizmem, głównie zaś pismami Henri Lefebvre'a i Guya Deborda, które wystarczyły, by londyńska Architectural Association School zatrudniła go jako swego wykładowcę²⁹². Z myśli Lefebvre'a Tschumi zaczerpnął zainteresowanie miastem jako problemem nie tylko urbanistycznym, lecz także politycznym. Z koncepcji Deborda przejął zaś przekonanie o znaczeniu sytuacyjnych naruszeń dla zmian w strukturze społeczeństwa. Część tych przekonań zachowała się także w jego własnej koncepcji architektury jako wydarzenia²⁹³. *Détournement*, technika przechwytywania treści zwalczanej kultury i kpiarskiego jej przywłaszczenia, charakterystyczna dla akcji propagowanych przez sytuacjonistów, pozostawiła swoje ślady w teorii architektury jako zjawiska zakłócanego przez obce wpływy i jednocześnie zakłócającego społeczną stabilizację. Szerzej o znaczeniu wydarzeń z maja 1968 roku dla zmian w architekturze napisał Tschumi w osobnym artykule²⁹⁴. Polityczna treść zdominowała także dwa jego teksty, w których omówił wpływ spekulacji gruntami na urbanistykę i podział miasta na enklawy, wynikające głównie ze zjawisk ekonomicznych²⁹⁵. Podsumowaniem rozważań nad miastem jako zjawiskiem politycznym był artykuł *The Environmental Trigger*, w którym Tschumi analizował metody walki z „reakcyjnym społeczeństwem” środkami dostępnymi teoretykowi architektury. Jak scharakteryzował to Louis Martin:

Zafascynowany rewolucyjnym potencjałem sytuacjonistycznej teorii akcji, Tschumi starał się podtrzymywać nadzieje architektów pokolenia '68. Niemniej jednak artykuł ujawniał rozczarowanie możliwością zmiany socjo-ekonomicznej struktury społeczeństwa. Tekst kończył się niespodziewaną refleksją na temat autonomii architektury i oznaczał zakończenie wystąpień Tschumiego na rzecz miejskich powstań²⁹⁶.

Zagadnienia związków między „rewolucyjnymi” tezami Tschumiego z wczesnych lat 70. XX wieku a poglądami z następnych okresów zarysowane zostały w autorskim wstępie do



zbioru jego esejów z lat 1976–1990²⁹⁷. Przyjęte w 1968 roku założenie o zdolności architektury do wpływania na zmiany społeczne zostało tam potraktowane sceptycznie, ale nie dokonano jego odrzucenia. Tschumi uznał, że architektura w większym stopniu odzwierciedla istniejące struktury, niż jest w stanie powodować ich zmiany. Dalszy rozwój własnych dążeń ujął jako próbę wskazania konkretnych strategii intelektualnych i twórczych mogących przekształcać „reakcyjne społeczeństwo” – jeżeli już nie radykalnie, to chociażby podstępnie, wybiórczo i częściowo.

Pytaniem było: jak architekci mogliby uniknąć postrzegania architektury i planowania wyłącznie jako uległego wytworu dominującego społeczeństwa i przeciwnie – dojrzeć w swych dziełach katalizator zmian? Czy architekci mogliby odwrócić ten układ i zamiast służenia społeczeństwu konserwatywnemu, które kształtuje nasze miasta, stworzyli miasto kształtujące społeczeństwo²⁹⁸.

Trudność takich zamiarów tkwiła w nadmiernych lub źle ukierunkowanych aspiracjach dotychczasowych „działaczy” architektonicznych. Zdaniem Tschumiego skuteczność dążeń wzrastała, gdy opierały się one na incydentach mających za podstawę zmiany w zakresie wykorzystania danej budowli i przypisywanego jej znaczenia. Przykładowo: barak sklecony w 1968 roku przez studentów l'École des Beaux-Arts na jednym z paryskich przedmieść z materiałów kradzionych na pobliskich placach budowy zyskał rangę „Domu Ludu”. Jego znaczenie ukonstytuowano przez „akt retoryczny”, a jego użyteczność była doskonała – mimo prymitywnego charakteru i neutralności wykreowanej przestrzeni. Partyzancka budowla unaoczniała brak związku formy z użytecznością, nieekonomiczność większości budowli w systemie kapitalistycznym (przesadnie kosztownych w stosunku do ich realnego zastosowania) oraz potencjał wolności stłumiony w podstawach architektury. Omówione zdarzenie zachęcało więc do przemyślenia problemu rzeczywistej użyteczności tworzonych przez architektów przestrzeni i sugerowało, że podobne wypadki mogą zawierać inne wywrotowe właściwości. Skłoniło to Tschumiego do wskazania dwóch typów postępowania mogących mieć zastosowanie w praktyce architektonicznej:

²⁹⁷ B. Tschumi, *Introduction*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, London-Cambridge [Mass.] 1996.

²⁹⁸ *Ibidem*, s. 7.



²⁹⁹ *Ibidem*, s. 13.

„działań przykładowych” i „kontrprojektów”. Każdy z nich mógł rozdrażniać zwykle niedostrzegane sprzeczności w systemie norm i wartości „reakcyjnego społeczeństwa”. Pierwszy z wymienionych sposobów polegał na czasowym chociażby przywłaszczeniu przestrzeni zdefiniowanej w obrębie kwestionowanego systemu politycznego i na zmianie jej przeznaczenia. Tschumi przypominał w tym kontekście akcję zajęcia w listopadzie 1971 roku zamkniętej Kentish Town Railroad Station w Londynie przez jego studentów z AA School i chwilowego przekształcenia jej w *squat* i w galerię. Tego typu działania ujawniały przede wszystkim niedostatek elastyczności ustroju społecznego tożsamego z brakiem wolności. Strategia „kontrprojektu” w większym stopniu niż „działania przykładowe”, wykorzystywała środki typowe dla pracy czysto architektonicznej. Wzorem ironicznych projektów grupy Archizoom i nonsensownego *The Continuous Monument* grupy Superstudio Tschumi proponował tworzenie rysunków, które przez hipertrofię powszechnie znanych tendencji architektonicznych demonstrowałyby absurdalność wynikającą z ciężenia prawideł kapitalistycznej ekonomii nad architekturą. „Kontrprojekty” to rysunki budowli zbyt dużych, nieefektywnych mimo zastosowania kosztownych rozwiązań lub w każdy inny sposób pozbawionych racjonalnego uzasadnienia. Wyolbrzymienie i karykatura niemal zwyczajnych rozwiązań architektonicznych typowych dla współczesnych wielkich miast miały „zasiać wątpliwość i zmusić do ponownego rozważenia kulturowych wartości leżących u podstaw architektury”²⁹⁹. Dalekosiężnym celem taktyki absurdu miała być destrukcja niektórych z tych wartości.

Tschumi był świadom, że chociaż drażniące społeczeństwo squatterskie akcje i kpiny z gargantuiczności architektury „kapitalistycznej” oraz błędów w planowaniu miejskim pozostawiają ślady w świadomości społecznej, to nie zmieniają struktury ekonomicznej, społecznej czy politycznej. To właśnie jego narastający dystans do wszelakich artystycznych i architektonicznych *détournements*, sprawnie przyswajanych przez wrogi system i wykorzystywanych nawet w celach reklamowych, sprawił, że Tschumi postawił pytanie o dalsze strategie i status architekta. Rola przypisywana przez sytuacionistów wyobraźni



przeniesiona została w jego poglądach na działalność filozoficzną i teoretyczną. Uznał on, że bardziej skutecznym trybem postępowania dla architektów będzie przyjęcie roli krytycznych intelektualistów i zarazem architektonicznych ekspertów, nie ukrywających jednak swych wywrotowych przekonań. Jak pisuar Marcela Duchampa przyswojony został przez muzeum, a hasła wypisywane na murach przekształciły się w slogany reklamowe, tak Tschumi sam poddał się zabiegom rekuperacji przez siły nieprzyjaciela. Taktyka swoistego artystycznego entryzmu miała w tym czasie liczne analogie, przede wszystkim w środowiskach politycznej lewicy. Dzięki niej architekt zyskał władzę nad kolejnymi pokoleniami studentów, wygrał rozpisany przez socjalistyczny rząd konkurs na ogólny projekt Parc de la Villette, a następnie wzmocnił swą pozycję jako projektant olbrzymich (wcześniej wszak krytykowanych za gargantuizm) hal koncertowych, budynków szkolnych czy nawet hoteli. Przejął część władzy politycznej, a lewackie aspekty jego działalności rozpoznać można tylko na drodze drobiazgowych analiz. Decydujące dla zrozumienia tej taktyki jest omówienie treści i funkcji przypisywanej przez Tschumiego badaniom teoretycznym.

Spekulacje określone przez architekta jako „analizy wywrotowe” miały na celu charakterystykę sprzeczności rozdzierających społeczeństwo, przesycających architekturę i leżących u podstaw kultury. Rozpowszechnianie świadomości błędnych założeń skrytych w różnych dziedzinach mogło osłabiać spoiwość konserwatywnego społeczeństwa i wpływać na wolę zmian wśród jego elit. Spostrzeżenia natury filozoficznej, politycznej i dotyczące architektury nakładały się i przenikały. Architektura odgrywała w tym postępowaniu dużą rolę, ponieważ była obszarem dysjunkcji wyjątkowo wyrazistych, a słabo rozpoznanych. Ich badania ukazywały także znaczenie architektury jako niemal metafizyki całej zachodniej kultury. Zdaniem Tschumiego wewnętrzne sprzeczności architektury tkwiły w niej od samego początku i były częścią jej natury. Objawiały się one m.in. w podstawowej opozycji między przestrzenią wykoncypowaną a tą zmysłowo doświadczaną, między budowlami a sposobami ich użytkowania czy między strukturą miejską a swobodną aktywnością społeczną. Pisarstwo Tschumiego stawiało



sobie za zadanie intensyfikację wszelkich tego rodzaju sprzeczności i powiązanie ich z zagadnieniami kultury i polityki. Odsłaniane niekoherencje opisywały także charakter współczesności i wprowadzały pojęcie niestabilności jako jej główną cechę.

W teorii Tschumiego architektura jest obszarem bytowania wielu mitów i mistyfikacji, spośród których wyróżnia się teza o możliwości logicznych związków między przestrzenią a jej użyciem, podążania formy za funkcją lub odwrotnie. Zdaniem architekta te aspekty twórczości architektonicznej, chociaż skazane na kohabitację, są zasadniczo rozdzielne. Do wspólnego występowania przymuszają je warunki kulturowe, wyrażające się także w mitach o związkach między przeciwstawnymi czynnikami. Źródłem mitów tego rodzaju jest życie społeczne, którego natura skłania do postrzegania świata jako systemu naturalnych i wieczystych powiązań antynomicznych składników. Konieczności wynikające ze egzystencji grupowej wyrażają się w tendencji do utrwalania już wytworzonych związków i uwznioślenia wszelkiej stabilizacji. Architektura jest częścią procesów instytucjonalizacji społecznej, metaforą zorganizowania i formą tłumienia zmiany. Sytuacja może ulec przekształceniu, jeżeli wtargną do niej dowody na dysjunkcję składników przedstawianych w mitach jako naturalnie lub racjonalnie złączone. Filozofia architektury może wówczas odegrać rolę czynnika zmiany politycznej, również z tego powodu, iż brak logicznych związków między analizowanymi składnikami nie wyklucza związków wytwarzanych kulturowo. Przyjęcie tezy o nieistnieniu przyczynowych relacji między budowlami a ich użyciem czy przypisywanym im znaczeniom może wręcz skłaniać do tworzenia takich połączeń. Architektura nieustannie wiąże się ze zdarzeniami, ludzkimi działaniami mającymi w niej miejsce. Tak więc jak *détournement* czy inne rebelianckie akty wstrząsające strukturami politycznymi miast naruszały ich stabilność, tak samo można zaprojektować zdarzenia, przemyślane akty nadużycia przestrzeni, które zmienią architekturę i jednocześnie będą miały wymiar polityczny. Teza ta stanowi kolejny akt w rozważaniu roli architektonicznych *détournement*. Projektowanie zdarzeń zamiast bezpośrednio przestrzeni polega przede wszystkim na zmianie warunków, głównie tych teoretycznych. Rebelia polityczna swój



początek zakorzenia w filozofii architektury. Kiedy dochodzi do uwypuklania architektonicznych sprzeczności, ujawniany jest zarazem cały wachlarz innych niepewności, a niepewność zyskuje rangę głównej kategorii społecznej.

Wskazanie przez Tschumiego na jednoczesność występowania architektury i zdarzenia nie było opisem związku tradycyjnego rodzaju, lecz nową definicją architektury, uwzględniającą heterogeniczność jej elementów. Przestrzeń (temat jego pism) stanowiła środowisko, w którym nakładały się na siebie różne warstwy kultury. Z kolei programowanie wydarzeń w tej przestrzeni jest faktycznie działalnością teoretyczną, opracowywaniem mentalnych warunków upowszechnienia świadomości niepewności. Programowanie zdarzeń poprzez pośredni etap programowania warunków okazuje się być ostatecznie programowaniem niepewności. Niepewność czy niestabilność mogą być programowane przede wszystkim w sensie nadawania im znaczenia. W ten sposób stają się tematami projektów architektonicznych. Nie przestając być nieuniknionymi stanami struktury, stają się także treściami ideowymi tworzonych projektów. Jako działalność ideowa są też częścią polityki. Jest tak również z tego powodu, iż wszelka aktywność w przestrzeni stanowi pracę w środowisku społecznym, w obszarze przenikania się różnorodnych wpływów, w tym również politycznych. Źródłową niestabilność przekracza się jednak tak samo jak stabilność, zatem do definicji architektury dodać należy także i to, że dziedzina owa opiera się na ciągłym przekraczaniu, występku i naruszeniu.

³⁰⁰ B. Tschumi, *The Pleasure of Architecture*, „Architectural Design” 1977, nr 3; przedruk w: *idem, Architecture and Disjunction*.

Przyjemność, erotyzm, przekroczenie i perwersja

W marcu 1977 roku Tschumi opublikował tekst zatytułowany *The Pleasure of Architecture*, podsumowujący koncepcje rozwijane przez niego w ciągu kilku ostatnich lat³⁰⁰. Tytuł artykułu wskazywał na bezpośrednią inspirację pracą Barthes’a *Przy-*

³⁰¹ R. Barthes, *Sémiologie et urbanisme*, „L'Architecture d'Aujourd'hui” déc. 1970/ jan. 1971, nr 153.

jemność tekstu, lecz w eseju zawierały się także wątki czerpiące z myśli Bataille'a i Derridy. Nowe rozważania, dotyczące zajęcia odrębnego stanowiska w rozkwitającym w tym czasie sporze modernizmu z postmodernizmem, były przedłużeniem postawy Tschumiego, opierającej się na poszukiwaniu nowego stosunku do zasady wyrazistego przeciwstawiania sobie opozycyjnych racji. Przyjęta postawa eksploatowała odkrycia Derridy z tamtego okresu odnoszące się do dialektyki zasad myślenia i przenosiła je na problemy architektury. Próba ulokowania się obok wiedzionych na polu architektury sporów opierała się także na tezach Barthes'a i Bataille'a opisujących przyjemność jako element destabilizujący różnego rodzaju utrwalone systemy bądź struktury. Zinstytucjonalizowane zasady czy dylematy mogły być przekroczone przez wskazanie warunków naruszających wszelką instytucjonalizację, a zarazem leżących u jej podstaw. W przypadku zarówno literatury, jak i architektury do zaprezentowania ich transgresyjnych wartości wykorzystano właśnie teorię przyjemności.

Barthes rzadko podejmował temat architektury, jednak w tekście *Sémiologie et urbanisme* założył, że możliwe jest rozważanie miasta jako rodzaju tekstu³⁰¹. Opublikowana przez tego autora w 1973 roku *Przyjemność tekstu* zawierała dalsze wskazówki umożliwiające adaptację jego spostrzeżeń na potrzeby interpretacji architektury. W tej pracy przyjął on, że tekst i jego odczytanie nasycone są różniącymi się intencjami. Dla działania pisarza decydująca jest niemal erotyczna przyjemność pisania, nacechowana oporem wobec porządku społecznego. Praktyka literacka stanowi sprawę indywidualną, bezużyteczną społecznie i aktywizującą zmysłowe doznania. Tekst literacki nie tylko polemizuje z systemem politycznym, ale także z językiem (w tym z ortografią), a nawet z samą seksualnością, uznaną za źródło przyjemności tekstu. Literacka gra nie reprodukuje wartości społecznych, przeciwstawia się opresyjności języka i wykorzystuje rozkosz (*juissance*) do przewyciężenia sztywnienia przyjemności. Bezproduktywność literatury przeciwstawiona została zatem reprodukcji społecznej, językowej i seksualnej.

Korzenie teorii Barthes'a tkwią w spostrzeżeniu, iż złożone funkcje zbiorowości przyczyniają się do marginalizacji przyjem-



ności, której pozycja słabnie w stosunku do moralności obowiązku³⁰². Częścią życia społecznego jest także utrwalanie języka w teoriach i ideologiach, w pełnych przymusu „opowieściach” wytwarzających przestrzeń z punktami odniesienia (prawdami)³⁰³. „Każdy naród ma nad głową matematycznie wyrysowane niebo pojęć, toteż kiedy stawką zaczyna być prawda, uważa on, że pojęcia boga trzeba szukać jedynie na tym nieboskłonie” – jak zacytował Friedricha Nietzschego Barthes³⁰⁴. Kiedy wszechwładzę we wszelkich systemach (m.in. w języku i w architekturze) zaczyna sprawować polityka, wszystko, co jej nie służy, staje się działalnością skierowaną przeciw społeczeństwu. Literaturze chcącej zachować choćby częściową autonomię pozostaje tylko być „tą bezceremonialną osóbką, która pokazuje tyłek Ojcu Polityce”³⁰⁵. Kiedy „przyjemność jest nieustannie pomijana, umniejszana, spychana na rzecz wartości mocnych, takich jak Prawda, Śmierć, Postęp, Walka, Radość itd.”, wówczas twórczości artystycznej pozostaje głównie skupienie się na nasileniu przyjemności i przesunięciu jej w stronę rozkoszy. *Juissance* opiera się na perwersyjnym wykorzystaniu reguł danej dziedziny, na wprowadzeniu do niej szaleństwa czy przyśpieszającego doznania rozgorączkowania. Jednocześnie rozkosz skutkuje poczuciem dyskomfortu, utraty punktów oparcia, uchylenia wiary w Boga bądź rozum, „narusza podstawy historycznych, kulturowych i psychologicznych przekonań czytelnika, stałość jego gustów, wartości i wspomnień, doprowadza do kryzysu jego związków z językiem”³⁰⁶. „Zawieszając dotąd istniejący porządek, pozwala na chwilę wejrzeć zadowolonemu z siebie podmiotowi w głąb własnego ja i odkryć, że cały ten porządek to tylko marne złudzenie”³⁰⁷. Wszelkie anarchistyczne wartości sztuki zostają ostatecznie przyswojone przez społeczeństwo. Reguły rynku zwyciężają nad ekonomiczną bezużytecznością artefaktów, a próby destrukcji zasad życia zbiorowego mogą ocaleć tylko przez włączenie ich do tych zasad. Najpierw dochodzi do odkrycia nicości u podstaw systemu, później zaś nicość radośnie włączana jest do tych podstaw. „Ale ta nicość i amorfia nie tylko nie przeraża, ale właśnie na przekór wszystkim starym mądrościom, które w otchłani wewnętrznej umieszczają źródło wielkiego lęku – rozwesela i podnieca”³⁰⁸. W teorii Barthes’a rozkosz i strach spletają

³⁰² R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Le-
wańska, Warszawa 1997, s. 66.

³⁰³ Sam język jest społeczny, czyli tym samym
opresyjny, a w swojej strukturze stanowi
retorykę władzy, „uwodzicielską repre-
zentację porządku”. Architektura to jedna
z metafor czy iluzji języka/władzy/porząd-
ku. Zob. L. Martin, *op. cit.*, s. 28.

³⁰⁴ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 73.

³⁰⁵ *Ibidem*, s. 83.

³⁰⁶ *Ibidem*, s. 89.

³⁰⁷ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Py-
tania o współczesną formułę duchowości*,
Kraków 2000, s. 77.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ B. Tschumi, *Fireworks*, [w:] R. Goldberg, B. Tschumi, *A Space: A Thousand Words* [katalog wystawy], Royal College of Art, London 1975; L. Martin, *op. cit.*, s. 26.

³¹⁰ B. Tschumi, *The Architectural Paradox*, [w:] *idem*, *Architecture and Disjunction*; pierwodruk w: *idem*, *Question of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)*, „Studio Intenational” 1975, nr 2; *idem*, *Architecture and Transgression*, [w:] *idem*, *Architecture and Disjunction*; pierwodruk w: „Oppositions” 1976, nr 7.

³¹¹ *Idem*, *The Pleasure of Architecture*, s. 82.

³¹² *Ibidem*, s. 81-82.

się ze sobą i osiągają podobny wpływ w dziele rekonstruowania jednostek i zbiorowości. Poczynione wcześniej nadużycie gwarantuje autorowi spokojne sumienie, nawet gdy jego wytwory ulegną społecznemu zawłaszczeniu, społeczeństwo zyskuje poczucie władzy nad szaleństwem, samo zaś oswojone szaleństwo regeneruje siły organizmu, w którym się umiejscowiło.

Koncepty Barthes’a Tschumi po raz pierwszy wykorzystał w swym tekście *Fireworks* z 1974 roku, gdzie stwierdził, że architektura powinna być budowana i palona tylko dla przyjemności³⁰⁹. O architekturze jako przyjemności, której nie można kupić ani sprzedać, pisał także – powołując się na Theodora Adorna – w eseju *The Architectural Paradox*, a o perwersyjnym zamiłowaniu do uwodzenia – w szkicu *Architecture and Transgression*. Najszerzej jednak Barthes’owska koncepcja przyjemności wykorzystana została we wspomnianym już tekście *The Pleasure of Architecture* z roku 1977³¹⁰. Miał on postać dziesięciu luźno powiązanych fragmentów poprzedzonych wstępem. Forma wypowiedzi była uzasadniona tematyką, lokującą się poza logiką dialektyki i skierowaną na opis zjawisk pomijanych podczas zwyczajowego uwydatniania przeciwstawnych racji. Tschumi opisywał sytuacje zachodzące, gdy dwie sprzeczne cechy występują wspólnie lub gdy właściwości sytuują się między opozycyjnymi wartościami.

W opinii Tschumiego przyjemność stała się zakazanym tematem architektury zarówno dla zwolenników, jak i przeciwników jej nowoczesnej formy. „Po obu stronach idea, że architektura może istnieć bez jakiegokolwiek moralnego bądź funkcjonalnego uzasadnienia, uważana była za obrzydliwą”³¹¹. „Lewicowi” teoretycy „byli podejrzliwi wobec najmniejszych śladów hedonizmu w przedsięwzięciach architektonicznych i odrzucali go jako coś reakcyjnego”, z kolei architektoniczna „prawica” ograniczała zakres intelektualnych rozważań nad architekturą i eliminowała z nich dyskurs nad przyjemnością³¹². Dla obu stron charakterystyczne było także formułowanie sporów na podstawie opozycyjnych par pojęć: dekoracyjność/brak dekoracji, silne uporządkowanie/brak uporządkowania, traktowanie architektury jako dziedziny konceptualnej/akcentowanie zmysłowości architektury. Przyjemność architektury była jej cechą,



która „znajduje się zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz takich opozycji, w dialektyce i w dezintegracji dialektyki”³¹³. Takie założenia stanowiły zaledwie wstęp do analiz przyjemności jako właściwości umykającej dążeniom do jednoznacznych ustaleń.

Nawet potocznie rozumiana przyjemność przestrzeni jest trudna do określenia, dotyczy bowiem rzeczywistości o niewyraźnej obecności. Przestrzeń nie jest namacalna, a zyskuje na postrzegalności, gdy jest artykułowana. Najbardziej utrwalone w kulturze zasady artykulacji przestrzeni mają matematyczny charakter i sprowadzają przyjemność przestrzeni do przyjemności geometrii i ogólnie porządku. Takie ukierunkowanie doznań prowadzi do paradoksalnej sytuacji, w której zmysły cieszą się głównie z działań rozumu. W manipulacjach porządkiem zawierają się wprawdzie znamiona szaleństwa, ale narzucone im granice uprzytomniają, że przyjemność zgeometryzowanej przestrzeni raczej ukrywa przyjemność architektury niż wskazuje na nią. Można zaledwie przeczuć, że manipulacje są w owych działaniach ważniejsze od ich przedmiotów podyktowanych przez rozum. Szaleństwo tkwiące w matematycznych operacjach w kreowaniu architektury ma przewagę nad ich racjonalnymi podstawami. Przyjemność uporządkowanej architektury wynika zatem z wariacji składników porządku. Źródłem zadowolenia jest wariactwo, nie sam porządek.

W historii architektury pojawiały się niekiedy dzieła, w których nieporządek zawierał się nie w wariacjach zasad, lecz występował jawnie wraz z częściami dzieła poddanymi rygorom uporządkowania. Złączenie racjonalnej organizacji przestrzeni z wartościami zmysłowymi w planowaniu miast zalecał *abbé* Marc-Antoine Laugier w swych *Observations sur l'architecture*:

Ktokolwiek wie, jak dobrze zaprojektować park, nie będzie miał żadnych trudności z wyrysowaniem rozplanowania miasta w zgodzie z danym obszarem i sytuacją. Musi tam być regularność i fantazja, wzajemne powiązania i opozycje, przypadkowe, niespodziewane elementy, które urozmaicają scenę, wielki porządek w detalach a zamęt, poruszenie i tumult w całości³¹⁴.

³¹³ *Ibidem*, s. 83.

³¹⁴ M.-A. Laugier, *Observations sur l'Architecture*, Hague 1765, s. 312-313, cyt. za: B. Tschumi, *The Pleasure of Architecture*, s. 85. Wydaje się, że Tschumi wykorzystał dla swych koncepcji zbliżone duchem stwierdzenia M. Tafuriego, zob. *idem*, *Design and Capitalist Development*, przeł. B.L. La Penta, Cambridge [Mass.] 1976, s. 3-5.



³¹⁵ K. Jormakka, *op. cit.*, s. 293-294: „To celebrate uselessness resounds with Bataille's »general economy«. Postulating that sovereignty, dépense, consumption, and deliberate waste are the real bases of cultural value, he defined as »sovereign the enjoyment of possibilities that utility doesn't justify«. While animals operate on the principle of usefulness – as Aristotle claimed, everything in nature serves a purpose – man distinguishes himself by the uselessness of his actions. The ritual of the potlatch, for example, restores the sacredness of the world and saves it from mere utilitarian thingness”.

Podobne próby szerszego wykorzystania nieporządku i zmysłowości, przejścia od racjonalnej przyjemności do amorficznej rozkoszy Tschumi dostrzega także w parkach projektu Lancelota Browna czy Williama Kenta oraz rysunkach Jeana-Jacques'a Lequeu i Giovanniego Battisty Piranesiego. Zakładane jedynie dla przyjemności ogrody umożliwiały rozwój erotycznych wartości architektury sytuujących się poza możliwością trzeźwej oceny. Łączenie porządku z chaosem, nawet gdy rozum utrzymywał w tym połączeniu dominującą pozycję, ujawniało bezużyteczność takiego związku i rozdrażniało racjonalność.

Wszelka bezużyteczność staje się obca wobec kosztujących zasad architektury, podczas gdy to, co pożyteczne, zyskuje w niej coraz większe poważanie³¹⁵. W architekturze modernistycznej rozwój zasad formalnych mógł następować tylko przy zachowaniu pozorów, iż są one wynikiem wzrostu funkcjonalności. Piękno nowoczesnej architektury zostało jednak zredukowane do uroków konstrukcji, materiałów i wariacji form geometrycznych. Przyjemność takiej architektury występowała tylko wówczas, kiedy dozwolony zakres manipulacji formalnych był naruszany. Przejawiała się ona w swej czystej postaci poprzez zwrócenie się przeciw powierzchownym zasadom. Na zachowanie osobliwej natury architektury pozwalają jej akty kwestionowania samej siebie. Może to zachodzić zarówno w postaciach, jakie narzucają jej potrzeby społeczeństwa, jak i w zasadach architektury – tych aktualnych i tych głębokich. Do poruszenia architektury dochodzi podczas odzyskiwania w niej znaczenia jej własnego nieustalenia i braku uzasadnienia. Uruchomienie niekonieczności architektury jako jej konieczności jest też akcją polityczną, która nie tylko irytuje własne środowisko zawodowe, lecz także ma drażniący wpływ na stabilność społeczną. Perwersyjne drażnienie się z własnymi podstawami i społeczeństwem jest wprost rozkoszne, bilans skutków rozdrażnienia nie jest wszakże jednoznaczny. Choć dochodzi do aktywizacji i uskrajnienia środowisk zachowawczych (czego przejawem w architekturze była działalność Roba Kriera, Christophera Alexandra czy Vincenta Scully'ego), można też zauważyć, że część władczych zasad rozprasza się i przyjmuje postacie trudniej uchwytnie i mniej podatne na zwalczanie. Niekiedy też stępieniu ulegają narzędzia krytyczne, a nietypowe obiekty poddają się naśladownictwu aż do wytworzenia nowego stylu.



Rozkoszna niekonieczność architektury do tego stopnia stanowi jej nieusuwalną wartość, że przejawia się silnie nawet tam, gdzie jest tłumiona. Wymowny przykład to posługiwanie się ściśle racjonalnymi zasadami, które może być nasycone uległością (niekiedy natury masochistycznej) lub chęcią wykorzystania ich dla utemperowania użytkowników budowli (często nieświadomym sadyzmem). Reguły są zawsze krępowaniem, a ich stosowanie opiera się na grach z narzuconymi z zewnątrz więzami i powrozami. Reguły same w sobie są pokrętne i zawile, wewnątrznie nieuregulowane. Praktyczne posługiwanie się nimi przyczynia się do wychodzenia poza rozsądek, czego najlepszym przykładem jest architektura Piranesiego. W grafikach włoskiego mistrza, pełnych szacunku dla starożytnych wzorców, dziś ceni się głównie spełnianie nimi, równe omotaniu czy opętaniu. Tytuł *Carceri d'invenzione* stanowi trafną metaforę relacji architektury i jej własnych reguł.

Racjonalne podejścia do przestrzeni, wyrażające się w nakładaniu na nią ograniczeń czy jej fragmentaryzowaniu na podstawie logicznych reguł, naruszane są nie tylko przez manipulacje w obrębie zasad, lecz także przez łączenie lub kontrastowanie wartości racjonalnych ze zmysłowym doświadczeniem przestrzeni³¹⁶. „Ostateczną przyjemnością architektury jest ten niemożliwy moment, kiedy akt architektoniczny, doprowadzony do nadmiaru, ujawnia zarówno ślady rozumu, jak i bezpośrednie doświadczenie przestrzeni”³¹⁷. Racjonalne aspekty architektury działają jak maska skrywająca ciało rzeczywistości, a prześwitywanie ciała przez jego różnego rodzaju przebrania działa erotycznie. „Ubiory” (zasady, style, tradycje) nie są tożsame z „ciałem” zmysłowo postrzeganej rzeczywistości/przestrzeni, która pozostaje nieuchwytna dla rozumu. „Mając na celu uwodzenie, maski są, oczywiście, kategorią rozumu. Jednak odgrywają podwójną rolę: jednocześnie zasłaniają i odsłaniają, symulują i pozbawiają pozorów”³¹⁸. Stoją w opozycji do rzeczywistości i zmysłowych doznań, co staje się przyczyną ich zmiany. Nowe przebrania łudzą lepiej od starych, jednak pozbawianie złudzeń jest również aktem architektury³¹⁹. Tłumienie konfliktowej natury złączenia maski i ciała czy zniekształcanie wyglądu ciała poprzez maskę stanowi jedno z wykroczeń, podczas gdy de-ma-

³¹⁶ B. Tschumi, *The Pleasure of Architecture*, s. 88.

³¹⁷ *Ibidem*, s. 89

³¹⁸ *Ibidem*, s. 90-91. Maski, podobnie jak język, mogą coś mówić, ale też pozwalają sobą przemawiać. Są narzędziami zarówno rozumu, jak i ciemnych sił poza rozumem. *Ibidem*, s. 91: „*Behind all masks lie dark and unconscious streams that cannot be dissociated from the pleasure of architecture. The mask may exalt appearances. Yet by its very presence, it says that, in background, there is something else.*”

³¹⁹ K. Jormakka, *op. cit.*, s. 299-300: „*From this point of view, the rationality of modern architecture is nothing but another mask, hiding the incipient sensuality that is the real essence of architecture. But there is no final truth about architecture to be uncovered by analysis: »Once you uncover that which lies behind the mask, it is only to discover another mask«.*”



³²⁰ B. Tschumi, *The Pleasure of Architecture*, s. 92.

skacja – inne. W obu przypadkach dochodzi do ekscesu, erotycznej przemocy – odpowiednio wobec zmysłów lub wobec rozumu. Przekraczanie jest nieuchronne, ale także przyjemne. Przyjemność tak nieprawego pochodzenia nie jest wszakże zbyt przyjemna, lecz raczej przewrotna. „Architektura przyjemności znajduje się tam, gdzie koncepcja i doświadczanie przestrzeni nagle się zbiegają, gdzie architektoniczne fragmenty zderzają się i łączą w rozkoszy, gdzie kultura architektury jest bez końca dekonstruowana, a wszelkie reguły są przekraczane. Nie chodzi tutaj o metaforyczny raj, ale o dyskomfort i niezrównoważenie oczekiwań. Taka architektura kwestionuje akademickie i popularne założenia, zaburza naturalne smaki i czułe architektoniczne wspomnienia. Typologie, morfologie, złożenia przestrzenne, logiczne konstrukcje – wszystko się rozpada. Taka architektura jest perwersyjna, ponieważ jej rzeczywiste znaczenie leży poza użytecznością lub przeznaczeniem i ostatecznie jej celem nie jest nawet dawanie przyjemności”³²⁰. Dekonstrukcja w architekturze to stan niezrównoważenia dążeń, ujawniający się zwłaszcza wtedy, gdy którekolwiek z tych dążeń nasila swe ukierunkowanie ku zrównoważeniu.

Artykuł *The Pleasure of Architecture* podsumowywał rozważania Tschumiego z połowy lat 70. XX wieku. Wpływy Barthes’a były w nim uzupełnione koncepcjami zaczerpniętymi z myśli Bataille’a. Ponieważ jednak idee Bataille’a miały charakter uzupełniający w stosunku do rozmiarów adaptacji Barthes’a, przydatne jest zaburzenie chronologii publikacji wypowiedzi Tschumiego i przedstawienie tez zawartych w tekstach *Paradoks architektoniczny* i *Architektura i transgresja* dopiero w drugiej kolejności. Architekt pominał wiele reprezentatywnych dla Bataille’a wątków tworzących charakterystyczny dla tego filozofa klimat tragicznego doświadczania braku oparcia i metafizycznej pustki oraz niedyskursywności tego rodzaju stanów. Rozważając to, co niewyrażalne, Bataille zachowywał dystans wobec języka, rozumu i architektury. Wątpliwości budzi to, czy architekt właściwie zaadaptował Bataille’owską koncepcję cielesności jako źródła świadomości oraz czy przyjęta przez niego idea doświadczania przestrzeni zachowuje specyfikę tez filozofa dotyczących doświadczenia wewnętrznego.



„Doświadczenie wewnętrzne” miało bowiem być narzędziem komunikacji jaźni z mrocznymi siłami wnętrza, z zapomnieniem i niewiedzą. Bataille uciekał od życia naznaczonego profaniczną pracą, użytecznością i powagą poprzez swoisty kult śmierci, sakralnie pojmowany erotyzm i egzystencję w czystej terażniejszości. To także skłania do pytania, czy postawa wycofania z życia mogła zostać integralnie przejęta przez znacznie bardziej praktycznie postępującego architekta. Tschumi zbliżył się do koncepcji filozofa przez pracę Denisa Holliera, która szeroko omawiała złożony, ale jednak negatywny stosunek Bataille’a do architektury³²¹.

Hollier analizował czynione przez Bataille’a odwołania do pojęć architektonicznych, ale przy tej okazji rozszerzał zakres tych odwołań, szeroko przedstawiając poglądy na architekturę Georga Wilhelma Friedricha Hegla oraz koncepcje Witruwiusza, Leona Battisty Albertiego, Étienne’a-Louisa Boulléego czy Antoine’a Chryssostome’a Quatremère’a de Quincy. Ustalenia Holliera wskazywały, że Bataille kojarzył architekturę z wszelkimi systemami racjonalnymi, autorytarnymi i stabilizującymi, w tym zwłaszcza z filozofią. Oznaczało to, że architektura jest przede wszystkim *cosa mentale* – sprawą umysłu i reprezentacją porządku. W porządkowaniu zawierała się jednak niebezpieczna dla życia petryfikacja, natomiast jego przekraczanie miało charakter erotyczny i było afirmacją życia. Erotyzm w tej teorii stanowił punkt zetknięcia życia i śmierci, racjonalności i zmysłowości. Złączając architekturę i racjonalność z metaforą piramidy, Hollier zostawił jednak pewną możliwość bardziej pozytywnej interpretacji architektury, którą wykorzystał Tschumi. Monografista Bataille’a posłużył się także metaforą labiryntu jako formy, która nie może być uznana za reprezentację rozumu, ponieważ z jej wnętrza nie sposób się rozeznąć, co jest zewnętrzem. Labirynt w pracy Holliera stał się metaforą zmysłowości, niestabilności i braku transcendencji³²². Podobną rolę odegrała metafora ruiny. Dzięki Hollierowi Tschumi zyskał podstawy do przyjęcia tezy o istnieniu dwóch formuł przestrzeni: intelektualnej i zmysłowej oraz możliwości ich zetknięcia w jednoczesności przestrzeni doświadczanej – analogii Bataille’owskiego doświadczenia wewnętrznego.

³²¹ D. Hollier, *La Prise de la Concorde*, Paris 1975; *idem*, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, przeł. B. Wings, Cambridge [Mass.] 1990.

³²² *Idem*, *Against...*, s. 57-73; s. 58: „The labyrinth we discuss cannot be described. [...] The labyrinth, therefore, is not an object, not a referent. It does not have a transcendence that would permit one to explore it”.



³²³ L. Martin, *op. cit.*, s. 27

³²⁴ B. Tschumi, *The Architectural Paradox*, s. 30.

Wysunął sugestię, że jedynym sposobem pogodzenia przestrzeni „pojmowanej” i „postrzeganej” jest odkrycie erotyzmu architektury, innymi słowy: osiągnięcie punktu, gdzie subiektywne doświadczanie przestrzeni staje się samą właśnie jej koncepcją³²³.

Skutki istnienia przeciwstawnych koncepcji dramatyzowały konieczność wprowadzenia trzeciego rodzaju przestrzeni, który w zgodzie z praktycznym doświadczeniem jednozłyby je obie.

Dokonany przez Tschumiego przegląd koncepcji przestrzeni wskazywał, że może być ona definiowana bądź przez wskazywanie na jej cechy wyróżniające (definicja rozszerzona), bądź przez próby określenia jej podstaw (definicja uściślona). Pierwsza grupa koncepcji właściwa była środowiskom architektów i kierowała się ku oznaczaniu granic opracowywanej przestrzeni. Druga grupa typowa była dla zainteresowań filozofów, matematyków i fizyków, a opierała się na interpretowaniu przestrzeni jako kategorii umysłu służącej do porządkowania danych zmysłowych lub jako formy materii, w której egzystują przedmioty. W obu przypadkach przestrzeń uzależniana była od jej intelektualnych ujęć, a historia architektury mogła być traktowana jako historia konceptów przestrzennych³²⁴.

Rozważania nad naturą architektury prowadziły też niekiedy do stwierdzeń, że wartością architektoniczną budowli jest to, co nie jest jedynie spełnieniem wymogów użyteczności. Tschumi przywołał w tej sprawie autorytet Hegla i, podobnie jak Bataille oraz Hollier, zaakcentował swój ambiwalentny stosunek do takich określeń. Wskazał, że trudno byłoby wznieść budowlę pozbawioną użyteczności, ale zarazem dostrzegł w takim podejściu początek dążeń do wskazania na autonomiczne wartości architektury. Zwrócił uwagę na to, iż choć może ona być traktowana jako warunkowana przez charakter wytwarzanych w danej epoce materiałów, społeczne zamówienie czy konkretny cel polityczny, w jej historii nieustannie przejawia się odrzucanie zewnętrznej celowości. Nowsze dzieje architektury tylko potwierdzają jednoczesność jej „materialności” i jej służebności wobec potrzeb społecznych, a zarazem upodobania do „dematerializacji” i do egzystencji w świecie konceptów. Tschumi wstęp-



nie intensyfikuje rozdzielenie funkcjonalności i konceptualności architektury, żeby ostatecznie ukazać równowagę innych, acz nieco pokrewnych jej uwarunkowań. W teorii architekta zbliżeniu ulegają przestrzeń postrzegana zmysłowo (nazywana Labiryntem) i przestrzeń intelektualnych modeli architektury (kojarzona z Piramidą).

Zdaniem Tschumiego Witruwiańska definicja architektury jako sztuki budowania zawiera błąd polegający na pomniejszeniu roli pomysłu względem jego realizacji. Nawet w przypadku prostej chaty jej obraz wyprodukowany przez rozum musiał bowiem wyprzedzać swą materializację. Do rozumowej części architektury należą także koncepty przestrzenne wytworzone w dziełach teoretycznych, rysunki, ale też przekazywane tradycje i opracowania dziejów „sztuki budowania”. Zwłaszcza współcześnie odnotować można wzrost znaczenia teorii i wiedzy prowadzący do stanu, w którym architekturą staje się informacja. W modernizmie „dematerializacja architektury w rzeczywistość konceptów” była charakterystyczna nie tylko dla poszczególnych, awangardowych grup, lecz dla całego nurtu³²⁵. Zwiększona rola świadomości dziedziny nie zawsze dostatecznie separowała ją od innych form aktywności twórczej, była jednak znamieną dla poszukiwań tożsamości i autonomii.

Heglowskie założenie, że architekturą jest artystyczne uzupełnienie zwykłego budynku czyniło z tej dziedziny reprezentację sztuki i nie było różne od pojmowania jej jako funkcji społeczeństwa, ideologii czy koncepcji architektonicznych. Zmianę przyniosły dopiero teorie lingwistyczne i potraktowanie architektury jako odrębnego języka, który nie ma znaczeń poza swoim obszarem. W myśl tego podejścia

obiekt architektoniczny jest czystym językiem, a architektura jest niekończącą się manipulacją, gramatyką i składnią architektonicznych znaków. [...] Formy nie podążają za funkcją, ale odnoszą się do innych form, zaś funkcje odnoszą się do symboli. Ostatecznie architektura całkowicie uwalnia się od rzeczywistości. Forma nie potrzebuje zewnętrznych usprawiedliwień³²⁶.

³²⁵ *Ibidem*, s. 35.

³²⁶ *Ibidem*, s. 36-37.



³²⁷ *Ibidem*, s. 38-39.

W obrębie takiej tautologicznej architektury decydujące funkcje pełniłyby gry składnią pustych znaków zaczerpniętych z historycznego zasobu jej wyodrębnionego języka. Przedmiotem opowieści snutych niewerbalnymi znakami architektury mogły być tematy czerpane zarówno z dawnej, jak i nowszej architektury: rzymskie pomniki, renesansowe pałace czy dzieła wczesnego modernizmu. Prowadziło to do tezy, że zamienione w diagramy już zaistniałe wzorce są użytecznymi matrycami dla dalszych przetworzeń i kreacji wszelkich następnych budynków. Problemem tej teorii jest jednak przesadne wywyższenie czynności intelektualnych przy niedostatku architektonicznego „mięsa” w postaci materialnego dzieła, zepchnięcie na drugi plan fizycznego obiektu dostępnego zmysłom. Ten punkt rozważań skłania do dramatycznych pytań:

Czy powinienem zintensyfikować kwarantannę w komorach Piramidy rozumu? Czy zapadnę się do głębi, gdzie nikt nie będzie w stanie do mnie dotrzeć i mnie zrozumieć, żyjącego pośród abstrakcyjnych powiązań, wyrażanych częściej przez monolog wewnętrzny aniżeli poprzez bezpośrednie rzeczywistości? Czy architektura, która rozpoczęła się od wybudowania grobowca, powróci do Grobowca, do wiecznego milczenia przekroczonej historii? Czy architektura powinna być na usługach iluzorycznych funkcji i budować wirtualne przestrzenie? Moja podróż do abstrakcyjnej rzeczywistości języka, do zdematerializowanego świata koncepcji, oznaczała usunięcie z architektury jej zawiłego i zagmatwanego elementu: przestrzeni. [...] Przestrzeń jest rzeczywista, ponieważ wydaje się wpływać na moje zmysły o wiele wcześniej niż na mój rozum. Materialność mojego ciała zarówno zbiega się z materialnością przestrzeni, jak też z nią walczy. Moje ciało nosi w sobie własności przestrzenne i przestrzenną determinację: górę i dół, stronę lewą i prawą, symetrię i asymetrię. [...] Położona przed projekcją rozumu, przed prawdą absolutną, przed Piramidą, oto przestrzeń zmysłowa – Labirynt³²⁷.

Figury geometryczne często wykorzystywane w architekturze, głównie przetwarzające wzór sześcianu, w doświadczeniu zmysłowym postrzegane są tylko fragmentarycznie. W zwykłym pomieszczeniu obserwować można róg, ścianę, sufit, jednak nie całość figury stanowiącej model tego pomieszczenia. Doświad-

czenie zmysłowe pełni odrębne funkcje w kreacji i percepcji przestrzeni architektonicznej, która jest tworzona i odczuwana poza konstrukcjami rozumu. Niektóre sztuki przestrzenne, jak taniec czy *performance*, szczególnie dobrze ilustrują związek miejsca kreacji z ciałem i zmysłami. Tschumi zauważa także, że, w odróżnieniu od innych sztuk, w których dyskurs mógł zastąpić dzieło, podobna sytuacja nie jest możliwa w architekturze. Przestrzeń postrzegana zmysłowo jest jej nieusuwalną częścią. Jak już zauważali teoretycy języka: „Koncepcja psa nie szczeka”. Podobnie koncepcja przestrzeni nie zastąpi architektonicznego oddziaływania na zmysły. Mimo podnoszenia rangi przestrzeni zmysłowej nie jest możliwe uznanie jej pierwszeństwa czy przewagi nad kreacjami rozumu. Architektura zmusza do przekroczenia paradoksu Labiryntu zmysłowych realności i Piramidy kształtów dyktowanych przez rozum.

³²⁸ *Ibidem*, s. 50-51.

Zmieszanie obu uwarunkowań architektury logicznie jest niemożliwe, ale odbywa się w praktyce odrębnego doświadczenia, porównywalnego z opisywanym przez Bataille'a „doświadczeniem wewnętrznym”. Labirynt przestrzeni nigdy nie objawia jej pełnego kształtu, daje natomiast osobiste i bezpośrednie poczucie realności ciała i obiektu. Piramida przestrzeni jest bardziej efemeryczna i nierealna, ale w podobnie mocny sposób konstytuuje istnienie dzieła. To, czego nie można złączyć ze względu na odrębność charakteru, współistnieje w wyobraźni, która bez trudu wykracza poza paradoks. Siła imaginacyjnych przekonań znosi przeciwieństwa i tworzy praktykę, co sugeruje, że realne życie tworzone jest mocami wyobraźni.

Tak długo, jak praktyka odrzuca paradoks ideału i rzeczywistej przestrzeni, wyobraźnia – wewnętrzne doświadczenie – może być jedynym środkiem do jego przekroczenia. Poprzez zmianę powszechnych poglądów na przestrzeń i jej podmiot, marzenie o wykroczeniu poza paradoks może nawet dostarczyć warunków do odnowienia poglądów społecznych. Podobnie jak erotyzm jest raczej przyjemnością ekscesu, niż ekscysem przyjemności, tak rozwiązanie paradoksu jest imaginacyjnym zmieszaniem reguły architektonicznej z doświadczeniem przyjemności³²⁸.



³²⁹ *Ibidem*, s. 51; B. Tschumi, *Architecture and Transgression*, s. 71. Zagadnienia ekscesu m.in. w pisarstwie Bataille'a i Klossowskiego omówił swego czasu A. S. Weiss, zob. *idem*, *The Aesthetics of Excess*, New York 1989. Tschumi nie wskazuje źródła swego cytatu, ale takie sformułowanie pojawiło się w erotycznej powieści E. Arsan, *Emmanuelle*, która po raz pierwszy ukazała się we Francji w 1967 roku, zob. *eadem*, *Emmanuelle*, przeł. L. Bair, New York 1971, s. 135, 166.

³³⁰ B. Tschumi, *Architecture and Transgression*, s. 66.

³³¹ A. Breton, *Second Manifesto of Surrealism*, [w:] *idem*, *Manifestoes of Surrealism*, przeł. R. Seaver, H.R. Lane, Ann Arbor 1972, s. 123.

Przestrzeń koncepcji wydaje się dotknięta brakiem zmysłowej uchwytności, a z kolei przestrzeń materialna bez intelektualnej parcelacji jawi się jako dokuczliwie magmowata. Obie naznaczone są pewną nierzeczywistością, ale złudzeniem jest też ich złączenie. Co powoduje, że ustalające architekturę zespolenie jej dwóch aspektów jest tak niestabilne? Błąd tkwi w pojmowaniu jej jako zestawienia eliminującego niestabilność, podczas gdy nieustalenie jest właśnie jej fundamentem. Pozornie wyłącznie materialna dziedzina architektury to w istocie chybotliwy, ulotny i tymczasowy spłot jej tradycji (tj. czynnika racjonalnego i powszechnego) i zmiany (tj. czynnika osobistego, bezpośredniego, zmysłowego). Architektura zwykle prezentuje się jako działalność regulowana zasadami – porządkami i nakazami podobnymi do tych, jakie funkcjonują w religii czy w prawie. Reguły naruszają wprawdzie bezkierunkowe reakcje zmysłów, ale te – kierowane nie tylko zwykłą przyjemnością, lecz także ekscysem – nie są w stanie wytrwać w obszarze uregulowanych doznań. Bataille'owska teoria erotyzmu stała się dla Tschumiego użytecznym narzędziem do wyjaśnienia statusu architektury jako transgresji. Wyjściowym założeniem było stwierdzenie, że „erotyzm nie jest ekscysem przyjemności, lecz przyjemnością ekscesu”³²⁹. Z myśli tej wynikało, że nawet nasilona przyjemność nie stanowi granicy doznań w takim stopniu, jak samo naruszanie granicy. Naruszenie to odrębny rodzaj przyjemności, z jednej strony zakazany, z drugiej zaś – głęboko wpisany w porządek życia. W odniesieniu do erotyzmu pojmowanego czysto biologicznie już każdy akt seksualny nie mający na celu reprodukcji stanowi wykroczenie poza życie, skierowanie się w stronę pustki czy wręcz śmierci. Takim wszakże ukierunkowaniem cechuje się każdy tego rodzaju akt, wskazując na nieuchronność transgresji. Podobnie jak w erotyce, również w architekturze „przekraczanie jest całością, której reguły architektoniczne są jedynie częścią”³³⁰.

W objaśnianiu architektury jako złączenia konceptualności i zmysłowości Tschumi odwołał się do opinii André Bretona głoszącej, że „jest w umyśle jakiś punkt, w którym życie i śmierć, rzeczywistość i wyobraźnia, komunikowalne i niekomunikowalne przestają być postrzegane jako sprzeczne”³³¹. Wstępnie takie ujęcie wydaje się trafne, ale wywołuje też pytanie: czy transgre-



sja może być kojarzona z owym punktem? Czy ruchome przekroczenie i nieruchomy punkt mogą być zestawiane? W dalszej kolejności można też zastanawiać się, czy architektura może być należycie ujęta w kategoriach przestrzeni. Eseje Tschumiego – jeden o paradoksie architektonicznym i drugi o roli transgresji w pojmowaniu architektury – rozdzielone zostały tekstem, który składał się wyłącznie z pytań o naturę przestrzeni. Żadne z tych pytań nie mogło zostać opatrzone odpowiedzią, chyba że dopisano by stwierdzenie: „Przestrzeni nie ma”. Kategoria erotycznego przekroczenia jest użyteczna dla definiowania architektury dlatego, że rozmija się z prosto pojmowaną przestrzennością.

³³² B. Tschumi, *Architecture and Transgression*, s. 71.

Architektura posiada ten sam status, tę samą funkcję i to samo znaczenie, co erotyzm. W możliwym/niemożliwym węzle koncepcji i doświadczenia architektura wydaje się obrazem dwóch światów: osobistego i uniwersalnego³³².

Teoria Tschumiego zawiesza architekturę pomiędzy prywatnym dążeniem do zaspokojenia, pozbawionym granic i lekceważącym zakazy, a ponadosobistym wymogiem racjonalnego usprawiedliwienia każdej czynności, działaniem na rzecz podtrzymania gatunku czy społeczeństwa i służbą różnorodnym zewnętrznym siłom. Problemem w tych rozważaniach staje się określenie „zawieszona”, które przywraca metaforykę przestrzeni, podczas gdy „przejściowość” architektury podaje ją w wątpliwość. Gdyby chcieć zachować tę metaforykę, należałoby stwierdzić, że punkt zawieszenia rozprzestrzenia się, rozmywa i traci ustalenie. Niepunkt zawieszenia lekceważy także czasowość aktu architektury. Jest ona nie tylko nieprzestrzenna (w pospolitym znaczeniu), ale także nie ma dla niej innego czasu niż teraźniejszy. W powtórzeniach architektury skrywa się pragnienie anulowania czasu, lecz zapomina się, że każdy wytyczony początek nie miał swego czasu. Powtórzenie początku nie może odbywać się w czasie, lecz jedynie w jego złudzeniu, które przerywa przejmująca świadomość własnego istnienia *hic et nunc*. Powtórzenia tworzą historię architektury i nie jest ona nigdy ignorowana, nawet kiedy stanowi tylko nierzeczywistą formę świadomości (racjonalności).



³³³ *Ibidem*.

³³⁴ Zob. K. Jormakka, *op. cit.*, s. 295-296.

³³⁵ B. Tschumi, *Architecture and Transgression*, s. 74.

³³⁶ *Ibidem*, s. 74-76.

Architektura jest obiektem skrajnie erotycznym, ponieważ akt architektoniczny, sprowadzony do poziomu ekscesu, jest jedynym sposobem na ujawnienie zarówno śladów historii, jak i własnej bezpośredniej prawdy doświadczenia³³³.

Opisu charakteru architektury dokonać można także przez wyodrębnienie ze słowa „erotyzm” jego środkowej części – „rot”, która w języku francuskim i angielskim oznacza rozkład. Ta gra słowna była rozwinięciem filozofii Bataille’a, postrzegającej erotyzm jako próbę przekroczenia ograniczeń, poczynając od tych nakładanych przez społeczeństwo, a kończąc na wynikających z konieczności śmierci³³⁴. Jeśli przyjrzeć się zatracie towarzyszącej aktom erotycznym, dostrzec można, jak życie i śmierć zbliżają się do siebie i tworzą trudny do rozsoplania węzeł. Zakazy, śmierć i pozbawiony pamięci erotyzm stanowią tłumioną część kultury, czego objawem w architekturze nowoczesnej są puryfikacyjne skłonności do bieli, czystości czy braku zmysłowych ozdób.

Architekci generalnie nie kochali tej części życia, która przypominała śmierć: rozkładające się konstrukcje – nicujące je ślady, jakie czas pozostawia na budowłach – nie pasują zarówno do ideologii nowoczesności, jak i do tego, co można nazwać konceptualną estetyką³³⁵.

Śmierć i czas są jednak nieusuwalne, a przy próbach ich przekroczenia tylko zbliżają się do życia i chwili bieżącej. Akt architektury

jest chwilą, kiedy architektura jest życiem i śmiercią jednocześnie, gdy doświadczanie przestrzeni staje się swą własną koncepcją. W paradoksie architektury sprzeczność pomiędzy architektoniczną koncepcją a zmysłowym doświadczaniem przestrzeni rozwiązuje się w jednym punkcie styczonym: punkcie gnicia, tym właśnie punkcie, który tabu i kultura zawsze odrzucały. Ten metaforyczny rozkład jest tam, gdzie znajduje się architektura. Rozkład przerzuca pomost pomiędzy zmysłową przyjemnością a rozumem³³⁶.

Rozpad dotyka miejsca zetknięcia się praktyk przestrzennych z konstrukcjami mentalnymi, stanowi nieustaloną prze-

strzeń zbieżności dwóch zależnych od siebie, ale się wykluczających aspektów architektury. W stan ruiny czy gnicia popadają też wszelkie jej założenia, które mogą być zachowane jedynie wówczas, kiedy są naruszane. Architektura potrafi przetrwać, gdy neguje samą siebie, gdy dezawuuje zakazy, jakie sama stworzyła, lub gdy zakłóca wytworzone hierarchie i rozdrażnia społeczeństwo. Część tych zachowań antycypuje dekonstrukcję, zwłaszcza kiedy odnosi się do ustalonych w architekturze opozycji i osłabia ich siłę.

³³⁷ P. Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris 1969; *idem*, *Writing and the Experience of Limits*, przeł. P. Barnard, D. Hayman, New York 1983.

³³⁸ B. Tschumi, *Architecture and Limits*, „Artforum” 1980, nr 4; część II: 1980, nr 7; część III: 1981, nr 1; nowa redakcja: *idem*, *Architecture and Limits*, [w:] *idem*, *Architecture and Disjunction*, s. 101-118; przedruk w: *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, red. K. Nesbitt, Princeton 1996, s. 150-167.

Granice architektury

Niektóre z tez Barthes'a o literaturze jako dziedzinie oporu wobec języka i społeczeństwa uprzedzone zostały przez stwierdzenia Philippe'a Sollersa zawarte w jego esejach na temat Dantego, Markiza de Sade'a, hrabiego de Lautremonta, Stéphane'a Mallarmégo, Antonina Artauda i Georges'a Bataille'a opublikowanych w 1968 roku pod tytułem *L'Écriture et l'expérience des limites*³³⁷. Sollers był liderem środowiska „Tel Quel” i nie tylko płodnym eseistą, ale także pisarzem, którego koncepcje wpłynęły na twórczość wielu osób związanych z tym kręgiem intelektualnym. Tschumi przeniósł spostrzeżenia Sollersa na obszar architektury i podjął próbę spojrzenia na swoją dziedzinę jako na zależną od redefiniujących poczynania niektórych architektów³³⁸. Rozważania Tschumiego zawarte w cyklu trzech tekstów opublikowanych przez nowojorski magazyn „Artforum” w 1980 i 1981 roku stanowiły dopełnienie wypowiedzi architekta opartych na myśli Bataille'a, ale też aktualizowały w jego piśmiennictwie zaangażowanie społeczne, odmienne od dążeń inspirowanych bardziej „społecznym” i metafizycznym pisarstwem Bataille'a.

Logika wywodu zawarta w *Architecture and Limits* wychodzi od stwierdzenia, iż określanie granic ma decydujące znaczenie dla definiowania architektury. Takie założenie skłoniło Tschumiego do przemyślenia współczesnych sposobów odnosze-



³³⁹ Zob. B. Tschumi, *Six Concepts*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, s. 255: „Architecture was seen as the combination of spaces, events, and movements without any hierarchy or precedence among these concepts”.

³⁴⁰ P. Schumacher, *Graphic Spaces – Aspects of the Work of Zaha Hadid*, „IDEA – International Graphic Art” 2002, nr 293, s. 29.

nia się analizowanej dziedziny do jej Witruwiańskich wyznaczników, by ostatecznie – w trzeciej części eseju – zaproponować nową „definicję”, która oparta została nie tyle na wskazywaniu nowych ograniczeń, ile na przekraczaniu granic. Nowa definicja była zatem antydefinicją, budzącym kontrowersje w środowisku rozszerzeniem, a nie określeniem. Analizy doprowadziły Tschumiego do podniesienia rangi programu w architekturze, przez co rozumiał on sposób jej konstruowania zakładający łączenie form przestrzennych z sekwencjami zdarzeń i ruchów. Takie podejście znalazło w jego teorii dalsze rozwinięcia, gdyż przy formowaniu układów zdarzeń czerpał liczne inspiracje z dziedzin takich, jak literatura (i badanie literatury) czy film. Od tego trzyczęściowego eseju zaczęło się utrwać u Tschumiego rozumienie architektury jako kombinacji przestrzeni, zdarzeń i ruchów bez nadawania jakiegokolwiek hierarchii tym elementom³³⁹.

Wykorzystując konstatacje Sollersa, Tschumi zwrócił uwagę na to, że w działalności artystów niezmiernie często odnaleźć można składniki, które wprawdzie wykraczają poza zestaw cech właściwy danemu twórcy, ale rozszerzają w ten sposób możliwości interpretacyjne jego dzieł i przyczyniają się do ich atrakcyjności. Podobne stwierdzenia odnieść się dają do całych dziedzin sztuki, czego objawem jest wcale nierzadkie zacieranie się granic literatury, muzyki czy teatru. Tego rodzaju zjawiska odnotować można także w architekturze. Po pierwsze, w działalności niemal każdego projektanta potrafimy zidentyfikować elementy pochodzenia obcego, wyraźnie pozaarchitektonicznego. Po drugie, zwraca uwagę wyraźny wpływ, jaki na zmiany w architekturze wywierają dzieła skrajne (więc właśnie graniczne), jak chociażby grafiki Piranesiego czy projekty Boulléego. Dotyczy to także rysunków architektonicznych w ogóle, o których można powiedzieć, że nie są budowlami, ale są architekturą. „Architekci nie budują, oni rysują”³⁴⁰. Podobne znaczenie mają też wypowiedzi estetyczne czy stanowiska teoretyczne. Te również nie są budowlami, lecz są architekturą. Nawet w pobieżnym oglądzie omawiana dziedzina jawi się jako trudna do określenia i heterogeniczna.

W grupie znanych określeń/ograniczeń/definicji architektury najbardziej znana jest formuła Witruwiańska, sprowadzająca

ją do atrakcyjnego wyglądu (*venustas*), konstrukcyjnej stabilności (*firmitas*) i właściwej akomodacji przestrzennej (*utilitas*). Zdaniem Tschumiego długotrwały niedorozwój teorii architektonicznej jest powodem lekceważenia niemal całkowitego braku adekwatności Witruwiańskich określeń do współczesnych postaw projektowych. Pierwszy warunek zanikł pod wpływem zmian technologicznych i wymagań ekonomicznych, w decydującej mierze eliminujących troskę o kontynuację tradycyjnych form i zdobnictwa. Dalszy rozwój technik konstrukcyjnych przyczynił się do sytuacji, w której możliwe stało się wybudowanie budowli o dowolnym kształcie. Wraz z tym wartości konstrukcji zniknęły z rozważań o cechach dziedziny. Trzeci z warunków podejmowany był przez architektoniczny modernizm, ale propagowane w tym stylu uniwersalne rozwiązania nie przyniosły ważnych dokonań z przestrzenią trafnie dostosowaną do specyficznych warunków jej użycia³⁴¹. Modernizm szybko porzucił swoje radykalne dążenia i skupił się na ujednoczonych, manierystycznych powtórzeniach form z początków stylu. Wyrazistość architektury modernistycznej osiągnięta została przez dyskretne zepchnięcie na margines propozycji bardziej radykalnych i zapomnienie o utopijnych celach. Powojenny okres rozwoju modernizmu poddał się też wpływom postaw formalistycznych, podobnych do tych opisanych przez Clementa Greenberga. Oznaczało to porzucenie koncepcji podążania formy za funkcją i zastąpienie jej zasadą podążania formy za formą. Przyczyny takiej zmiany były różnorodne. Z jednej strony koncepcja „*form follows function*” była praktycznie niemożliwa do przeprowadzenia. Z drugiej, poszukiwania autonomicznych cech architektury wzmocniły koncentrację na pewnym zasobie form, które mogły uchodzić za jej składniki esencjonalne. W efekcie czyste, stereometryczne bryły i zdolność manipulacji ich proporcjami stały się rdzeniem twórczości architektonicznej.

Oparta na koncepcji stylu historia architektury ma trwałą tendencję do eliminowania dzieł nieprzynależących do głównego nurtu danego stylu. Takie redukcje są wynikiem prób porządkowania materiału historycznego według wymogów logiki, jednak to również logika uwidacznia, że „nie ma żadnego koniecznego przyczynowego powiązania między funkcją a następującą po

³⁴¹ Znaczna liczba dzieł awangardowego modernizmu wykorzystuje przestrzenie o neutralnym, uniwersalnym charakterze. Nieco wyraźniej dostosowanie przestrzeni do specyficznych potrzeb uwidacznia się w dziełach H. Häringa, H. Scharouna i kilku innych mistrzów organicznego nurtu modernizmu.



³⁴² B. Tschumi, *Architecture and Limits*, s. 115.

niej formą lub pomiędzy danym typem budowli a jej użytkowaniem”³⁴². Architektura w teorii Tschumiego nie jest traktowana jako pole walki między stylami, które wyznaczył duch czasu, lecz jako obszar nieustannych i nieuniknionych przekroczeń między tym, co spodziewane i niespodziewane, racjonalne i zmysłowe, między stosowaniem reguł a zaprzeczaniem zasadom. Analiza nowszej historii dziedziny doprowadziła go do wniosku, że doszło do przesady w traktowaniu architektury jako odmiany sztuki wizualnej, gdzie główne znaczenie mają gry formalne i stylistyczne. Refleksja nad użytecznością i jej związkami z przestrzeniami kształtowanymi przez architektów została zaniedbana. Inne spojrzenie na przeszłość architektury, w tym zwłaszcza na niektóre odosobnione przypadki, wskazuje, że możliwa jest odmienna, mniej ograniczająca ją koncepcja. Tschumi rozważa możliwość architektury jakby transgranicznej, intertekstowej, kompleksowej. Liczne, choć rzadko uwzględniane w dziełach o historii architektury, sytuacje organizowania przez architektów opraw różnych uroczystości czy wielkich zgromadzeń bądź też ich udział w projektowaniu scenografii teatralnych wskazują, że architektura może się łączyć z innymi dziedzinami nie tracąc na swej wyrazistości. Aranżacje renesansowych widowisk, rewolucyjnych fet Jacques’a Louisa Davida czy wiele podobnych realizacji autorstwa m.in. Petera Behrensa, Josepha Marii Olbricha, Hansa Poelziga, El Lissitzky’ego, Oskara Schlemmera, Konstantina Mielnikowa oraz budzące grozę Parteitagi Alberta Speera, uwidaczniają zdolność architektury do działań transgranicznych, ale także ustanawiają nowe rozumienie użyteczności w tej dziedzinie.

Fotografie najczęściej przedstawiają architekturę jakby „bezludną”, chociaż przeznaczona ona została do ludzkiego użytku i nawet kiedy nie jest użytkowana, jej przestrzenie dostosowane są do obecności ludzi. Podobnie dzieje się w przypadku definiowania architektury. Rozważania Tschumiego przełamują taki sposób traktowania dziedziny. Jego zdaniem architektura powinna być rozpatrywana w powiązaniu z obecnością ludzi – ciał i psychiki nawiedzających ją osób. Należy zatem przyjąć, że na całość kreacji budowlanych składają się zarówno kształtowane przestrzenie, jak i działania człowieka w tych przestrze-



niach, tworzące wydarzenia o przebiegu zbliżonym do tych opisywanych w literaturze. Tym samym uznać wolno, że prócz narracji literackich możliwe jest także mówienie o narracjach architektonicznych. Tschumi w swojej praktyce nauczyciela architektury kilkakrotnie ćwiczył tłumaczenie dzieła literackiego na architektoniczne i rozważał w swych pismach zastosowanie w projektowaniu wiedzy o składni dzieł literackich i filmowych. Ważną funkcję pełniła w tych ćwiczeniach także fotografia, dokumentująca miejsca i zmiany zachodzące pod wpływem ingerencji architektonicznych.

Relacje między przestrzenią a jej użyciem (inaczej: wydarzeniami w przestrzeni) mogły być przewidywane i organizowane w scenariusze opatrzone przez Tschumiego mianem „programu”. Koncepcja programu dystansowała się od funkcjonalizmu, zakładającego logiczny związek między formą a funkcją, a zatem od jednego z głównych założeń wczesnego modernizmu, ale także od gier formalnych, charakterystycznych dla późniejszych etapów rozwoju tego stylu. Programowanie architektury było próbą badania i komponowania możliwych połączeń układów przestrzennych z systemami funkcji (działaniami w przestrzeni). Tschumi przyjmował, że oba składniki, tzn. przestrzeń i zachowania w przestrzeni, są głęboko różne, a ich zestawienia będą sztuczne nawet w przypadku założenia, że przestrzeń ma być dopasowana do akcji w niej zachodzących. „Sztuczność” dotyczyła także sposobów komponowania przestrzeni i organizowania zachowań w niej. Świadomość, że wszelkie układy mają przewidywalny charakter, skłaniała Tschumiego do opierania budowy tych układów na wiedzy o nich dostarczonej przez języko- i literaturoznawstwo, naukę o filmie i innych sztukach. Badania nad składnią języka, narracjami i sekwencjami w literaturze czy nad sposobami filmowania, miały zastąpić czysto intuicyjne gry formalne.

W działalności Tschumiego już w 1974 roku doszło do nasilenia badań nad wykorzystaniem konkretnych tekstów literackich do organizowania przestrzeni architektonicznych. Niektóre z nich były „architektoniczne” niemal wprost, jak np. *Niewidzialne miasta* Itala Calvina, inne, jak *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a, silniej eksponowały niekonwencjonal-



³⁴³ B. Tschumi, *Space and Events*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, s. 148; pierwodruk w: *Themes III: The Discourse of Events*, red. N. Coates, M. Benson, London 1983.

³⁴⁴ B. Tschumi, *Sequences*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, s. 160; pierwodruk w: „The Princeton Journal: Thematic Studies in Architecture” 1983, nr 1.

ność samej literatury, ale łącznie skłaniały ku założeniu, że przestrzenie architektoniczne i działania w tych przestrzeniach mogą być traktowane jako tekst czy film, a zatem można w ich tworzeniu uwzględniać takie pojęcia jak narracje, sekwencje czy specyficzne dla filmu sposoby kadrowania. Kiedy architekturę zaczyna się rozpatrywać jak literaturę czy film, wówczas też narasta znaczenie czynnika dramatycznego w jej dziełach, zwłaszcza roli przemocy – ulubionego tematu współczesnych produkcji filmowych. Architektura nie tylko zamieniana jest w literacką czy filmową opowieść, zawierającą narracje przestrzenne i zdarzeniowe układające się w sekwencje, ale sama staje się zdarzeniem; „przestaje być kulisami akcji, sama stając się akcją”³⁴³. Wydarza się, co współcześnie oznacza, że porzuca swe oparcie o podstawę i zamienia się w konflikt, akcją nasyconą erotyzmem i przemocą.

Konflikt ma charakter strukturalny również w odniesieniu do złączenia sekwencji przestrzennych i wydarzeniowych, które wprowadzić mogą być tworzone przez nałożenia o charakterze indyferentnym czy nawet zgodnym, ale oba elementy mają jednak głęboko odmienny charakter i relacje budowane między nimi nigdy nie prowadzą do stworzenia głębszych związków. Jak już stwierdzono, program architektoniczny to uważne badanie i zestawianie opowieści przestrzennych i systemów użytkowych, ale Tschumi z pewnym upodobaniem napomyka o konfliktowych postaciach tych złożań, jak np. skoki o tyczce w katakumbach, jazda na wrotkach po linie, sala balowa na dziedzińcu kościelnym. Wówczas

sekwencje zdarzeń i przestrzeni zderzają się przypadkowo i zaprzeczają sobie nawzajem. Można zatem zaobserwować strategię konfliktu, w którym każda sekwencja nieustannie przekracza wewnętrzną logikę drugiej³⁴⁴.

Wydaje się jednak, że konflikt wynika właściwie z samego wydarzania się.

Sekwencje przestrzeni (np. amfilady egipskich świątyń czy barokowych pałaców) i sekwencje zdarzeń (ruch ludzi na dworcu, morderstwo w katedrze) mogą tworzyć programy zestawiające



obie narracje jako obojętne wobec siebie, wzajemnie się wzmacniające lub właśnie konfliktowe. Dlaczego Tschumi preferuje te ostatnie i intensyfikuje środki zaburzenia prostoty układów przestrzennych, wydarzeniowych i programowych? Wydaje się, że tłem takiego ukierunkowania jest nigdy nie uśpiony rewolucyjny duch z przeszłości architekta, którego nieustanny wpływ prowadził go od kwestionowania każdego porządku społecznego i architektonicznego do postrzegania nieporządku jako podstawy społeczeństwa i własnej dziedziny twórczej. Konflikt, rozkład czy przemoc są prawdopodobnie innymi nazwami tego, co w dekonstrukcji objaśniane jest jako nieugruntowanie, niepewność czy nieobecność. Wszystkie one istnieją jednak nierozłącznie ze swymi dialektycznymi przeciwieństwami. Czy nadal można mówić o dialektyce, kiedy jedna właściwość narusza przeciwną, a zarazem okazuje się z nią nierozłączna? Tschumi rozważał to zagadnienie, analizując zjawisko przemocy w architekturze.

W opinii Tschumiego architektura nierozzerwalnie wiąże się z przemocą, która w jego teorii stanowi metaforę intensywnych związków między osobami (uczestnikami zdarzeń) a przestrzeniami, w jakich zachodzą te wydarzenia. Pierwszym aspektem zjawiska jest „przemoc, jaką wszelkie jednostki zadają przestrzeniom przez samą swą obecność, poprzez wkraczanie w kontrolowany porządek architektury”³⁴⁵. Ciało poruszających się w architekturze osób przeciwstawiają się nieruchomości budowli, których zachowania wytwarzają w nich własne przestrzenie. Ruchy użytkowników nie poddają się kontroli architektury, zaburzają proporcje wewnątrz, przesłaniają jej elementy. „Ciało ludzkie zawsze było podejrzane w architekturze: zawsze stawiało granice najbardziej skrajnym ambicjom architektonicznym. Ciało zaburza czystość porządku architektonicznego”³⁴⁶. Ciało – jak głosiło jedno z haseł z murów paryskich w 1968 roku – „zakazuje zakazywać”. Sytuacje przeciwstawiania się użytkowników architektury czynią oczywistą tę przemoc, jaką organizacja przestrzeni zadaje swobodzie ludzi.

Architektura nieprzypadkowo utożsamiana była przez Foucaulta z więzieniem³⁴⁷, a Raoul Vaneigem zestawił modernistyczny blok mieszkalny z obozem koncentracyjnym³⁴⁸. Tschumi charakteryzuje architekturę w podobny sposób, opisując

³⁴⁵ *Idem*, *Violence of Architecture*, [w:] *idem*, *Architecture and Disjunction*; pierwodruk w: „Artforum” 1981, nr 1. Zob. też H.F. Mallgrave, D. Goodman, *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to Present*, Chichester 2011, rozdz. VII: *Gilded Age of Theory: Eisenman and Tschumi*, s. 131-140.

³⁴⁶ B. Tschumi, *Violence of Architecture*, s. 123.

³⁴⁷ Zob. P. Hirst, *Foucault and Architecture*, „AA Files” 1993, nr 26, s. 59: „Architecture is linked to the functioning of institution of power/knowledge and we are given another measure of structures than styles or technical solutions to constructional problems”.

³⁴⁸ Zob. R. Vaneigem, *Comments Against Urbanism*, „October” 1997, nr 79, s. 123; pierwotnie: *Commentaires contre l'urbanisme*, „Internationale Situationniste” 1961, nr 6, s. 33: „If the Nazis had known the contemporary urbanists they would have transformed the concentrations camps into H.L.M.s [habitations à loyers modérés: rent-controlled apartment blocks]”.



³⁴⁹ B. Tschumi, *Violence of Architecture*, s. 128-130.

³⁵⁰ *Ibidem*, s. 132.

różne warianty symbolicznej i fizycznej przemocy zadawanej przez utrwalone kształty budowli czy systemy miejskie. Sprawa nie jest wszakże jednoznaczna. Przemoc zorganizowania bywa zwykle odbierana jako perwersyjna przyjemność, a przejściowa dezorganizacja – zamieniana w kolejny rytuał przymusu, czego przykładem może być dokonana przez Nathana Altmana rekonstrukcja szturm na Pałac Zimowy w Sankt Petersburgu. Absolutna kontrola, jaką chce sprawować architektura, jest nieunikniona i zarazem nieosiągalna. Architektura narzuca wydarzeniom ograniczenia, lecz ich żywiołowość nie może być nigdy ograniczona. Z kolei wydarzenia nie mogą być żywiołem bez ograniczeń narzucanych przez zorganizowaną przestrzeń. Okazuje się, że relacje między przeciwnymi wartościami układają się nie wyłącznie przez wyostrowanie różnic między nimi, lecz także przez wiele słabo dotąd poznanych powiązań.

Większość relacji, oczywiście, mieści się gdzieś pomiędzy. [...] Przestrzenie kwalifikowane są poprzez akcje, tak jak akcje poprzez przestrzenie. Jedno wyzwala drugie; istnieją wzajemnie od siebie zależne³⁴⁹.

Aby wyjaśnić złożone relacje przeciwności i zależności, ponownie można przywołać kategorię erotyzmu jako przekroczenia. Granice między wydarzeniem a przestrzenią są przełamywane przez dionizyjski charakter gwałtu zadawanego jednej wartości przez drugą; dodać warto, że również przez satyryczny charakter tej przemocy, kiedy bowiem Tschumi pisze o „skoku o tyczce w Kaplicy Sykstyńskiej”, wywołuje to w czytelniku rozbawienie. Takie przekroczenie jest śmieszne, co uprzytamnia, że śmiech przynależy do rodziny zachowań erotycznych i rodzi się właśnie wtedy, kiedy granice są przekraczane.

Architektura i zdarzenia stale naruszają wzajemnie swe reguły, czy to jawnie, czy ukrycie. Reguły te, owe zorganizowane kompozycje, mogą być kwestionowane, ale zawsze pozostają punktem odniesienia. Budowla jest punktem odniesienia dla działań nastawionych na jej negowanie. Teoria architektury jest teorią porządku zagrożonego przez samo użycie, na jakie pozwala. I *vice versa*³⁵⁰.

Podsumowanie

Studencka rewolta z roku 1968 ukazała, że ideały zachodnich demokracji zeszytniały w gorsetach struktur i instytucji. Lewicowe, a niekiedy lewackie, idee i ruchy, chociaż skierowane przeciwko podstawom demokratycznych systemów politycznych, ożywiły jednak i odnowiły wiele wartości, które miały zostać zwalczone. Dotychczasowe zasady dialektyki okazały się mało pomocne w opisie nowej sytuacji. Można było przyjąć, że w zaistniałym sporze zwyciężył dotychczasowy system. Takie stwierdzenie pomijałoby jednak wiele zmian o charakterze rewolucyjnym. Ale także opinia, że to rewolucja zwyciężyła, może być łatwo zakwestionowane. Całkowita rewolucja nie nastąpiła, ale zmieniło się zbyt wiele, by można uznać jej klęskę. Ten paradoks naznaczył dalsze postępowanie nie tylko wielu działaczy politycznych tamtego okresu, ale także filozofów, artystów i architektów. Konieczne stało się przemyślenie innych niż jedynie wykluczające się wzajemnie relacji między przeciwstawnymi koncepcjami. Zwiększyło się też zrozumienie dla roli i znaczenia czynników uważanych zwykle za drugorzędne. To, co marginalne i zepchnięte w niebyt, okazywało się niejednokrotnie decydujące dla nowych koncepcji w polityce i w filozofii. Nieugruntowanie, brak należytych podstaw i niepewność stały się gruntem, podstawą i źródłem pewności. Pewna mogła być jedynie niepewność. Odmienne zaczęto traktować także bezproduktywność, bezużyteczność i niekonieczność sztuki – to właśnie te jej cechy okazały się narzędziami oporu wobec społeczeństwa, władzy, racjonalności, a nawet języka. Opór dotyczył też samej sztuki, co oznaczało, że opierała się ona samej sobie, kwestionowała swoje fundamentalne założenia. Stała się refleksją nad niejasnym statusem samej siebie, przesuwaniem w stronę innej siebie, dotąd nieistniejącej. Nieobecność sztuki czy sztuka nieobecna były objawianiem tych jej składników, które mają konstytutywny charakter, lecz nie mogą być odnalezione w języku dyskursywnym. Odrzucenie celowości sztuki czy też ogólniej – brak jej zewnętrzności – mogą być porównywalne do odkryć braku zewnętrzności języka. Dążenia Tschumiego kierowały się ku odnalezieniu podobnych właściwości na obszarze architek-



tury. Czy wolno uznać owe dążenia za początki dekonstrukcji w architekturze? Mimo niemożliwości sprecyzowania, czym właściwie jest dekonstrukcja, wydaje się, że odpowiedź powinna być twierdząca. Dekonstrukcją zwykło się określać wielowątkowe strategie kwestionowania (przepytowania) podstaw myślenia, w tym m.in. podważania zasady ustanawiania wyraźnych opozycji. Tschumi naruszał ową zasadę, mieszając architekturę z polityką czy literaturą, odkrywając jej erotyczne konotacje czy śledząc rolę symbolicznej przemocy architektury lub wobec architektury. Jak wynika z zaprezentowanego tu przeglądu, wątki składające się na dekonstrukcję przybierają różne nazwy i unikają ustalenia się w owych nazwach, ale mimo tego możliwe jest rozpoznanie podobieństw między nimi, nawet kiedy występują u różnych autorów i dotyczą różnych dziedzin. Duża część tychże wątków kieruje się ku uwewnętrznieniu własnej celowości bądź zmierza do przekraczania granic konkretnej dziedziny i łączenia się z innymi dziedzinami – przy jednoczesnym zachowaniu swej odrębności. Zawarte w nich ambiwalencje i opory utrwalają uznanie niepewności za nieusuwalną podstawę wszelkich prób uzyskania pewności. Dekonstrukcja to to i zarazem coś przeciwnego, aczkolwiek – nie całkiem przeciwnego.



To really appreciate architecture,
you may even need to commit
a murder.



The High Window 1947

Architecture is defined by the actions it witnesses
as much as by the enclosure of its walls. Murder
in the Street differs from Murder in the Cathedral
in the same way as love in the street differs from
the Street of Love. Radically.

18. **B. Tschumi**, ulotka z wkomponowanym w nią kadrem z filmu *The Brasher Doubloon*,
reż. J. Brahm, 1947, na podstawie powieści *The High Window* R. Chandlera

za: B. Tschumi, *Advertisements for Architecture*, 1976-1977 [bp].



7. Blżej dekonstrukcji

Wstęp

W teoriach rozwijanych przez Tschumiego w latach 80. XX wieku kluczowym problemem jest wyobrażenie świata społecznego jako złożonego zestawu dysjunkcji, który winien podlegać strategiom restrukturyzacji. W obrębie tej koncepcji właściwie przeprowadzane zabiegi odtwarzania całości muszą jednak przebiegać bez naruszania charakteru bytu jako swoistej ruiny. Motyw świata jako rozpadu i konieczności utrwalania jego ruin sięga przynajmniej czasów romantyzmu. Romantyczny historyzm, kładący nacisk na zmienność i przemijalność wszelkich ziemskich form egzystencji, z logicznej konieczności charakteryzował świat jako obszar nieprzerwanej destrukcji³⁵¹. Wszelkie ziemskie istnienie mogło być tylko czasowe, gdy nawet absolut nie był, lecz wraz ze światem dopiero się stawał. Zbliżony do tego poglądu obraz rzeczywistości wyłania się także z Benjaminowskiej wizji „anioła historii”. Jak w najbardziej sugestywnym fragmencie swego eseju napisał niemiecki autor:

Klee namalował obraz zatytułowany *Angelus Novus*. Przedstawia [on] anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszło-

³⁵¹ Zob. F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 117: „świat nowoczesny jest światem indywidualności, światem rozpadu. [...] w nowoczesnym świecie – zmiana i przemiana jest panującym prawem. Wszystko skończone tutaj przemija [...]”.



³⁵² W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 418.

³⁵³ *Idem, The Origin of German Tragic Drama*, New York-London 1977, s. 177-78. Zob. też J. Mieszkowski, *Art Forms*, [w:] *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, red. D.S. Ferris, Cambridge 2004, s. 46. Relacje między alegorią a ruiną opisał pokrótce G.I. Holly w eseju *The Ruins of Allegory and the Allegory of Ruins*, [w:] *Postmodernism Across the Ages*, red. B. Readings, B. Schaber, New York 1999.

³⁵⁴ B. Tschumi, *Madness and Combinative*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, s. 176.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ Zob. *ibidem*: „If this world implies dissociation and destroy unity, architecture will inevitably reflect these phenomena”.

ści. Gdzie nam ukazują się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbił. Ale od rajy wieje wichur, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wichur pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichur jest to, co nazywamy postępowaniem³⁵².

Rozkład świata jest też rozpadem języka, w tym zwłaszcza osłabieniem związku jego wyrażań z desygnatami. Znaki zaczynają błądzić w chmurach znaczeń, zatracają swoje znaczenia w odniesieniach do innych znaków. W ich zestawieniach narasta dowolność, normowana jedynie przez coraz bardziej mechaniczne kombinacje. Język, zamiast tworzyć symboliczne syntezę skalające słowo i byt, tworzy umowne, przejściowe alegorie rozpadu, ponieważ „alegorie są w świecie myśli tym, czym ruiny w świecie rzeczy”³⁵³. Pamięć, która jest konieczna dla trwania myślenia i języka, traci na znaczeniu, tak samo jak na znaczeniu traci samo znaczenie. Nieobecność rzeczy, przeszłości i pamięci jako podstawy języka nie jest jednak jego czystą destrukcją, lecz przesunięciem w stronę samych znaków i możliwości wytwarzania znaczeń przez gry językowe – nietrwale i mniej zobowiązujące.

Ogólne konstatacje dotyczące współczesności Tschumi odniósł do architektury, przeciwstawiając „dysjunkcje charakteryzujące nasz czas” „fałszywym pewnikom ideologów architektury”³⁵⁴. „Brak koincydencji między bytem a znaczącym, człowiekiem a obiektem był zgłębiany począwszy od Nietzschego do Foucaulta, od Joyce’a do Lacana. Kto zatem mógłby obecnie rościć sobie pretensje do uznawania obiektów i ludzi za część homogenicznego i spójnego świata?”³⁵⁵. Zdaniem Tschumiego wiele ze zwyczajowych elementów praktyki architektonicznej, takich jak m.in. kompozycja regulowana schematami geometrycznymi czy traktowanie obiektów jako odzwierciedleń stałego porządku świata, jest dzisiaj niemożliwych do zastosowania. Jak wyjaśniał dalej: jeżeli współczesny świat wykazuje rozbicie, to architektura wypada uzgadniać swoje strategie z charakterem okoliczności tworzenia dzieł³⁵⁶. „Strategia jest dzisiaj kluczowym słowem



w architekturze”³⁵⁷. Pod pojęciem „strategia” skrywa się duża liczba sposobów postępowania projektowego inspirowanych literaturą („ćwiczeniami stylistycznymi” Raymonda Queneau), teoriami literatury (defamiliaryzacja), psychoanalizy (obłąd, przeniesienie), lingwistyki strukturalnej (kombinacja, permutacja), strukturalizmu i poststrukturalizmu (zdarzenie według Foucaulta), a w końcu też dekonstrukcji (skażenie³⁵⁸). Proponowane metody przeciwstawiane są zarówno trendom kontynuacji zasad funkcjonalizmu, jak i architekturze postmodernistycznej. Tschumi własne propozycje wypróbował najpierw w serii rysunków i komentarzy opatrzonych tytułem *Manhattan Transcripts*, a następnie w założeniach i planach do Parc de la Villette.

³⁵⁷ B. Tschumi, *Six Concepts*, s. 260.

³⁵⁸ Derrida użył terminu „skażenie”, sprzeciwiając się m.in. tezie F. de Saussure’a, że znaki są wyłącznie arbitralne, a ich wartości onomatopieczne są przypadkowe. Zdaniem Derridy skażenie arbitralnych znaków przypadkowym umotywowaniem należy do systemu i jest jego uprawnioną częścią. Tym samym skażenie urosło do rangi prawidłowości i normy. Zob. J. Derrida, *Glas*, Paris 1974, s. 109; J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism After Structuralism*, New York 2007, s. 189-190.

³⁵⁹ B. Tschumi, *Six Concepts*, s. 228.

³⁶⁰ *Ibidem*, s. 248.

Aktualny stan architektury i ocena reakcji na procesy „dysrupcji” i „dyspersji”

„Pozwólcie mi pokrótce streścić naszą niedawną architektoniczną przeszłość” – napisał Tschumi w eseju *Six Concepts*³⁵⁹. Zawarta się w jego pismach wizja dziejów architektury, chociaż mało systematyczna, sięga aż 6 tys. lat wstecz i – jak należałoby to określić językiem Nietzschego – „przewartościowuje” wiele powszechnie znanych cech tej dziedziny³⁶⁰. W obrębie jego wizji historii architektury jest ona częścią systemu społecznego i wspiera jego hierarchiczny układ ustanawiający podział wspólnoty na grupę władzy i zdominowaną większość. Ukształtowany przez społeczną egzystencję sposób postrzegania świata koncentruje się na wartościach substancjalnych, uszeregowanych w różne porządki. Sposób taki przenika do języka i osadza się w wyobrażeniach o architekturze. Prearchitektoniczne metafory, jak np. „góra” i „dół”, stają się częściami wyrażeń architektonicznych, które powracają do swych początków i wtórnie kształtują wyjściowe metafory. Sięgające archetypów słownictwo architektury ma decydujący wpływ na kształtowanie się wszelkich autorytaryzmów, prawdopodobnie większy niż język religijny. Leszek Kołakowski stwierdził swego czasu, że to „chrześcijań-

³⁶¹ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 2004, s. 112.

³⁶² B. Tschumi, *Sequences*, s. 165.

stwo stworzyło pierwsze w Europie modele państwa totalitarnego” i „wypowiedziało jawnie zasadę, wedle której to, co białym widzimy, trzeba czarnym nazwać, o ile zwierzchność tak każe”³⁶¹. Wyrażając ten pogląd, nie zwrócił jednak uwagi na architektoniczne pochodzenie terminu „zwierzchność” i bardziej pierwotne niż w przypadku wyobrażeń religijnych oparcie życia społecznego na podziałach w rodzaju: góra/dół, fundament/budowla, element dźwigający/element dźwigany. Tschumi narusza ten porządek wyobrażeń. „– Z pewnością zgodzi się pan, panie architekcie, że budowle powinny mieć podstawę, środek i szczyt? – Tak, ale niekoniecznie w tej kolejności”³⁶².

W opinii Tschumiego architektura pierwotnie pozwalała dawnym cywilizacjom na mierzenie czasu i przestrzeni, co było częścią wzmaganą się wewnętrznej kontroli wszelkich społeczności. Z upływem wieków to właśnie w architekturze szczególne znaczenie zaczęto przypisywać miarom i proporcjom. W tym obszarze aktywności ceni się zdolność komponowania zadowalających estetycznie układów, przemyślaną strukturę oraz możliwość logicznego przejścia do tworzenia wielkich, dobrze zorganizowanych zespołów budowli – miast. Na kolejne właściwe tej dziedzinie cechy składają się ponadto: szacunek dla stabilności, trwałość i nieruchomość. Ostatnia z wymienionych cech jest także umownym określeniem na każdą budowlę będącą czyjąś własnością. Za wartość architektury uznawana bywa także monumentalność, co wskazuje, że budowle są również znakami pamięci i tworzą część systemu społecznego hierarchizowania myślenia. Zwyczajowo ceni się zatem architekturę, która mówi (czy raczej przemawia) jak wódz na zebraniu plemiennym. *Architecture parlante* jest częścią rozległych systemów narracyjnych utrwalających przekonania o wadze spójności społecznej, o pozytywnej wartości ciągłości tradycji i istnieniu niezmiennych wartości życia indywidualnego i zbiorowego.

Osobnym problemem jest kojarzenie architektury niemal wyłącznie z jej materialnymi realizacjami. W powszechnym rozumieniu architektura to przede wszystkim budowle z drewna, cegły, betonu lub stali. Modernizm wniósł do tego zespołu cech niewielkie zmiany, polegające głównie na zastąpieniu symboliki bardziej bezpośrednio odnoszącej się do elementów porządku



społecznego celowym przeznaczeniem danego obiektu. Architektura modernistyczna nadal afirmowała porządek społeczny, chociaż tym razem taki, w którym władza uległa rozproszeniu, a jej częścią stali się nie tylko wybieralni urzędnicy, lecz także sami wyborcy. Kiedy budowle wskazują na swoje funkcje, uwznioślają jednocześnie wszelką celowość, wartość pracy i wynegocjowany podział obowiązków. Każda budowla, deklarując formami swoje przeznaczenie, bierze tym samym udział w utrwalaniu aktualnych podziałów społecznych. Rozwój modernizmu przyniósł jedynie petryfikację znaczeń, a manierystyczne powtórzenia ustalonych form stały się nową formą historyzmu w architekturze i przeszkodą we wprowadzaniu zmian społecznych. Modernistyczne biurowce ze stali i szkła nieprzypadkowo są monumentalne – są one takimi samymi pomnikami władzy, jak niegdyś konne monumenty królewskie na centralnych placach stołecznych miast.

W pismach Tschumiego można odnaleźć wiele zdań wskazujących na wolę zbudowania prostej opozycji do dotychczasowych zasad architektury. Zdecydowany charakter niektórych opinii stwarza jednak błędne wrażenie, odległe od finalnych intencji autora. Wszelkie naruszenia występują bowiem wewnątrz systemu lub na jego granicach, ale nie tworzą odrębnego porządku. W eseju *Madness and Combinative* Tschumi napisał wprawdzie:

Duża część praktyki architektonicznej – kompozycja, porządkowanie obiektów jako odzwierciedleń porządku świata, ich perfekcja, wizja przyszłości oparta na postępie i ciągłości – jest obecnie konceptualnie niemożliwa do zastosowania³⁶³.

W tekście *Disjunctions* stwierdził zaś z kolei:

W swych dysrupcjach i dysjunkcjach, w swej charakterystycznej fragmentacji i dysocjacji, aktualne okoliczności kulturowe sugerują potrzebę pozbycia się ustanowionych kategorii znaczenia i kontekstualnych historii. Może byłoby więc coś warte porzucenie pojęcia architektury postmodernistycznej na rzecz architektury „posthumanistycznej”, to znaczy takiej, która nie tylko podkreślałaby rozproszenie podmiotu

³⁶³ B. Tschumi, *Madness and Combinative*, s. 176.

³⁶⁴ *Idem, Disjunction*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, s. 208.

³⁶⁵ *Idem, De-, Dis-, Ex-*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, s. 219.

³⁶⁶ *Idem, Six Concepts*, s. 229. Zob. R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, s. 103: „Some of the vivid lessons of Pop Art, involving contradictions of scale and context, should have awakened architects from prim dreams of pure order, which, unfortunately, are imposed in the easy Gestalt unities of the urban renewal projects of establishment Modern architecture and yet, fortunately are really impossible to achieve at any great scope”.

³⁶⁷ B. Tschumi, *Non-Sense/No-Meaning*, [w:] *idem, Cinegram Folie. Le Parc de la Villette*, Princeton 1988, s. VIII (pierwotnie w języku francuskim, Seyssel 1987). W nowej redakcji jako: *Abstract Mediation and Strategy*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, s. 201-203.

³⁶⁸ *Idem, De-, Dis-, Ex-*, s. 221-222.

³⁶⁹ *Ibidem*, s. 218.

³⁷⁰ *Ibidem*, s. 225.

³⁷¹ B. Tschumi, *Six Concepts*, s. 237.

i siły społecznych regulacji, ale także wskazała konsekwencje takiego zdecentrowania dla koncepcji zunifikowanej, spójnej formy architektonicznej. Ważne jest zatem, by w myśleniu nie tyle posługiwać się zasadami formalnej kompozycji, ile raczej kwestionować struktury, to znaczy porządki, techniki i procedury wymagane przez każde dzieło architektoniczne³⁶⁴.

Niekiedy poglądy przechodzą w wezwania w rodzaju: „Żadnych więcej pewności, żadnych więcej ciągłości”³⁶⁵, czy nawoływania (za Robertem Venturim), by przebudzić architektów z ich afektowanych snów o czystym porządku³⁶⁶.

Istotna grupa zastrzeżeń odnosi się do możliwości traktowania form architektonicznych jako nośników znaczenia. W związku z tym w omówieniu projektu Parc de la Villette umieścił Tschumi osobny rozdział głoszący, iż projekt ten nie może być kojarzony z jakimkolwiek sensem czy znaczeniem: „Architektura parku odmawia działania na rzecz wyrażenia uprzednio istniejącej treści, czy to subiektywnej, formalnej, czy funkcjonalnej”³⁶⁷. Gdy bowiem „nie ma żadnego przyczynowo-skutkowego powiązania między oznaczającym a oznaczanym, pomiędzy słowem a zamierzoną koncepcją [...], powiązania pomiędzy znakiem a jego możliwą interpretacją”, pozostaje jedynie odnotowywać deregulację znaczenia³⁶⁸. Osłabienie treściowej nośności znaków architektonicznych powoduje, że architektura i miasta tracą spójność symboliczną, a ich pomniki już nic nie pamiętają, nie odsyłają do wspólnych dla całej społeczności godnych utrwaleń wartości. W zamian osadza się w nich „fragmentacja, parcelizacja, atomizacja oraz losowe nakładanie się obrazów, które nie niosą ze sobą jakichkolwiek powiązań, z wyjątkiem wzajemnego kolidowania”³⁶⁹. „Jesteśmy świadkami rozdziału ludzi i języka, decentrowania podmiotu lub – jak moglibyśmy powiedzieć – decentrowania społeczeństwa”³⁷⁰. W takiej sytuacji pozostaje jedynie „czerpać korzyści z takiego rozmontowania, celebrować fragmentację poprzez celebrowanie kultury różnic, poprzez przyspieszenie i intensyfikowanie utraty pewności, centrum, historii”³⁷¹.

Jakkolwiek wyraziście brzmiałyby przytoczone zwroty, celem Tschumiego nie było stworzenie zaprzeczenia głównych zasad i tradycji architektonicznych, lecz wymyślenie strategii,



które by owe zasady uzupełniały, skazały czy jedynie naruszały. Terminy, którymi określał swoje tryby postępowania, czerpane były – jak wskazano we wstępie – z wielu dziedzin (od psychoanalizy po dekonstrukcję), ale potwierdzeniem sytuacji zastępowania złudzenia szansy dokonania radykalnej zmiany duchem afirmacji nigdy ostatecznie nie minionych reguł jest fakt odwoływania się nie tylko do całej historii architektury, ale także do zasobów możliwości, jakie dawały modernizm i postmodernizm. Krytyczna ocena najbliższej przeszłości nie może przesłonić okoliczności, że to właśnie przeszłość jest brana pod rozwagę w planowaniu przyszłości. Przeszłość przeżywa tu własne unicestwienie w dobitnej krytyce, ale trwa nadal, chociaż zniekształcona, poddana interpretacji, zanieczyszczona pomówieniami. Tschumi separuje się od modernizmu i postmodernizmu, ale pozostaje zależny od obu tych nurtów. Identyfikacja rzeczywistego wpływu nieodległej przeszłości może być jednak dokonana tylko wtedy, kiedy przeszłość odnaleziona zostanie w całkowicie nieoczywistej postaci.

Głównymi praktykami z bliskiej przeszłości, które Tschumi czyni obiektami swej krytyki, są modernizm (wraz z jego bieżącą wersją) oraz postmodernizm. Modernizm lat 20. XX wieku został przez architekta oskarżony o „pragnienie odbudowania społeczeństwa, w którym każdy element znajduje się w ustalonym, hierarchicznym powiązaniu z pozostałymi – świat porządku, pewności i stałości”³⁷². Tak pojmowany modernizm nie byłby więc różny od kształtujących się w tym samym czasie lewicowych i prawicowych utopii politycznych, które jak on zawładnęły światem na wiele dziesiątek lat. Podobieństw między tymi trzema systemami dotyczy także ukrywający się pod maską nowoczesności kult klasycyzmu i archaizmu³⁷³. Działalność architektów Bauhausu wskazuje ponadto na próbę rozciągnięcia założenia zgodności formy i funkcji na zgodność funkcji i znaku. Forma stała się tożsama z określonym symbolicznym obrazem funkcji, który w późniejszych latach rozwoju stylu spetryfikował swoje znaczenie. „Bez końca powtarzane siatki drapaczy chmur powiązane były z nowym stopniem zerowym znaczenia: perfekcyjnym funkcjonalizmem”³⁷⁴. Znaczenie zamarzło. Niezliczone przykłady podawane w tekstach Tschumiego wskazują na

³⁷² *Ibidem*, s. 236.

³⁷³ Modernę jak formułę archaiczności dostrzegali W. Benjamin. Zob. T.W. Adorno, *Charakterystyka Waltera Benjamina*, [w:] *idem, Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Poznań 1990, s. 336-337.

³⁷⁴ B. Tschumi, *De-, Dis-, Ex-*, s. 220.



³⁷⁵ *Ibidem*, s. 224.

³⁷⁶ Zob. B. Tschumi, *Madness and Combinative*, s. 176: „The excess of style – Doric supermarkets, Bauhaus bars, and Gothic condos – have emptied the language of architecture of meaning”.

złudność trwałego powiązania formy z funkcją, a także na fikcję możliwości odczytania funkcji na podstawie formy. Niekiedy pojedynczy obiekt kilkukrotnie zmieniał swe przeznaczenie, a znaki okazywały się przypadkowe w swych znaczeniach i podlegały kolejnym interpretacjom. Rzeczywiste sytuacje dokumentowały tezę o braku przyczynowo-skutkowych powiązań między formą a funkcją (czy też pomiędzy znakiem architektonicznym a jego możliwą interpretacją). Ostateczna konkluzja brzmi: „Funkcja, forma i znaczenie przestały mieć ze sobą jakiegokolwiek wzajemne powiązania”³⁷⁵.

Od lat 70. XX wieku do omawianego tu okresu lat 80. i początku lat 90. Tschumi nieustannie konfrontowany był z ideologami i praktykami postmodernizmu. Teorie i obiekty wytworzone w duchu próby odnowienia stylów przeszłości, wiary w ponadczasowe wartości architektury i w jej zdolności do powszechnego komunikowania swych znaczeń stanowiły pełne zaprzeczenie idei rozwijanych przez niego od lat 60. ubiegłego stulecia. Architekt trzeźwo odnotowywał globalny zasięg nowego stylu oraz to, że usprawiedliwień dostarczali mu wybitni krytycy (jak Charles Jencks czy Vincent Scully). Spostrzegał duże zainteresowanie opinii publicznej i głęboką aprobatę dla wielu postmodernistycznych realizacji. Bywał też zmuszany do reagowania na poglądy, z których wynikało nie tylko, że najważniejszym zadaniem architektury lat 80. i 90. XX wieku winno być ożywienie lokalnych i klasycznych tradycji i zintegrowanie ich z głównymi nurtami w architekturze, lecz także to, że ci, którzy nie zmierzają do realizacji tego zadania, nurzają się w skrajnej głupocie, dekonstruując i niszcząc własną profesję i siebie samych. Pozostawało tylko powtarzać, iż z form przeszłości da się zbudować jedynie ruiny, a pamięć nie może być podstawą w projektowaniu dla wielokulturowych społeczeństw, oraz iż zdolność komunikowania zewnętrznych treści przez formy uległa całkowitemu wyczerpaniu³⁷⁶. Ze zdumieniem przyjmował przyzwolenie na tworzenie architektury opartej na cytatach czy aluzjach do preindustrialnych społeczeństw, ignorującej znaczenie nowoczesnej komunikacji lotniczej bądź globalnych sieci komputerowych dla charakteru tego, co niegdyś nazywano społeczeństwem. Zestawiał sposób życia mieszkańców wielkich metropolii z po-



myślami, by „wioska naszych przodków – wioska, której nigdy nie znaleźliśmy” mogła być wzorem dla nadchodzących pokoleń³⁷⁷. Zastanowienie budziło także przedziwne upodobanie architektów postmodernizmu do XVIII-wiecznego klasycyzmu i toposu przedindustrialnych Arkadii, stojące w sprzeczności ze znacznie bliższymi Tschumiemu postulatami wyłaniania nowych form na drodze wykorzystywania w tym celu różnych, nie zawsze architektonicznych, źródeł.

³⁷⁷ B. Tschumi, *Six Concepts*, s. 230.

Strategie i metody

Chociaż samo słowo „kompozycja” (‘złożenie, zestawienie’) nie łączy się bezpośrednio z określeniami „harmonia” czy „symetria”, to historycznie uwarunkowane jest skojarzeniami z tymi właśnie pojęciami. Można się nawet zastanawiać, czy wyraz „kreacja” (bądź „tworzenie”) może mieć zastosowanie w opisie sposobów projektowania praktykowanych przez Tschumiego. W esejach z lat 1984–1991 dla ich objaśnienia architekt stosował pojęcia obłądu i przeniesienia, kombinacji i skażenia oraz nałożenia. W nich wszystkich decydującą rolę odgrywa „synteza” czy „rekonstrukcja” rozszczepionych wartości wyjściowych projektu, ale swoistość ich złączenia uniemożliwia zastosowanie tak tradycyjnych terminów. Początkowo Tschumi sięgnął w tym celu po słownictwo psychoanalizy Jacques’a Lacana, które dokładniej opisuje rozpad świadomości i zakres jej ponownej integracji w procesach analiz lekarskich.

Zdaniem Tschumiego wiele współczesnych okoliczności kulturowych wskazuje na rozerwanie połączeń uznawanych zwykle za oczywiste. Pewna ich część ma charakter ogólny, jak np. osłabienie związku między bytem a słowem, inne zaś dotyczą dziedziny architektury, jak rozdział między użytą formą a funkcją obiektu czy też między formą a jej znaczeniem. Dla tych wielokrotnie charakteryzowanych warunków Tschumi stosuje obecnie określenie „obłąd”. Nowe pojęcie uzasadnia on złożonością tego, co jako ów „obłąd” może być rozumiane. Na przy-



³⁷⁸ *Idem, Madness and Combinative*, s. 176.

³⁷⁹ Zob. J. Lacan, *Les Ecrits Techniques de Freud*, [w:] *Séminaire 1953-1954, Livre I*, Paris 1975: „In schizophrenia, something takes place that fully disturbs the relation of the subject to reality and drowns content with form”, cyt. za: B. Tschumi, *Madness and Combinative*, s. 177.

³⁸⁰ *Ibidem*, s. 178-179.

³⁸¹ Zob. G. Pankow, *L'image du corps et object transitionnel*, „Revue Française de Psychanalyse” 1976, nr 2: „Transference is taken here as transport: dissociation explodes transference into fragments of transference”, cyt. za: B. Tschumi, *Madness and Combinative*, s. 179.

kład opisanie pewnej propozycji w kategoriach obłądu prowadzi niekiedy do spostrzeżenia, iż to, co nazywane jest normalnym, stanowi zaledwie jedną z „możliwości pośród oferowanych przez kombinację lub genetykę architektonicznych elementów”³⁷⁸. W tym rozumieniu „normalność” to w wielu przypadkach *idée reçue*, bezkrytycznie przyjmowany frazes. Architektura potrzebuje ponadto przesuwania swych propozycji w stronę skrajności, ponieważ jest to „normalny” tryb wprowadzania zmian. Nakładanie ograniczeń i ich naruszanie nie zawsze zachowują odrębność, a „obłąd” tkwi zarówno w ograniczeniach, jak i w zmianie. Tschumi zauważa, że za „obłąd” uchodzą także elementy niespodziewane i przypadkowe, jak może się wydawać, wykluczone z rzeczywistości architektury, jednak żaden projekt nie jest ich pozbawiony, będąc zawsze na swój sposób namiętny i irracjonalny.

Sytuację rozdrobnienia i rozprzestrzenienia składników warunkujących projekt Tschumi porównuje do schizofrenii, w której dochodzi do rozgraniczenia myślenia i zachowania czy do zakłócenia relacji podmiotu do jego otoczenia³⁷⁹. Do analizy stanu tego rodzaju odnosi się praktyka terapeutyczna określana od czasów Freuda mianem przeniesienia. „Przeniesienie w architekturze przypomina sytuację psychoanalityczną, narzędzie, poprzez które usiłuje się dokonać teoretycznej rekonstrukcji totalności podmiotu”³⁸⁰. Należy jednak zastrzec, że taka rekonstrukcja jest niemożliwa. Tschumi cytuje w tym względzie opinię Giseli Pankow: „Przeniesienie pojmowane jest tutaj jako transport: dysocjacja rozrywa przeniesienie na fragmenty przeniesienia”³⁸¹. W przypadku projektu Parc de la Villette wolno założyć, że różne formy aktywności, które są w nim reprezentowane, znajdują „punkty zakotwiczenia” w poszczególnych obiektach określanych jako *folies*. W odrębności tych punktów wyraża się fragmentacja świata społecznego, a jednocześnie zbierają one podzielony świat w układ pozbawiony wartości hierarchicznych. Punkty odniesienia zorganizowane są w formie siatki, która jedynie w bardzo ograniczony sposób może odgrywać rolę syntezującą i scalającą. Przy całym pozorze zbieżności z systemami opartymi o *cardo* i *decumanus*, sieć ma wyjątkowo słabe walory porządkujące, a politycznie nie może być symbolem społeczeń-



stwa zintegrowanego. Całe zatem zorganizowanie *folies* jest zgrupowaniem efemerycznym, ponieważ relacje między punktami tworzą się przypadkowo, w zależności od przemieszczania się osób odwiedzających park. *Folies* w użytkowaniu odzyskują także częściowo swoją zdolność do oznaczania, jednak jest ona niewspółmiernie mała do wartości symbolicznych zwykle przypisywanych obiektom architektury. Znaczenia *folies* zależą od wielu przypadkowych czynników i sytuacji wytwarzanych przez użytkowników. Tschumi określa je jako „nieuczciwe zyski przeniesienia”, w żadnym bowiem przypadku *folies* nie dają się pojąć jako całość, ani nie mogą utrwalić swych znaczeń³⁸².

³⁸² Zob. *ibidem*.

³⁸³ Zob. A. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, przeł. R.B. Haldane, J. Kemp, London 1909, część III, rozdz. 38, s. 227: „The motto of history in general should run: »Eadem, sed aliter«”. Zob. też K. Meyer, *Ästhetik der Historie. Friedrich Nietzsches »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«*, Würzburg 1998, s. 49.

Kombinacje

Koncepcja kreacji, sięgająca Kantowskiego wyobrażenia o geniuszu czy może nawet mitu o stworzeniu świata, zakłada, że jest ona nieustannym wyłanianiem się nowych bytów. Takie stanowisko przechowało się nawet w tekstach Friedricha Nietzschego czy Martina Heideggera. Do nielicznych należy natomiast pogląd Artura Schopenhauera głoszący, iż „[semper] eadem, sed aliter” dający możliwość pojmowania tworzenia raczej jako kombinacji zastanych elementów³⁸³. Tschumi, który w tym względzie odwoływał się do Rolanda Barthes’a, przyjął, że zasób form dostępny projektantowi jest właściwie skończony, a jego składniki mogą jedynie ulegać przegrupowaniom czy zniekształceniom. Pomijając chwilowo tezę, że architekturę można składać także z elementów pochodzących spoza niej samej, spostrzegł on, że ów zasób tworzą fragmenty, których nie da się już powiązać w żadną całość, a metod ich zestawiania należy szukać w dziełach współczesnej literatury (zwłaszcza u Raymonda Queneau i Georges’a Pereca) i filmu (Dżigi Wiertowa bądź Siergieja Eisensteina), w analizach strukturalistycznych czy nawet w fugach Johanna Sebastiana Bacha. Architektura nie jest w tym ujęciu postrzegana jako wynik kompozycji formalnej i rozwiązania problemów funkcjonalnych, lecz jako część procesu badania relacji przekształceniowych.



³⁸⁴ B. Tschumi, *Disjunction*, s. 207-208.

³⁸⁵ Jak to najkrócej ujęła S. Sorlin (zob. *eadem*, *A Linguistic Approach to David Mitchell's Science-Fiction Stories in Cloud Atlas*, „Miscelánea: a Journal of English and American Studies” 2008, nr 37, s. 79): „*This language-machine creates a mechanical world that has in fact more to do with »bricolage» than creativity*”. G. Genette posłużył się określeniem „działanie maszynowe” za Jeanem Lescoure, zob. *idem*, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 51. Znamienne, że owo wyrażenie pojawiło się podczas omawiania zabiegów charakterystycznych dla środowiska oulipowskiego.

³⁸⁶ J. Gondowicz, *W labiryncie*, [w:] R. Queneau, *Ćwiczenia stylistyczne*, Izabelin 2005, s. 127.

Przekazany przez tradycję i zachowany w modernizmie paradigmat architekta zakładał, że jest on wytwórcą form, których zestawy tworzą logiczne całości hierarchicznie połączonych części i posiadają wyraźne znaczenia symboliczne³⁸⁴. Autonomia podmiotu (autora) odzwierciedlać się przy tym miała w autonomii dzieła i jego odbiorze jako przejawie osobnego świata wyobrażeń architekta-artysty. Tschumi ogranicza zakres możliwych działań projektanta do formułowania relacji między notacjami przestrzeni (najbardziej typowymi dla architektury) a notacjami ruchów i zdarzeń, jakie w niej zachodzą. Wszelkie kombinacje czy permutacje różnorodnych źródeł mogą być tworzone głównie na podstawie refleksji nad sposobami funkcjonowania struktur zbliżonych do architektury. Takie podejście skłaniało Tschumiego do wykorzystania pracy Barthes’a (dotyczącej strukturalnej analizy narracji) oraz eksperymentów związanych z montażem filmowym pomysłu Wiertowa. Przekształcenia, jakie Tschumi rozważał, nacechowane były pewną wymuszoną powtarzalnością. Odebranie im aspektu osobowego umożliwiło nazwanie ich – za Gérardem Genette’em – „operacjami mechanicznymi”³⁸⁵. Tego rodzaju postępowanie architekt dostrzegał w prozie Queneau, który w *Ćwiczeniach stylistycznych* opisał to samo drobne zdarzenie na 99 sposobów, wykorzystując wszelakie figury retoryczne i stylistyczne. Jak skomentował treść książki Jan Gondowicz:

Rozpętany cykl ujęć zaczyna przywodzić na myśl obrazy kalejdoskopu, wzbudzając jak one zawrót głowy grą przypadku i symetrii, inwencji i konwencji. Niepohamowana swoboda mutacji nadaje *Ćwiczeniom* komizm podszyty samowiedzą lingwistyki XX wieku, że język, kształtując przekaz, modyfikuje jego sens – i że nie ma takich strzępów i bełkotów, które by nic nie znaczyły³⁸⁶.

Wyjaśniając pochodzenie form pawilonów w Parc de la Villette, będących przetworzeniami formy sześcianu, Tschumi powołał się także na twórczość Pereca, który, podobnie jak Queneau, przypomina o inspirujących jego dążenia celach środowiska oulipowskiego. Twórcy związani z OuLiPo (Ouvroi de Littérature Potentielle), pisarze i matematycy, praktykowali



tworzenie literatury, jakby była ona maszyną liczącą i narzucała swoim dziełom różnorodne językowe, logiczne czy matematyczne utrudnienia. Twórczość kręgu oulipijczyków traciła aurę osobistego wystąpienia i równocześnie ją podtrzymywała. Podobnie jak w późniejszych praktykach dekonstrukcyjnych była destrukcją, a zarazem afirmacją. Ograniczenie czynnika personalnego w działaniu artysty uwalniało treści stłumione przez ograniczenia pojedynczej świadomości, ale w ostatecznym rozrachunku nie wymazywało sygnatury operatora maszyny znaczeń. Celem tych działań było danie wyrazu treściom, które zawarte są w milczeniu, ukazanie niepamięci³⁸⁷ jako formy koniecznej dla anamnezy czy też zwrócenie uwagi na zależność myślenia od tego, co jeszcze nie zostało wypowiedziane. Jak literatura oparta na algebrze George'a Boole'a – literatura potencjalna, tak również architektura, wykorzystująca jej figury geometryczne, kieruje zdolnością budowania tego, co jeszcze nie zostało zbudowane, ale w pewien sposób już się wydarza, darzy się – jest próbą dania tego, co nieoczekiwane.

Nakierowanie na to, co nieugruntowane czy nieobecne, oczekiwanie na dar (w rozumieniu Derridy), stanowi część wydarzenia czy z-darzenia, jak określał swą architekturę Tschumi. Czy jednak to, co nieoczekiwane, nie jest już rygorystycznie unormowane? Problem polega na tym, iż reguły językowe wydają się starsze niż tylko archaiczne, są – jak można przypuszczać – rodzajem przymusu, niezależnym od istnienia podmiotu. Działacze oulipijscy rozważali zagadnienia języka w powiązaniu z zagadnieniami matematyki, co przypomina również o niejasnych korzeniach tej ostatniej. Brak jednoznacznej opinii na temat związków języka matematyki ze światem zewnętrznym³⁸⁸ tym bardziej zachęcał do zwrócenia uwagi na wyłanianie się sensów z samych działań kombinatorycznych. Paradoksem postępowania z zastosowaniem nasilonego rygoru jest efekt, który można określić jako sygnaturę czy autobiografię, ponieważ każde skrajne ograniczenie sprowadza się do pojedynczości. Pojawia się jednak pytanie: czy wyłącznie do pojedynczości, czy raczej jeszcze dalej – do pustki, nicości? W tej drugiej sytuacji warto też rozważyć ewentualność, iż sygnatura jest grobem autora, a autobiografia nie ma autora³⁸⁹. Wniosek, jaki można tu za-

³⁸⁷ Zob. J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 100: „Nie udawajmy, że wiemy, »co to jest« zapomnienie”.

³⁸⁸ W polskim piśmiennictwie źródła geometrii widział w życiu społecznym m.in. J. Waszkiewicz, zob. *idem, Korzenie greckiej geometrii. Studium socjokulturowych uwarunkowań genezy matematyki*, „Prace Naukowe Ośrodka Badań Prognostycznych Politechniki Wrocławskiej” 21, Wrocław 1988.

³⁸⁹ Zob. J. Derrida, *Ostrogi...*, s. 89, przypis 3.



³⁹⁰ B. Tschumi, *Madness and Combinative*, s. 181.

³⁹¹ G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris 1982; o przekładach informuje Bibliografia.

³⁹² B. Tschumi, *Madness and Combinative*, s. 189.

³⁹³ *Ibidem*, s. 188-198.

sugerować, zakłada, że pawilony Parc de la Villette są właściwe tylko Tschumiemu i zarazem nie są jego autorstwa.

Diagnostując stan świata społecznego jako nieodwołalnie po-fragmentowany, Tschumi w identyczny sposób charakteryzował także stan architektury: „Obecnie już nie powiązane w spójną całość i niezależne od swej przeszłości autonomiczne fragmenty mogą być ponownie kombinowane w serie powtórzeń, których zasady nie mają nic wspólnego z regułami klasycyzmu czy modernizmu”³⁹⁰. Wiedzy na temat możliwych kombinacji dostarczały mu teorie literatury głoszone przez Genette’a, w tym głównie studium *Palimpsestes*, w których autor rozważał możliwe związki między tekstami³⁹¹. Podążając za ustaleniami Genette’a, Tschumi dostrzegał wielość typów kombinacji, permutacji i transformacji zawierających długie szeregi metod postępowania.

Ścisłej rzecz ujmując, transformacja zakłada translongację (transformację kwantytatywną), którą można podzielić na redukcję (jak stłumienie, wycięcie, amputacja, miniaturyzacja) i powiększenie (jak dodatek, rozciągnięcie, retoryczne wzmocnienie, wstawienie kolażu, ustawienie skali itd.). Substytucja równa się ekspresja plus dodatek. Wypaczenie zachowuje wszystkie elementy, ale zmienia ich wygląd (kompresja, elongacja, itd.)³⁹².

Przejście do innego rodzaju języka (rzeczywistości), określone jako skażenie, dostrzega Tschumi zarówno w słownictwie Stéphane’a Mallarméego czy składni Marcela Prousta, jak i w kształtowaniu planu u Le Corbusiera czy w systemie ścian i podpór u Miesa van der Rohego. Skrótowe opisy typów derywacji tworzą w tekście Tschumiego długi *passus* sprawiający wrażenie notatek z pracy Genette’a, dających jednak pojęcie o bogactwie możliwości kombinacji tekstu/architektury³⁹³.

Zbliżenie architektury do literatury, tekstu czy pisma było równoległe do dążeń właściwych historyzującym postmodernistom, którzy pragnęli odnowienia zdolności architektury do przekazywania treści. Różnica między celami Tschumiego a twórcami architektury zmierzającymi do wskrzeszenia wartości symbolicznych dotyczyła zagadnienia zasięgu możliwości odnoszenia znaków do ich desygnatów. Dla postmodernistów znak odnosił się



do świata zewnętrznego, aż do źródła wszelkiego bytu. Dla architektów inspirujących się semiologią i lingwistyką strukturalną znak odnosić się mógł tylko do innego znaku, nie był odbiciem jakiegokolwiek zewnętrzności. W takim przypadku zmieniała się też relacja między powierzchnią (ornamentem) a głębią (strukturą). Powierzchnia nabierała cech struktury, co oznaczało, że każda użyta forma (znak architektoniczny) „mówiła za siebie”, zyskiwała znaczenie tylko przez kombinacyjną grę z innymi znakami. Dla postmodernistów powierzchnia (obraz) głosiła o porządku świata, jego wewnętrznej sensowności, zdolnej pomóc w tworzeniu wspólnoty. Dla Tschumiego powierzchnia jest strukturą, której elementy mogą ulegać rozmaitym zabiegom przegrupowania, złożeniem o przejściowej lub żadnej sensowności. Nie da się na jej podstawie budować społeczeństwa, lecz jedynie uwznioślać czy dramatyzować jego rozpad, wzmacniać zanikanie pewności i utrzymywać zdolność afirmacji konfliktowych zestawień odmienności³⁹⁴. W tym ujęciu jeżeli powierzchnia coś w ogóle „głosi”, to jest to chwiejność zamiast pewności i bezpieczeństwa. Architektura w tym systemie słabnie i okazuje się, że – tak samo jak indywidualna czy zbiorowa tożsamość – stanowi wytwór społeczeństw arbitralnych. Te zaś są zarówno wytwórcami, jak i zakładnikami despotycznej architektury. Gdy zanika zdolność przemawiania czy głoszenia jednoznacznych treści, architektura nie tylko nie traci, ale nawet zyskuje na funkcjonalności. Jak stwierdza Tschumi za Jeanem Baudrillardem: rzeczy, z których znikła idea i treść, funkcjonują lepiej niż w związku z nimi³⁹⁵. Udział architektury w systemie znaków budzi podejrzenie nie tylko o zwykłe popieranie jednej z licznych grup społecznych, co raczej o sprzyjanie tradycyjnym strukturom społecznym. Tschumi jest przekonany, że postmodernistyczna architektura narracyjna ma udział w neokonserwatywnych próbach rekonstrukcji zintegrowanych i hierarchicznych społeczeństw.

Upowszechnienie tezy, że świat istnieje głównie w swym wizerunku, miało też wpływ na pojmowanie powierzchniowych obrazów jako fikcji. W teorii Tschumiego rzeczywistość stała się tożsama z „literacką” fikcją, tak jak przewidywał to Nietzsche³⁹⁶. Dotyczy to również rozbudowanej roli teorii w świecie współczesnej architektury, ważnej pozycji grupy filozofujących archi-

³⁹⁴ Zob. B. Tschumi, *Six Concepts*, s. 237: „If the new, mediated word echoed and reinforced our dismantled reality, just maybe, one should take advantage of such dismantling, celebrate fragmentation by celebrating the culture of differences, by accelerating and intensifying the loss of certainty, of center, of history”.

³⁹⁵ Zob. J. Baudrillard, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, przeł. J. Benedict, London 1993, s. 6: „When things, signs or actions are freed their respective ideas, values, points of reference, origins and aims, they embark upon an endless process of self-reproduction. Yet things continue to function long after their ideas have disappeared, and they do so in total indifference to their own content. The paradoxical fact is that they function even better under these circumstances”, cyt. za: B. Tschumi, *Six Concepts*, s. 234-235.

³⁹⁶ *Ibidem*, s. 236. Zob. też F. Kränzler, *Nietzsche a filozofia fikcji*, „Przegląd Humanistyczny” 1925, z. 3.



³⁹⁷ B. Tschumi, *De-, Dis-, Ex-*, s. 220. Zob. Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1868-1869), [w:] *idem, Œuvres complètes*, red. G.L. Mano, Paris 1938, chant VI, 1, s. 256: „*Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!*”. O stosunku Bretona do tej opinii napisał R. R. Hubert, zob. *idem, Surrealism and the Book*, Berkeley 1988, s. 190.

³⁹⁸ Na rozdział *Disjunction* złożyły się eseje: *Madness and Combinative, Abstract Mediation and Strategy, Disjunctions, De-, Dis-, Ex-* oraz *Six Concepts*.

tektów w świecie mediów, a także powszechności obrazów architektury dostarczanych za ich pomocą. Z „dekorowanej budy” (określenie Roberta Venturiego) mającej jeszcze pewną dozę materialności architektura stała się głównie billboardem w mieście masowej wyobraźni, czymś nierzeczywistym na sposób *simulacrum*, opisanego przez Baudrillarda. Niespójność świata powoduje, że ów obraz-fikcja złożony jest z kontrastujących składników i tworzą go szokujące zestawienia. Zgrupowania bądź przegrupowania części skupiają punkty nasilenia wrażeń według zasad przypadkowych lub mających wzmacniać odczucie zaskoczenia. Już Comte de Lautréamont kojarzył piękno z przypadkowym spotkaniem na stole sekcyjnym maszyny do szycia i parasola, co zachwycało surrealistów (m.in. André Bretona czy Mana Raya, który dosłownie zilustrował to spotkanie). Tschumi podążył wyraźnie za ich reakcją³⁹⁷. Ekstremalne zestawienia drażnią się ze stabilnością, a zatem także z władzą. Inny niż dotąd jest też sposób „komponowania” – oparty na kontaminacjach (tj. skażeniach) składników.

Blżej dekonstrukcji

W cyklu esejów napisanych w latach 1984–1991, niekiedy kilkakrotnie przepracowywanych i publikowanych pod różnymi tytułami, a w końcu zawartych w jednym rozdziale i objętych tytułem *Dysjunkcje* Tschumi bez dokonywania wyraźnego rozgraniczenia przeszedł od inspiracji literaturoznawczych do czerpania z filozofii dekonstrukcji³⁹⁸. Już sam tryb wielokrotnego poprawiania tekstów, przepisywania, uzupełniania znaczeń stosowanych kategorii (jak „skażenie”, „nakładanie”, „zdarzenie”), wykorzystywania coraz to innych źródeł w celu objaśniania tych pojęć nosił znamiona dekonstrukcji. Omawiane wcześniej przez architekta zmiany przekształceniowe (transformacje, permutacje, kombinacje) przestały w tych tekstach dotyczyć takich jedynie składników architektury jak plany, bryły czy poszczególne części (w rodzaju okien, schodów, ścian). Skupienie się na tych kwestiach nie odróżniałoby bowiem znacząco sposobu postępowania wypracowa-



nego przez Tschumiego od przeformułowań właściwych dawnej, w tym także modernistycznej, architekturze. Przyjął on więc, że należy przestać zważać jedynie na formalne zasady kompozycji i przejść do kwestionowania struktur, m.in. generalnej idei porządku (z góry organizującej każdy projekt). Dokonać tego można poprzez zmianę procedur tworzenia projektu architektonicznego. Naruszanie generalnych norm architektonicznych osiągnął on początkowo (w projekcie *The Manhattan Transcripts*) przez wprowadzenie do zwyczajowych notacji dwóch elementów: zapisów ruchów przenikających zorganizowaną przestrzeń oraz relacji zdarzeń. Owe zmiany notacji odnawiały architekturę wraz z innymi zanieczyszczającymi ją komponentami kultury. W tak skontaminowanej architekturze dochodziło do jej rekonstrukcji jako złączenia opisów obiektu, notacji ruchów (wraz z jego ograniczeniami w obiekcie) oraz zapisu dziania się – akcji. Złączenie tych czynników (obiektu, ruchu, zdarzeń) – czy może ich permutacje – określone zostało jako program. Nie da się jednak mówić o jakimkolwiek pospolitym „złączeniu”, opierać się miało ono bowiem na uważnym podtrzymywaniu niekoherencji udziałów architektury, nakierowanym na odrzucenie idei porządku i syntezy. Idee jedności, całości czy porządku poddano nieustannemu kwestionowaniu, przez co można rozumieć zadawanie im pytań o prawomocność, pochodzenie i funkcje polityczne. Wraz z wprowadzaniem owych idei w stan zawieszenia (jakby *epoché*) pojawiają się alternatywne wobec nich strategie, które wykorzystują zasadę powtórzenia pewnych formuł, ale z wyraźnym ich przesunięciem, zniekształceniem bądź nałożeniem. Zamiast scalania wykorzystano analizę, rozłączającą czy konfliktującą uwarunkowania projektu. Rozłączenie warunków nie było ostateczne – mogły one podlegać ponownemu zestawieniu, ale już jako obce sobie. Taka koncepcja architektury nie zgadzała się z jej tradycyjnym rozumieniem jako przede wszystkim statycznej struktury, w decydującej mierze autonomicznej wobec wszelkiej przestrzennej i kulturowej zewnętrzności. W koncepcji Tschumiego obiekt ciągle zderzany jest z przemieszczaniem się w nim i wokół niego osób czy ze zdarzeniami, których jest nieodzowną częścią. „W ten sposób dysjunkcja staje się systemowym i teoretycznym narzędziem tworzenia architektury”³⁹⁹.

³⁹⁹ B. Tschumi, *Disjunction*, s. 213.



⁴⁰⁰ *Idem, Six Concepts*, s. 247.

⁴⁰¹ *Ibidem*, s. 247.

W świecie pozateoretycznym dobitnych przykładów dysjunkcji architektonicznych dostarczają pozbawione wyraźnych granic, wypełnione konfliktowymi funkcjami i nasycone przemocą wielkie metropolie. O nich z pewnością nie można powiedzieć, że są homogenicznymi całościami zamieszkanymi przez złączonych obywatelskimi ideami *citoyens*. Dawna koncepcja miasta zakładała formę zamkniętą i skończoną. Gdy zaczęły zanikać miejskie mury i bramy, osłabło także rozróżnienie na wewnątrz i zewnątrz miasta. Zastąpienie dużej liczby stałych mieszkańców mieszkańcami przyjezdnymi, przejściowymi i tymczasowymi przyczyniło się do dalszej utraty spójności miejskiej. Zmienność mieszkańców (pojmowana jako funkcja prędkości w rozumieniu Paula Virilio) narusza przestrzenną strukturę miasta. Traktowanie miasta jako tworu czysto materialnego nie może być już aktualne także dlatego, że zmianie uległy też formy więzi między mieszkańcami. Tym, co spaja osoby zamieszkujące miasto, nie są mury, lecz niewidzialne połączenia sieci telefonii komórkowych, Internetu, telewizji, kamer monitoringu i dużej liczby innych niematerialnych komponentów. W czasach, kiedy Tschumi publikował swoje eseje, owych elementów nie było jeszcze tak drastycznie dużo, a mimo to już wtedy pisał on wyraźnie o decydującej różnicy między miastem przedindustrialnym, industrialnym i postindustrialnym⁴⁰⁰. To ostatnie trudno sobie wyobrazić bez gwałtownego ruchu i nasycenia przemocą (również tą o kryminalnym wymiarze).

Zamieszkiwana przez przypadkowych mieszkańców przestrzeń miejska sama też jest przypadkowa, popękana, a pojawiające się w niej „figury są zdeintegrowane, dez-integrowane”⁴⁰¹. Oznacza to tyle, że obrazy, które uwidaczniają się w przestrzeni miejskiej, nie scalają ludzi i idei, lecz wolno je traktować jedynie jako momentalne interpretacje, efemeryczne jak klatka filmowa czy wizerunek telewizyjny. Taki obraz rozpada się niemal w tym samym momencie, w którym się pojawia. Szybkość jego rozpadu może się wręcz kojarzyć z eksplozją. Mieszkańcy metropolii od dawno już minionej wrażliwości zbudowanej na zdolności oglądania stałych obrazów przeszli do wrażliwości wynikającej z kontaktu z obrazami ciągle się zmieniającymi, w czym zawiera się kolejny rodzaj naruszenia trwałości – fundamentalnej zarów-



no dla architektury, jak i myślenia. Szybkiemu ruchowi obrazów towarzyszy współczesna prędkość poruszania się wewnątrz miast i między nimi, która przez skrócenie czasu pokonywania odległości narusza kategorię przestrzeni i czasu. Przestrzeń jednocześnie kurczy się i rozciąga, w każdym jednak przypadku traci część swego dawnego znaczenia. „Architektura” współczesnego miasta w bardzo licznych aspektach zmienia pojęcie rzeczywistości i w jej miejsce stawia kategorię nietrwałego obrazu, z naciskiem na szybkość jego rozpadu. Wtórnie przenosi się to na charakter nowych projektów. Kiedy eksplozja staje się nową regułą, a przypadek normą, przedłużonym w nieskończoność wyjątkiem, wówczas przestaje dziwić, że „niektóre projekty architektoniczne sublimują ideę eksplozji”.⁴⁰² Ciągłość, pewność, trwałość pozostają w mowie i myśleniu, ale często w połączeniu ze swoimi zaprzeczeniami (jako „zarazem”) bądź w formie wykluczającej obie opozycyjne części (jako „ani, ani”).

⁴⁰² B. Tschumi, *De-, Dis, Ex-*, s. 218.

Korzenie architektury jako obrazu tkwią głęboko w XIX wieku, kiedy zastosowanie stalowych, a później żelbetowych szkieletów konstrukcyjnych doprowadziło do pojawienia się lekkich ścian osłonowych, które mogły przyjmować dowolne formy stylowe. Rozdzielenie umiejętności inżyniera, projektującego wewnętrzną konstrukcję, i architekta, kształtującego zewnętrzne powłoki, przyczyniło się do tego, że architektura stała się sprawą wyglądu. Z kolei XX-wieczny rozwój mediów (fotografii, filmu, telewizji i innych obrazów elektronicznych) włączył wizerunki architektury w sferę budzących szerokie zainteresowanie ilustracji. Dziedzina ta dołączyła do świata *haute couture*, reklamy i billboardów. Wydaje się, że historyzująca architektura postmodernistyczna zwiększoną możliwością nakładania różnych masek i kostiumów przyjęła z aprobatą. Zmiany te pogłębiły dematerializację tej dziedziny. Architekci tacy jak Tschumi nie dostrzegali sensu w przeciwstawianiu się tym trendom, ale pragnęli zachowania przez obraz architektoniczny roli narzędzia penetracji przyszłości. Podczas gdy twórcy postmodernistycznych okryć architektury tworzyli wizerunki reprezentujące rzeczywistość, odzwierciedlające to, co było lub jest, i pokazujące to, co znane, Tschumi należał do wąskiego grona rozsianych po świecie projektantów obrazów nierzeczywistości, nieobecności, specyficznie rozumianej fikcji



⁴⁰³ *Idem, Six Concepts*, s. 246.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, s. 247. Idiomatyczne wyrażenie oznaczające rzeczy straszące po nocach.

i tego, co nieznanne. Środkiem wywołania różnicy między obiema grupami twórców była defamiliaryzacja: wprowadzenie intelektualnego dystansu wobec oczywistych założeń architektury.

Obrazy Tschumiego miały silniejszy wymiar teoretyczny, były raczej wyobrażeniami, jego własnym tekstami, a ponadto w ogólniejszym rozumieniu zmienność czy niestabilność obrazów architektonicznych mogła się kojarzyć z charakterem życia w metropoliach, gdzie codzienne niebezpieczeństwa stanowią część niepokoju wynikającego z egzystencji w świecie o zanegowanych podstawach metafizycznych. „Doświadczenie takiego niepokoju było doświadczaniem defamiliaryzacji, *Un-zuhause-sein*, *Unheimlichkeit*, niesamowitości”⁴⁰³. Szok wynikający z utraty oparcia dla myślenia jest cechą rozpoznawalną podobnych reakcji na utratę przez miasto czy dom charakteru bezpiecznego schronienia. Po jednej stronie – w opinii Tschumiego – stanęli architekci, którzy łudzili siebie i innych możliwościami otoczenia mieszkańców domów i miast aurą owego „bezpiecznego schronienia”, po drugiej zaś ci, którzy widzieli w budowaniu kreowanie przestrzeni zgodnych z nieuniknionymi lękami, inaczej: ci którzy lubią „*things that go bump in the night*”⁴⁰⁴. Kiedy tradycja podpowiadała, że architektura jest lokowaniem, oni ukazywali niemożliwość zatrzymania w miejscu, a gdy była mowa o udomowieniu – ujawniali ludzką bezdomność. W związku z tym nasuwa się pytanie: czy współczesny sposób zamieszkiwania można jeszcze nadal określać mianem „domu”? W dalszej kolejności pojawia się zaś wątpliwość: czy dom kiedykolwiek zapewniał bezpieczeństwo? Czy nie był niebezpiecznym, nasyconym przemocą spętaniem?

Niemal cała opinia publiczna stoi zawsze po stronie tradycjonalistów. W powszechnym rozumieniu architektura obraca się wokół wygody, schronienia, cegieł i zaprawy. Jednakże dla tych, dla których architektura niekoniecznie skupiona jest na wygodzie i *Geborgenheit*, ale wiąże się także z postępowym społeczeństwem i jego rozwojem, szok może być środkiem koniecznym. [...] Architektura *megalopolis* winna raczej obracać się wokół znajdowania nieznanymi rozwiązań dla problemów, aniżeli szukania komfortowych warunków dla stabilnych społeczności. [...] Badania przeciwne nostalgicznym usiłowaniom przywrócenia



niemożliwych już ciągłości ulicom i placom wskazują na konieczność tworzenia wydarzeń z miejskiego szoku, intensyfikowania i przyśpieszania doświadczania miasta jako kolizji i dysjunkcji⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, s. 247-248.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, s. 281.

W operowaniu szokiem wyrażał się nie tylko opór wobec tradycyjalistycznych predylekcji niektórych architektów, ale także niewiara w wartość stabilności, która dawała podwaliny dla władzy czy architektury. Architektura opierająca się ustalaniu i lokacji osłabiała samą siebie. Szok nieustalenia czy dyslokacji był wszystkim, co chciało po sobie zostawić pokolenie architektów, którzy hasło rewolucji zastąpili mianem dekonstrukcji.

Oslabienie architektury dotyczyło także zmiany charakteru związku pomiędzy strukturą a obrazem, rozumianym jako zewnętrzna powłoka architektury, ale także jako ornament. W ustalonym przez tradycję pojmowaniu ornament, powłoka czy obraz są czymś dołączonym do struktury. Ornament przy tym jest zmienny, podczas gdy to struktura w swej solidności świadczy o architekturze. W filozofii powiązanie między *parergonem* (rozumianym jako rama czy zewnętrznie) a wnętrzem rozważał Derrida, silnie kwestionując możliwość jednoznacznego rozróżnienia między nimi. Podobne zjawiska zachodziły też w architekturze – zarówno samoczynnie, jak i jako wynik przemyśleń. Obraz swoją ważnością był w stanie zdominować strukturę, struktura okazywała zaś swą niestabilność jako składnik przesadnie konwencjonalny, nieprzemyślany, a zatem nieustalony. Kwestionowanie struktury otwierało drogę do rozważania innych opozycji przyjętych w architekturze, w tym m.in.: formy i funkcji, abstrakcji i figuracji czy teorii i praktyki. Przemyślenia te dotyczyły ponadto hierarchii ukrytych za owymi dualizmami, zakładającymi, że forma winna wynikać z funkcji, ornament jest drugorzędny wobec konstrukcji, abstrakcja ma przewagę nad figuracją, a praktyka wynika z teorii.

Kontestowanie binarnych opozycji i zwyczajowo stosowanych hierarchii prowadziło do tworzenia złożonych obrazów, w których wymienione wartości zachodziły lub nakładały się na siebie. „Nakładanie stało się narzędziem kluczowym” (il. 19)⁴⁰⁶. Tschumi wskazywał przy tym na własne dzieła, w tym zwłaszcza na *The Manhattan Transcripts* (1981) i *Screenplays* (1977), które



⁴⁰⁷ *Ibidem*, s. 281-282.

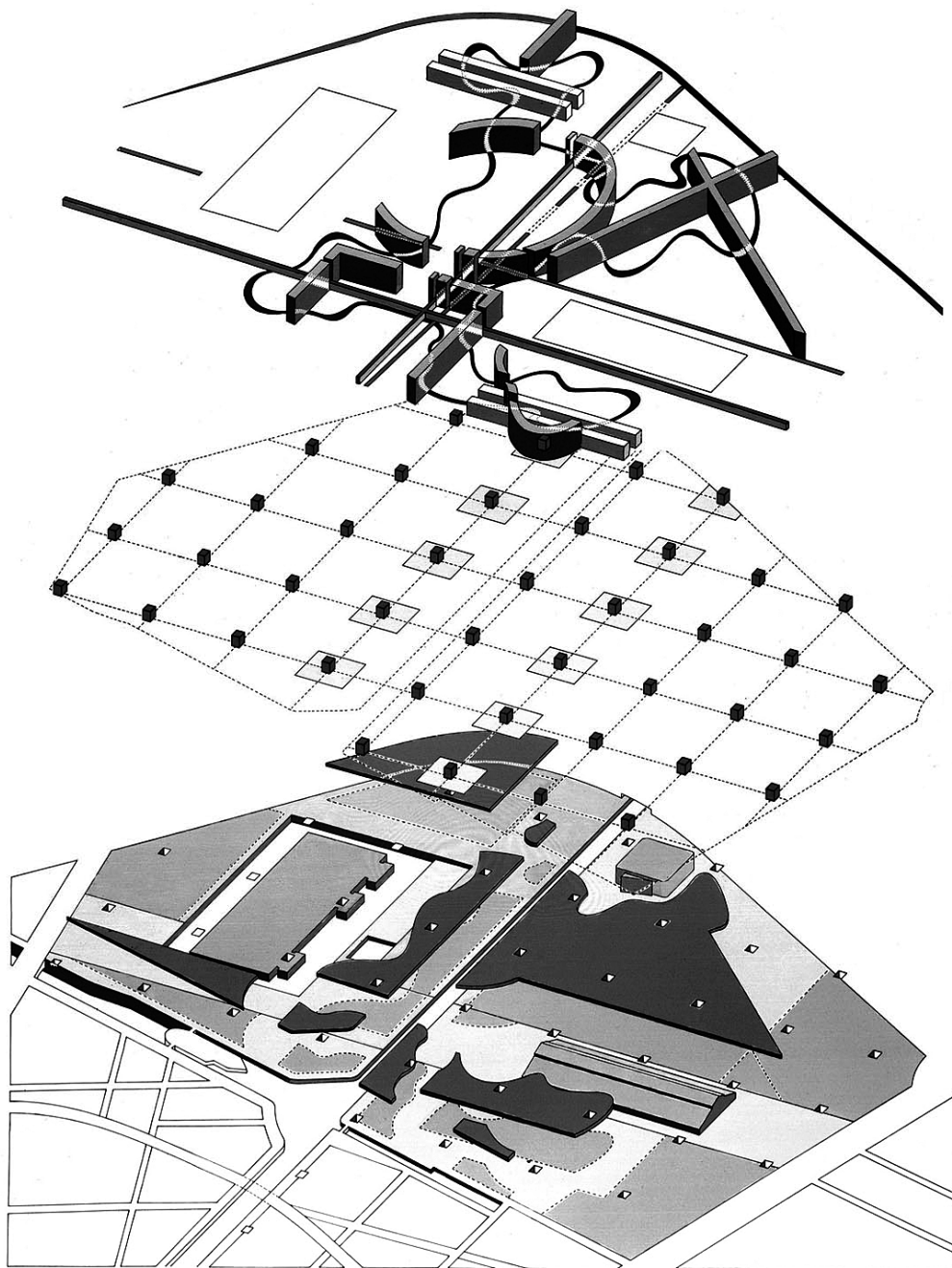
⁴⁰⁸ *Ibidem*, s. 256. Zob. J. Rajchman, *Philosophical Events: Essays of the '80*, New York 1991, s. VIII-IX; D. Hannah, *Event Space: Theater Architecture & Historical Avant-garde*, New York University 2008, s. 38; M.W. Rectanus, *Culture Incorporated. Museums, Artists, and Corporate Sponsorship*, Minneapolis 2002, s. 132. Ten sam fragment eseju Rajchmana przywołał R.E. Somol, zob. *idem*, *Dummy Text or the Diagrammatic Basic of Contemporary Architecture*, [w:] P. Eisenman, *Diagram Diaries*, New York 1999, s. 20.

⁴⁰⁹ B. Tschumi, *Six Concepts*, s. 256.

wykorzystywały strategie montażu filmowego i *nouveau roman*. Architekt pisał: „W *The Manhattan Transcripts* rozróżnienia pomiędzy strukturą (lub szkieletem), formą (lub przestrzenią), zdarzeniem (lub funkcją), bryłą (lub ruchem) i fikcją (lub narracją) były systematycznie zamazywane przez nałożenie, kolizję, przekręcenie, fragmentację i tak dalej”⁴⁰⁷. Rozpatrywane właściwości nie tworzyły logicznych układów, lecz wzajemnie się zanieczyszczały. Architektura okazywała się albo zarówno koncepcją, jak i doświadczeniem, albo zarówno strukturą, jak i powierzchniowym obrazem. Zamiast oddzielać kategorie, tworzyła bezprecedensowe kombinacje programów i przestrzeni, zdarzeń i ruchów, bez nadawania im jakichkolwiek hierarchii. Zabiegi tego rodzaju prowadziły do zdefiniowania architektury jako kombinacji heterogenicznych, niekiedy wręcz konfliktowych, warunków, jako nasyconego szokiem i ruchem przestrzennego billboardu – aktywnego obrazu, który ma zmieniać społeczeństwo. Szok wynikał w tym przypadku z tworzenia zdarzeń poprzez skażenie, naruszenie czy przesunięcie warunków architektury. Tak rozumiana dziedzina przestawała być tylko umiejscawianiem czy zestawianiem zdarzeń, lecz sama stawała się zdarzeniem i to bardzo specyficznym rozumianym. Rozszerzając znaczenie terminu „zdarzenie”, Tschumi powołał się na komentarz Johna Rajchmana do propozycji Michela Foucaulta, by nie traktować zdarzenia jako prostego i logicznego występowania słów czy jako składnego dziania się, lecz raczej jako momentu erozji, rozpadu, kwestionowania czy problematyzowania samych założeń układu, w którym występuje zdarzenie. Tak ustanawiane, neguje ono możliwość jego opisu, jest przywoływaniem niespodziewanego bądź wskazywaniem na układ inny niż taki, w którym zdarzenie da się zrozumieć⁴⁰⁸. „Chciałbym zaproponować, by przyszłość architektury polegała na konstrukcji takich zdarzeń”⁴⁰⁹.

Dalsze rozwinięcie pojęcia zdarzenia Tschumi oparł na eseju Derridy stanowiącym komentarz do *folies* w Parc de la Villette. W sposób zbliżony do myśli Foucaulta Derrida przyjął, że zdarzenie architektoniczne to „ewentualizowanie” lub otwieranie tego, co w historii dziedziny uznane zostało za ustalone, zasadnicze bądź monumentalne. Zasugerował, by wykorzystać fonetyczną zbieżność między słowem „zdarzenie” („*event*”) a wy-





19. B. Tschumi, *Superposition, Lines, Planes. La Villette, 1982*

za: Tschumi on Architecture. Conversations with Enrique Walker, New York 2006, il. 27.



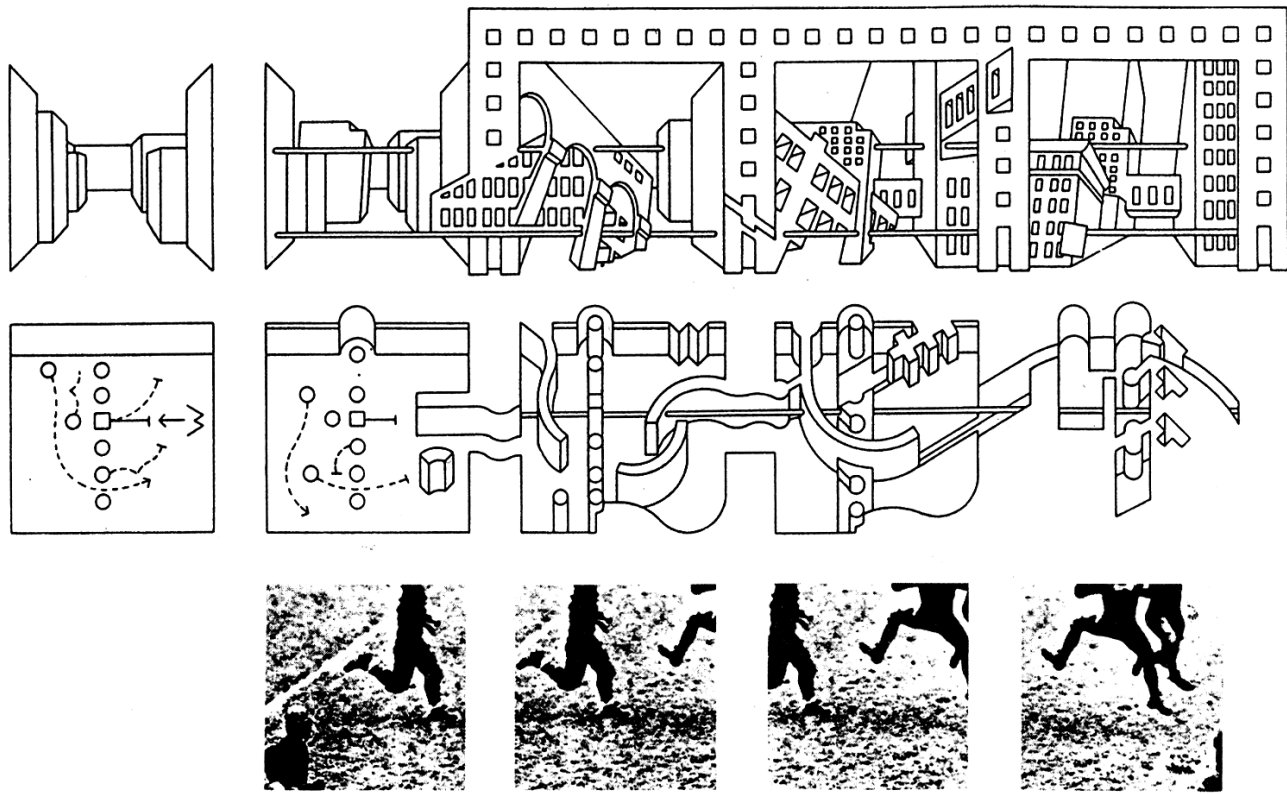
razem „inwencja” („*invention*”) i uznać, że akcja w przestrzeni to przestrzeń inwencji. Tschumi zaś połączył propozycje Rajchmana/Foucaulta i Derridy z wywodzącą się od Waltera Benjamina koncepcją szoku i przyjął, że hybrydowa sztuka architektury, jej „zdarzenie” jest miejscem szoku, czyli kombinowania różnic, przemyślenia i przeformułowywania różnorodnych źródeł oraz składowych architektury. Zdarzenie, przenosząc się w świat potencjalności, przestawało być wyłącznie materialnym obiektem, a stawało się budowaniem warunków pozwalających na funkcjonowanie społeczeństwa innego niż hierarchiczne. Zamiast uwzględniania warunków, można by wówczas mówić o projektowaniu warunków architektury. Kreacja wewnętrznie konfliktowych zdarzeń architektonicznych miałaby w ten sposób szansę zyskać wpływ na świadomość nieustalonego i zdyslokowanego charakteru tego, co dawniej nazywano „kulturą” i „społeczeństwem”.

Podsumowanie

Zanim Tschumi zainspirował się filozofią dekonstrukcji, wykorzystał w swojej pracy wiele elementów pochodzących z psychoanalizy czy z językoznawstwa. Zarówno filozofia Derridy, jak i piśmiennictwo Tschumiego wchłonęły te źródła i przyswoiły ich terminy, nadając im dodatkowe treści. Długa wędrówka niektórych słów spowodowała, że ich znaczenia odeszły daleko od pierwotnych sensów, a w nowych kontekstach miały wartości nie do końca ustalone, choć też niekoniecznie wyłącznie metaforyczne. Precyzja znaczeń słabła, ale używane wyrażenia obcego pochodzenia umożliwiały trafne charakterystyki sytuacji w innej niż wyjściowa dziedzinie. Właściwość słabego, ale penetrującego znaczenia stała się charakterystyczna dla wywodów Tschumiego w ogóle. Rozważania architekta dotyczyły różnych, typowych dla architektury, opozycji w rodzaju: teoria/praktyka, forma/funkcja, ornament/struktura – by wykazać samo istnienie



takich podwójnych zestawień i zawartą w nich hierarchię. Następnym krokiem było naruszenie danego układu przez zwrócenie uwagi na przypadki graniczne, które burzyły jego czystość logiczną. Okazało się, że architektura nie jest ani czystą formą, ani jedynie wynikiem określonych potrzeb, ani wyłącznie obiektem, ani jedynie doświadczeniem wewnętrznym, ale czymś „zarówno” lub „pomiędzy”. Takie podejście doprowadziło Tschumiego do nowego ujęcia tej dziedziny jako złożenia nieprzystających do siebie źródeł. Dla znawcy filozofii dekonstrukcji każde z tych działań i wniosków było znajome, a architektura wkroczyła tylko na przetarte przez filozofię szlaki, tak jak zrobiły to wcześniej badania literackie, a później wiele innych dziedzin, włącznie z prawem czy medycyną. Podążanie wytyczoną już ścieżką dekonstrukcji nie odebrało badaniom nad architekturą oryginalności i przyniosło efekty niebędące – zgodnie z logiką dekonstrukcji – obalaniem zasad, lecz takim ich kwestionowaniem, które w uzasadnionych przypadkach zakończyć się może afirmacją tego, co zostało zakwestionowane.



20. B. Tschumi, MT 4, *The Block*

za: B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, London 1994, s. 48.



8. Park dekonstrukcji

Tomasz pozostał w swoim pokoju i czytał. Siedział z rękami splecionymi na czole, wpierając kciuki w skórę u nasady włosów, tak pochłonięty lekturą, że nawet się nie poruszał, kiedy otwierano drzwi. Wchodzący widzieli jego książkę otwartą na tych samych stronach i byli przekonani, że udaje. On zaś czytał. Czytał z niezrównaną uwagą i wnikliwością⁴¹⁰.

Wstęp

Filozofia dekonstrukcji w najbardziej ogólnym rozumieniu jest rozważaniem skupionym na myśleniu, rozpatrywaniem rozumności, prowadzącym niejednokrotnie do ukazania braku prawomocności wielu zasad formułowania myśli. Pytania dotyczące orzekania należą do starej tradycji filozoficznej i towarzyszą jej od sceptycznych tropów Sekstusa Empiryka, przez Kartezjusza, Immanuela Kanta, Edmunda Husserla, Martina Heideggera, aż do Jacques'a Derridy. Problematyzowanie czy kwestionowanie zasad myślenia nieraz wychodziło poza samo myślenie i z oczywistych względów budziło u odbiorców niepokój, również dotyczący ewentualnej destrukcyjnej roli społecznej dekonstrukcyjnych zapytań o motywacje racjonalności. Od

⁴¹⁰ M. Blanchot, *Tomasz Mroczny*, przeł. A. Wasilewska, [w:] *idem, Tomasz Mroczny. Szaleństwo dnia*, Wrocław 2009, s. 19. Zob. A. Leśniak, *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Kraków 2003, s. 34-44.



⁴¹¹ B. Tschumi, *Six Concepts*, s. 250.

filozofów podważających rozumność domagano się rozumnych (co w tym przypadku oznacza: niemożliwych) uściśleń. Derrida, wielokrotnie indagowany, czym jest dekonstrukcja, najczęściej wskazywał na badanie nawyku rozdzielania racji według opozycyjnych wartości. Choć był to zaledwie jeden z niezliczonych sposobów rozważań dekonstrukcyjnych, zyskał dużą popularność jako łatwy do powszechnego zrozumienia. Kwestionowanie roli wyraziście kontrastujących terminów weszło także do filozofii architektury. W pismach Tschumiego rozpatrywanych było wiele tradycyjnych dla architektury przeciwstawnie sytuowanych pojęć, m.in. formy i funkcji czy struktury i ornamentu, jednak w głównych pracach lat 80. XX wieku – w *The Manhattan Transcripts* i *Parc de la Villette* – najważniejszym zagadnieniem stało się ustanowienie nowych relacji między teorią a praktyką. Część tych relacji istniała zapewne od zawsze, jednak typowym dla dekonstrukcji zadaniem było ich odsłonięcie, uwypuklenie i osłabienie siły lokowania teorii i praktyki na przeciwstawnych biegunach.

Derrida, wciągany do współpracy i konfrontowany z tak „praktyczną” działalnością jak architektura, początkowo odmawiał swego zrozumienia dla możliwości zastosowania praktyk dekonstrukcyjnych na potrzeby kultury technicznej wznoszenia budowli. W eseju *Six Concepts* Tschumi tak oto zrelacjonował wstępny stan stosunków z filozofem:

Kiedy po raz pierwszy spotkałem się z Jacques’em Derridą, aby postarać się przekonać go do skonfrontowania jego własnej pracy z architekturą, zapytał mnie: „Ale jak architekt mógłby być zainteresowany dekonstrukcją? Koniec końców dekonstrukcja jest anty-formą, anty-hierarchią, anty-strukturą, przeciwieństwem tego, co popiera architektura”. „Właśnie z tej przyczyny”, odpowiedziałem⁴¹¹.

Nieco późniejsza sytuacja także nie wskazywała na możliwość osiągnięcia sukcesów w wymianie impulsów. Nacechowane podniosłością zakończenie eseju Tschumiego *De-, Dis-, Ex-* głoszące, że naszą epokę charakteryzują słowa rozpoczynające się od przedrostków „de-”, „dys-” czy „eks-”, w tym takie jak „eks-centriczność”, „dez-integracja”, „dys-lokacja”, „dys-junk-



cja”, „de-konstrukcja”, „de-montaż”, „nie-ciągłość”, „de-regulacja”, Derrida skomentował następująco:

Istnieją mocne słowa w leksykonie Tschumiego. Lokalizują punkty o największej intensywności. Są to wyrazy rozpoczynające się od *trans-* (transkrypcja, transferencja *etc.*), a przede wszystkim od *de-* lub *roz-*. Te słowa mówią o destabilizacji, dekonstrukcji, rozstąpieniu, a zwłaszcza o rozdzieleniu, rozłączeniu, rozerwaniu, rozróżnieniu. Architektura heterogeniczności, przerwania, nie-zbieżności. Ale kto mógł kiedykolwiek budować w ten sposób? Kto liczyłby tylko na energię zawartą w *roz-* czy *de-*?⁴¹²

Derrida ostatecznie uznał możliwość dekonstrukcji w architekturze, ale zanim zagadnienie mogło zostać głębiej prze-myślane, należało przyjąć, że architektoniczna niestabilność nie będzie uznawana za zbliżoną do podobnych poszukiwań w dziedzinie zwyczajowo pojmowanej dyskursywności. Filozof napisał:

Kiedy odkryłem dzieło Bernarda Tschumiego, musiałem odrzucić jedną łatwą hipotezę: zwrócenie się do języka dekonstrukcji, do tego, co zostało w nim zakodowane, do jego najbardziej uporczywych słów i motywów, do niektórych jego strategii, byłoby tylko analogiczną transpozycją czy nawet architektonicznym odniesieniem. W każdym razie niemożliwością samą w sobie. Zgodnie z logiką tej hipotezy (która szybko stała się nie do utrzymania) moglibyśmy zapytać: czym mogłaby być dekonstruktywistyczna architektura? Czy to, co dekonstruktywistyczne strategie rozpoczynają lub kończą przez destabilizację, nie jest właśnie główną zasadą architektury (systemu, architektoniki, struktury, fundamentów, konstrukcji *etc.*)? Zamiast tego ostatnie pytanie naprowadziło mnie na inną interpretację: to, do czego *Manhattan Transcripts* i *Folies la Villette* nas ponaglają, jest obowiązkową drogą dekonstrukcji w jej najbardziej intensywnych, potwierdzających i koniecznych wcieleniach. Nie dekonstrukcja *sama w sobie*, ponieważ nigdy nie istniała taka rzecz; to raczej to, co przenosi ten wstrząs poza semantyczną analizę, krytykę dyskursów i ideologii, myśli lub tekstów, w tradycyjnym znaczeniu tego słowa⁴¹³.

⁴¹² *Idem, De-, Dis-, Ex-, s. 225. J. Derrida, Point de folie..., s. 578 (dalsze odwołania wg edycji Haysa, zob. Bibliografia).*

⁴¹³ *J. Derrida, Point de folie..., s. 577-578.*



⁴¹⁴ B. Tschumi, *Six Concepts*, s. 259.

⁴¹⁵ *Idem*, *The Manhattan Transcripts*, London 1994, s. XIX.

Dekonstrukcja umiejscawiałaaby w architekturze wybieganie poza rozumność, lokowałaaby nieoczywistości. Ponadto, zdaniem filozofa, należałoby poddać analizie nie samą architekturę, ale raczej to, co ją poprzedza (jakby architekturę architektury), język, który ją buduje, i budowanie języka oraz to, co po niej następuje, tj. odniesienia do takich zewnętrznych instytucji jak państwo, ekonomia, edukacja architektoniczna, sztuka. Identyfikacyjny pogląd reprezentował Tschumi, pisząc: „Architektura nie jest sztuką ilustracyjną; nie ilustruje teorii”⁴¹⁴. Nie uczyni zatem architektury dekonstrukcyjną projektowanie form zawieszonych pomiędzy abstrakcją a figuracją czy takich, które czynią zamieszanie między strukturą a ornamentem, jeżeli te dążenia wynikać będą z pobudek artystycznych czy estetycznych. Dekonstrukcji podlegają w większym stopniu warunki architektury niż ona sama. Tak zdekonstruowana architektura staje się z kolei warunkiem dla instytucji.

W powszechnym rozumieniu teoria architektoniczna poprzedza działania praktyczne i w trakcie realizacji obiektu traci na ważności w stosunku do powstałej budowli. Ocenie estetycznej podlega dzieło jako spełnienie założeń teoretycznych. W działalności Tschumiego zachodzą zmiany w tej prostej relacji między teorią a praktyką. Jak zauważył on w *The Manhattan Transcripts*:

W architekturze koncepty mogą poprzedzać projekty czy budowle lub następować po nich. Innymi słowy: koncept teoretyczny może być zastosowany w projekcie lub zaczerpnięty z niego. Dość często nie można wystarczająco jasno dokonać takiego rozróżnienia, gdy, przykładowo, pewien aspekt teorii filmu wesprze architektoniczną intuicję, aby później, poprzez żmudny rozwój projektu, zostać przekształcony w koncept operacyjny dla architektury w ogólności⁴¹⁵.

Postępowanie Tschumiego reprezentuje także dalsze formy analizowanych relacji. Po pierwsze, zamiast cokolwiek budować, architekt długotrwale badał zagadnienia teoretyczne (wykorzystując do tego m.in. inspiracje filozoficzne) i nie tylko doprowadził do osłabienia znaczenia działań praktycznych, ale także poprzez rozwój refleksji naruszał metafizyczne fundamenty swej dziedziny. Podsumowaniem tej postawy były rysunki



i teksty zwarte w *The Manhattan Transcripts*. Zamykały one długi okres teoretyzowania, kiedy praktyka i teoria okazały się przejawami niekwestionowanych dotąd, a wcale niekoniecznych założeń⁴¹⁶. Po drugie, nawet już budując, jak w przypadku Parc de la Villette, Tschumi stworzył dzieło, które może zostać zaobserwowane głównie za pomocą mechanizmów wtórnej translacji na opracowanie teoretyczne. W obu wymienionych przypadkach same motywy, zarówno zapisy Manhattanu, jak i pawilony w parku, są nierozdzielnie związane z szeregiem wystaw rysunków, wydawaniem owych rysunków w specjalnych albumach, wygłaszaniem na ich temat wykładów, udzielaniem wywiadów oraz publikowaniem niezliczonych fotografii nie tylko w fachowych periodykach, ale także w zwykłych czasopismach. W ten sposób architektura zaczyna istnieć jako niematerialny, budzący pożądanie i niepozbawiony elementów erotycznych temat zabiegów reklamowych. Paradoksem tej sytuacji jest to, że w efekcie elementy dyskursywne, z których wywodziła się architektura Tschumiego, tracą na ważności wobec wszelkich roztańczonych „kobiecych” powabów jego dzieł i finalnie pozostają tylko te ostatnie. Teoria zachowuje znaczenie wyłącznie w uroczkach jej reklam. Reklama ujawnia przy tym najgłębsze sedno teorii przez dopasowanie swej własnej nierzeczywistości do nierzeczywistości teorii⁴¹⁷. Duża część spostrzeżeń Tschumiego nie daje się jednak zawrzeć w oczywistych konkluzjach, można je jedynie dopojąć przez uważne lektury not zawartych w *The Manhattan Transcripts* oraz jego własnych i Derridy komentarzach do Parc de la Villette.

⁴¹⁶ Część dążeń w stronę zatarcia rozróżnienia między budowlą i teorią i potraktowanie obu jako elementów transcendentnej formacji dyskursywnej mogła być zainspirowana pracami M. Foucaulta. Zob. P. Hirst, *op. cit.*, s. 52.

⁴¹⁷ Zob. K. Jormakka, *op. cit.*, s. 310-313.

***The Manhattan Transcripts*: „ludzie są ścianami, ściany tańczą tango, tanga biegną do biura”**

Opublikowane w 1994 roku jako towarzyszące wystawie Tschumiego w Museum of Modern Art w Nowym Jorku *The Manhattan Transcripts* (dalej jako MT) zakończone zostały osobną notą autora, informującą, że pomysły zawarte w tej publikacji miały



⁴¹⁸ B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, s. XXX.

⁴¹⁹ *Ibidem*, s. 6.

⁴²⁰ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 577.

⁴²¹ B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, s. 63.

znaczący wpływ na jego późniejsze prace, a projekty Parc de la Villette i przebudowa kompleksu Le Fresnoy „nie mogłyby zaistnieć bez *Transcripts*”⁴¹⁸. Deklarację Tschumiego należy uzupełnić podobnym stwierdzeniem, głoszącym, że tematy poruszone w książce streszczają większość jego teorii z lat wcześniejszych i próbują skojarzyć je z systemami rysunkowych i fotograficznych notacji rozwijających alternatywne formy zapisu projektu architektonicznego. Szczególnie *The Pleasure of Architecture* oraz *Violence of Architecture* „zostały napisane i opublikowane podczas pracy nad MT, co powoduje ich nieuniknione splatanie się z obecnymi rysunkami, chociaż własna logika rysunków zawsze różni się od logiki słowa”⁴¹⁹. Opracowanie zawiera cztery serie rysunków pokazywanych w latach 1977–1981 podczas indywidualnych wystaw w Artist Space w Nowym Jorku, w Architectural Association w Londynie oraz galerii P.S. 1 i Max Protech Gallery także w Nowym Jorku. Rysunki poprzedzone zostały wstępnym esejem, a każda z serii opatrzona impresyjną, poetycką notatką. Drugą część książki tworzy ilustrowany indeks pojęć oparty na wykładzie architekta z 8 VI 1982 roku w Architectural Association w Londynie.

Formuła pracy zdziwiła nawet Derridę. Stwierdził on: „Architekt, który dawniej zapisywał kamieniem, obecnie umieszcza w tomie litografie, a Tschumi mówi o nich *folios*”⁴²⁰. Kamienie posłużyły do odciskania znaków niebędących rysunkami przyszłych budowli, lecz bardziej znakami właściwymi książkom do czytania. Architekt opatrzył przy tym tytuł swej pracy podtytułem *Projekty teoretyczne*, by zaakcentować to, że rysunki i teksty nie dotyczą zamierzonych obiektów, lecz są teorią możliwego projektowania – nie prezentują wiedzy zastanej, ale ją proponują. W jeszcze innej nocie zostało uwydatnione, że w trakcie wcześniejszych pokazów rysunki nie separowały się od wystawowych pomieszczeń, raczej wytwarzały przestrzenie o określonym charakterze⁴²¹. Nie były znakami, lecz przestrzeniami; nie służyły oglądaniu, ale doświadczeniu angażującemu ciało widzów. Informacja zawarta w nocie sugeruje bliskość ówczesnego podejścia Tschumiego do ekspozycji z praktykami amerykańskich minimalistów, które Walter Benn Michaels scharakteryzował następująco:

Wszystko, co składa się na doświadczenie (zarówno obraz, jak i ściana, na której jest [on] zawieszony), stanowi w równym stopniu część tego doświadczenia [...] Tym sposobem galeria – a w ogólniejszym sensie miejsce – staje się częścią dzieła: nie jest po prostu przestrzenią, w której można zobaczyć dzieła, lecz jego składnikiem⁴²².

⁴²² W.B. Michaels, *Kształt znaczącego. Od roku 1967 do końca historii*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2011, s. 140.

The Manhattan Transcripts zdefiniował Tschumi jako książkę architektoniczną odmienną w swym charakterze od książek o architekturze przez fakt, że nie ukazuje ona szkiców budynków czy miast, lecz bada ideowe podstawy budowania. Badanie owo dokonywane jest przy tym metodami klatkowych sekwencji, zbliżonych do rysunków rozpisujących scenariusz filmowy na serie szkiców poszczególnych scen. W przypadku MT 1 i MT 2 serie rozpoczynają się od fotografii, a w MT 4 kadry obramowane zostały w kratki przypominające perforacje tradycyjnej kliszy fotograficznej. W MT 4 część zastosowanych fotografii (s. 48, 50) pokazuje kolejne fazy ruchu w sposób podobny do kliszy filmowej. Także zawartość kadrów organizowano z wykorzystaniem zasad komponowania scen filmowych, a ogólnym celem było wprowadzenie do zapisu architektury kwestii najczęściej pomijanych: związków typów przestrzeni z ich zastosowaniami, ruchem ludzi i zdarzeniami dziejącymi się w obiektach i krajobrazach miast. Kolejne MT rozwijają inne pomysły zestawiania miejsc i działań w stronę rozpadu nie tylko logicznych związków między nimi, ale także destrukcji samego zapisu.

Tschumi nie poszukiwał źródła architektoniczności każdego przedstawionego w MT epizodu w figurze geometrycznej, lecz lokował je w specyficznej rzeczywistości. Nie rozważał przy tym, czy to, co uznaje za rzeczywistość, ma warunkowany kategoriami i pojęciami charakter, ale traktował ją w bezpośredni sposób jako coś istniejącego i oczekującego na przekształcenie w zapis. Zapis ów nie miał być mimetyczny, lecz podlegać namysłowi nad samym sobą. Zapisywano zatem rzeczywistość, by zbadać sam zapis. Uwydatnieniu poddano ograniczenia wcześniejszych odmian architektonicznych notacji (szkiców, planów, aksonometrii), które kojarzyły architekturę wyłącznie z materialnymi obiektami.



⁴²³ B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, s. 9.

⁴²⁴ G. Bataille, *The Notion of Expenditure*, [w:] *idem, Vision of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, red. A. Stoekl, Minneapolis 1985, s. 118, cyt. za: B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, s. 9, XXVIII. Zob. też K. M. Hays, *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-Garde*, Cambridge [Mass.] 2010, s. 151.

Celem Tschumiego było ukazanie heterogeniczności architektury, co prowadziło do zestawiania projektu z zapisem wydarzeń, ruchów oraz przestrzeni (bądź obiektów). Tak wybrane – w dużej mierze przypadkowe – składniki traktowano jako niespójne, a ich nieprzystawalność podtrzymywana była w trójdzielnych formach zapisu. Eksponowanie różnorodności relacji między poziomami dzieła, zarówno wzajemnego uwikłania, jak i odrębności każdego poziomu, przyczyniło się do preferowania relacji przeciwstawnych jako najsilniej wpływających na przeżycia widzów-uczestników. Z tego powodu MT „nigdy nie usiłują przekroczyć sprzeczności pomiędzy obiektem, człowiekiem i wydarzeniem, aby sprowadzić je do nowej syntezy, lecz przeciwnie, mają na celu utrzymanie sprzeczności w dynamiczny sposób”⁴²³. Praca nakierowana była nie tyle na przeglądanie kadrów, co na konstruowanie w oglądzie. Nie miała żadnej zrozumiałej treści, lecz rozdrażniała i pobudzała do zestawiania kadrów w niespójne całości. Architektura przejawiająca się w tych zestawieniach kwestionowała swe typowe ukierunkowanie na zaspokojenie potrzeb przetrwania i produkcji, a w zamian przypominała o innych, zwykle marginalizowanych, przeznaczeniach. Architektoniczna fantazja uwalniana bywała zwykle w sytuacjach granicznych: „luksus, żałoba, wojny, kultury, konstrukcja okazałych monumentów, gry, spektakle, sztuki, perwersyjna aktywność seksualna”⁴²⁴. Grobowce w kształcie ostrosłupów czy gotyckie kościoły przypominające szkielety dobrze świadczą o architekturze, chociaż w powszechnym rozumieniu powinna być ona w sposób bardziej umiarkowany dostosowana do potrzeb. To nieustanne funkcjonowanie architektury na krawędzi własnych objaśnień jest w książce Tschumiego – zgodnie z tradycją dziedziny – kontynuowane i zostaje ona przesunięta poza kolejną granicę narzuconą przez przeciętność.

Przekraczanie ograniczeń zawsze na końcu spełnia się w śmierci (w sensie określonym w teorii Georges’a Bataille’a). Kari Jormakka, objaśniając inną pracę Tschumiego, stanowiącą zbiór jego też zorganizowanych w „reklamowe” pocztówki, przywołał jeden z pomysłów założonego przez Bataille’a bractwa Acephale, zgodnie z którym planowało ono dla utrwalenia swej wspólnoty złożyć ofiarę z człowieka. Problemem, jaki uniemoż-



liwił realizację pomysłu, stało się wybranie wykonawcy. „(Chętna) ofiara się znalazła, brakowało jedynie egzekutora” – zanotował Roger Callois⁴²⁵. „Przemoc, sama w sobie nie jest okrutna, jest zasadniczo czymś zorganizowanym w celu przekraczania tabu”⁴²⁶. Z tego powodu zbrodnicza przemoc, uwzględniana w teorii Tschumiego jako narzędzie doprowadzania architektury do granic, zachodziła jedynie w powikłanych i odrealnionych postaciach. W „Advertisements for Architecture” (nr 8) Tschumi napisał: „By rzeczywiście docenić architekturę, może będziesz musiał nawet popełnić morderstwo”⁴²⁷. Dla zobrazowania tej tezy zamieścił ilustrację ukazującą postać wypchniętą przez okno wieżowca. Zawarta w tej „reklamie” architektury sugestia, że to przypadkowa fotografia morderstwa, pozwala na wizualizację braku pierwotnego źródła słów, pojęć czy też tego, co określa się jako rzeczywistość. Celem Tschumiego było unaocznienie bliskości architektury i przemocy, wielkiego miasta i zbrodni, ale zastosowana ilustracja nie jest bezpośrednim obrazem przyjętej tezy. Stworzony został sugestywny pozór, będący jedyną formą przekonującego wizerunku rzeczywistości. Przedstawiona „rzeczywistość” okazuje się fotografią, która odgrywa ważną rolę w filmie *The Brasher Doubloon* (1947) według powieści Raymonda Chandlera *The High Window* (1942). W powikłanej i wielowątkowej historii poszukiwania skradzionej monety detektyw odkrywa zdjęcie świadczące o tym, że jego zleceniodawczyni, Elizabeth Murdoch, była sprawczynią zabójstwa swego pierwszego męża, Horace’a Brighta. Fotografia jest zatem efektem upozorowanej przez aktorów sytuacji wcześniej opisanej już w powieści. W dalszej kolejności staje się ona motywem filmu fabularnego. Dopiero wtórnie pojawia się jako dokument rzeczywistego wydarzenia. Uobecniona nierzeczywistość zyskuje rangę realności. Niewykluczone, że każdy podobny kadr ma swoje źródło w poprzedzającym go upozowaniu, konwencji czy schemacie i bez niego nie jest możliwy. Że obraz (lub słowo) nic nie uobecnia, lecz – jak ujął to Hays – jest sumą różnorodnych nieobecności⁴²⁸. „Architektura pozoruje i symuluje” – głosi podpis wcześniejszej „reklamy” (nr 7). W przypadku tej omawianej morderstwo jest upozorowane, a jego wizerunek ma uwieść widza, ukazać mu, że architektura stanowi rodzaj niejasnego pragnie-

⁴²⁵ Cyt. za: K. Jormakka, *op. cit.*, s. 307.

⁴²⁶ G. Bataille, *Erotism. Death and Sexuality*, przeł. M. Dalwood, San Francisco 1986, s. 109, cyt. za: K. Jormakka, *op. cit.*, s. 301.

⁴²⁷ *Ibidem*, s. 292. Zob. też Bernard Tschumi, red. G. Damiani, London 2003, s. 29.

⁴²⁸ K. M. Hays, [wstęp], [w:] J. Derrida, *Point de folie...*, s. 566.

⁴²⁹ Zob. K.M. Hays, *Architecture's Desire...*, s. 152.

⁴³⁰ L. Wittgenstein, *Culture and Value*, przeł. P. Winch, Oxford 1980, s. 31, cyt. za: K. Jormakka, *op. cit.*, s. 300.

⁴³¹ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 581.

nia, rzecz wolno nawet: skrywanej żądzы mordу. Sytuacja skłania do pytania: czy możliwe byłoby zastosowanie zdjęcia, które lepiej ilustrowałoby tezę Tschumiego? Każda inna fotografia, np. wykonana przez reportera specjalizującego się w dokumentowaniu aktów przemocy (jak Weegee), zawiera elementy konwencji (upozowania, kadrowania), pozwalające na identyfikację zdarzenia jako aktu przemocy⁴²⁹. Najbardziej przekonującym (*recte*: prawdziwym) będzie zatem ujęcie starannie wyreżyserowane. Istnieje nierozzerwalna zależność między prawdą a sposobem jej przedstawienia:

Zwodniczość reprezentacji dręczyła wielu filozofów XX wieku. Wittgenstein wierzył, że jest tylko jeden sposób na podniesienie zasłony języka i dojście do autentycznej prawdy – jest to czysta akcja. Niemniej jednak, by usprawiedliwić tę ideę, cofa się on do nieprawdy, do fikcji, cytując z *Fausta*: „Na początku był czyn”⁴³⁰.

Tschumi wykorzystywał fotografie jako źródła projektowania architektonicznego, ponieważ nawet, gdy były upozowane, wносиły do architektury świat wydarzeń – nasyconych wzajemnym oddziaływaniem zestawień ludzi z miejskim środowiskiem. Zrywały one z pojmowaniem architektury jako grup czy pojedynczych nieruchomych obiektów, a w zamian dawały wyobrażenie o jej niematerialnym składniku, jakim jest zmysłowa potrzeba środowiska umożliwiającego człowiekowi egzystencję: ból i przyjemność, przejawianie się rozumności i momenty pasji, akty miłości i nieoczekiwaną śmierć. W wielu przypadkach wyrazistość zastosowanych fotografii bywała zacierana, dodatkowo ograniczano ich rozmiar w stosunku do oryginalnego czy też w inny sposób odrealniano. Niejasność pokazanych kadrów była niezbędna do uzyskania efektu obcości, wzmocnienia metaforyczności obrazu, wzbudzenia pragnienia architektury jako otoczenia bardziej dla niespodziewanej, nieprzewidywalnej aktywności niż dla zaspokojenia konkretnej potrzeby. Wkrótce tę inną architekturę, którą już w MT przywoływał Tschumi, Derrida nazwie poszukiwaniem „zamieszkania niezamieszkanego”⁴³¹. Zarówno akcje zobrazowane na fotografiach, jak i osobne kadry opisujące ruch wносиły do koncepcji architektury



„ekscesywny moment sprowadzający ją na krawędź” powszechnej zrozumiałości⁴³². Za tym progiem odstaniało się to, co pojedyncze i niespodziewane, to, co przemieniało pracę Tschumiego z przedmiotu estetycznego w wydarzenie i doświadczenie⁴³³. Rysunki MT w trakcie prezentacji w galeriach, ale także jako strony książki, przez swoją sekwencyjność wprowadzały porządek doświadczania, rozciągniętego w czasie i przerywanego interwałami oglądu scalającego kadry w nieprzewidywalne przedtem całości. Cały ciężar ich efemerycznego usensowienia spoczywał na widzu. Ani komentarze do grafik, ani ich przywodzące na myśl film zestawy nie zawierały wskazówek wystarczających do jednoznacznych interpretacji. MT przypominały książkę napisaną zgodnie z zasadami nieznanego języka, nadającą się do oglądania i niemożliwą do przeczytania⁴³⁴. W dużej mierze realizowały zasady sformułowane przez Roberta Smithsona, tzn. przedstawiały język, na który się patrzy, i tworzyły rzecz, którą się czyta⁴³⁵.

Zawarta w MT propozycja potraktowania projektu architektonicznego jako potrójnego zapisu przestrzeni, wydarzeń i ruchów często ocierała się o filozoficzne rozważania nad językiem. Kierując się tezą 5.6 *Traktatu logiczno-filozoficznego* Ludwiga Wittgensteina głosząca: „Granice mego języka wskazują granice mego świata”⁴³⁶, Tschumi krytycznie ocenił dotychczasowe sposoby reprezentacji stosowane przez architektów. W jego przekonaniu rysunkowe plany, przekroje, aksonometrie – jakkolwiek byłyby użyteczne i precyzyjne – przynoszą redukcję myśli architektonicznej do tego, co widoczne, oczywiste i zrozumiałe. Zamykają rzeczywistość w rodzaj domu-więzienia, w którym uporządkowanie i jasność są formą kontroli. Jakakolwiek inna architektura musiała zacząć się od zakwestionowania tych konwencji i rozbicia tradycyjnych składników dziedziny. Zapisy z MT dotyczące parku, ulicy, wieży i bloku nacechowane są swobodą w odnoszeniu się do źródłowej rzeczywistości i narastaniem wewnętrznych związków między notacjami. Głównym ich rysem staje się „konieczna interakcja każdej notacji z innymi” i ostatecznie ich wymiennosc, prowadząca do tego, że „ludzie są ścianami, ściany tańczą tango, tanga biegną do biura”⁴³⁷. W gruncie rzeczy to, co można by uznać za treść MT, dyktowane jest przez operacje formalne, których źródło stanowi wiedza

⁴³² B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, s. 9.

⁴³³ Dokładne zidentyfikowanie źródeł tej koncepcji nie jest możliwe, ale niewykluczone, że tkwiły one w pisarstwie M. Blanchota. A. Leśniak (zob. *idem*, *op. cit.*, s. 9), rozważając związek dekonstrukcji i doświadczenia, napisał: „Właściwie nie można pomyśleć dekonstrukcji bez doświadczenia, które wiąże się w tym dyskursie z przekraczaniem granic i kwestionowaniem zastanych terytoriów. Derrida wpisuje doświadczenie w przestrzeń filozofii, a tym samym destabilizuje ją i otwiera na to, co wobec niej inne”. Zob. też: A. Zeidler-Janiszewska, *Między estetyką dzieła i estetyką zdarzenia*, [w:] R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005, s. VII.

⁴³⁴ Historia kultury zna kilka porównywalnych pozycji, w tym manuskrypt Voynicha (z XV lub XVI w.) oraz *Codex Seraphinianus* włoskiego architekta L. Seraphiniego (napisany w końcu lat 70. XX wieku i opublikowany w 1981 roku).

⁴³⁵ R. Smithson, *The Language to Be Looked and/or Things to Be Read* [katalog wystawy], Dwan Gallery, New York 1967. Zob. też E. Tsai, *Robert Smithson: Plotting a Line from Passaic, New Jersey, to Amarillo, Texas*, [w:] *Robert Smithson* [katalog wystawy], Museum of Contemporary Arts, Los Angeles 2004, s. 23; E. Corrasable, *Press Release: The Language to Be Looked and/or Things to Be Read (1967)*, [w:] *The Writings of Robert Smithson*, red. N. Holt, New York 1979.

⁴³⁶ W odniesieniu do tezy 5.6 B. Wolniewicz (*idem*, *O Traktacie*, [w:] L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Warszawa 1997, s. XXXIX, 64) zdecydował się na rezygnację ze zmiany przyjętego już w języku polskim tłumaczenia słowa „bedeuten” na „wskazywać”, lecz w swym wstępie do dzieła Wittgensteina stwierdza, że trafniejszym byłoby właśnie zastąpienie nim zwyczajowo przyjętego słowa „oznaczać”. Wydaje się, że zmiana powinna była nastąpić i dlatego w niniejszym tekście zdanie zostało przytoczone w nowej postaci.

⁴³⁷ B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, s. 12, XXVI.



⁴³⁸ *Ibidem*, s. XXVII.

⁴³⁹ Zob. M. Foucault, *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, przeł. R. Howard, London-New York 2001, s. 30: „In madness equilibrium is established, but it masks that equilibrium beneath the cloud of illusion, beneath feigned disorder; the rigor of the architecture is concealed beneath the cunning arrangement of these disordered violences”, cyt za: B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, s. XXVIII. Książka Foucaulta opublikowana została po raz pierwszy w języku francuskim w roku 1961 (Librairie Plon). Cytowane tu nowe wydanie oparte jest na wersji angielskiej z roku 1967 (Tavistock Publications). W tłumaczeniu H. Kęszyckiej przytoczone zdanie brzmi następująco: „W nim [tj. szaleństwie] ustala się równowaga, ale tę równowagę maskuje [ono] dymną zasłoną iluzji, udawanego nieporządku; zręcznie rozłożone gwałtowne dewiacje skrywają architektoniczną ścisłość”, zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 50. Zob. też M. Yaari, *Rethinking the French City: Architecture, Dwelling, and Display After 1968*, Amsterdam-New York 2008, s. 334-337.

⁴⁴⁰ Zob. J. Derrida, *Marges...*, s. 22: „Non seulement il n’y a pas de royaume de la différence mais celle-ci foment la subversion de tout royaume”. Zob. też M. Gugler, *Der Parc de la Villette – Würfelwurf der Architektur. Das Zusammenwirken von Bernard Tschumi und Jacques Derrida beim Parc de la Villette in Paris*, „Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften” 2005, nr 2, s. 52. W tłumaczeniu J. Margańskiego: „Mało, że nie ma królestwa różni, to jeszcze ona sama w każdym królestwie podżega do buntu”, zob. J. Derrida, *Różnia*, [w:] *idem, Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, s. 49.

o filmie, wprowadzająca „bogaty i pełen pomysłów katalog nowych narracji i środków edytowania”⁴³⁸. W sytuacji, kiedy rysunek architektoniczny nie wynika z rozważań nad wykorzystaniem określonego kształtu do praktycznego zastosowania, lecz posiada pewną autonomię, konieczne staje się świadome posłużenie się możliwościami komponowania kadrów. Wiedza o narzędziach umożliwia najdalej posuniętą manipulację obrazami, ich mieszanie, nakładanie, cięcie, powtarzanie, wstawianie, zniekształcanie. Wszelkie środki transformacji są w równym stopniu adekwatne do opisywania wszystkich trzech poziomów MT. Ponieważ jednocześnie celem była eksploracja najbardziej nieprawdopodobnych zestawień, efekt końcowy miał zapewniać przyjemność wynikającą z konfliktów, przekroczenia reguł oraz rozpadu języka architektury. Jak wszakże oświadcza Tschumi na koniec MT, posługując się przy tym słowami Michela Foucaulta: w tym szaleństwie zachowana zostaje równowaga, a pod przebiegłą aranżacją nieuporządkowania ukryty zostaje rygor architektury⁴³⁹.

Park dekonstrukcji

Można wymienić wiele powodów, dla których poprawny opis koncepcji i realizacji Parc de la Villette jest poważnie utrudniony. Przyczyna pierwsza to fakt, że nie stanowi on realizacji żadnej oczywistej i sensownej teorii ani reprezentacji określonej myśli. Objasnienia jego zasad tracą na znaczeniu, gdy je zyskują. W sytuacjach, kiedy park w opisie staje się zrozumiały (zatem: mający znaczenie, sensowny), gubi związek ze swą koncepcją, która zakładała brak sensu i znaczenia. Przypomina to opinię Derridy: „Nie tylko nie ma żadnego królestwa *différance*, lecz działa ona na rzecz obalenia każdego królestwa”⁴⁴⁰. Kwestiami nierozstrzygalnymi nawet dla Tschumiego muszą w tej sytuacji pozostać pytania: „Czy Parc de la Villette jest wybudowaną teorią czy teoretyczną budowlą? Czy pragmatyzm praktyki budow-



lanej może być obcy analitycznemu rygorowi konceptów?”⁴⁴¹ Próba odpowiedzi na te pytania sprowadzałyby się do stwierdzenia, że nie ma nieteoretycznych budowli, a każda teoria tworzona jest wraz z zamiarem wznoszenia obiektów: „La Villette musiało zostać wybudowane: intencją nie było nigdy jedynie publikowanie książek lub montowanie wystaw”⁴⁴². Niemal niemożliwe do opisanego właściwości parku nie są jednak całkowicie niewyraźne. „To, czego nazwać nie sposób, nie oznacza tego, czego nie można wysłowić [...]”⁴⁴³. Nienazywalne jest jedynie językową grą, która musi w większym stopniu uwzględniać to, co pojedyncze. Opis parku to zatem śledzenie specyficznych intencji architekta zawartych zarówno w jego dyskursywnych, jak i niedyskursywnych wypowiedziach. Te pierwsze wyrażone zostały w jego tekstach zamieszczonych w zbiorach *La Case Vide* oraz *Cinegram Folie. Le Parc de la Villette*⁴⁴⁴.

Duża część poglądów Tschumiego formułowanych w tekstach związanych z projektami Parc de la Villette stanowi kontynuację dawniejszych wypowiedzi. Symptomatycznie: wstęp do *Cinégramme folie...* zawiera ten sam cytat z pracy Foucaulta, co ten, który znalazł się w zakończeniu MT⁴⁴⁵. Potem autor sam oświadcza, że posługiwanie się konceptem superimpozycji (nakładania) i dysocjacji wystąpiło wcześniej właśnie w MT⁴⁴⁶. W obu przypadkach – MT i PdIV (jak określany będzie Parc de la Villette w dalszych partiach niniejszych rozważań) – strategię projektową definiowano jako rekonstrukcyjną i łączone z wypowiedziami Derridy. W myśl koncepcji publikowanych w związku z PdIV dotychczasowa architektura jawi się jako grupa struktur hierarchicznych, akcentujących zespolenie części, oraz jako kojarzenie form ze znaczeniem (przez symboliczne określanie ich pochodzenia lub zastosowania). Tak uporządkowana architektura była fundamentalna dla zasad, sposobów myślenia oraz organizacji tradycyjnych społeczeństw i ta jej koncepcja powróciła w doktrynach konserwatywnych środowisk architektonicznych ostatniego dwudziestopięcioletnia XX wieku. Tschumi dostrzega w tym „nostalgiczny pościg za spoistością, który ignoruje dzisiejsze społeczne, polityczne i kulturowe dysocjacje”⁴⁴⁷. Kiedy jednak architekt nie czuje związku z „umarłą klasą” społeczeństwa, a architektura postrzegana jest jako udział w grach for-

441 B. Tschumi, *Abstract Mediation...*, s. 197.

442 *Ibidem*, s. 198.

443 J. Derrida, *Marges...*, s. 28: „*Cet innommable n'est pas un être ineffable dont aucun nom ne pourrait s'approcher: Dieu, par exemple*”. Tutaj cytuję fragment tego zdania w tłumaczeniu J. Margańskiego, zob. J. Derrida, *Różnia*, s. 55.

444 B. Tschumi, *La Case Vide: La Villette 1985*, London 1986; *idem*, *Cinegram folie: Le Parc de la Villette*, Princeton 1987, s. 50. *Cinegram folie...* ukazało się równocześnie w dwóch językach: angielskim oraz francuskim i mimo braku wyraźnych różnic warto je traktować jako dwie równoległe, a jednocześnie odrębne pozycje. Tłumaczenia zawartych w nich tekstów i cytatów na język polski tworzą kolejną różniącą się/nie różniącą się wersję użytych pierwotnie/niepierwotnie stwierdzeń autora. Nie ma sposobu ustalenia, którą wersję należałoby traktować jako wyjściową, dlatego przytaczam pojedyncze fragmenty (w tym zwłaszcza cytaty z innych autorów) w obu językach.

445 Zob. M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1961: „*En la Folie s'établit l'équilibre, mais elle masque cet équilibre sous la nuée de l'illusion, sous le désordre feint; la rigueur de l'architecture se cache sous l'aménagement habile de ces violences déréglées*”, cyt. za: B. Tschumi, *Cinégramme folie: Le Parc de la Villette*, Seyssel 1987, s. 1. Zob. też przypis 438.

446 B. Tschumi, *Parc de la Villette, Paris*, [w:] *Deconstruction in Architecture*, s. 33; także w: „*Architectural Design*” 1988, nr 3/4.

447 B. Tschumi, *Abstract Mediation...*, s. 201.



⁴⁴⁸ *Idem*, *Disjunction*, s. 208.

⁴⁴⁹ Zob. M. Blanchot, *La Folie par excellence*, „Critique” 1951, nr 45, s. 101: „*La folie serait ainsi un mot en perpétuelle disconvenance avec lui-même et interrogatif de part en part, tel qu’il mettrait en question sa possibilité et, par lui, la possibilité du langage qui le comporterait, donc l’interrogation, elle aussi, en tant qu’elle appartient au jeu du langage*”, cyt. za: B. Tschumi, *Cinéma folie...*, s. 1 (wg edycji z Seyssel). Zob. też M. Blanchot, *Madness par excellence* [w:] *idem*, *The Step Not Beyond. Translation of Le Pas Audelà*, przeł. L. Nelson, New York 1992, s. 45: „*Madness would thus be a word in perpetual incongruence with itself interrogative throughout, such that it would put into question its possibility and, through it, the possibility of language that would admit it, thus would put interrogation itself into question, in as much as it belongs to the play of language*”; B. Tschumi, *Disjunction*, s. 174. Esej Blanchota dotyczący Hölderlina stał się szerzej znany po tym, jak użyto go jako wprowadzenia do książki K. Jaspersa, *Strindberg et van Gogh. Swedenborg – Hölderlin* (przeł. H. Naef, Paris 1953, 1970). Obecnie w języku angielskim najczęściej przywoływany jest na podstawie wydania *The Blanchot Reader*, red. M. Holland, Oxford 1995. W angielskiej wersji *Cinéma folie...* zastosowano nieautoryzowany przekład fragmentu eseju Blanchota, który tutaj zastąpiono wersją autorstwa L. Nelson.

⁴⁵⁰ B. Tschumi, *Parc de la Villette...*, s. 34.

malnych naruszających same reguły gry, wówczas dążenia do tworzenia koherentnych kompozycji zastępowane są pytaniami o procedury wytwarzania dzieła architektonicznego: „Wydaje się ważne, by myśleć nie o uwzględnianiu zasad formalnej kompozycji, lecz raczej o kwestionowaniu struktur, czyli porządku, technik i procedur, których wymaga dzieło architektoniczne”⁴⁴⁸. Szaleństwa koncepcji i pawilony parku, określane podobnie (tzn. jako „*folies*”), okazują się nieusuwalną częścią podważanych reguł. Tschumi powołuje się w tym względzie na opinię Blanchota, według której obłęd jest pojęciem niezgodnym z samym sobą, ponieważ może pod znakiem zapytania stawiać sam siebie, a więc stanowi część gier językowych – gier, które nie mają zasad poza samą grą⁴⁴⁹. W PdIV architekt problematyzuje zagadnienia organizacji dzieła, przedkładając refleksję nad uporządkowaniem nad jakikolwiek końcowy porządek, osobno natomiast podważa stabilność wyłaniania znaczeń, akcentując ulotność wszelkiego oznaczania.

Specyficznym celem PdIV było udowodnienie istnienia możliwości skonstruowania złożonej struktury architektonicznej bez powoływania się na zastane reguły porządkowania. Wcześniejsze projekty, w tym zwłaszcza propozycja wysunięta przez Léona Kriera w 1976 roku, zakładały tworzenie wyodrębnionych z miasta całości o totalizującym charakterze. Tschumi zaś wyobrażał sobie pracę, która polemizowałaby z koniecznością ujednolicania planu i odrzucałaby zwykłe zestawianie obiektów. Projekt miał uniemożliwiać myślenie o elementach wyjściowych i celowych, „idea porządku była stale kwestionowana, wyzywana i spychana na krawędź”⁴⁵⁰. Pojęcie progu, granicy czy właśnie krawędzi odnosiło się do różnego rodzaju wcześniejszych koncepcji przekraczania ograniczeń, które Tschumi odnajdował w dziełach Jamesa Joyce’a, Antonina Artauda, Georges’a Bataille’a czy Jacques’a Derridy. W jego przypadku kwestia granic sprowadzała się przede wszystkim do zastępowania skłonności do organizacji dzieła, Odziedziczonych z dawnej czy nowszej architektury, strategiami dysfunkcji i dysocjacji. Zamiast zwykle spotykanych prób łączenia formy i funkcji, obiektu i otoczenia, ustalania przeznaczenia poszczególnych *folies*, naginania form do praktycznych zastosowań, projekt traktował wymienione pojęcia jako niezależne



i konfliktowe. W ten sposób zwyczajowe elementy architektury kolidowały ze sobą, były bardziej zestawiane niż uzgadniane – w nomenklaturze Tschumiego: nakładane i kombinowane. Mechaniczne operacje stosowane w projekcie „systematycznie produkują dysocjacje”, które mogą być uznane za tożsame z tym, co Derrida nazywał *différance*⁴⁵¹. Rozłączanie tego, co zwykle bywało ze sobą złączane staje się tu teoretycznym i praktycznym narzędziem tworzenia architektury⁴⁵².

Konsekwencje systemowego wykorzystywania dysocjacji w architekturze są wielorakie. W projekcie PdIV do utworzenia planu posłużono się nałożeniem na siebie trzech niezależnych składników: siatki równomiernie rozmieszczonych punktów, zbioru linii (wijących się i prostych) oraz płaszczyzn (przeznaczonych do lokalizacji obiektów lub pozostawionych na trawniki). Nałożenie (a nie złączenie) tych struktur nie mogło skutkować powstaniem regularnej całości. Generalny plan parku jest przeciwieństwem wszelkiej syntezy, całości czy totalności. Podtrzymanie niezależności składników spowodowało, że nie doszło do zjawiska uzgodnienia, uładzenia jego części. Park nie łączy się także ze swoim otoczeniem, neguje potrzebę wyznaczania granicy terytorialnej. „Kiedy tradycyjne komponenty zostały rozmontowane, ponowne ich zmontowanie staje się rozległym procesem [...]”⁴⁵³. Naruszenie ograniczeń tkwiących we wcześniejszych zasadach, ale także rozluźnienie rozgraniczenia między parkiem a otoczeniem powodują, że projekt jest nieukończony, nie osiąga swego finału, nie dociera do własnej granicy. Podobne jak rozmyciu uległ punkt wyjścia, tak też umyka punkt końcowy. Zlekceważenie architektoniczności architektury, rozegranie jej samej przeciw sobie, naruszenie praktyczności i funkcjonalności przez argument teoretyczny, związki z filozofią, literaturą i filmem nie przeszkodziły zaistnieniu parku, a niejako przy okazji zwróciły uwagę na niekonieczność czy utopijność idei jedności, porządku, organizacji. „Projekt PdIV może być postrzegany jako ośmielenie konfliktu wobec syntezy, fragmentacji wobec jedności, szaleństwa i gry wobec starannego zarządzania”⁴⁵⁴.

W projekcie parku wyodrębnić można osobny kierunek polemiki z „obsesją obecności, z ideą znaczenia immanentnego w architektonicznych strukturach i formach”⁴⁵⁵. Metafizyka

⁴⁵¹ *Ibidem*, s. 35.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, s. 38.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, s. 38-39.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, s. 39.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Zob. L. Martin, *op. cit.*, s. 31.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

obecności w architekturze opiera się na założeniu, że formy są powiązane z dającym się odczytać znaczeniem. Sens form może być odnoszony do ich pochodzenia (wzorców wziętych z natury czy geometrii), wartości symbolicznych czy archetypowych, związków z polityką, ekonomią czy społeczeństwem, a w modernizmie – związków z funkcją (oznaczaniem sposobu użycia). Celem Tschumiego było „rozmontowanie” wszelkich podobnych połączeń i ukazanie nietrwałości przypisywanych formom sensów. Projekt PdIV

usiłuje zaburzyć i rozregulować znaczenie, odrzucając „symboliczny” repertuar architektury, jako ażył myśli humanistycznej. Aktualnie bowiem termin „park” (jak też „architektura”, „nauka” lub „literatura”) utracił swoje uniwersalne znaczenie; nie odnosi się już do ustalonego absolutu, ani do ideału. Ani do *hortus conclusus*, ani do repliki natury. La Villette jest terminem w stałej produkcji, w ciągłej zmianie: jego znaczenie nie jest nigdy ustalone, ale jest zawsze odwlekane, odróżniane, przekładane na wielokrotność znaczeń, jakie zapisuje⁴⁵⁶.

Projekt lekceważy rangę pamięci jako podstawy trwałości znaczeń. Zamiast tego stawia na ich zjawianie się, odrzuca koncepcję pierwotnego, dającego się ustalić „znaczonego” (*signifié*). „Architektura parku odmawia działania na rzecz wyrażenia uprzednio istniejącej treści, czy to subiektywnej, formalnej, czy funkcjonalnej”⁴⁵⁷. Uobecnianie wartości transcendentalnych zostało w projekcie spostponowane i podane w wątpliwość. Wykorzystując wątki myśli Derridy, demonstrujące, że znak nie ma definitywnego, transcendentalnego znaczenia, Tschumi posłużył się swymi *folies*, by pokazać, iż każda permutacja formy przesuwa wyobrażenie o danym pawilonie o krok dalej od jakiegokolwiek zatrzymanego obrazu⁴⁵⁸. Zdaniem Louisa Martina określenie pawilonów parku mianem „*folies*” i pozbawienie ich ustalonych sensów może być w pełni uważane za formę dekonstrukcji znaku architektonicznego i uwolnienia go od wartości metafizycznych⁴⁵⁹. *Folies* są semantycznie niestabilne, ale nie są całkowicie pozbawione znaczenia. Parkowych „pudełek” nie wypełnia treść, ale zjawiają się one jako niepuste, ponieważ odrzucenie ustalenia nie czyni ich nieoznaczonymi, lecz semantycznie

pluralnymi. Kombinatoryka *folies* zrywa z przywiązaniem do preferowanych formuł i bawi swą impresyjnością. Każdy obserwator, zwłaszcza, gdy ogłosi własną interpretację, może liczyć jedynie na poddanie jej dalszej interpretacji, zatracającej jakąkolwiek uprzednio istniejącą esencję znaczenia, ujawniającej brak takiej istoty i uzależniającej znaczenie od bieżącej interpretacji. *Folies* o nieokreślonych funkcjach, promenady wijące się jak taśma filmowa i duże puste płaszczyzny tworzą krajobraz supernowoczesnej ruiny, do której pasują zarówno ugrzecznieni turyści, jak i zdecydowanie mniej grzeczne dzieci imigrantów mieszkające w pobliskiej dzielnicy⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ Zob. M. Gugler, *op. cit.*, s. 55. Zob. też B. Tschumi, *Parc de la Villette...*, s. 39: „*La Villette looks out on new social and historical circumstances: a dispersed and differentiated reality that marks an end to the utopia of unity*”.

⁴⁶¹ Krótką analizę tekstów Derridy zawierających wypowiedzi na temat architektury przeprowadził F. Vitale, zob. *idem*, *Jacques Derrida and the Politics of Architecture*, „Serbian Architectural Journal” 2010, nr 2.

Point de folie – Maintenant l'architecture

Komentarz Derridy do PdIV zamieszczony w *La Case Vide* należy do pokaźnego zbioru jego wypowiedzi o architekturze, lecz jest wśród nich najobszerniejszy, a jednocześnie pokazuje zrównoważony ton jego „dojrzałej” filozofii⁴⁶¹. Nadal „rewolucyjny” *timbre* tekstów Tschumiego z tego okresu kontrastował w tym przypadku z taką formułą dekonstrukcji, jaka u Derridy odnalazła już porozumienie z konstrukcją i afirmacją. Również wcześniej występowały dostrzegalne różnice między źródłami, z których architekt czerpał inspiracje dla swych myśli, a postaciami, jakie przyjmowały one w jego poglądach. W przypadku tekstu Derridy różnice te wzbogacone zostały o odrębność wynikającą z faktu, że filozof znacznie silniej niż Tschumi wskazywał na niejednoznaczność wielu opisywanych sytuacji. Ilustracją takiego podejścia może być tytułowe słowo „*maintenant*”, nie tylko oscylujące między sensami ‘teraz’ i ‘podtrzymywać’ (‘zatrzymywać’, ‘utrzymywać’), lecz również przybierające w tekście bardziej jednostkowe znaczenia (jak np. ‘rozpościerać’). Podobnie dzieje się z wyrazem „*folie*”, który może oznaczać ‘szaleństwo’, ale także małą budowlę parkową, a niekiedy nawet przekształ-



⁴⁶² J. Derrida, *Point de folie...*, s. 571.

⁴⁶³ B. Tschumi, *Abstract Mediation...*, s. 203.

⁴⁶⁴ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 572.

⁴⁶⁵ Zob. K.M. Hays, *Architecture's Desire...*, s. 313.

⁴⁶⁶ *Idem*, [wstęp], s. 566-568.

cać się w swoje zaprzeczenie (jak ma to miejsce w przypadku wskazanym przez Émile'a Littré'a, gdzie określa 'bezpieczne schronienie wśród liści'). Te dwa przykłady myślenia wokół „konkretnych” słów mogą świadczyć, że ważnym tematem artykułu było samo znaczenie: „Wszystko tak naprawdę [*justement*] sprowadza się do pytania o znaczenie [*sens*]”⁴⁶². W tej sprawie występuje wszakże wyraźna różnica między stanowiskiem obu autorów: Tschumi zmierza w stronę architektury ogołoconej ze znaczeń: „La Villette zatem ma na celu architekturę, która *nie oznacza*, architekturę raczej znaczącego niż oznaczanego – tego, co jest czystym śladem lub grą języka”⁴⁶³. Przy zwykłej, pobieżnej lekturze umyka w tym zdaniu rola przysłówka „raczej”, co było zgodne z intencją autora. Inaczej spogląda się na owo zdanie w kontekście niemal kategorycznej opinii Derridy: „architektura musi posiadać znaczenie, musi je uobecniać i przez to oznaczać”⁴⁶⁴. W tym przypadku konieczne jest jednak wzmocnienie rangi użytej w komentarzu partykuły „niemal”. Czysto akademicka lektura obu prac nieustannie skłaniałaby do podnoszenia kwestii podobnych różnic, lecz wówczas ginąłby nieco podniosły, „proroczy” w przypadku Tschumiego, a momentami „entuzjastyczny” w przypadku Derridy, ton ich wypowiedzi. Odgrywa on tu jednak kluczową rolę, gdyż w gruncie rzeczy czytelnik ma „raczej” uwierzyć niż po prostu uznać racje któregoś z autorów. Wiara jest niezbędna, jeśli zważy się na to, że analizowane prace są częścią zabiegów reklamowych i odwołują się do koncepcji architektury jako rodzaju pragnienia czy uwodzenia⁴⁶⁵.

Tekst Derridy jest obecny w twórczości Tschumiego na kilka sposobów, zarówno przez rozpoznawalną bliskość wcześniejszych ustaleń filozofa i celów architekta, jak i w próbach wskazania specyficznych osiągnięć odrębnej dziedziny. Komentarz Haysa wydobywa z tekstu Derridy przede wszystkim wątki dowodzące podobieństw w postępowaniu obu autorów⁴⁶⁶. Zdaniem Haysa dotyczy to zwłaszcza potraktowania architektury jako języka, gdzie struktura (architektoniczna *langue*) tworzy aporię ze swymi elementami i zastosowaniami (architektonicznymi *paroles*).



Normy i reguły języka, jego struktura są wynikiem wcześniejszych zdarzeń architektonicznych; każde zdarzenie zostało umożliwione przez jego wcześniejszą strukturę. Nie może istnieć pierwotne zdarzenie, które mogłoby wytworzyć strukturę – zdarzenie zawierające, powiedzmy, punkt, linię i płaszczyznę – dla takiego zdarzenia istnieje już strukturalne rozmieszczenie i uporządkowanie. Struktura nigdy nie jest obecna; nie istnieją w pełni kategoryczne elementy znaczenia, lecz tylko różnicowanie i odniesienia do innych elementów. Punkt, na przykład, może funkcjonować jako wyznacznik dopóty, dopóki różni się od linii i płaszczyzny oraz, co więcej, idzie ich śladem i odnosi się do tych form, którymi nie jest. Znaczenie nie jest przez to obecnością, ale raczej wynikiem ogólnego rachunku nieobecności.

Terminem Derridy na tę ogólną nieobecność jest „*différance*” [...], która stanowi aluzję do niejednoznaczności tej alternacji struktury i zjawiska oraz braku pierwotnego początku nieskończonej gry znaczeń. Znaczenie nie może być niewyczerpywalne w tym sensie, że istnieją nieskończone możliwości interpretacji; znaczenia są raczej utrzymywane w zatrzymaniu bez-znaczenia. Analogicznym terminem jest „*spacjowanie*”, którego [Derrida] używa w całym eseju⁴⁶⁷.

Następnie Hays przytacza cytaty z innej pracy Derridy:

Zatem *différance* nie jest już dłużej strukturą i ruchem pojmowanym na podstawie opozycji obecność/nieobecność. *Différance* jest systematyczną grą różnic, śladów różni, *rozsunięcia* wyrażonego poprzez to, które elementy odnoszą się do siebie. To *rozsunięcie* jest jednocześnie aktywnym i pasywnym [...] wytwarzaniem interwałów, bez których „pełne” terminy byłyby pozbawione znaczenia, przestałyby funkcjonować⁴⁶⁸.

Rozwijając interpretację Haysa, stwierdzić można, że struktura parku, oparta na zestawieniu trzech różnych składowych: punktów, linii i płaszczyzn, byłaby wyciągana ze swej niewidoczności, podczas gdy same składowe zatraçałyby swoje znaczenie. *Différance* stawałaby się niemal obrazem, a ścieżki, pola czy pawilony miałyby rację bytu głównie jako przejawy różnienia się. Hays – za Derridą – zwraca jednak uwagę, że nawet w takim przypadku znaczenie nie cofa się, a dzieje się to zaś mocą logiki *parergonu*, logiki uzupełniania, która łączy wewnętrzne me-

⁴⁶⁷ *Ibidem*, s. 566. Wyrażenie „*espacement*” w oryginalnym tekście francuskim, oddawane w języku angielskim jako „*spacing*”, może być rozumiane jako ‘uprzestrzennienie, rozsunięcie, spacjowanie, rozstąpienie, rozłączenie, rozdzielenie’, ale należałoby pamiętać o nim również tam, gdzie mowa jest o rozmieszczeniu, tworzeniu odstępów, artykulacji, rozszczepieniu, a nawet o rozpatrywaniu czy rozumności. Objasnienie terminu w wielu kontekstach podali M. P. Markowski (*idem*, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. 2, Kraków 2003, *passim*) oraz A. Leśniak (*idem*, *op. cit.*, s. 46-47).

⁴⁶⁸ J. Derrida, *Positions*, przeł. A. Bass, Chicago 1981, s. 27, cyt za: K. M. Hays, [wstępl], s. 566. Zob. też J. Derrida, *Semiologia i gramatologia. Rozmowa z Julią Kristevą*, [w:] *idem*, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą oraz Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 27-28. W przytoczonym wyżej cytacie tłumaczenie Dziadka zostało przeze mnie nieznacznie zmienione.



⁴⁶⁹ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 570.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

chanizmy architektury z zewnętrznymi. *Parergon* działa ponad, poza i przeciw dziełu architektury. Powoduje, że dzieło dokonuje interpretacji tego, co poza nim, a jednocześnie jest przez to interpretowane. Architektura ulega zatrzymaniu w dziele przez uczynienie jej tekstem, przez transkrypcję i tłumaczenie. Do kolekcji znaczeń terminu „*maintenant*”, jakie mnoży Derrida, Hays dorzuca rozumienie „*maintenant*” architektury jako podtrzymywania oporu wobec braku czy utraty znaczenia. Znaczenie nie zostaje nigdy osiągnięte, ale architektura nie obchodzi się bez znaczenia.

Na wstępie swej wypowiedzi Derrida zastrzega, że odkłada na bok zarówno powód wybrania terminu „*maintenant*”, jak i jego tłumaczenie. Osobliwe słowo uczynione zostało pretekstem do rozważań może po to, by stworzyć warunki do wszczęcia w języku intrygi *folies* Tschumiego. Wykorzystanie szansy, jaką dał architekt, nie powinno jednak ignorować oporu, jaki stawia dzieło. Zwłaszcza że w języku francuskim danie szansy oznacza również stawienie oporu.

Słowo „*maintenant*” z pewnością nie miało posłużyć do refleksji na temat bieżącego stanu architektury. Jego rozumienie jako ‘teraz’ dziedziny, w historycznie określonej chwili nie jest brane pod rozwagę. Inaczej rzecz się ma, gdy ujęte zostanie jako to, co poprzez architekturę *właśnie* się dzieje, *właśnie* się stało, *właśnie* ma się stać. Wówczas przez *właśnie teraz* (*właśnie maintenant*), *właśnie nam* przejawia się doświadczenie wyróżnionego momentu, oddzielonego od innych chwil, umożliwiającego przeżycie rozgraniczenia uprzestrzenniającego nasze bycie. „Ukazujemy się sobie wyłącznie przez doświadczenie spacjowania, które zostało już zaznaczone w architekturze”⁴⁶⁹. Wszelkie oddzielanie, rozmieszczanie, artykułowanie, organizowanie jest sprawą architektury. „To, co się dzieje przez architekturę, zarówno nas konstruuje, jak i instruuje”⁴⁷⁰. Jeżeli jednak mowa jest o tym, co się dzieje, to usprawiedliwione jest zrównywanie przez Tschumiego architektury z wydarzeniem czy zdarzeniem.

[to,] co *maintenant* dzieje się z nami, zapowiada nie tylko zdarzenie architektoniczne, ale dokładniej – zapis przestrzeni, sposób tworzenia odstępów, który przygotowuje miejsce na zdarzenie. Jeżeli dzieło

Tschumiego rzeczywiście opisuje architekturę zdarzeń, to nie polega to wyłącznie na tym, że stwarza miejsca, w których coś powinno się zdarzyć, czy też sprawia, że konstrukcja sama w sobie stanowi, jak to ujmujemy, zdarzenie. Nie to jest istotne⁴⁷¹.

Uwypuklona w PdIV struktura mechanizmów architektonicznych: sekwencyjności, narracyjności, filmowości, dramaturgii czy choreografii, głosi Derrida, nadaje zdarzeniu wymiar. Architektura rozdziela (czy inaczej: spacjuje), czyniąc wydarzenie możliwym; aranżuje przestrzeń wydarzenia. Gdyby to ująć od strony samego rozdzielania (spacjowania, tworzenia odstępów), rzec można, że to rozpisywanie przestrzeni działa jak architektura. Trudno jednak orzec, co byłoby tu pierwotne: architektura czy zapis. Jednocześnie nie sposób stwierdzić pełnej ich tożsamości.

Jeżeli można mówić o architekturze wydarzenia, to w jakim sensie istnieje *maintenant* architektury? Pytanie owo nie dociera do żadnego końcowego sensu (znaczenia), lecz w takim przypadku (inaczej: wówczas lub *maintenant*) otwiera się i przechodzi do myślenia o tym, „co dzieje się ze znaczeniem, ze znaczeniem znaczenia”⁴⁷². „Ta sytuacja stanowi wydarzenie, które kwestionuje znaczenie, i spokrewniona jest z czymś w rodzaju szaleństwa (*la folie*)”⁴⁷³. Derrida uważa określenie „*folies*”, użyte jako nazwa pawilonów, za adekwatne również ze względu na zastosowanie liczby mnogiej. „*Les folies*” rozciągają semantykę koncepcji szaleństwa na to, co się dzieje ze znaczeniem, które opuszcza siebie i rozprowadza się w asemantycznych *folies*. Osobną ich zasługą jest to, że ratują szaleństwo w świecie, który – zdaniem Foucaulta – pragnie się go pozbyć⁴⁷⁴. Zamiast tego utrzymują się w szaleństwie, uruchamiają zatem znaczenie *maintenant* jako ‘podtrzymywania czy zatrzymywania niezrównoważenia’. Tradycyjna semantyka architektury nasycy się szaleństwem i przechodzi w asemantykę, w dekonstrukcję semantyki. Znaczenie nie może jednak całkowicie zaniknąć. Ten moment rozważań stanowi ich punkt zwrotny. Autor, poszukujący zwykle po obu stronach wybranej kontrowersji myśli niezgodnych z charakterem swej lokacji, tym razem – jakkolwiek tylko *maintenant* – występuje jako obrońca tego, co trwałe i niezmiennie.

⁴⁷¹ *Ibidem*, s. 570-571.

⁴⁷² *Ibidem*, s. 571

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ Zob. M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, przeł. T. Komendant, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. T. Komendant, Warszawa 1999.



⁴⁷⁵ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 572.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, s. 573; por. M. Heidegger, *Bauen. Wohnen, Denken*, [w:] *idem, Vorträge und Aufsätze*, t. 2, Pfullingen 1954, s. 36: „Die eigentliche Not des Wohnens beruht darin, daß die Sterblichen das Wesen des Wohnens immer erst wieder suchen, daß sie das Wohnen erst lernen müssen“. Polski przekład nie oddaje tego zdania poprawnie, zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, [w:] *idem, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 344: „Właściwy głód mieszkania polega na tym, że Śmiertelni zawsze dopiero szukają utraconej istoty zamieszkiwania, że muszą dopiero uczyć się zamieszkiwania“. Wydaje się, że byłoby uzasadnione, by słowo „Not“ przetłumaczyć w tym zadaniu na „nędza“. Zob. też S.-K. Lee, *Existenz und Ereignis. Eine Untersuchung zur Entwicklung der Philosophie Heideggers*, Würzburg 2001, s. 198.

W opinii Derridy należy uznać istnienie swego rodzaju „architektury architektury”, fundamentalnych zasad, które dziedziczymy i które nas dziedziczą. Tym spadkiem jest udomowienie, zdolność zamieszkiwania, konstruowania *oikos*, który daje początek wszelkiej „oikonomii”, ekonomii, relacji do *physis*, boskości i ludzkości. Jest zdolnością *konstruowania* wszelakich innych relacji. „Samo pojęcie architektury to odziedziczone *constructum*, scheda, która nas ogarnia, zanim nawet moglibyśmy o niej pomyśleć”⁴⁷⁵. Całą historię architektury przenikają niezmienniki, zespoły wymagań, koncentrujące się na jednym postulacie: „*architektura musi posiadać znaczenie, musi je uobecniać i przez to oznaczać*”⁴⁷⁶. Wartości znaczące architektury nie są architektoniczne, lecz transcendentne, umiejscowione poza nią.

Derrida rozważa cztery główne tematyki „symboliki” architektury. Pierwsze doświadczenie znaczenia łączy się z mieszkaniem, poczuciem istnienia schronienia. Dzieło architektury operujące uobecnianiem nieprzedstawiającym wydaje się przeznaczone dla obecności człowieka lub boga. Jego znaczenie tkwi w uobecnianiu tych bytów, w pozwalaniu na ich bycie. Wszelkie jednak zajęcie położenia, ustalenie porządku przynosi świadomość bezdomności (*Heimatslosigkeit* w rozumieniu Heideggera), która narasta wraz z nowoczesną techniką. Posiadanie domu skłania do zastanowienia nad nędzą samego mieszkania („*die eigentliche Not des Wohnens*”). „Śmiertelnicy muszą najpierw nauczyć się zamieszkiwać („*sie das wohnen erst lernen müssen*”), wsłuchać w to, co wzywa ich do zamieszkiwania”, jak przytoczył opinie Heideggera Derrida⁴⁷⁷.

Derrida niemal wycofuje się w tych opiniach na pozycję Heideggera, co przejściowo czyni go odległym od idei reprezentowanych przez Tschumiego. Wydaje się, że dla tego ostatniego, gdyby ująć jego stanowisko z ekstremalną wyrazistością, „dom umarł”, tak jak Bóg dla Friedricha Nietzschego. Chata Heideggera w Todtnaubergu, do której filozof nosił wodę w metalowym wiaderku, by gotować herbatę na piecu opalonym drewnem, również była doprowadzeniem poglądu do położenia skrajnego. Derrida miał pełną świadomość archaiczności swego stanowiska i napisał: „To nie jest dekonstrukcja, a raczej wezwanie do po-



wtórzeńia odziedziczonych podstaw architektury, które powinniśmy nauczyć się dziedziczyć, [do powtórzenia] pochodzenia ich znaczeń”⁴⁷⁸. Zdaniem Derridy jeżeli *folies* weryfikują i dyslokują owo pochodzenie, to „nie powinny się poddać triumfowi nowoczesnej technologii”. Jednak *folies* – chociaż tylko w pewnej mierze – to właśnie czynią. Imputowanie uległości współczesnej technice można anulować, ponieważ nie dotyczy to elementów parku zaplanowanych przez Tschumiego, a architekt nie zrywa z własną dziedziną, niemniej jednak filozof w swych interpretacjach próbuje jakby zignorować czy ograniczyć siłę wstrząsu, jakiemu za sprawą Tschumiego podlega metafizyka architektury. Zmniejsza rozmiar destrukcyjności, a przydaje propozycjom architekta wymiaru rekonstrukcyjnego i konstrukcyjnego.

Długi dalszy fragment wypowiedzi Derridy utrzymywany jest w podobnym duchu uprzytamniania zatartych zasad. Do tego nawiązuje zwłaszcza stwierdzenie, że do obowiązków architektury należy właśnie nieustanna anamneza pochodzenia i umiejscowienia fundamentów. Przejmowanie upamiętniania przez religię czy politykę (historię) nie zwalnia architektury od przeznaczenia bycia strażnikiem pamięci w ogóle. Architektura hierarchizuje i hieratyzuje zasadę *arché*, prazasadę. Implikuje to, iż filozoficznie rozumiane mieszkanie (równoważne posiadaniu znaczenia) jest zawsze celowe: etnicznie, religijnie, politycznie – co powoduje, że architektura jest zawsze *w służbie i na służbie*⁴⁷⁹. Ostatecznie też, zdaniem Derridy, trzeba uwzględnić fakt, że, niezależnie od wszelkich mód i stylów, architektura należy do sztuk pięknych, a jej wartościami pozostają piękno, harmonia i całościowość. Są to stwierdzenia zaskakujące w odniesieniu do współczesnej architektury i budzą pytanie o aktualność. Niemniej muszą zyskać usprawiedliwienie jako głębokie tło wydarzeń współczesnych. Niezmienniki, uznawane przez Derridę za wartości archi-hieratyczne, przynależą do odległej tradycji architektury, chociaż to z nimi właśnie polemizował Tschumi. W ujęciu Derridy przestają one jednak być częścią historii architektury, a stają się własnościami filozofii architektury czy architektury samej w sobie, przez co dzieło Tschumiego przenoszone jest z jednej dziedziny do drugiej. Architektura i filozofia zostają do siebie zbliżone. Nie sposób też zaprzeczyć, że nawet współ-

⁴⁷⁸ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 573.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.



⁴⁸⁰ K.M Hays, [wstęp], s. 567; *idem*, *The Autonomy Effect*, [w:] Bernard Tschumi, s. 11.

⁴⁸¹ W tym szczególnym przypadku warto przywołać fragment wypowiedzi filozofa w języku oryginału, zob. J. Derrida, *Point de folie – Maintenant l'architecture*, [w:] *idem*, *Psyché: Invention de l'autre*, t. 2, Paris 2003, s. 96: „D'où la résistance: la résistance des matériaux comme la résistance des consciences et des inconscients qui institue cette architecture en dernière forteresse de la métaphysique”. Por. D. Guibert, *La conception des objets. Son monde de fiction*, Paris 2002, s. 160.

⁴⁸² J. Derrida, *Point de folie...*, s. 574.

⁴⁸³ *Ibidem*.

czesne interpretacje muszą uwzględniać owe niezmienniki. Opisywane warunki architektury są zatem konieczne przy jej konstytuowaniu w języku. Jak to ujął Hays: architektura nigdy nie jest obecna jako wydarzenie, lecz jest odzyskiwana przez pewien rodzaj *Nachträglichkeit*, swoisty mechanizm tekstualny oparty na przeniesieniu niejasnego zjawiska w świat objaśnień⁴⁸⁰. Architektura istnieje w interpretacji, kiedy budowlany artefakt łączy się z pochodzącą z zewnątrz racją (uzasadnieniem). Staje się w filozofii, której nie sposób wytworzyć bez uporządkowania zaczerpniętego z architektury. Porządek zawarty w niej nie ma jednak charakteru absolutnego, ponieważ narusza go wiedza filozoficzna. Wyjście z tego kręgu umożliwia dekonstrukcja, rozumiana jako sztuka dygresji, niezdecydowania i błędzenia.

Architektonika głównych zasad porządkuje nie tylko architekturę, ale także to wszystko, co tworzy zachodnią kulturę. Ich zbiór daje substancji hylemorficzną konsystencję, będącą nie tylko materialną trwałością, ale też trwaniem i tradycją. Wytwarza opór, który dotyczy w tym samym stopniu materiałów, co świadomości, czyniącej architekturę „ostatnią twierdzą metafizyki”⁴⁸¹. Dekonstrukcja musi brać pod uwagę zarówno opór, jak i podążanie za tym, co ustanowione. O ile zmaganie się z oporem stało się tradycją nowoczesności, o tyle podążanie musi być przemyślane na nowo, gdyż teraz (*maintenant*) chodzi o ruch ujmowania w myśl tego, co przebiega poza twierdzeniem i zamienienia nieustalonego efektu w dzieło.

Derrida przedstawia argumenty kwestionujące możliwość traktowania *folies* Tschumiego wyłącznie jako destrukcji tradycji. Owszem, *folies* destabilizują znaczenie i znaczenie znaczenia, ale ich „szaleństwo” i *pólemos* są pozbawione agresji, destrukcyjnej energii, która naruszyłaby układ. Nie prowadzą na taki poziom architektonicznego pisma, na którym utraciłoby ono swe hierarchiczne i hierarchizujące zasady, estetyczną aurę, celowość czy zdolność symbolizowania. Pawilony nie tworzą zatem prozy „abstrakcyjnych, neutralnych, nieludzkich, bezużytecznych, niemieszkalnych i pozbawionych znaczenia” obiektów⁴⁸². Zapewne przekraczają zwyczajowe powtórzenia metafizyki architektury, ale czynią rozważane w eseju *maintenant*: „podtrzymują, odnawiają i ponownie wpisują architekturę”⁴⁸³.



Podtrzymywanie architektury „teraz” w przypadku *folies* nie jest określonym momentem, ponieważ *folies* rozpisane zostały na serię przeżyć, przesunięć, podróży. Nie są one pojedynczym, ostatecznym przedmiotem, lecz wędrówką, która komukolwiek, kto się w nią uda, umożliwi czynienie gestów inspirowanych ich „inną przestrzenią”. W tych sugestiach tkwi odwołanie do omówionych przez Foucaulta heterotopii dewiacji, jednak w tym przypadku ich obszarem nie jest szpital psychiatryczny, lecz nieco zwariowany park⁴⁸⁴. Seryjność prób, przekształceń czy kombinacji dotyczy szaleństwa (*folie*), zatrzymywanego w *folies* bez nadawania mu trwałości. Nierozumność ulega „zafoliowaniu”, co dotyczy także kart foliału *La Case Vide*, w którym znajdują się rysunki i teksty Tschumiego. Szaleństwo przestaje być pewne siebie, kiedy staje się arkuszem książki (*feuille*) lub cieniem rzucanym przez listowie (*feuillee*). Przechodząc w liście, może dać poczucie bezpieczeństwa, na co zwrócił uwagę Littré, wskazując na fragment średniowiecznego tekstu mówiącego o „*foleia quae erat ante domum*”⁴⁸⁵. Przekształcenia, jakich doznają parkowe *folies*, przyczyniają się do utraty jednolitości znaczenia słowa „*folie*”. Inne sensory zdobywają wyższą pozycję niż wyjściowe. Sama Inność zyskuje większą rangę.

W tle rozważań Derridy pozostaje problem: do jakiego stopnia czy też w jaki sposób mogą zyskać potwierdzenie wysuwane przez Tschumiego aspiracje do ujmowania jego propozycji w kategoriach filozofii dekonstrukcji. Filozof już na wstępie odrzucił hipotezę, że dzieła Tschumiego, *The Manhattan Transcripts* i *folies* Parc de la Villette, są prostym przeniesieniem niektórych strategii dekonstrukcji w świat architektury. Konstatacja, że destabilizujące zabiegi Tschumiego lokują architekturę poza wartościami dyskursywnymi, może być objaśniana na kilka sposobów⁴⁸⁶. Po pierwsze, tak jak ująłem to wcześniej, sugerowałaby ona poszukiwanie przez Tschumiego miejsc, w których zakodowana w tradycji rozumność architektury powinna zostać poddana kwestionowaniu. Po drugie – co prawdopodobnie nie jest jawnie brane pod rozwagę, ale stanowi ukrytą nutę tekstu *Point de folie* – że to sztuka (w przypadku Derridy literatura, w przypadku Tschumiego – architektura) ma wartości dekonstruujące, naruszające metafizyczne podstawy kultury. Te dwie

⁴⁸⁴ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 120-121.

⁴⁸⁵ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 577. Zob. É. Littré, *Dictionnaire de la langue Française*, Paris 1874, s. 1712: „On y voit d'ordinaire le mot »folie«. Mais cela devient douteux quand on trouve dans des textes du moyen âge: »foleia quae erat ante domum, et domum foleiae, et folia Johannis Morelli»; le soupçon naît qu'on a là une altération du mot »feuillee« ou »feuillee«”.

⁴⁸⁶ Zob. komentarz Derridy do eseju Tschumiego zlokalizowany w przypisach 8 i 411.



⁴⁸⁷ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 578.

⁴⁸⁸ *Idem, Negotiations: Interventions and Interviews, 1971-2001*, red., przeł. E.G. Rottenberg, Stanford 2002.

możliwości nie są sobie obce. Ponadto trzeba odnotować, że filozof czyniłby w ten sposób z działań architekta swoiste odbicie własnych skłonności. *Point de folie* jest w gruncie rzeczy rodzajem awangardowej prozy, bardziej literatury liter i słów, niż jakiegokolwiek zwykłej literatury. Podobnie teksty i projekty Tschumiego są sztuką słów i grą znaczeniem podstawowych składników architektury. W obu przypadkach zachodzi „przesłuchiwanie” znaczeń.

Rozpatrzyć należy także jeszcze inną dekonstrukcję zachodzącą dzięki pomysłom Tschumiego. Otóż mogą być one potraktowane jako próba zmierzenia się z całym zinstytucjonalizowanym światem, z reprezentowanymi przez niego miejscami największego oporu. Derrida dostrzega, że architektura ma potencjał dekonstruowania społeczeństwa, państwa, edukacji. Siły społeczne scalają się w architekturę (społeczeństwo, rozumność), ale też sama architektura (sztuka architektury) jest w stanie wystąpić jako dekonstrukcja i z nią tożsama kwestionować architekturę, zarówno tę społeczną, jak i samą siebie. Zakres zmian, do jakich może doprowadzić pojedyncze wystąpienie, nie obala ustroju. „Jeden nie wypowiada wojny”⁴⁸⁷. Wojownicze wypowiedzi Tschumiego przestają więc być w pełni jednoznaczne w kontekście interpretacji PdIV dokonanej przez filozofa. Derrida zasugerował wybieranie przez Tschumiego raczej pozycji negocjatora i odniósł się do terminu „negocjacje”, jakim sam posługiwał się w celu opisu sposobu zajmowania stanowiska stale zmiennego i uwzględniającego raczej różnych stron sporu⁴⁸⁸. Tak rozumiane zabiegi Tschumiego musiałyby zawierać elementy odtworzenia tego, co przez niego samego było zaburzane. W przypadku analityka tych zabiegów, któremu także przysługują prawa mediatora, wolno byłoby zatem spoglądać na zagadnienie z „pozycji” sztuki, a to upoważniałoby do powiedzenia, że wszelkie manifestacje, jakie przeprowadzają architekt czy filozof, to przede wszystkim rodzaj literatury.

Osiągnięcia dokonane w obrębie owej literatury szacowane mogą być wysoko. Docenić należy zwłaszcza posłużenie się siatką punktów jako formą nie osiagającą nigdy całości, rozprzestrzeniającą się w sposób negujący ograniczenia. Architekt

wystąpił tu jako tkacz splatający sieć, która jest fortelem, narzędziem pozwalającym jednocześnie na rozpraszanie i na skupianie. Pawilony, reprezentujące pojedyncze oka sieci, przedstawiają stan niespokojnych i nie kończących się transformacji. Podzielone wewnętrznie, ponieważ są permanentnymi wariacjami, jednocześnie różnicują punkty sieci. Złożona jest ona z punktów o nieustalonych postaciach. *Folies* przyjmują wprawdzie określony kształt, ale zarazem sygnalizują, że zrodziły się jako wariacje, a ich forma ma charakter przypadkowy i niedomknięty. Sieć jest obrazem rozłączenia punktów, ale i same punkty stanowią *point de folie*. Derrida zauważa, że chodzi tu o *folie* rozumiane nie jako synonim pawilonu, lecz jako szaleństwo. W ten sposób wyjaśnia się tytuł eseju. *Folies* są „serią wypadków, rytmicznych niejednorodności czy aforystycznych luk”. Punkty stanowią kulminacje rozłączenia i rozszczepienia. Jeżeli uznać, że sednem pawilonów jest zmienna różnorodność, to powstaje pytanie: co zatrzymuje je w ruchu, nie naruszającym ich istoty, lecz podtrzymującym ją. W ich losie odzywa się siła tytułowego „*maintenant*” rozumianego jako ‘podtrzymanie’.

⁴⁸⁹ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 579.

W koncepcjach Tschumiego spora część kategorii dotyczy zjawisk rozróżnienia, rozdzielenia, rozłączenia czy rozerwania. Często mówi się o dysjunkcji, dyspersji, dyslokacji. Czy jednak – zapytuje Derrida – możliwa jest „architektura heterogeniczności, przerwania, niezbieżności”? Sytuacje niemożliwe są możliwe pod określonymi warunkami. Warunek utrzymania rozłączenia w architekturze, utrzymania go w jego prawie czy podtrzymania (*maintenant*) jego „roz-” stanowi zebranie go. To zebranie wyjątkowe, pojedyncze, lekceważące zasady syntezy, architektoniki czy porządku syntaksy. Wynegocjowana całość okazuje się inna, czyli różna od całości zastałej (zastygłej), czy ustalającej się (zastygającej).

Maintenant architektury byłoby posunięciem wpisującym i zmieniającym „roz” w dzieło. Trwałe i podtrzymujące [*maintenant*], takie dzieło nie przetwarza różnicy w konkret; nie zamazuje rozróżniającego śladu, nie redukuje, nie ubija tego traktu, dystrakcji czy abstrakcji w homogeniczną masę [*concrete*]⁴⁸⁹.

⁴⁹⁰ B. Tschumi, *Madness and Combinative*, s. 178. Derrida cytuje to zdanie wg pierwotnej wersji, opublikowanej w „Précis” (1984, nr 5), zob. J. Derrida, *Point de folie...*, s. 579.

⁴⁹¹ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 579.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ *Ibidem*, s. 580.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, s. 581.

Prawu rozdzielania mogą zostać uwzględnione jego prawa tylko wtedy, kiedy włączone zostanie ono w przestrzeń ponownego zebrania. Rozróżnienie musi zastosować się do norm architektury, ulec jej sile, „uznać mistrzostwo *maîtres d'œuvre*”. To stanowiło największy szkopuł. Jak opisywał Tschumi: w PdIV była to kwestia formowania zmierzająca do ukazania rozłączenia. Nadawanie rozdzielaniu formy skłaniało, by podtrzymywane założenie zostało ustrukturyzowane jako zbierający system. „Czerwony punkt *folies* ogniskuje rozdzieloną przestrzeń”⁴⁹⁰.

W gruncie rzeczy to siła architektury utrzymuje połączenie tego rozłączenia *per se*. Jednak utrwała je jako *maintenant*, jako „teraz”, rzecz niemożliwą do utrzymania. *Maintenant* zbiega się w obu rozumieniach tego słowa: ‘podtrzymać’ (więc jakby ‘zatrzymać, utrwalić’) i ‘teraz’ (a tym samym ‘coś nietrwałego, przejściowego’). „Roz-łączenie samo w sobie, *maintenant* architektury, architektura, która zatrzymuje *szaleństwo* w jego rozmieszczeniu”⁴⁹¹. Wielość punktów opiera się scaleniu, nie można określić ich w pełni jako części. Punkty są samowystarczalne, ignorują sieć, ona zaś oddziela się od nich i pozostaje autonomiczna. „Z drugiej strony, punkt koncentruje, odsłania się na wielką siłę przyciągania, ściągając linie ku centrum”⁴⁹². Przerzywa ciągłość sieci, ale odnosi się do innych punktów, przez co pojawia się „relacja bez relacji”, „»szalona« umowa między *socius* a oddzieleniem”. Punkt dzieli i podtrzymuje, nie jest częścią całości, lecz częścią gry, „teatrem części”, częścią formy przeznaczonej wydarzeniom.

Punkty prowokują zdarzenia przez oznaczanie przestrzeni, które jest wydarzeniem rozstępowania⁴⁹³. Jak twierdzi Derrida: przestrzeń czerwonych punktów podtrzymuje architekturę w rozdzielaniu przestrzenności. Przy tym, podtrzymując architektoniczną przeszłość i tradycję, nie tworzy syntezy, lecz utrzymuje także przerwanie, zróżnicowanie, zachowuje odstęp do Innego *per se*. „To Inne nigdy się nie uobecnia; nie jest obecnością, *maintenant*”⁴⁹⁴, lecz „przy-byciem wydarzenia, które podtrzymywałoby przestrzenność *maintenant* w rozłączeniu”. „Przekazana przez całą historię architektury i otwarta na ryzyko przyszłości, którego nie sposób przewidzieć, ta inna architektura, ta architektura Innego nie jest czymś, co by istniało”⁴⁹⁵. Nie tworzy



też opowieści, nie jest – jak ujmuje to Derrida za Blanchotem – narracyjna; to jednak nie oznacza, że nie daje miejsca narracji, teorii, etyce czy nawet polityce. Czerwone sześciany w Parc de la Vilette zostały rzucone jak kości do gry: wniosły ryzyko, ale też szansę na wydarzenia i architekturę, której nie ma.

⁴⁹⁶ M. Blanchot, *Tomasz Mroczny*, s. 93.

⁴⁹⁷ A. Lipszyc, *Rehabilitacja ducha*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6, s. 229-230.

Podsumowanie

Zażądali: Niech pan opowie, jak było „naprawdę”. Opowieść? [...] Opowiedziałem im całą historię, której słuchali, jak mi się wydaje, z zainteresowaniem. Ale koniec był dla wszystkich niespodzianką. „Po tym początku – powiedzieli – niech pan przejdzie do faktów”. Jak to?! Opowieść była skończona. [...] Opowieść? Nie, żadnych opowieści. Nigdy więcej⁴⁹⁶.

Powyższy cytat z Blanchota w najbardziej adekwatny sposób ilustruje sytuację stworzoną przez PdlV, tzn. funkcjonowanie struktury pozbawionej zrozumiałości, zarazem otwierającej się na niezrozumiałość i przywołującej ją do pewnej wyrażalności. Podobnych dzieł w europejskiej kulturze długo nie spotykał żaden sukces. W 1925 roku Walter Benjamin przedłożył na uniwersytecie we Frankfurcie swoją rozprawę habilitacyjną poświęconą niemieckiemu trauerszpilowi. Recenzja, jaką ją opatrzone, z powołaniem się na opinie m.in. Maxa Horkheimera, stwierdzała, że w pracy użyto słów, których autor nie wyjaśnił dostatecznie, więc mimo „olbrzymich” starań recenzenta nie można się dopatrzeć jej sensu, a „swym niezrozumiałym sposobem wyrażania się, który wszak trzeba zapewne odczytywać jako oznakę niejasności myśli, nie będzie on [autor] w stanie pokierować studentami w tej dziedzinie”⁴⁹⁷. W efekcie tej „akademickiej egzekucji” – jak nazwał postępowanie recenzentów Adam Lipszyc – Benjamin na zawsze stracił szansę na stałe zatrudnienie, chociaż obecnie jest jednym z najczęściej cytowanych uczonych w dziedzinie humanistyki, nauk społecznych, a także architektury i urbanistyki. Niemal identyczna sytuacja miała miejsce w roku 1980 we Francji przy próbie objęcia stanowiska



⁴⁹⁸ Cyt. za: G. Bennington, J. Derrida, *Jacques Derrida*, przeł. V. Szydłowska-Hmissi, Warszawa 2009, s. 275.

⁴⁹⁹ Szerzej na temat przemian w ujmowaniu doświadczenia napisała B. Frydryczak, zob. *eadem*, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 21-47.

⁵⁰⁰ Zob. *ibidem*, s. 23.

uniwersyteckiego przez Derridę – autora kilku setek obszernych zwykle artykułów, mniej lub bardziej regularnie wykładającego na dziesiątkach uniwersytetów na całym świecie, powszechnie już w tamtym czasie uznawanego za najwybitniejszego francuskiego filozofa XX wieku⁴⁹⁸. Co takiego zaszło, że równie trudna koncepcja Tschumiego została zrealizowana jako przekształcenie zdegradowanego miejsca w prestiżowy obszar w Paryżu? Czy wyjaśnieniem może być sytuacja polityczna i prezydentura François'a Mitteranda, socjalisty wspierającego w kulturze różnorodne przejawy nowoczesności? Przyczyn tej zmiany należy dopatrywać się raczej w powolnej zmianie sensów niektórych słów, jakie znalazły zastosowanie w analizowanych tu wypowiedziach filozofa i architekta. Nie sposób jednak ocenić, w jakiej mierze są oni autorami, współautorami bądź jedynie osobami rejestrującymi zachodzące transformacje.

W tekstach powiązanych z MT i PdIV pojawiają się, jakby przypadkowo i bez szerszych wyjaśnień, pojęcia o długiej tradycji, które u Tschumiego i Derridy zyskały nowe, specyficzne sensory. Do słów mających decydujące znaczenie dla zrozumienia obu dokonań architekta należą przede wszystkim: „doświadczenie”, „wydarzenie”, „inwencja” i „Inne”.

Doświadczenie tradycyjnie bywa rozpatrywane z perspektywy hermeneutycznej bądź nieco ogólniejszej: epistemologicznej. W odróżnieniu od przeżycia, bardziej indywidualnego i cząstkowego, doświadczenie związane jest ze scalaniem, pamięcią i zbiorowością⁴⁹⁹. Odrzucenie (czy niemożliwość) narracji, silnie akcentowane u Blanchota, Tschumiego i Derridy, powiązane zostało z właściwą nowoczesności degradacją doświadczenia, rozpadem sensu i atomizacją jednostek⁵⁰⁰. Dawne doświadczenie to zebrana w opowieść relacja o ziemskich wydarzeniach, przez które prześwituje wieczystość i absolutność pewnych prawd, ich zakorzenienie w bycie Boskim. Przekazywanie takich opowieści tworzyło ośnowę każdej wspólnoty. W świecie nowoczesnym zastąpione one zostały przez powieści – sztuczną próbę scalenia przekazów, niemających ostatecznego źródła. Powieść to relacja o braku domu dla sensu, o transcendentalnej bezdomności. Wspólnoty budowane na powieściach – co dotyczy również filozofii jako odmiany tego gatunku – łączy wiedza o braku trwałego



porozumienia, przekonanie o umowności i nietrwałości każdej z nich. Narastająca samotność jednostki i zmiana wspólnoty w zorganizowaną prawnie zbiorowość są bolesne, ale przynoszą też zadowolenie. Realny Manhattan, jego artystyczne transformacje, czy – zwłaszcza – PdlV są naturalnym środowiskiem dla tłumy opuszczonych przez bogów „soliterów” czerpiących soki z miejskiej gleby.

Doświadczenie w teorii poznania, jak ujmuje je chociażby Husserl, jest opartym na oglądzie poznaniem, czyli postrzeganiem łączącym to, co widzialne, z tym, co inteligibilne⁵⁰¹. Uchwyczone przeżycie oglądu podlega z kolei oglądowi intelektualnemu i osobno przeżywane jest jako coś istniejącego. Podstawę oglądu stanowi widzialność rzeczy, traktowanych jako niewątpliwie istniejące, a za takie uchodzą również akty świadomości. Dalsza jej praca może prowadzić do poznania tego, co istnieje absolutnie. Oczyszczone doświadczenie kieruje ku temu, co transcendentne, a jednocześnie pewne i niepodważalne. W prezentowanych poglądach uwagę zwraca paradoks polegający na tym, że język, który skłania do ujmowania czegoś jako obecności traktuje się następnie jako wtórny wobec wszelkiego istnienia⁵⁰². Kiedy jednak istnienie uznane zostanie za wynik pewnej konwencji językowej, okazuje się, że język konfrontowany jest nie tyle z obecnością, ile z nieobecnością źródła swych wyrażań. Spostrzeżenie, że to język ustanawia, iż to, co widzialne lub przeżywane „jest”, podważa traktowanie wszelkiego bytu jako niezależnego od języka. Coś jest, ponieważ zyskuje nazwę bytu. Pewność w takiej sytuacji staje się niemożliwa, a przedmiotem języka staje się niemożliwość.

„Pragnienie wyrażenia niemożliwego”⁵⁰³, właściwe pisarstwu Bataille’a, przekonywało, że myślenie filozoficzne nosi w sobie potencjał przesuwania swych granic ku badaniu obszarów wymykających się koncepcji istnienia, w pewnych przypadkach – również ku problematyzowaniu nicości. Otwarcie na nicość, formuła „doświadczenia wewnętrznego”, jest przede wszystkim kwestionowaniem wszystkiego, co jest⁵⁰⁴.

Charakterystyczna dla myśli Bataille’a koncepcja granicy, która musi być zachowywana, by mogła być przekraczana, znajduje swoją kontynuację w poglądach Derridy i Tschumiego, wią-

⁵⁰¹ Zob. A. Leśniak, *op. cit.*, s. 11-20. Korzystam w tym fragmencie ze sformułowań tegoż autora, który właśnie myśl Husserla uczynił tłem dla charakterystyki przemian koncepcji doświadczenia u Blanchota i Derridy.

⁵⁰² Zob. *ibidem*, s. 19: „dyskurs, który definiuje fenomenologię jako sferę odkrywania tego, co obecne, musi zniknąć, aby obecność mogła się zjawić jako to, co źródłowe”.

⁵⁰³ K. Matuszewski, *Wstęp*, [w:] G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 7.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, s. 12.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, s. 34.

⁵⁰⁶ A. Leśniak, *op. cit.*, s. 66.

⁵⁰⁷ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 96-97.

żących w doświadczeniu równoczesne podtrzymywanie podstaw i osobliwości własnych dziedzin z ich przepytywaniem, skażaniem i przekraczaniem. Pozycja filozofa czy architekta jest w takiej sytuacji nie do ustalenia, ponieważ każda z ich wypowiedzi zawiera niezliczone ślady innych dziedzin. Heterogeniczność, podobnie jak u Bataille'a, bierze się również z nieuniknionego kierowania myśli ku obszarom, które są adyskursywne i stawiają opór wszelkiej myśli⁵⁰⁵. Doświadczenie musi zatem zawsze sprowadzać się do badania tego, czym jest myślenie i wyrażanie myśli, prowadzącego do skupiania uwagi na samym języku i stającego się przez to przeżywaniem niepewnej natury ludzkiej mowy i pisma. Przemieszczanie nie zawsze będzie ruchem świadomym, lecz jest koniecznością, kiedy myśl napotyka nieusuwalne trudności w umiejscawianiu swych wyrażań.

Osobnym problemem pozostaje zagadnienie na ile myśl może wykroczyć poza siebie i przekształcić się w świadectwo tego, co niewyrażalne, odmienne od pojmowalnego? Myśl nie cofnie się przed penetracją inności, ale jej odkrywanie tego, co inne, będące zdarzeniem i doświadczeniem, nigdy nie uwolni się od błędu naruszenia inności zamiast „ocalenia inności innego”⁵⁰⁶. Pojawiają się także dalsze pytania: czy dotychczasowe myślenie miało właściwe narzędzia do odkrywania inności? I czy inność w ogóle może być odkryta?

W głównych nurtach myślowych zachodniej tradycji odkrywanie inności, nawet takiej, od której oczekiwano czegoś nieoczekiwanego, opatrzone było ograniczeniami, sprowadzającymi ją do sfery tego, co może zostać zaaprobowane, wykorzystane i powtórzone. Tradycyjny status inwencji zakładał, że wynajdywanie stanowiło uzupełnienie tego, co już jest. Za odkryciem postępowało użycie, powielenie, rozpowszechnienie – czyli zorganizowana niemal narracyjnie sekwencja wydarzeń. Rozum nadażał z wypowiedzią o odkryciu, był w stanie je streścić i przekazać. Jak napisał Derrida:

Cała nowożytna polityka inwencji zmierza do podporządkowania tego, co nieprzewidywalne, zaprogramowanemu obrachunkowi [...], celem jest opanowanie tego, co przypadkowe, poprzez jego integrację pod postacią marginesu. [...] To właśnie nazywam odkrywaniem tego samego.



Do tego, lub niemal do tego, sprowadza się cała inwencja⁵⁰⁷.

Nie przeciwstawiając odkrycia innego, lecz w gruncie rzeczy tego samego, odkrywaniu czegoś całkiem innego, można zauważyć różnicę polegającą na tym, że odkrycie drugiego rodzaju nie odnosi się do gotowego horyzontu oczekiwań i umyka wszelkiemu zaprogramowaniu. Czy może zatem być przygotowane? Czy możliwe jest odkrycie czegoś całkowicie niemożliwego? W opinii Derridy:

jedynym możliwym odkryciem byłoby odkrycie niemożliwego. Ale przecież, powiedziałby ktoś, odkrycie niemożliwego jest niemożliwe. Z pewnością, lecz to jedyna możliwość: inwencja powinna obwieścić samą siebie jako odkrycie tego, co nie wydaje się możliwe, bez czego ograniczałaby się do ujawnienia programu tego, co możliwe, w ekonomii tego samego⁵⁰⁸.

Obecne teologiczne, ontologiczne, antropologiczne czy technologiczne prawidła inwencji nie są wystarczające do odkrycia tego, co całkiem inne. Takie odkrywanie to osobna strategia, polegająca na rozstrajaniu dotychczasowych struktur wyłaniania odkryć, na produkcji rozregulowującego instrumentarium, na otwarciu przestrzeni zakłóceń statusu inwencji. I to jednak nie wystarcza. Inność innego nie pozwala na jego zaistnienie, nabranie sensu czy stanie się prawdą. „Wychodząc poza to, co możliwe, różnia innego porzuca wszelki status, wszelkie prawo, wszelki horyzont zawłaszczenia, zaprogramowania, instytucjonalnego uprawomocnienia”⁵⁰⁹. W takiej sytuacji pojawia się potrzeba wzbudzenia gotowości na „zdarzenie całkiem innego”. Inne bowiem nie jest do odkrycia, ale też samo się nie odkrywa. Z jednej zatem strony pozostaje poza horyzontem odkrycia, ale z drugiej – woła o przyjscie do pewnego nowego „my”, nie w obecnej, lecz w nowej przyszłości.

Jak opisał to Tschumi, Derrida rozwinął rozumienie PdIV jako architektury zdarzeń, które „ewentualizują” (nie bez związku ze słowem „*event*”) czy otwierają to, co w historii architektury uznane zostało za ustalone, zasadnicze lub monumentalne⁵¹⁰. Podczas współpracy z architektem aktywna była także sugestia

⁵⁰⁸ *Ibidem*, s. 104.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, s. 106.

⁵¹⁰ B. Tschumi, *Six Concepts*, s. 257.

⁵¹¹ *Ibidem.*

filozofa, „że słowo »zdarzenie« [*event*] dzieli korzenie z »inwencją« [*invention*], a stąd pojęcie zdarzenia, akcji-w-przestrzeni, punktu zwrotnego, inwencji”⁵¹¹. Inwencja, o której tu mowa, to próba wzbudzenia pożądanych wydarzeń w przestrzeni mentalnej, które zapowiedziałyby architekturę, jaka może dopiero nadejść. Park funkcjonuje jako niemożliwa do racjonalnego przyswojenia struktura wyłaniania tego, co jednocześnie nieoczekiwane i oczekiwane w nieobecnej jeszcze przyszłości.





21. Bernard Tschumi, Mark Wigley i Peter Eisenman
podczas spotkania w MoMa, John Hill/World-Architects

za: J. Hill, *Deconstructivist Architecture, 25 Years Later*, „World-Architects. eMagazine” 29 I 2013
<http://www.world-architects.com/pages/insight/deconstructivist-architecture-25> (data dostępu: 18 XI 2014)

9.

Zakończenie

Destrukcja jako konstrukcja.

Paradoksy dekonstrukcji w architekturze

And shall not Babel be with Lebab? And he war⁵¹².

Wstęp

Ćwierć wieku po wystawie *Deconstructivist Architecture*, 22 I 2013 roku, z inicjatywy Barry'ego Bergdolla w Museum of Modern Art w Nowym Jorku odbyła się dyskusja, w której uczestniczyli Mark Wigley, Bernard Tschumi i Peter Eisenman [il. 21]. Miała ona na celu przypomnienie ówczesnych wydarzeń i opowiedzenie o ideach i budowlach powiązanych z filozoficznym pojęciem dekonstrukcji⁵¹³. Zarówno w trakcie ekspozycji z 1988 roku, jak i w trakcie owej jubileuszowej dyskusji wyczuwało się, że główny problem obu spotkań wymyka się próbom definicji nawet najlepiej przygotowanych uczestników. Nie da się go również powiązać z konkretnym okresem, przejawem czy obiektem. Czyż jednak mogło być inaczej? Dekonstrukcja jest praktyką myślenia polemizującą z myśleniem, mową umykającą porozumieniu, językiem słów o idiomatycznym znaczeniu. Nie poszukuje źródła czy pierwotności pojęć i nigdy nie osiąga celu, nawet tego niezamierzonego. Przekręcając metafizykę (w sensie zbliżonym do tego, jaki Gianni Vattimo nadał słowu „*Verwindung*”⁵¹⁴), jest wszakże skazana na osadzanie się, a próbując zaburzyć swe zamieszkiwanie w mowie i języku, nie po- grąza się w otchłani, nad którą się umacnia. Balansując między

⁵¹² J. Joyce, *Finnegans Wake*, Harmondsworth 1976 (oryg. London 1939), 258.11. Występujące w wyrażeniu „*he war*” balansowanie między jego znaczeniami w różnych językach, wydające się tylko grą i zabawą literacką, nie jest wolne od racji ostatecznych i teologicznych (czy może ateologicznych), co skłania do rozważenia podobnych konsekwencji dla opisanych dalej manipulacji prowadzonych przez Eisenmana i Tschumiego. Zob. A.J. Mitchell, S. Slote, *Derrida and Joyce: On Totality and Equivocation*, [w:] *Derrida and Joyce. Text and Context*, red. A.J. Mitchell, New York 2013, s. 7.

⁵¹³ Dyskusję udokumentowano w półtoragodzinnym filmie *Deconstructivism: Retrospective Views and Actuality*, zob. <http://moma.org/explore/multimedia/video/255> (data dostępu: 17 XI 2014). Zob. też J. Hill, *Deconstructivist Architecture, 25 Years Later*, „World-Architects. eMagazine” 29 I 2013, <http://www.world-architects.com/pages/insight/deconstructivist-architecture-25> (data dostępu: 17 XI 2014).

⁵¹⁴ G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 160-165.



⁵¹⁵ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 49-93.

filozofią a sztuką, uważa, by nie popaść ani w utrwalenie, ani w estetyzm, lecz mimo starań nie unika ani jednego, ani drugiego. Jej fascynacja innością i nicością skrywa tęsknotę za „zbiegłymi bogami” obecności.

Wszystkie te skłonności stały się też udziałem architektury takiej, jak widzieli ją Eisenman i Tschumi. Droga do tego prowadziła przez zapożyczenia motywów i terminów z wielu źródeł, nadużywania ich i niepohamowanego dążenia poza to, co już osiągnięte. Dążenie owo było jednym z powodów, dla których swe pozycje teoretyków, „papierowych architektów” Eisenman i Tschumi zamienili na role twórców olbrzymich budowli zaprzeczających wszystkiemu, co wcześniej głosili.

Problem świadomości nieugruntowania

W kategoriach zarówno historycznych, jak i filozoficznych świat zewnętrzny, ale też wewnętrzny, duchowy stanowią dla człowieka budzącą grozę tajemnicę. Cała kultura ludzka i wszelkie osobiste starania tworzą rozbudowaną zasłonę i pozwalają na wyparcie niepokojącej obcości tego, co poza człowiekiem i w człowieku. Wyrażenia mowy ludzkiej powstają w stanie przerażenia wobec milczenia i wrogości wszystkiego, co tak bliskie jak ciało i tak odległe jak Bóg. Wszelka niesamowitość egzystencji przewyciężona bywa przez rozbudowane fikcje schronienia w języku, wierzeniach religijnych czy wspólnocie. Wprawdzie greccy tragicy (Ajschylos, Sofokles, Eurypides) ekspresywnie opisywali przeraźliwość losu ludzkiego, ale z kolei analizy dziejów Odyseusza, jakie przeprowadzili Max Horkheimer i Theodor Adorno, ukazują, że nawet wczesna kultura grecka przesiąknięta była „mieszkańskimi” obyczajami przesłaniającymi grozę rzeczywistości⁵¹⁵.

W każdej epoce kultury europejskiej można wskazać myślicieli czy pisarzy negujących harmonię między człowiekiem a jego światem. Zgodnie z doktryną wyłożoną przez Györgyego

Lukácsa w *Teorii powieści* za wykorzenionego i „transcendentalnie bezdomnego” może być uznany *hidalgo* Don Kichot, którego przygody opisał około 1604 roku Miguel de Cervantes⁵¹⁶. Niemal w tym samym czasie gorzkie słowa: „życie [...] jest bajką opowiedzianą przez głupca, pełnego furii i wrzasków, które nic nie znaczą” wygłasza postać z dramatu Williama Shakespeare’a⁵¹⁷. Mroczny egoizm jednostki, który ograniczyć może tylko państwowa przemoc, był tematem rozważań Thomasa Hobbesa⁵¹⁸. Karol Marks w *Maniście komunistycznym* (1848) stwierdzał: „Wszystko, co stałe, rozmywa się w powietrzu, wszystko, co święte, zostaje sprofanowane, a ludzie powinni wreszcie trzeźwym okiem spojrzeć na swą pozycję życiową i wzajemne stosunki”⁵¹⁹. W drugiej połowie XIX wieku jako ułudę niezbędną do życia społecznego opisywał świat przekonań religijnych i filozoficznych przede wszystkim Friedrich Nietzsche. Logika w jego mniemaniu nie miała żadnych podstaw i nawet sam język skrywać miał niczym nie uprawnione założenia, odradzające się mimo ponawianych nieustannie krytyk i negacji⁵²⁰.

Chociaż badacze nihilizmu – jak określane bywa zwątpienie w fundamentalne wartości ludzkiej kultury – wskazują na wiele podobnych opinii pojawiających się na przestrzeni dziejów, to w każdym przypadku zawarty w nich pesymizm był oderwany od znacznie powszechniejszych przekonań o istnieniu trwałych podstaw bytu i możliwości oparcia na nich uporządkowanej egzystencji zbiorowej i jednostkowej. Tej ufności w istnienie źródła bytu nie naruszały nawet zmiany w jego definiowaniu, zwłaszcza porzucenie idei Boga na rzecz koncepcji praw natury czy – później – historii. Ważny przełom stanowiła w tej kwestii filozofia Nietzschego, ale jego pogląd, że „odwieczne i wyłączone stawanie się, powszechna nietrwałość wszystkiego, co rzeczywiste i co nieustannie tylko działa, staje się i nie istnieje, jak poucza Heraklit, stanowi wizję straszliwą i ogłuszającą, która ma skutek najbliższy poczuciu utraty podczas trzęsienia ziemi zaufania do Ziemi”⁵²¹ – podobnie jak obszernie passusy poświęcone nihilizmowi w *Woli mocy* – przyjmowano jako mało znaczące na tle nadziei rozbudzanych przez rozwój cywilizacyjny czerpiący z osiągnięć nauki, natomiast w polityce oparty na zbiorowych fascynacjach wielkimi ideologiami politycznymi (liberalizmem,

⁵¹⁶ G. Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, przeł. J. Gościński, Warszawa 1968, s. 93-97.

⁵¹⁷ W. Shakespeare, *Makbet*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1997, s. 96-97.

⁵¹⁸ A. Krawczyk, *Hobbes i Locke – dwoiste oblicze liberalizmu*, Warszawa 2011, s. 41-65.

⁵¹⁹ Zob. *Manifest der Kommunistischen Partei*, London 1848, s. 5: „Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen”. Zob. też M. Januszkiewicz, L. Sokół, M. Werner, *Bez fundamentów. Wprowadzenie do problematyki nihilizmu i nowoczesności*, [w:] *Nihilizm i nowoczesność*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Warszawa 2012, s. 16-18. Polski przekład pochodzący z tomu: K. Marks, F. Engels, *Dzieła wybrane*, t. 1, Warszawa 1981, s. 346 nadmiernie uwspółcześnia oryginalne wyrażenie i dlatego został tu zmieniony.

⁵²⁰ Zob. F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie (1878-1879)*, przeł. K. Drzewiecki, t. 1, Warszawa 1908, s. 26: „I logika spoczywa na przypuszczeniach, którym nic nie odpowiada w świecie rzeczywistym [...]”; *idem*, *Menschliches, Allzumenschliches*, t. 2, rozdz. 2, [w:] *idem*, *Werke in drei Bänden*, t. 1, München 1954, s. 878-879: „Durch Worte und Begriffe werden wir jetzt noch fortwährend verführt, die Dinge uns einfacher zu denken, als sie sind, getrennt voneinander, unteilbar, jedes an und für sich seiend. Es liegt eine philosophische Mythologie in der Sprache versteckt, welche alle Augenblicke wieder herausbricht, so vorsichtig man sonst auch sein mag”.

⁵²¹ F. Nietzsche, *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, [w:] *idem*, *Pisma pozostałe 1862-1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 128, cyt. za: Z. Dziuban, *Obcość, bezdomność, utrata. Wymiary atypii współczesnego doświadczenia kulturowego*, Poznań 2009, s. 100. Zob. też A. Kucner, *Nietzsche i Heidegger – dwa doświadczenia nihilizmu*, „Diametros” 2004, nr 2.

⁵²² A. von Buggenhagen, *Philosophische Autobiographie*, Meisenheim a. Glan 1975, s. 134, cyt. za: H. Ott, *Martin Heidegger. W drodze ku biografii*, Warszawa 1988, s. 104.

⁵²³ Zob. P. Sikora, *Perspektywy filozofii istnienia. Hegel – Heidegger*, Toruń 2007, s. 283–314; *idem*, *Problem różnicy ontologicznej w późnej filozofii Martina Heideggera*, „Colloquia Communia” 2003, nr 1. Na temat tzw. zwrotu w filozofii Heideggera zob. przypis 55.

⁵²⁴ Zagadnienie niesamowitości człowieka objaśniał Heidegger, opierając się na fragmencie *Antygony* Sofoklesa głoszącym: „πολλὰ τὰ δεινὰ κούδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει” („*polla ta deina koudeñ anthrōpou deinoteron pelei*”), zob. M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2000, s. 137–153. F. Hölderlin w 1804 roku przetłumaczył ten fragment jako: „*Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheurer, als der Mensch*”. Heidegger zdecydował się na wersję następującą: „*Vielfältig das Unheimliche, nichts doch über den Mensch hinaus Unheimlicheres ragend sich regt*” (*idem*, *Einführung in die Metaphysik*, [w:] *idem*, *Gesamtausgabe*, t. 40, Frankfurt a. Main 1983, s. 155). Zob. też Z. Dziuban, *op. cit.* s. 97–98.

nacjonalizmem, komunizmem, faszyzmem). Ani wyniszczające wojny XX wieku, ani klęska totalitarnych ustrojów nie miały jednak tak dużego wpływu na dopełnianie się „nihilizmu”, jak rozwój tez zawartych w opublikowanej w 1927 roku pracy Martina Heideggera *Bycie i czas*. Skrajnie akademicki wywód, nacechowany „chłodem wyrozumowanych wniosków”⁵²², napisany również w celu uzyskania pozytywnej oceny berlińskiego ministerstwa, potrzebnej autorowi starającemu się o etat profesora w Marburgu, mógłby z niedowierzaniem zostać przyjęty jako przełomowy dla filozofii XX wieku, gdyby uzależnienie od niego licznych motywów współczesnego stylu myślenia nie było tak często dowodzone.

Przemiany w filozofii Heideggera, w tym dwa tzw. zwroty, jeden datowany na rok 1929, drugi na lata 1936–1938, nie umniejszają znaczenia faktu, że główne tezy tego filozofa ogniskowały się wokół zagadnienia różnicy ontologicznej⁵²³. Stawiając sobie pytanie o przedmiot myślenia metafizycznego, czyli o „to, co jest”, Heidegger zwrócił uwagę, że o ile pierwszy człon definicji („to”) może być odniesiony do wszelkiego bytu (świata przedmiotów, ale też do bytu prawdziwego, logosu, Boga), o tyle człon drugi („co jest”) wskazuje na bycie, które wymyka się myśleniu i tradycji filozofowania. Rozróżnienie bytu (czegoś pojmowalnego, zrozumiałego) i bycia (wymykającego się poznaniu) nie tylko naznacza historię metafizyki, lecz także opisuje całą ludzką kulturę, rozwijającą potencjał związany z materialnością i rozumnością świata, a „zapominającą o byciu” stanowiącym całkowitą otchłań, brak podstawy (*Abgrund*). Przerazający charakter bycia nasycy swą niesamowitością jestestwo człowieka i odbiera mu możliwość przyjęcia innego niż wyłącznie przejściowy charakteru ustalenia⁵²⁴. Nieswojość czy – inaczej – niezadomowienie naznacza egzystencję *Dasein*: bytu przytomnego. Już jednak od *Wprowadzenia do metafizyki* (1929) rozpoczyna się w myśleniu Heideggera przekonanie (rozwijane w kolejnych pracach), że u początku swej historii człowiek pozostawał w bardziej bezpośrednim stosunku do bycia, który następnie przekształcił się w zabiegi panowania nad bytem, co tym samym skutkowało zaniedbaniem chronienia samego bycia. Kolejne dzieła filozofa kontynuowały mitologizację początku i przedstawiały całą póź-

niejszą historię jako upadek człowieka, osuwanie się w otchłań, lokowaną tym razem po stronie bytu. Zadaniem myślenia winno stać się uzyskanie świadomości, że jest to błędna droga, i ponowne zadomowienie w bliskości bycia.

Chociaż krytyka współczesnej cywilizacji przybierała niekiedy u Heideggera skrajną postać (jak w osławionym porównaniu uprzemysłowionego rolnictwa do mordowania ludzi w komorach gazowych)⁵²⁵, to sceptycyzm dotyczący wynaturzonej rozumności, występujący nawet wśród filozofów czerpiących z innych tradycji⁵²⁶, zawsze już będzie uprzedzony przez refleksję autora *Wprowadzenia do metafizyki* nad nauką i techniką. Również wtedy, kiedy część filozofów odrzuci nostalgiczno-melancholijną retorykę powrotu do domu–chaty, złączoną z wezwaniem do ponownego odkrycia niezrównanych wartości wczesnogreckiej kultury (rzekomo doskonale współbrzmiejącej z tradycjami języka niemieckiego), to właśnie krytyka poglądów Heideggera ustanawiać będzie podstawy współczesnej filozofii domu i zamieszkiwania⁵²⁷. Krytycy Heideggera, zwłaszcza Jacques Derrida i John D. Caputo, wskazanie w historii jednego, czystego, źródłowego początku, który mógłby zostać przywrócony, uznali za niemożliwe i przyjęli konieczność zaakcentowania heterogeniczności każdej wartości i nieodzowność jej permanentnej rewaloryzacji. Nie jest także według nich możliwe wskazanie istoty bycia, które jawi się zawsze jedynie historycznie w postaci konkretnej wykładni, fikcji, błędzenia czy mitu (podlegającego nieustannemu obalaniu, aż do stanu ponownej remitologizacji).

Podczas gdy w *Byciu i czasie* podstawowym sposobem bycia Jestestwa („*Dasein*”) była nieswojość („*Unheimlichkeit*”), oznaczająca także bycie-nie-w-swoim-domu („*Nicht-zuhause-sein*”)⁵²⁸, a samo domostwo posadowiono na braku pewności, destruującym wszelką trwałość zamieszkiwania, to filozofia Heideggera po kolejnych zwrotach łączyła ideę domu właśnie ze swojskością i wiarą w możliwość odnalezienia poczucia bezpieczeństwa w bliskości prostego życia. Nędza domu współczesnego i kryzys zamieszkiwania były skutkiem oddalenia się od tego, co istotowe, źródłowe, pierwotne, domowe czy ojczyście. Logika takiej tezy mogła jedynie skłaniać do restauracji początku. Współ-

⁵²⁵ Zob. C. Wodziński, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1994, s. 579-582; *idem*, *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu. Celan – Heidegger*, Gdańsk 2010, s. 189-196; Z. Dziuban, *op. cit.*, s. 110.

⁵²⁶ Mam tu na myśli zwłaszcza „krytykę instrumentalnego rozumu” przeprowadzoną przez T.W. Adorno i M. Horkheimera.

⁵²⁷ Zagadnienie kryzysu kategorii domu i zamieszkiwania w myśli J.D. Caputo i G. Vattimo przedstawiła Z. Dziuban (*eadem*, *op. cit.* s. 73-144), której ustalenia obszernie wykorzystuję w kilku następujących akapitach.

⁵²⁸ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 267 (Tübingen 1976: s. 188). Zob. *idem*, *Sein und Zeit*, [w:] *idem*, *Gesamtausgabe*, t. 2, Frankfurt a. Main 1977, s. 250: „*Unheimlichkeit meint aber dabei zugleich das Nicht-zuhause-sein*”.

⁵²⁹ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 158-159; M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2013.

⁵³⁰ M. Heidegger, *Überwindung der Metaphysik* (1938/1939), [w:] *idem, Gesamtausgabe*, t. 67, Frankfurt a. Main 1999; *idem, Przewyciężenie metafizyki*, przeł. J. Mizera, [w:] *idem, Odczyty i rozprawy*, Warszawa 2007.

⁵³¹ G. Vattimo, *Verwindung. Nihilism and the Postmodern in Philosophy*, „Sub Stance” 1987, nr 53. Na temat różnicy między *Überwindung* i *Verwindung* zob. też *idem, Koniec nowoczesności...*, s. 153-169.

czesna filozofia przyniosła jednak inne rozwiązanie problemu: zastąpienie istotowości idiomatycznością i przypadkowością, monoźródłowości – heterogenicznością; pierwotności – wtórnością; z kolei tego, co bliskie, domowe i ojczyste – tym, co odległe i obce; źródeł greckich – żydowskimi.

Niezgoda na bieżący kryzys domu i zamieszkiwania może prowadzić do reakcji konserwatywnych czy tradycjonalistycznych, ale może też dążyć do problematyzacji wartości, w której sam namysł osłabia sytuację kryzysu. Gdyby rozważania takie rozpocząć od przypomnienia o nieuchronności ufundowania domu na bezdomności (niepewności), to można byłoby skłonić się ku przyjęciu założenia, że kryzys aktualny zaledwie historycznymi okolicznościami różni się od wykorzenia permanentnego. Współczesne niebezpieczeństwa zamieszkiwania okazywałyby się jedynie środowiskiem niezmienniej niesamowitości czy grozy wrzucenia człowieka w świat. Hermeneutyka faktyczności w takim przypadku kończyłaby się akceptacją lub wręcz afirmacją podkopania (osłabienia) idei domu czy nawet rezygnacji z niej.

Niezależnie od przewartościowań koncepcji domu osobnym problemem pozostaje zamieszkiwanie, którego współczesny kształt, związany z megalopolis, określa niezadomowienie, przez co można rozumieć rodzaj zamieszkiwania złączony z brakiem trwałego umiejscowienia, a jednocześnie uwznioślający to, co wolne, mobilne, niestabilne, zmienne i niebezpieczne. Takie przemieszkiwanie, chwilowe przebywanie wydane jest także na pastwę obcości i obojętności wszelkiego otoczenia: niemych form kształtowania budowli, ascetycznej estetyki wewnątrz i sprzętów, ale też obcości ludzi wypełniających wszystkie miejskie nie-miejsca, poczynając od biur w wieżowcach, przez megasklepy, aż do dworców czy lotnisk⁵²⁹. Rozluźnienie bądź niestałość powiązań człowieka z miejscem skutkuje także osłabieniem możliwości ujawnienia czy utrwalenia jednostkowych i zbiorowych tożsamości.

Podważenie fundamentów domu i zamieszkiwania jest zbieżne z rozchwianiem „domu” metafizyki, określanym mianem „przewyciężenia” („*Überwindung*” według Heideggera)⁵³⁰ czy „przekrzywienia” („*Verwindung*” według Vattimo)⁵³¹. Funda-



mentalne presumpcje owego „domu” ujawniają swój problematyczny charakter, a największe wątpliwości budzi wywodzenie wszelkiej wiedzy z uprzednio założonego źródła, tzn. sugerowanie podstaw w rodzaju: *logos*, Bóg, natura, rozum, byt, człowiek itd., a następnie logiczne podporządkowywanie jakiegokolwiek dalszego opisu wybranej zasadzie. Nieuwarunkowana podstawa okazuje się wszakże jedynie wyrażeniem językowym i konsekwencją uprzywilejowania w języku słowa „być”, które przekształciło zachodnie reguły myślenia w tzw. metafizykę obecności⁵³². Ujmowanie bytu w uzależnieniu od ludzkiej mowy stanowi świadectwo dążenia do podporządkowywania wszystkiego ludzkim właściwościom i potrzebom, inaczej mówiąc, do subiektywizacji sposobu odnoszenia się człowieka do jego otoczenia, do antropocentryzmu⁵³³. Życie społeczne wymusiło z kolei koncentrację wiedzy w conceptach, które wszelką jednostkową obserwację, spostrzeżenie czy przeżycie podporządkowują temu, co ogólne. Wiedzę uczyniono niezbędną do funkcjonowania zbiorowości; zamieniono w narzędzie społecznej manipulacji i przemocy sprawowanej nad wszelką pojedynczością⁵³⁴.

Pełna negacja metafizycznego domu jest niemożliwa, lecz destabilizacja jego fundamentów stała się nową tradycją zachodniej filozofii. Podawanie w wątpliwość nienaruszalności pierwszych zasad doprowadziło do paradoksalnego oparcia myślenia na niestabilnym gruncie niepewności i przypadkowości. Sekularyzacja filozofii ujawniła aspekty egzystencji oderwane od jakiegokolwiek głębi i przyniosła wzrost zainteresowania wartościami powierzchownymi. W miejsce kategorii prawdy częstsze zastosowanie znalazła interpretacja i fabularyzacja, a niekiedy wręcz bieżąca informacja bez interpretacji. Nawet metodologia nauk otworzyła się na anarchizm epistemologiczny i swobodne błędzenie. Przeczuwanym przez niektórych myślicieli kolejnym etapem tego procesu może być uwolnienie myślenia również od interpretacji, pełna bezzałożeniowość, rozproszenie sensu aż po bezsens oraz noszące rysy tragiczności otwarcie się na otchłań nicości.

⁵³² Zob. B. Banasiak, *Zachodnia metafizyka, albo pragnienie obecności*, [w:] *Derrida/Adirred*, red. D. Ulicka, Ł. Wróbel, Pułtusk 2006, s. 370-371.

⁵³³ Zob. *ibidem*, s. 371.

⁵³⁴ Zob. *ibidem*.

⁵³⁵ P. Bürger, *Dekonstruktion und Architektur*, [w:] *Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder Neues Bild der Welt?*, red. G. Kähler, Braunschweig-Wiesbaden 1990.

⁵³⁶ *Ibidem*, s. 80.

⁵³⁷ *Ibidem*, s. 81.

W przejściu od filozofii do architektury

Przejście od antymetafizycznych rozważań właściwych Heideggerowi i jego kontynuatorom (a również krytykom) do dekonstrukcji jako podstawy postępowania architektów, takich jak m.in. Eisenman i Tschumi, starał się opisać Peter Bürger⁵³⁵. W opinii tego autora dekonstrukcja rozwinęła część wątków Heideggerowskiej ontologii fundamentalnej. Aby to wyjaśnić, zaproponował – na sposób Derridy – zbliżenie się do sprawy od strony marginesu, konkretnie zaś od znanej z *Bycia i czasu* kategorii „*immer schon*”. Jest ona składnikiem postawy myślenia, której najważniejszy rys stanowi podważenie podziału na podmiot i przedmiot i skierowanie zainteresowania na odsłonięcie fundamentu, jakim jest „bycie” („*Sein*”), które różni się od „będącego” („*Seienden*”). Derrida poddał owo rozróżnienie swego rodzaju „zwrotowi lingwistycznemu”, co implikowało przeniesienie ontologicznej różnicy między byciem a będącym do języka⁵³⁶. Odpowiadający poziomowi Heideggerowskiego „*Sein*” poziom języka nie mógł jednak sam leżeć na jego obszarze. Właściwy poziom musiał wydobywać system opozycji. Rozwijając pogląd Ferdinanda de Saussure’a, według którego język to system oznaczania różnic, Derrida potraktował pismo jako system wydobywania opozycji. Specyficznie przez niego rozumiane „pismo” nie jest wtórne wobec mowy, lecz jest poziomem, który, konstruując mowę, umożliwia istnienie różnic. Filozof określił tak pojmowane pismo jako „śląd”, przy czym nie był to ślad w sensie potocznym, ale „nic nie wskazujące źródło wszelkiego wskazywania”, absolutny *signifiant* – jak to objaśniał Bürger. Ślad tłumaczył pochodzenie dyferencji, ale nie był rzeczą daną. Nie należało o nim myśleć jako o „obecnym”, ale też nie jako o „czystej nieobecności”, raczej jako o punkcie w indyferencji tych przeciwieństw (obecności i nieobecności).

Zdaniem Bürgera dekonstruowanie samych budynków jest rzadkością (chyba że chodzi o przebudowy), da się natomiast dekonstruować teksty o architekturze⁵³⁷. Jako przykład takiej możliwości wybrał przeciwstawienie funkcji i ornamentu w my-



śli Adolfa Loosa. Oba pojęcia tworzą u niego antytezę: to, co funkcjonalne, pozbawione jest ornamentu, ornament jest więc niefunkcjonalny i jak długo pojęcia te wzajemnie się negują, tak długo nie mogą bez siebie istnieć. Najlepiej, by to, co funkcjonalne, było postrzegane jako zerowy stopień ornamentu, a ornament – jako skrajnie niefunkcjonalny. Bürger zwraca jednak uwagę na to, że rozróżnienie owo działa efektywnie tylko w wąskim zakresie rozumienia obu pojęć. Jeżeli bowiem założyć, że ornament sprzyja dobremu samopoczuciu użytkownika, to wówczas trzeba uznać, że jest funkcjonalny. Przy dalszym rozpatrywaniu tej sprawy można też dostrzec, że funkcjonalność stała się również swoistą ozdobą, zaczęła się podobać i przekształciła się w kategorię estetyczną. Rozluźnienie sztywności pojęć wprowadza je tylko w dialektyczny ruch, podczas gdy dekonstrukcja jest skierowaniem myślenia w stronę uciekającego źródła przeciwstawiania. I tutaj dopiero znajduje się miejsce na techniki właściwe Derridzie. Jedną z nich stanowi gra pojęciami, które – niekiedy przypadkowo – nasunęły się w trakcie prowadzenia analiz. Z lekkim, lecz wyczuwalnym przerażeniem Bürger podjął się omówienia drogi dekonstrukcji właśnie na tym etapie refleksji nad funkcją i ornamentem. Założył, że źródło przeciwstawienia może zostać nazwane „ur-namentem”, czyli jakby „pierwotnym ornamentem”, a wówczas do namysłu skłoniłyby zawarte w tej nazwie słowa „urna” i „amen”, które z tego, co jawiło się jako początek, czynią coś ostatecznego, a przy tym wskazują, jak niepewna jest „zewnętrzność ornamentu i tożsamość nazwy”. „Proszę mnie nie pytać, czy ja to mówię na poważnie” – zakończył wyjaśnienia Bürger. Konkluzje były jednak poważne: w dialektyce dochodzi do znoszenia różnic, w dekonstrukcji zaś pojęcia są ze sobą zestawiane bez godzenia przeciwieństw.

Przykład dekonstrukcji konceptów Loosa ośmiela do zwrócenia się z podobnego punktu widzenia w stronę najistotniejszych zasad architektury: użyteczności i trwałości. Z dotychczasowych wywodów wynika, że dekonstruktywne podejście nie opierałoby się na zanegowaniu uznanych wartości, lecz kierowałoby się ku stworzeniu modelu architektury, w której jej celowość i trwałość spotkałyby się ze swymi przeciwieństwami. Bürger przypomniał wprawdzie, że już dawniej istniały budow-



⁵³⁸ *Ibidem*, s. 83-84.

⁵³⁹ *Ibidem*, s. 85-89.

⁵⁴⁰ Zob. A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, [w:] *idem, Manifestes du surréalisme*, Paris 1965, s. 154: „*Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le future, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. [...] le point dont il est question est à fortiori celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre*”, cyt. za: P. Bürger, *op. cit.*, s. 84. Zob. też A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealism. Teoria i praktyka literacka*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 125-126; tłumaczenie zmienione.

le tak mało użyteczne jak architektura parkowa czy tak mało trwałe jak architektoniczna oprawa dworskich uroczystościom, ale niemal nie do wyobrażenia są dzieła użyteczne i zarazem sabotujące swą użyteczność bądź trwałe i jednocześnie rozpadające się. Czy wszakże w sztuce XX wieku nie można wskazać dzieł, które w teorii czy praktyce nie otwierałyby architekturze tego rodzaju możliwości? Bürger taką zachętę dla tej dziedziny odnajduje w teoriach André Bretona⁵³⁸ i praktyce „budowlanej” Kurta Schwittersa⁵³⁹.

Zamiar Bretona, by rozwiązać współczesny kryzys świadomości zbieżny jest z Derridańską koncepcją metafizyki obecności. Derrida uznał, że pytania dotyczące zagadnienia obecności są początkiem naruszenia filozofii rdzenia jej świadomości i prowadzą do pozbawienia dyskursu jakiegokolwiek pewności i fundamentu. Diagnozowany przez Bretona kryzys świadomości i wątpliwości Derridy, które taki kryzys wywołują, zbliżone są do siebie również pod względem sposobu postępowania obu autorów. Praktykowane w dekonstrukcji zestawianie przeciwieństw bez ich godzenia przypomina wypowiedź Bretona, w której stwierdził on:

Wszystko zdaje się być powodem przyjęcia założenia, że istnieją pewne punkty ducha, gdzie życie i śmierć, to, co rzeczywiste, i to, co wymagowane, to, co komunikowalne, i to, co niekomunikowalne, to, co wysokie, i to, co niskie, przestanie być postrzegane jako przeciwieństwo [...], punkt, o którym tu mowa, jest zatem tym, w którym konstrukcja i destrukcja przestają istnieć i nie stanowią już przeciwieństwa⁵⁴⁰.

Nie można zlekceważyć różnic w podejściach obu autorów. Bretona zajmuje możliwe zjednoczenie, „przyszłe zniesienie tych dwóch pozornie tak przeciwnych sobie stanów, jak sen i rzeczywistość, w pewnej swego rodzaju absolutnej rzeczywistości...”. Derrida natomiast traktuje jedność przeciwieństw jako pozbawioną źródłowości i uprawia krytykę źródłowości jako strategię wprowadzania niepewności. Chciałby zastąpić pozór obecności rozbrzmiewaniem głosu w pasażach, ujawnianiem labiryntowości języka. Bürger przypomina w tym miejscu swych rozważań opinię Nietzschego:

jak prostymi w swym wyobrażeniu byli dla siebie w Grecji ludzie! O ileż przewyższamy ich w znajomości ludzi! Lecz zarazem jak zawiłymi wydają się dusze nasze oraz nasze wyobrażenia o duszach w porównaniu z ich duszami i ich wyobrażeniami! Gdybyśmy chcieli i śmieli stworzyć architekturę na modłę dusz naszych (za tchórzliwi-śmy na to!) – to pierwowzorem byłby snadź labirynt⁵⁴¹.

Labirynt jako wzór dla przyszłej budowli nadal nie stanowi jeszcze przejścia do rzeczywistej architektury. Elementem tego przejścia może być natomiast *Merzbau* Schwittersa, chociaż również w tym przypadku najbardziej użyteczna jest nie sama budowla, lecz jej interpretacja jako ilustracji do dekonstrukcji. W myśl wywodów Bürgera w *Merzbau* plan splata się w jedno z wykonaniem, nie poprzedza wykonania, lecz powstaje wraz z budowaniem. Każdy dom wymaga fundamentów; od ich solidności zależy trwałość budynku. *Merzbau* nie ma fundamentów, jest to budowla wewnątrz budowli, rośnie przez wiele pięter domu, który zmienia. Może już nawet podkopała jego fundamenty. Każde dzieło architektury tworzy swoje granice wobec świata zewnętrznego. Ma swoją wewnętrzność i zewnętrzność. *Merzbau* nie ma żadnej zewnętrzności. Nieustanne przemiany niszczą jego poprzedni kształt; konstrukcja i destrukcja spotykają się ze sobą, jak przystało dekonstrukcji. O zwyczajnej budowli można powiedzieć, kiedy została ukończona. *Merzbau* jest niegotowa z zasady. Właściwie więc nie istnieje, bo budowla nie istnieje przed swym zakończeniem. Istotą dzieła Schwittersa jest zmiana, więc nie poddaje się ono całościowemu oglądowi. Zawsze można było zobaczyć tylko pewien kształt *Merzbau*, nigdy natomiast nią samą. Jest ona prawdopodobnie najlepszą realizacją myślenia labiryntowego, o jakie zabiegali Nietzsche i Derrida. Ma swoją nazwę, ale nazwa ta nie dotyczy (albo w małym stopniu dotyczy) treści, co zauważył już Schwitters w swym autokomentarzu⁵⁴². Arbitralne i umotywowane określenia niemal w podręcznikowy sposób spotykają się, wyłączając istniejącą między nimi opozycję.

Dekonstrukttywizm – czego Bürger ma pełną świadomość – nie stanowi jednak filozoficznego dadaizmu. Podana przez tego

⁵⁴¹ F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa–Kraków 1912, s. 176; *idem, Morgenröte*, [w:] *idem, Werke in drei Bänden*, t. 1, München 1954, s. 1127: „*Wie einfach waren in Griechenland die Menschen sich selber in ihrer Vorstellung! Wie weit übertreffen wir sie der Menschenkenntnis! Wie labyrinthisch aber auch nehmen sich unsere Seelen und Vorstellungen von den Seelen gegen die ihrigen aus! Wollten und wagten wir eine Architektur nach unserer Seelen-Art (wir sind zu feige dazu!*)”, cyt. za: P. Bürger, *op. cit.*, s. 85.

⁵⁴² K. Schwitters, *Ich und meine Ziele*, [w:] *Kurt Schwitters 1887-1948* [katalog wystawy], Hannover 1986, s. 260: „*Sie heißt »Kathedrale des erotischen Elends«, oder abgekürzt »KdeE«, wir leben in der Zeit der Abkürzungen. [...] Der Name »KdeE« ist nur eine Bezeichnung. Er trifft von Inhalts nichts oder wenig, aber dieses Los teilt er mit allen Bezeichnungen, z.B. ist Düsseldorf kein Dorf, und Schopenhauer ist kein Säufer. Man könnte sagen, die KdeE ist die Gestaltung aller Dinge, mit einigen Ausnamen, die in meinem Leben der letzten sieben Jahre entweder wichtig oder unwichtig waren, zu reiner Form; in die sich aber eine gewisse litterarische Form eingeschlichen hat*”, cyt. za: P. Bürger, *op. cit.*, s. 88.



⁵⁴³ W. Welsch, *Das weite Feld der Dekonstruktion*, [w:] *Schräge Architektur und aufrechter Gang. Dekonstruktion; Bauen in einer Welt ohne Sinn?*, red. G. Kähler, Braunschweig-Wiesbaden 1993.

⁵⁴⁴ Do typowo architektonicznych metafor w filozofii dodać jeszcze można: bazę, nadbudowę, konstrukcję, miejsce, teren, dom, mieszkanie, a także wznoszenie, przebudowę, burzenie.

⁵⁴⁵ Stąd Welsch, (*Das weite Feld...*, s. 50) podejrzewa Kanta o bycie „pierwszym filozoficznym dekonstruktywistą nowoczesności”. Fragmenty *Rozprawy o metodzie Kartezjusza* wielokrotnie powracają na stronach tekstów J. Derridy, m.in. w *Parergonie* ([w:] *idem, Prawda w malarstwie*).

⁵⁴⁶ Zob. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, [w:] *idem, Schriften*, t. 1, Frankfurt a. Main 1969, s. 344 (nr 118): „Woher nimmt die Betrachtung ihre Wichtigkeit, da sie doch nur alles Interessante, d. h. alles Große und Wichtige, zu zerstören scheint? (Gleichsam alle Bauwerke, indem sie nur Steinbrocken und Schutt übrig läßt.) Aber es sind nur Luftgebäude, die wir zerstören, und wir legen den Grund der Sprache frei, auf dem sie standen”, cyt. za: W. Welsch, *Das weite Feld...*, s. 51. Zob. też L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniwicz, Warszawa 2000, s. 74 (nr 118): „Skąd bierze się doniosłość takich rozważań, skoro zdają się one jedynie burzyć wszystko, co interesujące, tzn. co wielkie i ważne? (Niejako wszelkie budowle, zostawiając jedynie gruzy i rumowiska.) Burzymy jednak tylko zamki na lodzie, odsłaniając podłoże językowe, na którym stały”.

⁵⁴⁷ Zob. *idem, Über Gewißheit*, Frankfurt a. Main 1970, s. 69 (nr 248): „Ich bin auf dem Boden meiner Überzeugungen angelangt. Und von dieser Grundmauer könnte man beinahe sagen, sie werde vom ganzen Haus getragen”, cyt. za: W. Welsch, *Das weite Feld...*, s. 51. Zob. też L. Wittgenstein, *O pewności*, przeł. M. Sady, W. Sady, Warszawa 1993, s. 57: „Dotarłem do podwaliny moich przekonań. I można by nieomal powiedzieć, że te fundamenty są dźwigane przez cały dom”.

autora interpretacja jest efektowna, lecz przenosi czytelnika na grunt rozpoznania, a nie niepewności. Zbyt łatwo rozpoznajemy w niej samych siebie, by nie trzeba było orzec, że jej „zdroworozsądkowość” stanowi pośredniczenie, którego dekonstrukcja unika.

Inną próbę zbliżenia filozofii dekonstrukcji do architektury podjął Wolfgang Welsch⁵⁴³. W opinii tego autora związki filozofii i architektury mają długą tradycję. Już dla Arystotelesa architekt był osobą świadomą planu i podporządkowującą sobie współpracowników. Może więc był figurą filozofa dążącego do podporządkowania sobie społeczeństwa? Wątek przemocy i władzy tkwiący we wspólnych filozofii i architekturze hierarchizujących świat metaforach gruntu, podstawy, fundamentu czy budowli do czasów dekonstrukcji nigdy jednak nie był zbyt eksponowany⁵⁴⁴. Filozofia – czego najlepiej dowodzi przykład Kartezjusza – bezrefleksyjnie przyjmowała konieczność „wznoszenia budowli myśli na trwałym fundamencie”, ale już u Immanauela Kanta spotkać można ostrzeżenie przed zuchwałością rozumu prowadzącą do budowania metafizycznych wież, które trzeba było następnie burzyć⁵⁴⁵. Metafora wieży Babel, pojmowanej jako przejaw nieuzasadnionej pychy rozumu, występuje u Kanta na długo przed podjęciem jej przez Derridę.

Również inne motywy dekonstrukcji są do odnalezienia w dawnej i nowszej filozofii. Taką sugestią wysuwał już twórca *Parergonu*, natomiast Welsch wskazał na Ludwiga Wittgensteina (zadziwiająco nieobecnego w myśli Derridy), który zastanawiał się nad właściwościami obserwacji polegającymi na burzeniu zastanych przekonań⁵⁴⁶. Jeszcze wyraźniej motyw dekonstrukcji widać w twierdzeniu Wittgensteina, w którym przyjmuje on, że doszedł do gruntu swych poglądów, który będzie dźwigany przez cały dom. Fundament dźwigany przez dom⁵⁴⁷ – trudno o większą zbieżność z podjętymi przez Derridę wywodami Heideggera dotyczącymi gruntu wyłanianego przez zbudowaną na nim świątynię! Ta zbieżność pozwala opisać różnicę między filozofią tradycyjną a dekonstrukcją. Chociaż Derrida – z pewnością słusznie – zauważał, że dekonstrukcja nie należy do jednego czasu i może być odnaleziona w całej filozofii (zwłaszcza w swym burząco-budującym aspekcie), to refleksja nad metaforami ar-

chitektonicznymi w filozofii stanowi coś zdecydowanie nowego. Zdaniem Derridy, dekonstrukcja jest drogą przemyślenia nie tylko metafor architektonicznych, ale także architektoniczności filozofii i architektury architektury⁵⁴⁸. Podsumowując: motywy właściwe filozofii dekonstrukcji występowały wprawdzie wcześniej, ale raczej incydentalnie i dopiero w ich ujęciu przez Derridę przejawiały się bardziej konsekwentnie. Czy jednak dekonstrukcja może być pojedynczym głosem? Derrida twierdził że za każdym razem, kiedy dekonstrukcja mówi jednym głosem, coś się nie zgadza i nie jest to dekonstrukcja⁵⁴⁹.

Motywy charakterystyczne dla praktyk dekonstrukcji muszą zatem być wspólne z innymi, typowymi dla „aktualnych sposobów myślenia”, pod którym to określeniem Welsch rozumiał, w sobie właściwy sposób, postmodernizm. Myślenie dekonstruktywistyczne podobne jest zastępowaniu układów hierarchicznych układami opartymi na strukturach rizomatycznych (kłaczowych, przeplatających się i krzyżujących), przyznawaniu prymatu nie myśleniu w kategoriach centrum, lecz temu rozpraszającemu wątki i sensy, zamienianiu tworzenia struktur analogicznych do kosmosu (natury) na struktury bazujące na autorefleksji czy na grze słów⁵⁵⁰. Welsch zwraca uwagę także na podobieństwa Derridiańskiej strategii odsuwania pewności do poglądów Jeana-François Lyotarda na destabilizację i dez-identyfikację, co łącznie może być odniesione do poczucia utraty początku i końca, środka i celu, wreszcie – do niepoohamowanego rozdrobnienia i wielości. Radykalny pluralizm – zastępujący jedność i całość – jest (przy wielu różnicach) wspólnym mianownikiem dekonstrukcji i filozofii postmodernistycznych. Problem niemożliwości istnienia niesprzecznego wewnątrznie całości, jej sztuczny charakter i chęć tworzenia struktur wolnych od totalności stały się także ważnymi wątkami architektury dekonstruktywistycznej⁵⁵¹.

Omawiany tu autor przypomina, posiłkując się opiniami Marka Wigleya, że przerastanie struktury przez sprzeczność po raz pierwszy miało miejsce we wczesnej fazie rozwoju rosyjskiego konstruktywizmu (w latach 1918–1920), jednak bardziej świadome ujawnianie się w architekturze strukturalnych sprzeczności charakterystyczne jest dopiero dla dekonstruktywizmu. Przy

⁵⁴⁸ Zob. J. Derrida, *In Discussion with Christopher Norris*, s. 8 (wg edycji *Deconstruction II*): „*Deconstruction is perhaps a way of questioning this architectural model itself – the architectural model which is a general question, even within philosophy, the metaphor of foundations, of superstructures, what Kant calls ‘architectonic’ etc., as well as the concept of the arche... So Deconstruction means also the putting into question of architecture in philosophy and perhaps architecture itself.*”

⁵⁴⁹ *Ibidem*, s. 11: „*And you can take this as a rule: that each time Deconstruction speaks through a single voice, it’s wrong, it is not ‘Deconstruction’ any more.*”

⁵⁵⁰ W. Welsch, *Das weite Feld...*, s. 51–52.

⁵⁵¹ Antycypacja takiego myślenia zawiera się w opinii Lukácsa (*idem, op. cit.*, s. 76) twierdzącego, że: „*Kompozycja powieściowa to paradoksalny stop niejednorodnych i nieciągłych elementów konstruowanych w organiczną całość, która jednak nigdy nie posiada definitywnego charakteru.*”



⁵⁵² Zob. F. Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, [w:] *idem, Sämtliche Werke*, red. G. Colli, M. Montinari, t. 1, München 1980, s. 882: „Man darf [...] den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamentem und gleichsam auf fließendem Wasser das Aufthürmen eines unendlich complicierten Begriffsdomes gelingt; freilich, um auf solchem Fundamenten Halt zu finden, muss es ein Bau, wie aus Spinnfäden sein, so zart, um von der Welle mit fortgetragen, so fest, um nicht von dem Winde auseinander geblasen zu werden”, cyt. za: W. Welsch, *Das weite Feld...*, s. 59.

⁵⁵³ Zob. O. Neurath, *Protokollsätze, „Erkenntnis. Zugleich Annalen der Philosophie“* 1932/1933, nr 3, s. 206: „Wie Schiffer sind wir, die ihr Schiff auf offener See umbauen Essen, ohne es jemals in einem Dock zerlegen und aus besten Bestandteilen neu errichten zu können”, cyt. za: W. Welsch, *Das weite Feld...*, s. 59.

⁵⁵⁴ Zob. K.R. Popper, *Die Logik der Sozialwissenschaften*, [w:] T.W. Adorno et al., *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Neuwied-Berlin 1969, s. 103: „wir entdecken auch, daß dort, wo wir auf festem und sicherem Boden zu stehen glaubten, in Wahrheit alles unsicher und im Schwanken begriffen ist”, cyt. za: W. Welsch, *Das weite Feld...*, s. 59.

⁵⁵⁵ G. Vattimo, *Jenseits vom Subjekt*, Graz 1986, s. 34, cyt. za: W. Welsch, *Das weite Feld...*, s. 59.

tym uwidoczniał się – paradoksalnie – afirmatywny charakter zabiegów rozłączania całości. Wszelkie naruszenia, przesunięcia, przemieszczenia, przemiany okazały się koniecznym sensem każdej budowli. Podobnie inne „ataki” na klasyczne idee architektury (m.in. na użyteczność, zamieszkiwalność domu, wartości narracyjne czy piękno) nie skończyły się stworzeniem budowli zaprzeczającym tradycyjnym wartościom, lecz wizualizacją dotąd istniejących przyzwyczajęń i ograniczeniem ich panowania przed ponowną repetycją. Zachwiana została pewność klasycznych idei, ich fundamentalny charakter.

Konsekwentne kwalifikowanie przez Welscha dekonstrukcji do postmodernizmu wiąże się z właściwą temu autorowi wizją tego nurtu jako współczesnej wersji racjonalizmu. Dlatego Derridiańską krytykę źródłowości, podstawy czy strategię wprowadzania niepewności, której jednym z początków były spostrzeżenia semiotyków, że łańcuch znaczeniowy wskazuje zawsze na inny łańcuch znaczeniowy, a nie na pierwotny signifikant, można skojarzyć z wieloma wypowiedziami zarówno skrajnie racjonalistycznych filozofów XX wieku, jak i tych opisywanych jako postmoderniści. Welsch takie zestawienie zaczyna od wypowiedzi Nietzschego głoszącej podziw dla potężnego geniuszu człowieka, który wznosił budowlę (tzn. nieskończenie skomplikowaną katedrę pojęć) na ruchomych fundamentach i zarazem na płynącej wodzie, delikatną, jakby była zrobiona z nici rozpiętych przez pająka, a jednocześnie tak mocną, by nie porozrywał jej wiatr⁵⁵². W opinii Welscha ta wizja Nietzschego stała się w XX wieku powszechna. Na dowód przytoczył on wypowiedź Otto Neuratha, filozofa Koła Wiedeńskiego, który wysiłki precyzowania pojęć porównał do działań żeglarzy przebudowujących swe okręty na otwartym morzu⁵⁵³, oraz pozytywisty Karla Poppera, który podobnie uznał, że to, co wydawało się twardym gruntem, w rzeczywistości okazuje się niepewne i ruchome⁵⁵⁴. Niemal identyczną wypowiedź Welsch odnotowuje u klasyka postmodernizmu, wspomnianego już Vattimo – stwierdził on, że od Nietzschego stało się oczywiste, iż „nie istnieją żadne trwałe, pewne, zasadnicze struktury, lecz w gruncie rzeczy tylko montaż”⁵⁵⁵. Za Richardem Rortym przyjmuje Welsch, że „montaż” te wykazują charakter wypowiedzi estetycznych: to, co uchodzi



za rzeczywistość prymarną, stanowi konstrukcje estetyczne, a tym samym cała rzeczywistość ma taką naturę⁵⁵⁶. Sytuacja ta nie wyklucza racjonalizmu, jest to jednak jego aktualna postać: zróżnicowana i naznaczona przez zmienne metafory i pojęcia, które – interferując i przenikając się – tworzą układ niemożliwy do przejrzania czy uporządkowania.

Eisenman/Tschumi

Spośród uczestników wystawy *Deconstructivist Architecture* z 1988 roku najbliższej praktyk filozoficznej dekonstrukcji znaleźli się Eisenman i Tschumi, których pisarstwo, projekty i cechy zrealizowanych budowli zbiegały się z wieloma konceptami mającymi wpływ na myśl Derridy. Może w przypadku Eisenmana droga do spotkania z tym filozofem była bardziej zawiła niż w przypadku Tschumiego i wiodła przez zainteresowanie lingwistyką Noama Chomsky'ego oraz przez teorie sztuki formułowane przez Michaela Frieda i Rosalind Krauss, podczas gdy jego francuski kolega czytywał w tym okresie prace Rolanda Barthes'a i Gérarde'a Genette'a, ale i tak Eisenman i Tschumi niemal jednocześnie zaczęli przywoływać motywy właściwe autorowi *Parergonu*, by ostatecznie zetknąć się z nim bezpośrednio w trakcie projektowania Parc de la Villette. Zetknięcie owo miało osobliwy charakter, ponieważ współpraca Amerykanina z Derridą przebiegała w całkowitym oddzieleniu od kontaktów filozofa z Tschumim. Eisenmanowi podczas serii spotkań udało się nawet skłonić Derridę do sporządzenia rysunku projektowego, chociaż w tym okresie było niemal wiadome, że ich wspólna działalność nie może zostać zakończona wykonaniem dzieła. Natomiast Tschumi po przyjęciu głównych założeń szybko przeszedł do projektów realizacyjnych, by zostawić filozofowi zaledwie pole do dodatkowej interpretacji architektonicznych zamysłów. Oba przypadki współpracy obfitują też w dalsze rozbieżności, tylko potwierdzające nieuchwytny charakter nurtu dekonstrukcji.

⁵⁵⁶ Zob. R. Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt a. Main 1992, s. 99: „Dann zeigt sich, daß die Wand nur eine genannte Kulisse ist, wieder nur ein Menschenwerk, ein Bühnenbild für die Kultur. Eine ästhetisierte Kultur wäre eine, die nicht darauf beharrt, daß wir die echte Wand hinter den gemalten Wänden finden, die echten Prüfsteine der Wahrheit im Gegensatz zu Prüfsteinen, die nur kulturelle Artefakte sind. Sie wäre eine Kultur, die gerade dadurch, daß sie zu schätzen weiß, daß alle Prüfsteine solche Artefakte sind, sich die Erschaffung immer vielfältiger und vielfarbiger Artefakte zum Ziel setzte“, zob. W. Welsch, *Das weite Feld...*, s. 59–60. Zob. też R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009; W. Welsch, *Das weite Feld...*, s. 95.



⁵⁵⁷ Zob. P. Eisenman, *Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure*, [w:] *Re:Working Eisenman*, red. M. Toy, London 1993, s. 55: „Traditional architecture has by its very nature been writing one text of authority – that is, its reality was seen as history or aesthetic in an attempt to reduce anxiety”.

⁵⁵⁸ B. Tschumi, *The Environmental Trigger*, [w:] *A Continuing Experiment: Learning and Teaching at the Architectural Association*, red. J. Gowan, London 1975. Polityczne zaangażowanie Tschumiego opisał S. Sadler, zob. *idem*, *The Varieties of Capitalist Experience*, [w:] *Architecture and Capitalism. 1845 to the Present*, red. P. Deamer, New York 2014, s. 122-124.

Analizowani architekci mieli podobny stosunek do swej współczesności; postrzegali ją jako dramatycznie różną od całej dawniejszej historii. Dostrzegali zwłaszcza nową sytuację człowieka, który zmuszony jest ustalić swój stosunek do niemożliwości ugruntowania, do rozpadu głębszych, stabilizujących założeń. Utrzymanie tożsamości jednostkowej i społecznej stało się problemem, kiedy gruntujące poglądy okazały się niepewne, a sama architektura objawiła się jako narzędzie tradycyjnych, autorytarnych form życia zbiorowego. Utrwalona w długiej tradycji architektura – jak charakteryzował ją Eisenman w eseju *Rhetorical Figure* – była pismem władzy, a jej ideowy cel stanowiło skrywanie niepewności i tłumienie niepokoju⁵⁵⁷. O ile analizy tego autora odnosiły się do ogólnych relacji między systemami poglądów a architekturą i społeczeństwem, w tym zwłaszcza do popadania architektury w stan zinstytucjonalizowania i stawania się opoką dla instytucji, o tyle teorie Tschumiego miały silniej polityczne zabarwienie. Zrodzone w klimacie lewicowej rewolty, która w maju 1968 roku przetoczyła się przez wiele państw Europy, stawiały sobie za cel dokonanie zmian w strukturze społecznej i odrzucenie przebrzmiałych idei. Architekturę jako „cyngiel” społecznej zmiany, bojowe narzędzie aktywizowania sprzeczności i zaostrzania konfliktów potraktował Tschumi w artykule *The Environmental Trigger*⁵⁵⁸, w późniejszych pismach definiując architekta jako krytycznego intelektualistę przejmującego koncepcyjną władzę nad miejskimi strukturami. Diagnozowane „dysjunkcje”, jak Tschumi określał m.in. rozziew między przestrzenią a użytecznością czy między rozumnością a zmysłowością architektury, podobnie jak u Eisenmana „dyslokacja”, miały być siłą o wywrotowych zdolnościach politycznych. Podczas gdy przez większą część tradycji dostrzegano w architekturze przede wszystkim stabilność i odmawiano jej praw do bycia czynnikiem zmiany społecznej, a tłumienie dysjunkcji i skrywanie niepewności przynależało także do opresyjnych skłonności skostniałych demokracji, to na nowo przemyślana architektura powinna odegrać niemałą rolę w przeprowadzeniu niewidzialnej rewolucji. Choć społeczeństwo zwyczajowo posługuje się architekturą do stabilizowania, instytucjonalizowania i ustanawiania trwałości, to właśnie



zdiagnozowana stała niestabilność architektury, jej ciągle znajdowanie się na krawędzi zmiany mogą też służyć do naruszania petryfikacji społecznych.

Eisenman m.in. w eseju *Blue Line Text* stwierdzał, że szeroko już rozpowszechnione idee dotyczące wyobcowania i niepewności, jakie rozwijała filozofia od Friedricha Nietzschego, przez Sigmunda Freuda i Martina Heideggera, po Jacques'a Derridę, nie zostały podjęte przez współczesne koncepcje architektury⁵⁵⁹. Nawet ta modernistyczna nadal opiera się na utopijnych ideach pewności, znajdując swe podstawy w filozofii Edmunda Husserla czy w kulcie nauk ścisłych i techniki, i wciąż nie jest w stanie „wkroczyć do postheglowskiego królestwa”⁵⁶⁰. Projektowanie architektury powinno nareszcie przyswoić niestabilność i dyslokację, będące dziś bardziej przekonującymi „prawdami” niż dawne prawdy o ukrytych korzeniach religijnych. Koncepcja jednej, oczywistej, pewnej i naturalnej prawdy miała decydujące znaczenie dla homogenicznych społeczeństw, obecnie wszakże jest tylko przejawem nostalgii, tłumienia i represji, nieadekwatnym dla zróżnicowanych społeczeństw, sprawnie funkcjonujących bez autorytarnych ideologii religijnych czy świeckich, bez koncepcji Boga, naturalnych źródeł, rozumu czy wiedzy naukowej. Może to budzić zdziwienie, ale najwięcej z dawnych koncepcji przetrwało w architekturze i w jej zasadach wiązania kształtu z miejscem, hierarchiach form, typologiach, a także w podziale na elementy dźwigające i dźwigane, wartości strukturalne i ornamentalne, funkcjonalne i dekoracyjne, zmysłowe i intelektualne. Z tego powodu proponowana przez Eisenmana i Tschumiego architektura skierowała się ku badaniu i osłabianiu znaczenia tradycyjnych zasad i klasyfikacji, ku rozmywaniu rygorystyki pozornych oczywistości. Zdaniem Tschumiego skoro współczesna wiedza – a wskazywał on w tym przypadku nie tylko na myślicieli w rodzaju Barthes'a, ale też na psychiatrę Jacques'a Lacana czy na pisarza Jamesa Joyce'a – informuje o rozpadzie dawnych kategorii, to architektura powinna uwzględniać i odnotowywać zjawiska dezintegracji, czy – jak było to określane przez architekta – „dysjunkcji” i „dysocjacji”⁵⁶¹. Formy architektury powinny ułatwiać zyskiwanie orientacji i osadzenia w świecie niezbieżnych składników. Rekonstrukcja totalności świata może jednak

⁵⁵⁹ P. Eisenman, *Blue Line Text*, s. 150.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ B. Tschumi, *Madness and Combinative*, s. 176.



⁵⁶² Zob. D. Libeskind, *op. cit.*, s. 62: „Eisenman's importance lies in the radical secularization architecture's object, done not against it but henceforth in its own name”.

⁵⁶³ Zob. K. Frampton, *op. cit.*, s. 58.

następować wyłącznie za pomocą montażu, przypominającego artystyczne asambláže, nakładanie warstw (nazywane superpozycjami) czy inne zabiegi w rodzaju „dekompozycji”, „skalowania”, zrywania z antropocentryzmem itp. Nowe znaczenia, syntezy lub zbieżności winny przy tym eksponować swą sztuczność i nieprzystawalność pozbieranych szczątków.

Pisarstwo omawianych architektów, mimo eschatologicznych motywów i klimatu permanentnej apokalipsy, nie przeraża, lecz doświadczanej współcześnie utracie gruntu przydaje cech satysfakcji. Przeprowadzana radykalna sekularyzacja architektury, odcinanie się od jej transcendentnych i transcendentalnych podłoży daje twórcom swobodę poczynań i dostarcza im poczucia odpowiedzialności⁵⁶². Mimo krytykowanej niekiedy bezładności wypowiedzi i określania eseistyki tych autorów mianem „pisaniny”, wytworzyli oni sposób głoszenia swych poglądów odmienny od naukowych teorii, ale też różny od pospiesznej publicystyki. Charakter tych tekstów kształtował się jako reakcja na wyczerpywanie się wiary w nowoczesną racjonalność. Świadomie podejmowały one różnego rodzaju destrukcyjne strategie umożliwiające objaśnienie natury chaosu jako nowego fundamentu dzisiejszej rzeczywistości⁵⁶³. Utrata dawnych i nowych utopii skłaniała do niezwykle urozmaiconych zabiegów, które nosiły znamiona estetyzacji pustki i wyłaniania nowych, rozmyślnie mniej realnych bytów, obiektów zakorzenionych w fikcji, błędzie czy zmyśleniu, wyprowadzających ku temu, co nieprzewidywalne.

Przeniesienie antymetafizycznych skłonności współczesnego myślenia na architekturę przybrało złożoną postać. Część z nich dotyczyła charakteru wytwarzanych obiektów, inne zaś – źródeł architektury, jej statusu i definicji. Zastanawiając się nad swoistością dzieł tej dziedziny, Eisenman zwrócił uwagę przede wszystkim na nadmierne skupianie się na ich materialnym charakterze i tym samym obniżanie rangi koncepcji, gdy to właśnie koncepcja stanowi źródło architektury, a właściwie ją samą. Architektura jest konceptem, którego wytwory historia obdarzyła pewnymi właściwościami, ale nie implikuje to, że kreując jej dzieła zawsze respektowano te właściwości, ani że muszą one być respektowane, ani także, że nie można ich zastą-

pięć innymi właściwościami. Gdyby przyjąć, iż architekturą są obiekty o określonym przeznaczeniu, to co należy zrobić z tymi o nie zdefiniowanym lub zmiennym celu? Jak potraktować prace projektowane bez ukierunkowanej intencji czy rysowanie dla fantazji utopijnych dzieł bez planowania ich wykonania? Jak ocenić rolę teorii? Wątpliwości budzić też może funkcjonalność przesadnie monumentalizowanych obiektów, jak piramidy czy gotyckie katedry, nie pomijając hipertrofii wielu modernistycznych budowli. Można również stawiać pytania w rodzaju: czy rozwiązania funkcjonalne nie zaniedbują wyższych powołań człowieka i nie skupiają się nadmiernie na jego biologii? Modernizm, który miał być odnową architektury, zdaniem Eisenmana nie przeprowadził dostatecznie głębokiej rewizji celowości i niemal wyłącznie utrzymywał instytucjonalność dziedziny, pomijając już ten przykry fakt, że szybko popadł w petryfikowanie swych zasad formalnych. Z namysłu nad funkcją formy w modernizmie wynikało, że nadawał on jej przesadną rangę, nie stawiając poważniejszego pytania o celowość samej celowości.

Już tylko prosta refleksja nad teleologią architektury przynosi spostrzeżenie o skonwencjonalizowaniu ujęcia celowości i o utracie mentalnej kontroli nad tym, zakładanym jako główne, przeznaczeniem każdej budowli. Refleksja nad utrwalałymi przez tradycję cechami dzieł architektury, w tym przypadku: użytecznością, celowością kształtów i powiązaniem form z sensami (np. typowej dla modernizmu płaskości z przedmiotami wytwarzanymi mechanicznie i masowo, a więc z kultem techniki) prowadzi do konstatacji o sztuczności (historyczności) zakładanych wartości i wzbudza potrzebę innego sformułowania definicji architektury. Dla Eisenmana punktem wyjścia do tego była obserwacja procesu wytwarzania dzieła, gdzie początek stanowiło wynajdywanie formy organizującej określoną potrzebę. Owo „wynajdywanie” polegało raczej na kreowaniu zasad niż na ich stosowaniu, co pozwala na oczywiste spostrzeżenie, że użycie jest wtórne wobec odkrycia formy odpowiedniej do swego przeznaczenia. Wykorzystanie wynalazku, jako drugorzędne wobec jego odkrycia, utrwała go jedynie, wyłania widzialną regułę, instytucję, czyli – w dosłownym sensie: urządzenie i obyczaj⁵⁶⁴. Mimo więc że nie można zaprzeczyć zasadzie mieszcz-

⁵⁶⁴ P. Eisenman negatywnie oceniał też zakres inwencji modernizmu (*idem, Misreading, s. 167*): „Recently, architecture has retreated from its project of creating new possibilities of form, retreated, that is, from dislocation, and placed itself in the service of institutions, therefore in the service of perpetuating the current metaphysics of architecture”. Zob. też *ibidem. s. 170*: „Hence modernism, though proclaiming itself to be the major dislocation in the history of architecture, could be considered as a disguised reinforcement of institutions, a repression of and defense against the anxiety of uncertainty that man now inescapably faced”.



⁵⁶⁵ A. Benjamin, *Eisenman and the Housing...*, s. 47.

⁵⁶⁶ Zob. P. Eisenman, *Misreading*, s. 167: „*Thus the initial act of architecture is an act of dislocation*”.

⁵⁶⁷ Zob. *idem*, *Blue Line Text*, s. 150: „*Thus, architecture faces a difficult task: to dislocate that which it locates. This is the paradox of architecture*”.

nia („architektura mieści”, jak napisał Andrew Benjamin⁵⁶⁵) czy tworzenia pomieszczenia jako naczelnemu prawu architektury, to mieszczenie w sensie pierwotnym jest wprowadzeniem pewnego rozwiązania, właściwym zapoczątkowaniem. Postępując się pojęciami Eisenmana: lokację (mieszczenie) poprzedza dyslokacja (przemieszczenie)⁵⁶⁶. Zauważa się tu nieuchronność zmiany, nawet w obliczu powtórzenia, którego ranga słabnie wobec konieczności ciąglego odczytywania tradycji na nowo. Nowość (różnica) ma charakter nieuchronny i powoduje zachwianie każdej lokacji. Powtórzenie jest w tym układzie interpretacją (modyfikacją), zmianą, choć osłabianą przez tradycję, ale jednak zmianą. Kolejność zdarzeń wydaje się oczywista: koncepcja to początek, niewymazywalny i trwający mimo tłumienia go przez powtórzenia; osłabianie jego roli kończy się na naszych oczach, kiedy współczesna filozofia rozprawia się z ideą początku. Widać tu wszakże tylko pozorny paradoks, ponieważ poszukiwanie początku nie jest całkowicie zaniechane, lecz przesuwane w stronę aktualnej świadomości metafizycznych warunków dziedziny. Tak więc nowym początkiem staje się pytanie o inicjalne założenia, stwierdzenie sztuczności wszelkich początków oraz dostrzeżenie teraźniejszej mody na dręczenie metafizyki. Współczesna architektura, podobnie jak filozofia, staje się opowieścią o zmaganiach z tradycją i z aktualnym sytuowaniem swych korzeni w polemice z własnymi założeniami.

Przyjęta przez Eisenmana nowa formuła architektury sugerowała, że działalność architektoniczna winna bardziej niż dotąd przemieszczać koncepcje mieszczania⁵⁶⁷, przesuwać własne konceptualizacje – co wprawdzie czyniła nieustannie już wcześniej, lecz w sytuacji nieświadomości tych zachowań i osłabiania ich zarówno przez starszą (w nazewnictwie Eisenmana: klasyczną), jak i nowszą (modernistyczną) tradycję. Taka dyslokacja lokacji może być określana również jako czynienie „zwariowanym” tego, co już „znormalniało”, „dziczenie” oswojonego, wyobcowywanie tego, co udomowione. Jeżeli przyjąć, że celem architektury nieodmiennie jest chronienie, przekazywanie informacji czy posiadanie racji estetycznych, to powinna ona nieustannie rewidować takie swoje ukierunkowanie, permanentnie samą siebie wymyślać, a jej ciągle wynajdywanie



stanowi wytwarzanie tradycji, która stale musi być przekraczana. Niemal identyczna była w tych aspektach myśl Tschumiego: podobnie przyjmował on, że architektura spełnia się, zaprzeczając formom, jakich spodziewa się społeczeństwo, ujawnia swą całkowitą niekonieczność i tworzy przewrotną, nie podlegającą komodyfikacji przyjemność. Wykorzystując koncepcje granicy zaproponowane przez Georges'a Bataille'a, stwierdzał, że przetrwanie architektury zależy od jej zdolności do przekraczania swego własnego ustanowienia, co w aktualnych warunkach jest umiejętnością zaprzeczania swej przeszłości, wręcz podważania własnego istnienia. Ostatecznie warto też odnotować, że bieżące rozpoznawanie metafizyki architektury, wynajdywanie, które transformuje istniejące zasady, nie chroni przed ponownym popadnięciem w ustalenia odtwarzające metafizykę architektury. Nawet w projektach pomysłodawców zbliżenia architektury do nurtu dekonstrukcji dążenia destrukcyjne przekształciły się w konstrukcje i – wbrew przyjętym założeniom – stały się stylem i przejściową modą. Czynniki wywrotowe zamienił się w kolejną wartość estetyczną i ocalał jako efektowna reklama.

Po raz pierwszy motywy później zinterpretowane jako zbliżone do dekonstrukcji zidentyfikować można we wczesnych projektach domów Eisenmana (oznaczonych cyframi I–IV). Głównymi wzorcami dla tej serii obiektów były willa małżeństwa Savoye w Poissy autorstwa Le Corbusiera (1928) oraz model przeznaczonego dla artysty domu pomysłu Theo van Doesburga (1923). Architekt potraktował składniki tych budynków, przede wszystkim ściany i podpory, jakby można było nimi manipulować niezależnie od funkcjonalności finalnego projektu. Takie postępowanie przyniosło wielorakie skutki. Składowe zostały użyte jakby stanowiły części języka architektury nie łączące się z dotychczasowymi sposobami ich zastosowania. Eisenman ukazywał, jaki potencjał rozwoju miałyby kompozycje słynnych modernistycznych budowli, gdyby ostatecznie usunąć z nich resztki dawnej, klasycyzującej estetyki i pragmatyki. Zabiegi tego rodzaju pozwalały na traktowanie pojedynczych znaków jako obdarzonych znaczeniami wytworzonymi historycznie, nie zaś wieczystymi – zatem przypadkowymi, a nie absolutnymi.



⁵⁶⁸ Zob. *idem*, *Misreading*, s. 172: „These houses, therefore, attempt to have little to do with the traditional and existing metaphysic of the house, the physical and psychological gratification associated with the traditional form of houses, with what Gaston Bachelard calls: »the essence of the notion of home«, its symbolic enclosure. They intend, on contrary, to dislocate the house from that comforting metaphysic and symbolism of shelter in order to initiate a search for those possibilities of dwelling that may have been repressed by that metaphysic. The house may once have been a true locus and symbol of nurturing shelter, but in a world of irresolvable anxiety, the meaning and form of shelter must be different. To put in another way, while a house today still must shelter, it does not need to symbolize or romanticize its sheltering function, to the contrary such symbols are today meaningless and merely nostalgic”.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, s. 167.

⁵⁷¹ K. Frampton, *op. cit.*, s. 62.

Można też było dostrzec, jak manipulacja składnią wpływa na sens poszczególnych wyrażeń. Znaki pozbawiane były zwłaszcza sensów symbolicznych, nieadekwatnych w zmienionych okolicznościach. W zamierzeniu autora projekty miały „dyslokować dom od wygodnej metafizyki i symboliki schronienia”, w których „symbolika miała jedynie wartość nostalgiczną i całkowicie pozbawioną znaczenia”, tak więc celem budowli stawało się „kwestionowanie przyswojonych tradycji zamieszkiwania”⁵⁶⁸. „Człowiek obecnie żyje w stanie *in extremis*”⁵⁶⁹, co skłania do odnowienia zasad jego zamieszkiwania, w tym odzwyczajnienia miejsc spożywania posiłku, snu czy nawet korytarzy i klatek schodowych. Nic już nie może być takie jak dotąd. Dom był oddzielany od tradycji, a rozwijany według reguł autonomicznej składni, by wydobyć obcość wobec jego mieszkańców i skłonić ich do przezwyciężenia jego obojętności, zmusić do udomowienia domu na odnowionych zasadach. Skłanianie do zasiedlenia sztucznie wyobcowanego miejsca było poszukiwaniem możliwości zamieszkiwania odmiennych od usankcjonowanych minionymi uwarunkowaniami. Zamiast popadania w zależność od „ustanowionej metafizyki spożywania obiadu”⁵⁷⁰, Eisenman dążył do zakłócania tej zależności i przez naruszenie formy opóźniał odtworzenia przyzwyczajzeń. Podczas gdy projektant zwyczajowo dąży do powtórzenia wcześniej ustanowionego kulturowego ideału, w tym przypadku architekt pragnął się przyczynić do odroczenia powielania dawnych czy utrwalania nowych formuł egzystencji. Wykryształizowane na nowo zasady zamieszkiwania nie splatają się nierozzerwalnie z poczuciem bezpieczeństwa, bliskości i swojskości, lecz odnoszą się do doświadczania alienacji, bezdomności, utraty pewności.

Kenneth Frampton opisywane utrudnianie zamieszkiwania w domach Eisenmana przyrównuje do niszczenia, a wręcz palenia domu, tak jak to ma miejsce w sztuce Edwarda Albeego *Tiny Alice*, gdzie w końcowych scenach pada zdanie: „*There is nothing there!*”⁵⁷¹. W tych nie nadających się do zamieszkiwania domach „nic nie ma”, są one opróżnione z sensów. Nawiedziła je nicość i w tym rozumieniu ich niesamowitość została ostatecznie wydobyta, stała się głównym obrazem, co „nie oznacza, że dosłownie powinniśmy budować nawiedzone domy ani że po-



winniśmy uromantyczyć fakt nawiedzenia. Wskazuje to raczej na potencjał poetyckości, aktualną możliwość dla architektury »pomędzy«⁵⁷², nieumiejscowionej w dziwny sposób, ułożonej bowiem pomiędzy konkretnym miejscem a żadnym miejscem, między *topos* i *atopos*, właściwie więc architektury fikcyjnej.

Zbliżenie formuł architektury Eisenmana z fazy jego wczesnych domów do ideałów modernizmu w rozumieniu Clementa Greenberga czy Colina Rowe'a było tylko etapem przejściowym i w eseju *Misreading* zyskało nową wykładnię. „Dekompozycja”, jak brzmiała jedna z nazw Eisenmana na jego zabiegi z okresu „kartonowej architektury”, miała na celu rozerwanie związków formy z jej rzekomym pochodzeniem, oddzielenie znaków architektury od ich znaczeń po to, by je uwidocznić, uczynić nieprzejrzystymi. Przy takim rozłączeniu zmieniało się też zakorzenie znaku w czasie, ponieważ zamiast odwołań do przeszłości i budowania w odniesieniu do niej przekonania o rzekomej wieczystości, absolutności czy esencjonalności znaku dochodzi do uwznioślenia nieokreślonej w swych granicach terażniejszości, a więc właściwie tymczasowości, przypadkowości i przygodności. W dalszej kolejności bezcelowe przekształcenia struktur poskutkowały ukazaniem wartości składni jako narzędzia wytwarzania znaczeń. Zainteresowanie syntaktyką wyparło rozważania nad semantyką, a mechanizmy kreowania treści stały się nowym tematem dzieł. Eisenman nadawał obiektom historię będącą zapisem ich procesów projektowych. Ograniczanie roli architekta w „mechanicznych” przemianach form miało zwrócić uwagę na wszelakie nieintuicyjne czynniki kształtowania się wartości formalnych i uzyskiwanych przez nie znaczeń. Początkowo zatem chodziło o wydestylowanie autonomicznego języka architektury, porównywalne w rozmiarach ambicji do kreacji zasad dodekafonii rozwijanych przez Albana Berga, Arnolda Schönberga czy Antona Webera⁵⁷³. Zamiast motywowanego artystycznie kształtowania formy Eisenman dokonywał pozornie mechanicznych przesunięć linii, by prowadzić ciągłą obserwację wyników. Operował poszerzeniami lub zwężeniami, powiększeniami lub zmniejszeniami, zgodnie z przypisywaną Le Corbusierowi definicją architektury głoszącą, że jest nią czynienie elementów w projekcie za dużymi lub za małymi⁵⁷⁴.

572 P. Eisenman, *Blue Line Text*, s. 151.

573 Również szacunek Webera do ciszy i geometrii można postrzegać jako odległe źródło nieustannego rozważania przez Eisenmana koncepcji nieobecności i fascynacji fraktalami B. Mandelbrota.

574 Taką opinię Eisenman przypisał Le Corbusierowi podczas dyskusji z Ch. Alexandrem – zob. *Contrasting Concepts of Harmony in Architecture: Debate Between Christopher Alexander and Peter Eisenman*, „Lotus International” 1983, nr 40, s. 65: „Le Corbusier once defined architecture as having to do with a window which is either too large or too small, but never the right size”.



⁵⁷⁵ Zob. P. Eisenman, *Misreading*, s. 181: „*The search for essence and autonomy was none other than a search for an ultimate center and truth, and therefore contradictory to the effort to dislocate architecture from its metaphysics of center. Ironically, therefore, the houses actually reinforced much of what they were attempting to dislocate – namely, the search for center inherent in architecture’s historic anthropocentrism was, in fact, the search for essence indicated in traditional pursuit of origins and truth.*”

⁵⁷⁶ Zdaniem Framptona (*idem, op. cit.*, s. 63), o ile formalne gry i kolorystykę prac Eisenmana można wywodzić z prac w rodzaju *Czarnego kwadratu i czerwonego kwadratu* (ca 1915) K. Malewicza, o tyle figuratywność opiera się na pracach typu *Trois stoppages étalons* (1914) M. Duchampa. Dzieło francuskiego artysty tworzyło wzorzec metra w postaci linii krzywej, co odpowiada próbom ujęcia przez Eisenmana form ortogonalnych w stanie „rewerberacji” (drżenia), jak miało to miejsce m.in. w *Guardiola House*.

Po wyhamowaniu nieprzejrzystości znaków i spowodowaniu obserwowalności powiązań między znakiem a historycznym znaczeniem Eisenman, podobnie, wydobyl rolę struktur składowych w wyłanianiu się przemowy. Jednak po sprawieniu, by to z kolei strategie wytwarzania obiektu stały się jego treściami, pojawiło się pytanie: do jakiego stopnia da się uczynić obiektem niemym? Czy możliwe jest całkowite wyciszenie znaczenia?

Wyizolowanie języka architektury i podkreślenie roli, jaką pełni w niej gra, w interesujący sposób uczyniło tę dziedzinę odrębnym światem, ale takie ukierunkowanie jej zadań miało też zewnętrzną motywację. Twierdzenie o autonomii architektury było prezentacją artystycznej doktryny modernizmu, a więc język dziedziny dalej głośno przemawiał. Próby destabilizowania znaczenia informowały o niestałości znaczeń, więc także w tym przypadku wypowiadały pewne treści spoza samej akcji. Dodatkowo akcja taka była zawsze ukazywaniem, czyli także nakłanianiem, prowadzeniem ku zachwytowi lub stanom pewnego uwiedzenia. Tym samym można stwierdzić, że niestabilność znaczeń jest prawdą tylko w obrębie pewnego porządku, częścią doktryny filozoficznej wymagającej aktora i publiczności. Architektura ograniczająca rolę architekta stanowi ciekawy koncept i drogę do ukazania obcości narzędzi, jakimi posługuje się człowiek, a finalnie ma prowadzić do uświadomienia sobie obcości świata – choć ta ostatnia musi być wcześniej założona i nazwana. Eisenman po dokonaniu konstatacji dotyczących złudności architektury autonomicznej⁵⁷⁵ przeszedł do traktowania wszelkich znaczeń jako umownych fikcji mogących być zastępowanymi przez inne, już całkiem jawne „opowieści”. Po dłuższych zaciągach nad usunięciem dawnych znaczeń z wydestylowanych znaków architektury zainteresował się nasycaniem innych jej znaków przypadkowymi treściami i czynieniem zabudowywanych miejsc obszarami nieledwie literackich lektur. Zwłaszcza projekty z serii „*Cities of Artificial Excavation*” (1978–1988) oparte były na sztucznej semantyzacji terenów budowlanych i tworzyły rodzaj urbanistycznej literatury⁵⁷⁶.

Odkrycia dokonane przez Eisenmana na etapie jego wczesnych projektów, będące konsekwencją izolowania wyrażen architektury od ich ustalonych funkcji i sensów, doprowadziły go do



stwierdzenia, iż znaki architektury nie mają wyrazistych, pierwotnych źródeł ani znaczeń, lecz są motywowane historycznie i w sposób sztuczny. Od czasów eseju *Misreading* do objaśnienia swych założeń i też zaczął posługiwać się, z pełną świadomością nadużycia, pojęciami obecności i nieobecności, zaczerpniętymi z filozofii dekonstrukcji. „Obecność” zdefiniował w swoim systemie jako skupienie się architektury na materialności jej wytworów, ale także jako decydującą rolę tradycji, instytucjonalizującej tę dziedzinę. „Nieobecność” miała być w tym ujęciu zdawaniem sobie sprawy ze sztuczności wszelkich założeń, przesunięciem architektury w świat niematerialnych konceptów oraz krytyką władzy struktur, utrwalonych przekonań i instytucji⁵⁷⁷. Trudno jednoznacznie ocenić poprawność takiej transpozycji pojęć, ale była ona w tamtym czasie powszechnym zjawiskiem również u innych myślicieli nurtu poststrukturalizmu i dekonstrukcji⁵⁷⁸. Błędne stosowanie terminów należało do gier filozoficznych charakterystycznych dla tych środowisk, a u Eisenmana otwierało drogę do kolejnych zaczerpnięć i przeobrażeń, dotyczących m.in. „figury retorycznej”, „katachrezy”, „wzniosłości”, „groteski” i „palimpsestu”. Do tego zbioru trzeba również dołączyć nazwy wymyślane przez tegoż autora na potrzeby jego własnych strategii projektowych, mające w założeniu przynieść inną architekturę czy – jak można to ująć w terminach filozoficznych – przedłożyć inność nad tożsamość. Do owych konceptów należały m.in. „dekompozycja”, „skalowanie” i „warstwowanie” (określane także jako „superimpozycja”). Interpretacje wielu wymienionych słów łączyły je ze sobą w przejściowe związki i podlegały dalszym modyfikacjom i rozwinięciom.

Pojęcie „figury retorycznej”, zaczerpnięte z pism Lacana⁵⁷⁹, posłużyło architektowi do stworzenia koncepcji wyodrębniania poszczególnych wyrażen architektonicznych, fragmentaryzowania ich i zespalania na nowo w swoiste opowieści, których przebieg zależał od czytających. Retoryka została w tym kontekście przywołana, by zwrócić uwagę na rolę zmyślenia w tworzeniu nie tylko literatury, lecz również architektury. Architektoniczne opowieści przedkładały wszelaką fikcyjność nad rzeczywiste związki projektu z historią miejsca, ale też miały na celu uniemożliwienie jednoznacznego odczytania. Zdaniem

⁵⁷⁷ Zob. T. Patin, *op. cit.*, s. 93.

⁵⁷⁸ Krytyce transpozycji pojęć nauk ścisłych na pole humanistyki poświęcona była książka A. Sokala i J. Bricmonta *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów* (przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2004). Zawarta w niej argumentacja po upływie kilku lat utraciła swą siłę przekonywania i obecnie sama należy do wykreowanego przez nią świata nadużycia.

⁵⁷⁹ Zob. J.S. Hendrix, *Architecture and Psychoanalysis...*, s. 53-74.

⁵⁸⁰ P. Eisenman, *Moving Arrows...*, cyt. wg edycji w „AA Files” (1986, nr 12, s. 83). Zob. też C.R. Knights, *The Fragility of Structure, the Weight of Interpretation: Some Anomalies in the Life and Opinions of Eisenman and Derrida*, [w:] *InterSections. Architectural Histories and Critical Histories*, red. I. Borden, J. Rendell, London 2000, s. 74-75.

Eisenmana projekt tego rodzaju:

nigdy nie jest w stanie osiągnąć finalności, czy zamknięcia. [...] Architektura ani nie zamyka, ani nie jednoczy, ale raczej otwiera i rozprasza, fragmentaryzuje i destabilizuje, nie tylko dla uzasadnienia własnego bytu, lecz także jako skutek oddziaływania nieustannie zmieniających się koncepcji natury i ludzkich dążeń⁵⁸⁰.

Pod wieloma względami „figura retoryczna” była przepracowaniem idei „błędnego odczytania” („*misreading*”) i rozwijała zamysł kształtowania architektury w sposób zbliżony do tego, w jaki powstają dzieła literackie czy filmowe. Architekt zakorzenił projekt w zmyślnym, nierealnym źródle (np. w znanej powieści, zatartej lub legendarnej historii danego terenu, bądź – w innym przypadku – w rysunkowym wyobrażeniu struktury biologicznej), a potem rozwijał formę według logiki owego fikcyjnego początku. Takie podejście umożliwiało mu zastąpienie wartości symbolicznych czy metaforycznych, które sprowadzają formy architektury do wyrażania treści zrozumiałych i pojmowalnych, katachrezą, jaka – pod postacią arabeski czy groteski – penetruje to, co nieznanne, kłopotliwe i zakłócające. Podobną rolę miała do odegrania przywoływana wraz z retoryką wzniosłość rozumiana jako udramatyzowane spojrzenie na rzeczywistość umożliwiające dostrzeżenie sztuczności (artystyczności) materialności. Groteska pogłębiała takie podejście i zamieniała je w szyderstwo z materialności, kpinę z pewności widzenia i konstataowania w języku tego, co widziane. Wzniosłość była zaprzeczeniem obecności i uruchamianiem pozamaterialnego, ale też pozateoretycznego potencjału architektury, groteska z kolei – potrząśnięciem wszelakimi ustanowieniami (ustaleniami) i postawieniem na rozmyślny błąd, przekręcenie i zmyślenie. Nadanie takiego znaczenia retoryce, bez której działanie inteligencji nie jest możliwe, skłaniało do stwierdzenia, że prawdy nie sposób odróżnić od zmyślenia, a nieusuwalna z języka perswazja to podstępne uwodzenie, czysta reklama. Zaburzanie oceny racjonalności dawnych założeń architektury prowadziło Eisenmana do określania ich jako nieświadomych fikcji, które zastępował on fikcjami przelotnymi, projektami podobnie nęcącymi pustką jak reklamowe billboardy.



Terminem podsumowującym wcześniejsze przemyślenia Eisenmana w eseju *Moving Arrows* stało się „skalowanie”. Wraz z tym tekstem Eisenman uznał, że architektura wymiarowana według proporcji ciała ludzkiego (antropomorficzna) nie oddawała odpowiednio kondycji współczesnego człowieka i dlatego wysunął propozycję, by przez swobodne operowanie skalą naruszyć powiązania tworzonego projektu z jego funkcjonalnością, uzależnieniem od tylko jednego zapisu terenu czy tylko jednej historii danego miejsca. Przesadne zaufanie żywione do idei pewności pragnął zastąpić projektowaniem naruszającym pewność, tak by architektura otworzyła się na niepewność jako na charakterystyczną właściwość współczesnej egzystencji. Skalowanie opierało się także na warstwowym nakładaniu konturów, planów i map w różnych wymiarach, co powodowało, że elementy tych rysunków wchodziły w niemożliwe do przewidzenia związki. Relacje między odczytywalnymi częściami mogły być w niektórych przypadkach zgodne i logiczne, w innych natomiast – wzajemnie się wykluczające. Skalowanie przynosiło opowieści niemające autora i będące składowymi sprzeciwu wobec humanizmu i antropocentryzmu, pustoszące dotychczasowe podwaliny architektury i z pustki po nich czyniące nowe źródła, kultywujące swoisty „obłok niewiedzy”, w jakim dochodziło do mistycznych doznań nie tyle Boga – jak w oryginalnym *Cloud of Unknowing* – ile jego braku.

Zagadnienie świata jako migotliwego obrazu, gwałtownego jak wybuch, nierzeczywistego, pociągającego i zwodniczego, inaczej mówiąc: świata jako rodzaju telewizyjnej reklamy, do której architektura – już wcześniej mocno retoryczna i nietrwała jak szata Penelopy – zbliżyła się ostatecznie na tyle, że stała się z nią tożsama, podejmowane było też przez Tschumiego. Ta zbieżność zaliczała się do dużej grupy dalszych podobieństw między teoriami dwóch omawianych tu architektów, których kulminacją było niezależne, ale niemal identyczne posłużenie się motywami kraty (u Tschumiego siatką punktów) i ukształtowanie projektu z nakładających się warstw, jakie wystąpiło podczas ich odrębnych prac nad Parc de la Villette w Paryżu. Obaj w podobny sposób pisali o roli retoryki i erotyki (dla Eisenmana byłaby „erotyka”, ponieważ Erosa łączył on z błę-



dem) w architekturze. Z różnych perspektyw, ale tak samo odrzucali związki formy z funkcją i jednakowo sądzili, że architektura jest autonomicznym językiem, projektowanie zaś – niekończącą się manipulacją gramatyką i składnią architektonicznych wyrażeń, w której autor ma do spełnienia rolę silnie ograniczoną tradycją, a zbyt mało uwzględniającą wiedzę o rodzajach gier strukturalnych. U obu przekonania o autonomii dziedziny nie stały na przeszkodzie w zanieczyszczeniu jej czynnikami natury filozoficznej, literackiej, filmowej czy politycznej. Eisenman i Tschumi bezproblemowo łączyli izolowanie z kontaminacją.

Działalność tych architektów, osobna i wspólna zarazem, była adekwatna do ich ujmowania architektury jako jednoczesności sprzecznych cech i wartości. Zwłaszcza Tschumi poświęcił wiele miejsca rozważaniom nad przestrzenią i jej użytkowaniem jako pojęciami wzajemnie się wykluczającymi, lecz przymuszonymi do kohabitacji i generującymi niekończący się zasób niepewności i nieprzewidywalności. Duża część jego pisarstwa dotyczyła paradoksu architektury polegającego na złączeniu w niej dwóch cech przeciwstawnych i jednocześnie zależnych od siebie: Piramidy koncepcji i Labiryntu doświadczenia, inaczej mówiąc: niematerialności (Eisenman rzekłby: nieobecności) i materialności (obecności), lub – jeszcze prościej – rozumności i zmysłowości. W teorii Tschumiego architektura daje się pochwycić jako stan pomiędzy poszukiwaniem rygoru i absolutnego porządku a sensualnością, skłonnością do uwodzenia i czarem bezrozumności. Paradoks „stanu pomiędzy” pokonuje wyobrażenia (wewnętrzne doświadczenie), mieszająca architektoniczne reguły z przyjemnością przestrzeni: jest on radością ekscesu i niemożliwości, przekroczeniem. Zdaniem Tschumiego społeczeństwo zawsze potajemnie ekscytowało się nadużyciem, przestępstwem i tworzeniem zakazów, skłaniających do ich naruszania. W architekturze podobnie przekraczanie, nadwyrężanie czy zakłócanie stanowi normę wyższego rodzaju, wobec której prawidła historyczne są jedynie elementem podporządkowanym. Transgresja czyni z architektury akt erotyczny, będący zawsze ekscesem połączenia zmysłowej przyjemności i zatury bliskiej śmierci, rodzaju przesunięcia ku nicości.

W erotyzmie, również w erotyzmie architektury, przyjemność wiąże się z szaleństwem i brakiem uzasadnienia, tak jak uwidacznia się to zawsze w projektowaniu ogrodów. Ogrody są szczególnym przykładem miejsc, w których zmysłowa przyjemność przestrzeni wchodzi w konflikt z przyjemnością operowania ładem. Wszelkie reguły wynikające z prób uporządkowania skłaniają jednak do gier o narastającej zawichości, wypaczających i zniekształcających wyjściowe zasady. Ogród jako obraz raju skrywa/objawia zasadnicze konflikty (zmysłowość *versus* rozum), ale też narusza wiarę w porządek jako fundament stabilności. Ponadto wypacza prostą przyjemność zmysłów i zastępuje ją podniecającą i perwersyjną przyjemnością konfliktu i nierównowagi dążeń. Politycznie sprawę ujmując: prosta przyjemność jest konserwatywna, podczas gdy architektura maskuje niekomfortową przyjemność zderzania i wydarzania, wyłaniania zamiast utrwalania.

Tschumi zdecydowanie opowiada się właśnie za architekturą uwodzącą w stronę przyszłej nieobecności, już nie tylko ustanawia nieobecność jako źródło, ale także wskazuje na nią jako na cel. Bezcelowość, bezużyteczność, niekonieczność okazują się decydującymi właściwościami architektury, ale ich uchwytność wymaga dodatkowych etapów namysłu. Tschumi zwracał uwagę m.in. na rolę granic w sztuce jako problemu obrazującego rolę wykroczenia w konstytuowaniu się architektury jako rdzennej niestabilności. Nieodzowności ustanawiania się na krawędzi dowodzi m.in. rola rysunku czy teorii, burząca pozycję tego, co w omawianej dziedzinie wybudowane.

Architektura pojmowana jako dyskurs podważa znaczenie materialnego obiektu i przesuwają się w stronę trudno uchwytnej sytuacji zapewnienia pomieszczenia. „Zapewnienie” jest jednak nieoznaczalnym momentem między niepewnością wyjściową a docelową. W architekturze prace coś „zapewniające” – takie jak „niepewne” rysunki Giovanniego Battisty Piranesiego, modele budowli, teorie czy prace eksperymentalne – odgrywają decydującą rolę zarówno dla całej dziedziny, jak i w procesie powstawania poszczególnych obiektów. Na podręcznikową historię architektury, również w jej nurcie awangardowym, składają się dzieła unikatowe, wyodrębnione przy użyciu zawartej w nich przemocy, sztucznie uszeregowane i fałszywie ujednolicone.



581 B. Tschumi, *Architecture and Limits*.

582 *Ibidem*, s. 106.

583 R. Barthes, L. Duisit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, „New Literary History” 1975, t. 6, nr 2: *On Narrative and Narratives*.

584 Zob. L. Moretti, *Structures as Form*; *idem*, *Structures and Sequences of Spaces* oraz *idem*, *Form as Structure*, [w:] Luigi Moretti, *Works and Writings*, red. F. Bucci, M. Malazzani, przeł. M. de Conciliis, New York 2002. Również Eisenman znał drugi z wymienionych tu artykułów i opublikował go w swym czasopiśmie, zob. L. Moretti, *Structures and...* (oryg. *Strutture e Sequenze*, „Spazio” 1952-1953, nr 7), przeł. T. Stevens, „Oppositions: A Forum for Ideas and Criticism in Architecture” 1974, nr 4. Zob. też B. Tschumi, *Sequences*, s. 156, 161-162; *idem*, *Madness and Combinative*, s. 183, 188; P. Eisenman, *Feints*, red. S. Cassarà, Milan 2006, s. 67.

585 Zob. przypis 385, 391 i Bibliografia.

Kiedy obok prac wzorcowych stawia się ich naśladownictwa, to w każdym przypadku uwidacznia się ich oczywista wtórność i słabość. Tym samym można uznać, że historia architektury zawiera wyłącznie wyjątki, obiekty bez reguł, twory transgraniczne⁵⁸¹. Dzieje dziedziny przedstawiane były zazwyczaj w sposób uładowany, lecz zarówno Eisenman, jak i Tschumi wskazywali na sprzeczności w tego rodzaju obrazach przeszłości. „Mimo że główny nurt dymisjonował liczne dzieła przez kwalifikowanie ich jako przejawów architektury »konceptualnej« czy »tekstowej«, jako »narracyjnych« bądź »poetyckich« przestrzeni, obecnie nadszedł czas systematycznego kwestionowania takich redukcyjnych strategii”⁵⁸². Owo problematyzowanie – jak wyjaśniał Tschumi – nie miało prowadzić do wywyższania tego, co odrzucają uznane historie architektury, lecz do zrozumienia i zbadania zjawisk stanowiących na krawędziach konceptualizacji dziedziny. Chybotliwość tych fenomenów wynika również z technik wytwarzania opartych na balansowaniu między powtórzeniem a innowacją, tym, co spodziewane, a tym, co nieoczekiwane, gdzie samo stosowanie reguł jest manipulowaniem nimi. U Eisenmana i Tschumiego gra była stanem świata, który silniej odciska się w architekturze niż *Zeitgeist* w jej stylach. Gra wniesiona zostaje do samej gry, uwzniośla się i w końcu okazuje się najtrwalszym fundamentem każdej sprawy, podobnie jak swobodne manipulowanie szaleństwem uczyniono ostoją normalności. Wiedzę o zasadach gier Eisenman czerpał z prac Chomsky’ego, Tschumi zaś – z wywodów Barthes’a⁵⁸³, rozważań o sekwencjach przestrzennych Luigiego Morettiego⁵⁸⁴, z książki Gerarda Genette’a o relacjach transtekstualnych⁵⁸⁵ oraz z dzieł literackich Raymonda Queneau i Georges’a Pereca.

Załamanie obrazu świata jako logicznie zorganizowanej całości i w zamian nieustanne analizowanie przez filozofię niezbieżności pojęć i ich desygnatów prowadziło do pogłębienia refleksji nad rolą struktur językowych w wyłanianiu sensów. Nie tylko badania tego rodzaju prowadzone na polu lingwistyki i literatury, ale także refleksje płynące z nauk ścisłych ukazały bogactwo możliwości kombinacyjnych, które dodatkowo rozszerzone zostały przez nowe pojmowanie normalności. W ujęciach filozofujących psychiatrów, jak również badaczy społeczeństwa normal-



ność stała się zaledwie jednym ze sposobów pojmowania świata, wyniesionym na piedestał kosztem innych, równie uprawnionych, lecz stłumionych w imię sprawnego funkcjonowania silnie zintegrowanych społeczeństw. Obecne społeczeństwa do swego rozwoju wymagały jednak znacznej dezintegracji. Architekci, jak Eisenman i Tschumi, w nowych sytuacjach przestawali być twórcami kompozycji i form, a stawali się analitykami struktur i badaczami szans wynikających z kombinacji i permutacji podpowiadanych przez Genette'a, literatów (jak Queneau i Perec) czy filmowców (jak Dżiga Wiertow i Siergiej Eisenstein). Ich dzieła nie musiały już być konsekwentnie celowe, lecz kierowała nimi chęć sprawdzenia potencjału, jaki niosą „mechaniczne” przekształcenia struktur. W tych układach nic nie mogło być zakazane czy niemożliwe. Próbując scharakteryzować naturę proponowanych zabiegów łączenia nieprzystających do siebie elementów, Tschumi powołał się na zanalizowaną przez Barthes'a syntaktykę scen seksualnych w powieściach markiza de Sade'a, gdzie w całkowicie dowolny sposób w perwersyjne grupy łączące były osoby duchowne, dzieci, indyki, małpy i psy⁵⁸⁶. W architekturze takie swobodne mieszanie prowadziło do kontaminacji zapisów o różnym pochodzeniu: nie tylko samych przestrzeni, lecz także działań w nich oraz wyłaniania się zdarzeń. Złączenie owych różnorodnych uwarunkowań Tschumi określił terminem „program”.

W *The Manhattan Transcripts* francuski architekt punktem wyjścia projektu uczynił Central Park rozumiany jako sceneria zdarzeń o charakterze literackim, zapisując w kolejnych transkrypcjach wielkiego miasta wypadki nasycone przemocą, ruchem i innymi nieprzystającymi elementami. W Parc de la Villette kompozycję oparto na trzech nałożonych na siebie niezależnych warstwach, składających się z zapisów płaszczyzn, punktów (połączonych w sieć) i linii. Kompozycją ani warstw, ani rozmieszczonych w przestrzeni parku permutacyjnych pawilonów nie rządzi celowość, a relacje między nimi nie są dyktowane względami formalnymi czy semantycznymi. Części parku zestawiono techniką montażu, podkreślającego odrębność ich charakteru. Wprawdzie pawilony usytuowano w punktach przecinania się linii niewidzialnej sieci, jednak taki sposób uporządkowania

⁵⁸⁶ B. Tschumi, *Madness and Combinative*, s. 183. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Miller, Berkeley-Los Angeles 1989, s. 29-30, *ibidem* przypis 18.



integruje je bez narzucania hierarchii. Park kwestionuje ideę porządku oraz pojęcie jedności i przedkłada ponad nie swobodne składanie (jako sposób restrukturyzacji bardziej odpowiedni dla współczesnej kultury). Architektura parku jest nie tylko zderzeniem niekoherentnych komponentów, ale też wydarzeniem się, działaniem, akcją nie mającą początku, celu ani końca. Charakteryzując swój projekt, Tschumi wyraził wolę, by architektura przyszłości była właśnie takim zderzeniem/wydarzeniem.

Architektura jako wydarzenie to forma osłabionej artykulacji przestrzeni, utrzymująca jej charakter jako miejsca różnicowania i kombinacji heterogenicznych uwarunkowań, bez hierarchii między nimi, rygorystycznych porządków, dążeń do scalenia czy zamknięcia. Zdarzenia przestrzeni są też miejscami przemyśliwania na nowo nie tylko architektury, ale także społeczeństwa, drogą do wytworzenia jego nietradycyjnej i niehierarchicznej wersji. Dyskusja o architekturze jest refleksją splatającą zarówno filozoficzny, jak i socjologiczny namysł nad światem fundamentów z przecuciem nicości, przełamywanej świadomością przygodności wszystkich porządków.

Analizy prac teoretycznych Eisenmana i Tschumiego ukazują, jak bardzo zmieniły się cele architektury, która, zamiast wspierać trwałość społeczną, raczej nasila sprzeczności, zamiast dawać poczucie bezpieczeństwa, uwzniośla niebezpieczeństwo. Od prostych zabiegów defamiliaryzacji, zwiększania dystansu do samej siebie i wzmocnienia roli teorii przez niewygodę, niepokój, niezadomowienie (*Un-zuhause-sein*), niesamowitość (*Unheimlichkeit*), eksces, szok i przemoc doszła do skrajnej stabilności i niepewności, by w końcu podjąć próbę penetracji także tego, co niemożliwe i niewyraźne, zapisywania tego, co nie może się stać przedmiotem zapisu.







10.

Summary

Architecture and Deconstruction

Case of Peter Eisenman and Bernard Tschumi

Introduction

Towards deconstruction in architecture

Intensive relations between philosophical deconstruction and architecture, which were present in the late 1980s and early 1990s, belong to the past and therefore may be described from a greater than before distance. Within these relations three basic variations can be distinguished:

the first one, in which philosophy of deconstruction deals with architectural terms but does not interfere with real architecture,

the second one, in which a collaboration between Jacques Derrida and a group of architects interested in his concepts is commenced,

and **the third one**, in which completed or only designed objects or new concepts of deconstruction created by architects gain their supremacy over philosophy.

The following book analyses these three possible ways, first of all with the reference to Peter Eisenman and Bernard Tschumi.

Peter Eisenman

Misreading... and Other Errors

The issue of relations between Peter Eisenman's work and philosophy of deconstruction may be referred to his activity more than ten years preceding his direct collaboration with Jacques Derrida (in 1985) and organisation of the exhibition *Deconstructivist Architecture* at Museum of Modern Art in New York (in 1988). As soon as at the stage of designing the first houses (*House I-III*, 1967-1970), which almost entirely inscribed in formalistic aesthetics of Modernism, the architect analysed the problem of architecture dependence on its assumptions. All his later designs may be treated as consequence of this initial interest in relations between practice and theory, and at the same time as an introduction to manipulations later on led at the level of metaphysics of architecture. Beginning with the issue of presence, considered in comments to *House VI* (1972), the number



of ideas having their analogies in philosophy of deconstruction increased. The text entitled *The End of the Classical: The End of the Beginning, The End of the End* (1984), in which Eisenman criticised questions of representation in architecture, its delusive strive for truth and comparably unattainable attempts at ultimate definition of elementary rules, should be acclaimed the breaking point. This attitude was extended by numerous strategies disturbing architecture rules defined at metaphysical level in an essay *Moving Arrows, Eros, and Other Errors: an Architecture of Absence* (1986). The issue of Eisenman's passage from formalism to deconstruction has already been much discussed in the literature (Rosalind Krauss and Thomas Patin among others), still it should be mentioned that the threads similar to Derrida's concept included in Eisenman's writing reveal untranslatability of architecture and philosophy.

Choral Works or Separate tricks

In 1985–1986 a series of seven disputes between Jacques Derrida and Peter Eisenman took place. The pretext for them were designs concerning *Parc de la Villette* in Paris. The situation of many months of collaboration between a notable philosopher of the second half of the 20th c. and an architect that already had a huge theoretical oeuvre, ended up with a publication of a large volume entitled *Chora L Works* and it became at the same time a vast study area for historians of contemporary architecture and philosophers. Derrida's contribution to concept works were his considerations over the idea of *chôra*, the properties related to this concept were about to be reflected in shapes of the park. Therefore, *Chora L Works* became an example of the abilities of contemporary art, both in its capability of translation from philosophical ideas to artistic forms, and its resistance to tradition of representing in architecture some phenomena and values originating outside this discipline. In the final period of their collaboration both interlocutors started to polemicise with each other more decidedly, what became a separate part of their thought exchange. The exchange of letters between Derrida and Eisenman at the turn of 1989 ended up the period of their direct contacts, nevertheless, at this time precisely a large group of experts in issues of deconstruction joined the discussion and extended the revealed in the former dispute problems into more than ten years of further considerations and publications. Except for a long text by Jeffrey Kipnis, who had participated in the meetings of the philosopher and the architect, there appeared also comments of researchers of artistic theories (K. Michael Hays, Thomas Patin), philosophers (Andrew Benjamin), and even experts in Greek literature (Maria Theodorou or Ann Bergren). Following these debates a contemporary reflection on architecture has saturated with indeed numerous concepts originating in philosophy of deconstruction.

Architecture which imitates mute philosophy

The series of Jacques Derrida and Peter Eisenman meetings, which took place in the period of 1985–1987, induced many authors to make comments. Some of them (Jeffrey Kipnis, Ann Bergren, Maria Theodorou) devel-

oped the subject of *chôra* which was introduced to the discussion by Derrida. The problem that was about to be solved was the question of tying up the concept of *chôra* with architecture, including Eisenman's architecture and the series of meetings within frames of *Chora L Works* project. Kipnis on this occasion paid attention to *chôra* and its character of anachronia which infects any being created within *chôra*. In other words any event has its counterpart (*analogon*) in another, earlier event. He demonstrated the similarity of structure of many events and statements from the times of Derrida and Eisenman's meetings to the almost identical behaviour of figures in Plato's dialogue *Timaios*. The loss of beginning present in this phenomenon was appropriate to both features of *chôra* and the effects of typical analyses of philosophy of deconstruction. Bergren's analyses focused on accentuating gender of *chôra*, which, according to this author, had been neglected hitherto in discussions. She collated *chôra* descriptions with characteristics of women in myths, early Greek epic and philosophy, and she arrived at a conclusion that *chôra* has features of a single woman and a married one at the same time. And yet Theodorou's studies showed that in the Homeric epics *chôra* is not treated as an idea but is related with single things and events. The other part of the comments (represented by Andrew Benjamin and K. Michael Hays' utterances) concerns Eisenman's attitude to tradition which was treated as a variety of iteration understood philosophically. Benjamin commenced his considerations at the point of closeness between a definition of tradition and a concept of *chôra* understood as perpetuation (placement). A problematic issue was for him Eisenman's complex relation to tradition based on its contest and affirmation at the same time. Overcoming the simple subordination to tradition – according to Benjamin – was based on awareness of the role of repetition in culture not known before. Hays made an attempt to explain the pleasure and torment of repetition with the support of Sigmund Freud and Roland Barthes's concepts. According to Hays repetitions are attempts of a single being to a certain primal state perceived as free of any tension. In a similar way Rosalind Krauss explained a motif of a grate present in Modernistic art and also exceptionally frequent in Eisenman's work.

Annex

Architecture is still writing Balzac novels. Peter Eisenman and literature

Architecture's approach to writing, script or literature, present within Peter Eisenman's work, is an exceptional phenomenon, furthermore a complex one. The article considers four possible relations. The **first** one relates to Eisenman's characteristics as a person extremely gifted with the ability to wordplay, which very 'play' reveals skills to create architectural images. In the **second** approach the attention has been paid to Eisenman's interests – in the first period of his oeuvre – in linguistic works by Noam Chomsky and his transformational-generative grammar. The **third** kind of relations applied to overcoming the need for autonomy of architecture (and of modernist aesthetics at the same time) and renew interests in questions of meaning in architecture. The **fourth** sort of relations occurred when Eisenman started to create reflections of historic or literary narrations in architecture – 'stone stories' and architectural fictions of their kind.



Bernard Tschumi

From perversion to deconstruction

In Bernard Tschumi's writings from the 1970s and 1980s we can find a transposition of important threads of post-structuralist ideas deriving from Georges Bataille, Roland Barthes and Jacques Derrida's works. The analysis of the architect's writings also shows roots in Phillippe Sollers, Michel Foucault and Denis Hollier's works. The analysis of borrowed elements from the beginnings of Tschumi's theoretical activity may be helpful in explaining the contents of his later writings more inspired by philosophy of deconstruction.

The set of his earliest views was inspired by Marxism, Neo Marxism and French Structuralism, mainly by the writings of Henri Lefebvre and Guy Debord. From the thought of Lefebvre Tschumi took an interest in a city as not only a question of urbanistics but also a political issue. From Debord's concepts he borrowed a conviction about the role of situational violation for changes in the society structure. Some of these beliefs were preserved in his own concepts of architecture as an event. From this period derived also his will to change conservative elements of social structure not by means of political revolution but of theoretical and creative activity. Tschumi acknowledged that the effective way of the proceedings towards achieving his aims would be accepting the role of both a critical intellectualist and architecture expert who would not hide away his left-wing orientation. The speculations defined by the architect as "revolting analyses" were about to characterise contradictions which tear the society apart, penetrate architecture and constitute the basis of culture. Spreading away of the conscience of false assumptions hidden away in various disciplines could have weakened cohesion of a conservative society and influence the will to change among the elites. This way the beginnings of political revolution were rooted in philosophy of architecture.

In 1977 Tschumi published his text entitled *The Pleasure of Architecture* inspired by Roland Barthes's *The Pleasure of the Text*, it also included some concepts derived from Georges Bataille and Jacques Derrida. First of all the author used Barthes's concept which made an assumption that literary activity is pervaded by the spirit of resistance towards social rules, and Tschumi transferred this remark onto architecture. From the ideas of Bataille, acquainted through Holier's work, he derived his belief that two concepts of space, a conceptual one (defined as Pyramid) and a sensual one (defined as Labyrinth), not losing their distinct features, join in the concept of experienced space which exceeds contradictions. The exceeding itself was defined as the basic rule of architecture and it was referred to situations in which architecture not only negates social needs, but also disavows its own tradition. Crossing the borders applies not only to political issues or permanent rules of the very discipline but also interfering with other fields (especially literature and film). The fact that architecture is associated with organising events turned Tschumi's attention to questions of violence that result from upsetting architectural order of a given building by its users on the one hand, and on the other from forcing the users to specific acts imposed by this very order. The analysis of the concepts used by Tschumi in his early writings indicates that they are close to definitions that would occur in his reflection in the following years influenced by philosophy of deconstruction.



Approaching deconstruction

Tschumi in his theories developed in the 1980s presumed that the current social world had undergone a deep process of decay, and the reaction against which ought to be based on ordering-up actions, and also preserving the main outline of disintegration of the whole and its elements in the state of conflict. The statements concerning the nature of the contemporary to Tschumi social relations were applied by him to the world of architecture, this led him to coming up with designing strategies that took into consideration the destabilised character of conditions in which works of architecture were created.

New ways of conduct invented by Tschumi drew their inspiration from literature and research on literature, psychoanalysis, structural linguistics, structuralism and post structuralism, and eventually also deconstruction philosophy. The proposed methods were opposed by their author both to functionalism continuity trends and postmodern architecture. Tschumi's proposals contradicted any forms of conservatism or traditionalism in political sphere as well as in reference to tendencies in architecture. They were not simple contradictions of social or architectural rules, they intrude them from the inside, weaken or escalate the already existing incongruities, they move the boundaries between the areas. Revolutionary illusions about the possibility of radical changes were replaced with strategies which completed, tainted or tested former rules in the series of formal games of permutation and combination. Quite different from avant-garde formalism Tschumi's games were not about maintaining the autonomy of a given area, but on the contrary – polluting it with other areas' influences.

Tschumi enjoyed demonstrating illusions of architecture concerning simple relations between form and function, or between form and meaning. Making use of Freud, Lacan and Foucault's research he introduced a category of "madness" into architecture allowing an observation that the recognised norms are nothing but few only of many possible principles of behaviour, and their recognised status resulted from unjustified hindering innovativeness which is crucial for architecture. To reborn architecture's capability of changing Tschumi also made use of Barthes's discoveries concerning rules of narration and works by writers who applied in their writing knowledge on linguistics. Making a work's author unclear by various mechanical transformations of this work's elements was however apparent only, and formal rigours imposed on the process of designing liberated possibilities difficult to obtain in more traditional creative action.

Another mode of acting introduced by Tschumi was combining his work of elements deriving from outside architecture; joining space records with notation of motion and events accompanying architectural objects among others. These architectural and extra-architectural elements were not unified, on the contrary their heterogenous and conflictual character was stressed. This is how shock, anxiety and instability, typical for live in great metropolises, infiltrated architecture. Taking some ideas of deconstruction philosophy as a pattern Tschumi also took into critical consideration in his essays traditional in architecture oppositions between form and figuration, or theory and practice.

By combining various inspirations he eventually worked out an idea of architectural event, which he understood as a series of actions contesting its own field, redefining its sources, principles and elements. An event, understood in this way, was not so much producing works as rather creating conditions of their production and at the same time designing the society different from a hierarchic one.



Park of deconstruction

Among numerous philosophical strategies of deconstruction most frequently used was questioning the practice of strong opposition of two reasons. In many cases Bernard Tschumi's writings just consider functioning of the conflict juxtaposition of the ideas of structure and ornament or theory and practice in history of architecture. Violation of traditional relations between terms of this kind, both old and modern, raised Jacques Derrida's objections, when he was induced for the first time to co-operate with architects' milieu. During this long lasting thought exchange the philosopher eventually acknowledged Bernard Tschumi's arguments for reasoning the encroachment of architecture's fundamental rules. Deconstruction applied in architecture was not a simple transposition or analogy of practices that had been applied by philosophy of deconstruction. We may even say that considering architectural terms became an important formula of deconstruction. Architecture understood in philosophical way became something beyond the practice and theory of its own discipline, a sort of metaphysics of both philosophy and architecture.

The deliberate encroachment of simplicity of dividing architecture into theory and practice, for the first time became a clear aim for Tschumi in his drawings and texts entitled *The Manhattan Transcripts*. The contents of this series of works was a record of characteristic features of this New York district in such a way that not only objects were the subject of the record but also relations between objects, people and events. The record was about to take into consideration a conflict character of elements of this representation and at the same time to avoid applying to them the rule of mimetism. The record became a form of reflection over the very record by an increased control over the ways of representation. Architecture which was considered in the *The Manhattan Transcripts* was not directed to fulfill the needs of inhabitation or production, it was rather related with hitherto usually marginalised liminal situations: building ostentatiously big monuments, religious cult, war etc. Architecture operating in these relations focused also the attention on the included in it continuous tendency to overpass its own restrictions, the role of violence as its not recognised factor, or the meaning of excess and shock in its operation.

Architecture moving from reason towards madness became even more visible in the design of Parisian Parc de la Villette, whose pavilions were defined as *folies* (in French it means both small park buildings and follies). The park was supposed to be on the one hand a reflection of traditional society disintegration while on the other it questioned basic rules of producing a work of architecture. The traditional rules of designing, based on ordering up, were replaced with the strategies of dysfunction and dissociation. In Tschumi's opinion methods of this kind may be equivalent of what Derrida named *différance*. Instead of aiming at mergence, any diversity, plays or variations were strengthen. Tschumi's texts, in which he explained his attitude, were completed by Derrida's extent statement entitled *Point de folie – Maintenant l'architecture*. Derrida's article is the most significant of all his statements on architecture as a form of thinking and activity. According to the philosopher, architecture should divide space (in French defined as *espacement*), what enables both thinking and action – it arranges the space of an event. Tschumi's buildings, defined as *folies*, in an essential way destabilise any created order, and at the same time they refresh it. Derrida's statement suggests that architecture may become both metaphor of an order merging a language or a society but also of inner forces which deconstruct and reconstruct it. Therefore architecture is at the same time a construction, a deconstruction and a reconstruction. Parc de la Villette stands



out in this system with its attempt to step beyond the scheme of an easy repetition and its heading for chances of achieving more radical otherness.

Conclusion

Destruction as construction. Paradoxes of deconstruction in architecture

Scepticism about persistence and common importance of fundamental values of human culture evinced in philosophers and writers' works as early as in Greek antiquity, nevertheless it was expressed so strongly no sooner than in the second half of the 20th century. Especially in Heidegger's work *Being and Time* (although originated in 1927, still influential in all later philosophy) the following states were characterised: the state of losing the ground (*Abgrund*), of being out of sight (*Unheimlichkeit*) and of being out of dwelling (*Un-zuhause-sein*) – as the basis of self-confidence of conscious being there (*Dasein*). The entire criticism of philosophy of home and dwelling draws the inspiration from this early writing of the German philosopher, it combines crisis of basic terms of metaphysics with social conditions which are dictated by living in large metropolises. The crisis of both metaphysical foundation and home appears to be similar to the situation of weakening the relations between a man and his dwelling in extensively expanding cities. Whereas philosophy, as well as many disciplines of social sciences, have diagnosed for a long time the destabilisation of fundamental ideas of Western culture and crucial changes in the ways of dwelling, architecture itself occurred to be “the last bastion of civilisation” (J. Derrida).

Among contemporary architects, Peter Eisenman and Bernard Tschumi were the ones who engaged most decidedly in the issues of critical analysis of architecture foundation and its social role. Both the architects noticed new formulas of contemporary social and individual existence, tremendously different from the entire history, and at the same time they affirmed lack of adequacy of architecture concepts to new situations. Both Eisenman and Tschumi used to describe the existing architecture as a tool for consolidation of highly integrated and hierarchised societies, and also as a discipline extremely uncoincidental with the current character of social life based on ideas of freedom and diversity. The means to transform architecture and make a factor of further social changes out of it, was a concept that accentuated revealing the inner contradictions of this discipline, and considering them in designing strategies.

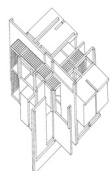
Eisenman's activity, in regard of what has just been noticed, was focused on questioning the basic rules of traditionally comprehended architecture, especially the rule of purpose. The American architect noticed that the concept of architecture as fulfilment of the need of location, hides away the fact that the location has to be constantly reconsidered, and hence it is overtaken by change (dislocation). Therefore new concept of architecture propounded architectural activity to translocate the concept of location – more than before – but also to change its status perpetually. Such comprehended architecture should claim, as its main purpose, the constant revision of this purpose and create itself anew permanently. Even Eisenman's earliest designs of houses nos. I–IV broke with such values as the sense of safety, closeness and familiarity, and just on the contrary they accentuated senses of strangeness, homelessness and loss of confidence.



The contradictions within architecture noticed by Tschumi referred to combination of intellectual and sensual values in architecture, when their non-appropriation was defeated by an additional condition, namely the way of experience based on pleasure of excess, marked by insanity. The features of folly were especially visible in his designs of gardens, where the order of planning was mixed with sensual experience introduced by particular elements (both the ones created by nature, and the buildings defined as *folies*). Parc de la Villette designed by the French architect in Paris put in question not only the common understanding of purpose in architecture but also the ideas of order and integrity, as its plan was based on the combination of independent layers with records of grids of points, various lines and planes. The architecture that collides inadequate elements with each other was supposed to be a kind of an event with no beginning and no end. The architecture treated as an event became a form of a space weakened articulation that maintains its diversity and lack of accordance of the elements building it up.

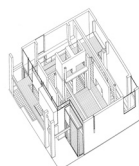
The analyses of Eisenman and Tschumi's theoretical writings indicate how much the aims of architecture have actually changed; instead of supporting social persistence, the architecture is rather intensifying contradictions, and instead of providing people with the sense of safety, it sublimes danger. From simple acts of defamiliarisation, increasing the distance to itself and enhancing the role of theory, through discomfort, anxiety, not feeling at home, weirdness, excess, shock and violence, architecture reached the edge of stability and uncertainty, only to make an attempt at penetrating what is impossible and unutterable, and recording what cannot become the subject of any records.

11. Spis ilustracji



1. P. Eisenman, *House VI*, 1973

za: M. Gandelsonas, *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*, [w:] P. Eisenman, *House X*, New York 1982, s. 25.



2. P. Eisenman, *House I*, 1967

za: *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, red. A. Drexler, C. Rowe, New York 1975, s. 21.



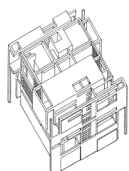
3. P. Eisenman, *House II*, 1969

za: *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, red. A. Drexler, C. Rowe, New York 1975, s. 31.



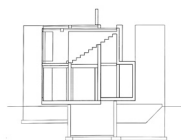
4. P. Eisenman, *House III*, 1969

za: M. Gandelsonas, *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*, „Oppositions” 1979, nr 17, s. 10, rys. 4.



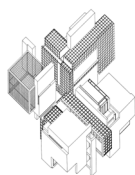
5. P. Eisenman, *House IV*, 1971

za: M. Gandelsonas, *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*, „Oppositions” 1979, nr 17, s. 10, rys. 5.



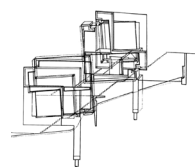
6. P. Eisenman, *House VI*, 1973

za: *Eisenman Architects. Selected and Current Works*, red. S. Dobney, Mulgrave 1995, s. 42.



7. P. Eisenman, *House X*, 1975

za: P. Eisenman, *House X*, New York 1982, s. 6.



8. P. Eisenman, *Guardiola House*, Kadyks, 1989

za: *Peter Eisenman. Feints*, red. S. Cassarà, Milano 2006, s. 127.



9. P. Eisenman, *Parc de la Villette*, Paryż, 1986

za: *Eisenman Architects. Selected and Current Works*, red. S. Dobney, Mulgrave 1995, s. 102.



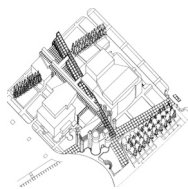
10. P. Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and Other Errors*, Werona, 1995

za: *Auf dem Spuren von Eisenman*, red. C. Davidson, Zürich 2006, s. 119.



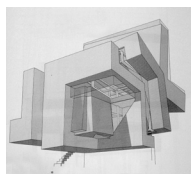
11. P. Eisenman, *Bio-Center, University of Frankfurt*, 1987

za: *Peter Eisenman. Recent Projects*, red. A. Graafland, Nijmegen 1989, s. 136.



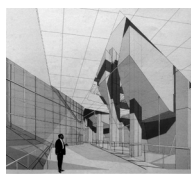
12. P. Eisenman, Wexner Center for the Visual Arts, The Ohio State University, Columbus, 1983–1989

za: *A Center for the Visual Arts. The Ohio State University Competition*, red. P. Arnell, T. Bickford, New York 1984, s. 118.



13. P. Eisenman, Guardiola House, Kadyks, 1988

za: „Architecture and Urbanism” 1989, nr 1, s. 21.



14. P. Eisenman, Carnegie Mellon Research Institute, Pittsburg, Pensylwania, 1987–1988

za: *Peter Eisenman. Bauten und Projekte*, red. P. Ciorra, Stuttgart 1995, s. 119.



15. P. Eisenman, Parc de la Villette, Paryż, 1986

za: P. Eisenman, *Diagram Diaries*, London 1999, s. 170.



16. P. Eisenman, Parc de La Villette, plan, 1986

za: *Eisenman Architects: Selected and Current Works*, red. S. Dobney, Mulgrave 1995, s. 101, il. 3.



17. B. Tschumi, Advertisements for Architecture, 1976

za: B. Tschumi, *Architectural Manifestoes*, New York 1978 [bp].

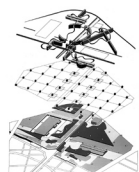




18. B. Tschumi, kadr z filmu *The Brasher Doubloon*

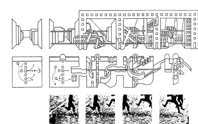
reż. J. Brahm, 1947, na podstawie powieści *The High Window* R. Chandlera;

za: B. Tschumi, *Advertisements for Architecture*, 1976-1977 [bp].



19. B. Tschumi, *Superposition, Lines, Planes. La Villette*, 1982

za: *Tschumi on Architecture. Conversations with Enrique Walker*, New York 2006, il. 27.



20. B. Tschumi, *MT 4, The Block*

za: B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, London 1994, s. 48.



21. Bernard Tschumi, Mark Wigley i Peter Eisenman podczas spotkania w MoMa, John Hill/World-Architects

za: J. Hill, *Deconstructivist Architecture, 25 Years Later*, „World-Architects. eMagazine” 2013 z dn. 29 I, <http://www.world-architects.com/pages/insight/deconstructivist-architecture-25> (data dostępu: 18 XI 2014)



12. Bibliografia

1. Bibliografie

Piśmiennictwo dotyczące Eisenmana i Tschumiego jest obfite i poniższe zestawienie obejmuje jedynie najważniejsze pozycje. Wybór literatury dokonany przez A. Smith dotyczący Eisenmana liczy 24 strony, zaś w odniesieniu do Tschumiego – 17 stron. Konkurują z nimi spisy publikacji zawarte w monografiach obu architektów.

Articles in Periodical, Books, and Catalogues by Peter Eisenman, „A+U” 1988, Extra Edition: *Eisenmanamnesie*, s. 166–169.

Articles On Peter Eisenman in Books, Catalogues, and Periodicals, „A+U” 1988, Extra Edition: *Eisenmanamnesie*, s. 170–178.

Auswahlbibliographie [w:] P. Eisenman, *Aura und Exze. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, przeł. M. Kögl, U. Schwarz, Wien 1995, s. 345–381.

Bibliographie, [w:] *Auf dem Spuren von Eisenman*, red. C. Davidson, Zürich 2006, s. 398.

Bibliographie/ Bibliography, [w:] *Barfuss auf Weiss Glühenden Mauern / Barefoot on White-Hot Walls*, red. P. Noever, Wien 2004, s. 172–173.

Bibliographie, [w:] *Peter Eisenman. Bauten und Projekte*, red. P. Ciorra, tłum. P. Schiller, Stuttgart 1995, s. 219–222.

Bibliography, [w:] *Bernard Tschumi. Zénith de Rouen, Rouen, France*, red. T. Gannon, L.A. Gunzelman, New York 2003, s. 159.

Bibliography, [w:] *Peter Eisenman – Recente projecten/Recent Projects*, red. A. Graafland, Nijmegen 1989, s. 183–191.

Bibliography, [w:] *Eisenman Architects. Selected and Current Works*, red. S. Dobney, Mulgrave 1995, s. 245–254.

Books by or on Bernard Tschumi, [w:] *Bernard Tschumi*, red. G. Damiani, London 2003, s. 173.

Books by Peter Eisenman, „A+U” 1988, Extra Edition: *Eisenmanamnesie*, s. 169.

Books, Catalogues, and Selected Articles by Bernard Tschumi, [w:] Bernard Tschumi, *Event-cities 3. Concept vs. Context vs. Content*, Cambridge (Mass.)–London 2004, s. 628–636.

Books written by Bernard Tschumi, „GA Document Extra” 1997, nr 10, s. 156.

G. de Bure, *Bernard Tschumi – Publications*, [w:] G. de Bure, *Bernard Tschumi*, tłum. J. Banyamin, L. Palmer, Basel–Boston–Berlin 2008, s. 238.

F. Ghersi, *Bibliografia selezionata*, [w:] F. Ghersi, *Eisenman 1960/1990. Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Cannitelo 2006, s. 197–202.

Interviews by and with Peter Eisenman, „A+U” 1988, Extra Edition: *Eisenmanamnesie*, s. 169–170.

Peter Eisenman: Publications, „A+U” 1980, nr 1, s. 244.

Selected Bibliography, [w:] *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978–1988*, red. J.-F. Bédard, Montréal 1994, s. 232–236.



Selected Bibliography. Writings of Peter Eisenman 1990-2004, [w:] Peter Eisenman. *Written Into The Void: Selected Writings, 1990–2004*, wstęp: J. Kipnis, New Haven-London 2007, s. 170–172.

Selected Bibliography, [w:] *Re.Working Eisenman*, red. M. Toy, London 1993, s. 200–208.

A. Smith, *Peter Eisenman: A Selective Bibliography*, London 2010, aaschool.ac.uk/library.

A. Smith, *Bernard Tschumi: A Selective Bibliography*, London 2007, aaschool.ac.uk/library.

2. Wykaz cytowanej literatury

T. Adams, *The Eisenman-Deleuze Fold* [praca licencjacka], The University of Auckland 1993.

T.W. Adorno, *Charakterystyka Waltera Benjamina*, [w:] *idem, Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Poznań 1990.

E. Apter, *En-Chôra*, „Grey Room. Architecture – Art – Media – Politics” 2005, nr 20.

M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2013.

B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1995, 1997.

B. Banasiak, *Na tropach dekonstrukcji*, [w:] J. Derrida, *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Kraków 1992.

B. Banasiak, *Róż(ni(c)ość*, [w:] J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.

B. Banasiak, *Zachodnia metafizyka, albo pragnienie obecności*, [w:] *Derrida/Adirred*, red. D. Ulicka, Ł. Wróbel, Pułtusk 2006.

R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.

R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Miller, Berkeley-Los Angeles 1989; tekst w języku polskim: R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996.

R. Barthes, *Sémiologie et urbanisme*, „L'Architecture d'Aujourd'hui” déc. 1970/ jan. 1971, nr 153.

R. Barthes, L. Duisit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, „New Literary History” 1975, nr 2: *On Narrative and Narratives*; tekst w języku polskim: R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, przedruk w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów Pamiętnika Literackiego*, t. I, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977.

G. Bataille, *La notion de dépense*, „La Critique Sociale” 1933, nr 7; tekst w języku angielskim: *idem, The Notion of Expenditure*, [w:] *idem, Vision of Excess. Selected Writings, 1927–1939*, red. A. Stoekl, przeł. C. Lovitt, D.M. Leslie, Jr., Minneapolis 1985.

G. Bataille, *Erotism. Death and Sexuality*, przeł. M. Dalwood, San Francisco 1986.

J. Baudrillard, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, przeł. J. Benedict, London 1993.

Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.

J.-F. Bédard, *Introduction*, [w:] *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978–1988*, red. *idem*, Montreal 1994.

A. Benjamin, *Dekonstruktion und Kunst/Die Kunst der Dekonstruktion*, [w:] Ch. Norris, W. Benjamin, *Was ist Dekonstruktion?*, Zürich–München 1990.

A. Benjamin, *Derrida, Architecture and Philosophy*, [w:] *Deconstruction in Architecture*, „An Architectural Design Profile” 1988, nr 72.

A. Benjamin, *Eisenman and the Housing of Tradition*, „Oxford Art Journal” 1989, nr 1.

A. Benjamin, *Resisting Ambivalence: Form and Function in Eisenman's Architecture*, [w:] *idem, Architectural Philosophy. Repetition, Function, Alterity*, London 2000.

- W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996.
- W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928; tekst w języku angielskim: W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, New York-London 1977; tekst w języku polskim: W. Benjamin, *Źródła dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, 2013
- W. Benjamin, *Zentralpark*, [w:] *idem, Gesammelte Schriften*, t. 1, red. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main 1991.
- G. Bennington, *Complexity Without Contradiction in Architecture*, „AA Files” 1987, nr 15.
- G. Bennington, *Deconstruction and Postmodernism*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, New York 1989.
- G. Bennington, *Deconstruction Is not What You Think*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, New York 1989; przedruk w: G. Bennington, *Deconstruction Is not What You Think... and Other Short Pieces and Interviews*, ebook, www.bennington.zsoft.co.uk, 2005.
- G. Bennington, J. Derrida, *Jacques Derrida*, przeł. V. Szydłowska-Hmissi, Warszawa 2009.
- A. Bergren, *Architecture Gender Philosophy*, [w:] *Strategies in Architectural Thinking*, red. J. Whiteman, J. Kipnis, R. Burdett, Cambridge [Mass.] 1992.
- Bernard Tschumi, red. G. Damiani, London 2003.
- A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- M. Blanchot, *La Folie par excellence*, „Critique” 1951, nr 45; tekst w języku angielskim: *idem, Madness par excellence* [w:] *idem, The Step Not Beyond. Translation of Le Pas Au-delà*, przeł. L. Nelson, New York 1992.
- A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, [w:] *idem, Manifestes du surréalisme*, Paris 1965; tekst w języku angielskim: A. Breton, *Second Manifesto of Surrealism*, [w:] *idem, Manifestoes of Surrealism*, przeł. R. Seaver, H.R. Lane, Ann Arbor 1972; tekst w języku polskim: A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- G. Broadbent, *Emerging Concepts in Urban Space Design*, London 1990.
- P. Brunette, D. Wills, *The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida*, [w:] *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, red. P. Brunette, D. Wills, Cambridge [Mass.] 1994.
- A. von Buggenhagen, *Philosophische Autobiographie*, Meisenheim am Glan 1975.
- P. Bürger, *Dekonstruktion und Architektur*, [w:] *Dekonstrktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder Neues Bild der Welt?*, red. G. Kähler, Braunschweig-Wiesbaden 1990.
- A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.
- A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.
- Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, red. J. Kipnis, T. Leeser, New York 1997.
- J.-L. Cohen, *The Architect in the Philosophers Garden: Eisenman at la Villette*, [w:] *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978-1988*, red. J.-F. Bédard, Montreal 1994.
- Contrasting Concepts of Harmony in Architecture: Debate Between Christopher Alexander and Peter Eisenman*, „Lotus International” 1983, nr 40.
- E. Corrasable, *Press Release: The Language to Be Looked and/or Things to Be Read (1967)*, [w:] *The Writings of Robert Smithson*, red. N. Holt, New York 1979.
- M. Cousins, *Introduction*, [w:] M. Theodorou, *Space as Experience: Chore/Choros*, „AA Files” 1997, nr 34.
- R. Coyne, *Derrida for Architects*, London 2011.



- L. Cruickshank, *The Case for Re-evaluation of Deconstruction and Design; Against Derrida, Eisenman and their Choral Works*, „The Radical Designer” 2007, nr 3, iade.pt/designist/issues/003_07.html (data dostępu: 23 IX 2011).
- J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, New York 2007.
- Deconstruction and the Visual Arts*, red. P. Brunette, D. Wills, Cambridge [Mass.] 1994.
- G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988; tekst w języku angielskim: *idem, Fold: Leibniz and the Baroque*, przeł. T. Conley, Minneapolis 1993; tekst w języku polskim: *idem, Fałda. Leibniz a barok*, przeł. M. Janik, S. Królak, Warszawa 2014.
- J. Derrida, *A letter to Peter Eisenman*, „Assemblage” 1990, nr 12.
- J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, [w:] *Les fins de l'homme: A partir du travail de Jacques Derrida*, red. Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, Paris 1981; tekst w języku angielskim: *idem, Of An Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*, tłum. J.P. Leavey, Jr., „Oxford Literary Review” 1984, nr 2.
- J. Derrida, *Différence sexuelle, différence ontologique (Geschlecht I)*, [w:] *idem, De l'esprit, Heidegger et la question*, Paris 1987; tekst w języku polskim: *idem, Różnica płci, różnica ontologiczna (Geschlecht I)*, przeł. M. Kwietniewska, „Nowa Krytyka” 2010, www.nowakrytyka.pl/spip.php?article80 (data dostępu: 20 IX 2012).
- J. Derrida, *Faxitexture*, „Anywhere” 1992, June, red. C. Davidson, New York 1992.
- J. Derrida, *Glas*, Paris 1974; tekst w języku angielskim: *idem, Glas*, przeł. J. P. Leavey Jr., R. Rand, Lincoln-London 1986.
- J. Derrida, *Implikacje. Rozmowa z Henri Ronsem*, [w:] *idem, Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007.
- J. Derrida, *In Discussion with Christopher Norris*, [w:] *Deconstruction II*, „An Architectural Design Profile” 77, London 1989; przedruk w: *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, New York 1989.
- J. Derrida, *Introduction*, [w:] E. Husserl, *L'origine de la géométrie*, Paris 1962.
- J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1972.
- J. Derrida, *Lettre à un ami japonais*, „Le Promeneur” 1985, nr XLII; przedruk w: J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987; tekst w języku polskim: J. Derrida, *List do jednego z japońskich przyjaciół*, przeł. J.M. Godzimirski, przejrzał S. Cichowicz, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1994, nr 1-2.; J. Derrida, *List do japońskiego przyjaciela* [fragmenty], przeł. M.P. Markowski, w: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.
- J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris 1972; tekst w języku polskim: J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002,
- J. Derrida, *Negotiations: Interventions and Interviews, 1971-2001*, red., przeł. E.G. Rottenberg, Stanford 2002.
- J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.
- J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012.
- J. Derrida, *Parergon*, [w:] *idem, Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- J. Derrida, *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, Kraków 1992.
- J. Derrida, *Point de folie – Maintenant l'architecture*, [w:] B. Tschumi, *La Case Vide: La Villette*, London 1986; przedruk w: „AA Files” 1986, nr 12; przedruk w: *Architecture. Theory Since 1968*, red. K.M. Hays, przeł. K. Linker, Cambridge [Mass.]–London 1998; tekst w języku niemieckim: J. Derrida, *Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt der Architektur*, [w:] *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, red. W. Welsch, przeł. M. Wetzel, Weinheim 1988; tekst w języku francuskim: J. Derrida, *Psyché: Invention de l'autre*, t. 2, Paris 2003.
- J. Derrida, *Positions*, przeł. A. Bass, Chicago 1981.
- J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

- J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987, tekst artykułu tytułowego w języku polskim, fragmenty: *idem, Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- J. Derrida, *Rhétorique de la drogue*, [w:] *idem, Points de suspension: Entretiens*, red. E. Weber, Paris 1992
- J. Derrida, *Różnia*, [w:] *idem, Marginesy filozofii*, Warszawa 2002.
- J. Derrida, *Semiologia i gramatologia. Rozmowa z Julią Kristevą*, [w:] *idem, Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą oraz Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007.
- J. Derrida, *Sygnatura zdarzenie kontekst*, przeł. B. Banasiak, [w:] *idem, Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, Kraków 1992.
- J. Derrida, *Tympanum*, przeł. J. Margański, w: *idem, Marginesy filozofii*, Warszawa 2002.
- J. Derrida, *Why Peter Eisenman Writes Such Good Books/Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*, [w:] *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, red. J. Kipnis, T. Leeser, New York 1997.
- J. Derrida, *Xoqa/Chora*, przeł. M. Gołębowska, Warszawa 1999.
- Discussion and Comments*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, New York 1989.
- G. Dziamski, *Michel Foucault: z ducha sztuki*, [w:] „Nie pytajcie mnie kim jestem...”. *Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, Poznań 1998.
- Z. Dziuban, *Obcość, bezdomność, utrata. Wymiary atypii współczesnego doświadczenia kulturowego*, Poznań 2009.
- P. Eisenman, [niezatytułowana wypowiedź], [w:] „Yale Seminars in Architecture” 2, red. C. Pelli, New Haven 1982.
- P. Eisenman, *An Architectural Design. Interview by Charles Jencks*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, New York 1989.
- P. Eisenman, *Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure*, „A+U” [Architecture and Urbanism] 1987, nr 202; tekst w języku włoskim: *Architettura e figura retorica*; „Eidos” 1987, nr 1; zmieniona wersja w: *Re:Working Eisenman*, red. M. Toy, London 1993; tekst w języku niemieckim: *idem, Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, przeł. M. Kögl, U. Schwarz, Wien 1995.
- P. Eisenman, *Aspects of Modernism: Maison Dom'ino and the Self-Referential Sign*, „Oppositions” 1979, nr 15/16.
- P. Eisenman, *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, przeł. M. Kögl, U. Schwarz, Wien 1995.
- P. Eisenman, *Blue Line Text*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, New York 1989; pierwodruk w: „Architectural Design” 1988, nr 7/8.
- P. Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture* [rozprawa doktorska], Cambridge 1963; tekst w języku niemieckim: P. Eisenman *Die Formale Grundlegung der Modernen Architektur*, przeł. Ch. Schläppi, Zürich–Berlin 2005; faksymile oryginału rozprawy: *idem, The Formal Basis of Modern Architecture*, Baden 2006.
- P. Eisenman, *Feints*, red. S. Cassarà, Milan 2006.
- P. Eisenman, *Houses of Cards*, New York 1987.
- P. Eisenman, *Ins Leere geschrieben. Schriften & Interviews*, Wien 2005.
- P. Eisenman, *Introduction*, [w:] *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, red. K. Frampton, New York 1979.
- P. Eisenman, *Misreading*, [w:] *idem, Houses of Cards*, New York 1987.
- P. Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and Other Errors: An Architecture of Absence*, London 1986; przedruk w: „AA Files” 1986, nr 12.
- P. Eisenman, *Post/El cards. A Reply to Derrida*, „Assemblage” 1990, nr 12.
- P. Eisenman, *Post-Functionalism*, „Opposition” 1976, 6; tekst w języku niemieckim: *idem, Postfunktionalismus*, [w:] *idem, Aura und Exzeß*.



- Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, przeł. M. Kögl, U. Schwarz, Wien 1995.
- P. Eisenman, *Separate Tricks*, [w:] *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, red. J. Kipnis, T. Leeser, New York 1997.
- P. Eisenman, *The End of the Classical: The End of the Beginning, The End of the End*, „Perspecta: The Yale Architectural Journal” 1984, nr 21.
- P. Eisenman, *The Futility of Object. Decomposition and the Processes of Difference*, „Harvard Architecture Review” 1984, nr 3.
- P. Eisenman, *The Graves of Modernism*, „Oppositions” 1978, nr 12.
- P. Eisenman, *To Adolf Loos and Bertolt Brecht*, „Progressive Architecture” 1974, nr 55.
- R. Evans, *Not to be Used for Wrapping Purposes. Peter Eisenman: Fin d’Ou T Hou S, 20 February – 23 March 1985*, „AA Files” 1985, nr 10.
- I.M. Fehér, *Heideggers ontologische Neuinterpretation und Aufwertung der Stimmungen im Zusammenhang seiner phänomenologischen Radikalisierung der Lebensphilosophie und der hermeneutischen Destruktion der abendländischen Metaphysik*, „Daseinsanalyse. Jahrbuch für phänomenologische Anthropologie und Psychotherapie” 2005, nr 21, 2005.
- Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, red. A. Drexler, C. Rowe, New York 1975.
- K.W. Forster, *Eisenman/Robertson’s City of Artificial Excavation*, [w:] *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978–1988*, red. J.-F. Bédard, Montreal 1994.
- M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris 1961; tekst w języku angielskim: M. Foucault, *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, przeł. R. Howard, London–New York 2001; tekst w języku polskim: M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987.
- M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 3.
- M. Foucault, *Space, Knowledge, and Power (Interview with Michel Foucault)*, „Skyline” 1982, March.
- M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, przeł. T. Komendant, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. T. Komendant, Warszawa 1999.
- K. Frampton, *Eisenman Revisited: Running Interference*, „A+U” [Architecture and Urbanism] 1988, nr 8: extra edition: *Peter Eisenman, Eisenmanamnesia*.
- S. Freud, *Das Unheimliche*, „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften” 1919, nr 5; tekst w języku angielskim: *idem, The Uncanny*, [w:] *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, red. i tłum. J. Strachey, t. 17, London 1995, tekst w języku polskim: *idem, Niesamowite*, [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997.
- M. Fried, *Art and Objecthood*, [w:] *Minimal Art. Critical Anthology*, red. G. Battcock, New York 1968; pierwodruk: „Artforum” 1967, nr 6.
- H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956.
- B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002.
- G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris 1982; tekst w języku angielskim: G. Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, przeł. Ch. Newman, C. Doubinsky, Lincoln 1997; tekst w języku niemieckim: G. Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, przeł. W. Bayer, D. Hornig, Frankfurt am Main 1993; tekst w języku polskim, fragmenty: G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992; pełne polskie tłumaczenie: G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, T. Stróżyński, Gdańsk 2014.
- D. Ghirardo, *Diane Ghirardo’s Exposé of MOMA’s Deconstructivist Show*, „Architectural Review” 1988, nr 183.
- D. Ghirardo, *Eisenman’s Bogus Avant-Garde*, „Progressive Architecture” 1994, nr 75.
- D. Ghirardo, *The Grid and the Grain. Extension to University, Columbus, Ohio*, „The Architectural Review” 1990, nr 1120.
- D. Goldblatt, *The Dislocation of Architectural Self*, [w:] *What is Architecture?*, red. A. Ballantyne, Abingdon–New York 2002



- J. Gondowicz, *W labiryntach*, [w:] R. Queneau, *Ćwiczenia stylistyczne*, Izabelin 2005.
- C. Greenberg, *Modernist Painting*, [w:] *The New Art*, red. G. Battcock, New York 1966.
- J. Grondin, *Die Hermeneutik der Faktizität als ontologische Destruktion und Ideologiekritik. Zur Aktualität der Hermeneutik Heideggers*, [w:] *Zur philosophischen Aktualität Heideggers*, red. D. Papenfuss, O. Pöggler, t. 2, *Im Gespräch der Zeit*, Frankfurt am Main 1990
- J. Grondin, *La définition derridienne de la déconstruction: Contribution au rapprochement de l'herméneutique et de la déconstruction*, „Archives de Philosophie” 1999, nr 1
- M. Gugler, *Der Parc de la Villette – Würfelwurf der Architektur. Das Zusammenwirken von Bernard Tschumi und Jacques Derrida beim Parc de la Villette in Paris*, „Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften” 2005, nr 2.
- D. Guibert, *La conception des objets. Son monde de fiction*, Paris 2002.
- D. Hannah, *Event Space: Theater Architecture & Historical Avant-garde*, New York University 2008.
- K.M. Hays, *Allegory unto Death: An Etiology of Eisenman's Repetition*, [w:] *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978-1988*, red. J.-F. Bédard, Montreal 1994.
- K.M. Hays, *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-Garde*, Cambridge [Mass.] 2010.
- K.M. Hays, *From Structure to Side to Text: Eisenman's Trajectory*, [w:] *Thinking the Present. Recent American Architecture*, red. K.M. Hays, C. Burns, New York 1990.
- K.M. Hays, *The Autonomy Effect*, [w:] *Bernard Tschumi*, red. G. Damiani, London 2003.
- K.M. Hays, [wstęp], J. Derrida *Point de folie – Maintienat l'architecture* [w:] *Architecture. Theory since 1968*, red. K.M. Hays, przeł. K. Linker, Cambridge [Mass.]–London 1998.
- M. Heidegger, *Bauen. Wohnen, Denken*, [w:] *idem, Vorträge und Aufsätze*, t. 2, Pfullingen 1954 [GA, t. 7]; tekst w języku polskim: M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, [w:] *idem, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Warszawa 1977 oraz w: K. Michalski, *Zrozumieć przemijanie*, Warszawa 2011.
- M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, [w:] *idem, Gesamtausgabe*, t. 24, red. F.-W. von Hermann, Frankfurt am Main 1975; tekst w języku angielskim: M. Heidegger, *The Basic Problems of Phenomenology*, przeł. A. Hofstadter, Bloomington 1982; tekst w języku polskim: *idem, Podstawowe problemy fenomenologii*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009.
- M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, [w:] *idem, Gesamtausgabe*, t. 5, *Holzwege*, red. F.-W. von Hermann, Frankfurt am Main 1977; tekst w języku polskim: *idem, Źródło dzieła sztuki*, [w:] *idem, Drogi lasu*, przeł. J. Mizera, Warszawa 1997.
- M. Heidegger *Der Fehl heiliger Namen*, [w:] *idem, Gesamtausgabe*, t. 13, *Aus der Erfahrung des Denkens* red. H. Heidegger, Frankfurt am Main 1983; tekst w języku francuskim: *idem, Le défaut de noms sacrés*, przeł. P. Lacoue-Labarthe, R. Munier, „Contre toute attente” 1981, nr 2/3;
- M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, [w:] *idem, Gesamtausgabe*, t. 40, Frankfurt am Main 1983; tekst w języku polskim: M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2000; tekst w języku angielskim: M. Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, przeł. R. Mannheim, New Haven 1959.
- M. Heidegger, *Grundprobleme der Phänomenologie*, [w:] *idem, Gesamtausgabe*, t. 58, red. H.-H. Gander, Frankfurt am Main 1993.
- M. Heidegger, *Sein und Zeit*, [w:] *idem, Gesamtausgabe*, t. 2, Frankfurt am Main 1977; tekst w języku polskim: M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- M. Heidegger, *Überwindung der Metaphysik*, [w:] *idem, Gesamtausgabe*, t. 67, Frankfurt am Main 1999; tekst w języku polskim: M. Heidegger, *Przezwyciężenie metafizyki*, przeł. J. Mizera, [w:] *idem, Odczyty i rozprawy*, Warszawa 2007.
- M. Heidegger, *Zur Seienfrage*, Frankfurt am Main 1956; tekst w języku francuskim: *idem, Contribution à la question de l'être*, [w:] *idem, Question I et II*, przeł. G. Granel, Paris 1968 ; tekst w języku polskim: *idem, W kwestii bycia*, przeł. M. Poręba, [w:] *Znaki drogi*, Warszawa 1995.
- J. S. Hendrix, *Architecture and Psychoanalysis: Peter Eisenman and Jacques Lacan*, New York 2006.



- J.S. Hendrix, *The Rhetorical Figure and the Sliding of the Signifier*, [w:] *idem, Architecture and Psychoanalysis. Peter Eisenman and Jacques Lacan*, New York 2008.
- J. Hill, *Deconstructivist Architecture, 25 Years Later*, „World-Architects. eMagazine” 29 I 2013, <http://www.world-architects.com/pages/insight/deconstructivist-architecture-25>.
- P. Hirst, *Foucault and Architecture*, „AA Files” 1993, nr 26.
- D. Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, przeł. B. Wings, Cambridge [Mass.] 1990.
- D. Hollier, *La Prise de la Concorde*, Paris 1975.
- G.I. Holly, *The Ruins of Allegory and the Allegory of Ruins*, [w:] *Postmodernism Across the Ages*, red. B. Readings, B. Schaber, New York 1999.
- M. Holy-Łuczaj, *Heideggerowski zwrot: jedność bycia i nieantropocentryczna filozofia człowieka*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Philosophica” 2013, nr 26.
- M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- R.R. Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley 1988.
- F. Jameson, *Modernity versus Postmodernity in Peter Eisenman*, [w:] *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978–1988*, red. J.-F. Bédard, Montreal 1994.
- M. Januszkiewicz, L. Sokół, M. Werner, *Bez fundamentów. Wprowadzenie do problematyki nihilizmu i nowoczesności*, [w:] *Nihilizm i nowoczesność*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Warszawa 2012.
- K. Jaspers, *Strindberg et van Gogh. Swedenborg – Hölderlin*, przeł. H. Naef, Paris 1953.
- P. Johnson, M. Wigley, *Deconstructivist Architecture* [katalog wystawy], Museum of Modern Art, New York 1988; tekst w języku niemieckim: P. Johnson, M. Wigley, *Dekonstruktivistische Architektur*, przeł. F. Druffner, Stuttgart 1988.
- K. Jormakka, *The Most Architectural Thing*, [w:] *Surrealism and Architecture*, red. T. Mical, London–New York 2005.
- J. Kipnis, *Architecture Unbound: Consequences of the Recent Work of Peter Eisenman*, [w:] P. Eisenman, *Fin d’Ou T Hou S*, London 1985.
- J. Kipnis, *The Law of Ana-. On Choral Works*, [w:] *Peter Eisenman – Recente projecten/Recent Projects*, red. A. Graafland, Nijmegen 1989.
- J. Kipnis, *Twisting the Separatrix*, „Assemblage” 1991, nr 14; przedruk w: *Chora L Works...*, s. 137–160.
- C.R. Knights, *The fragility of Structure, the Weight of Interpretation: Some Anomalies in the Life and Opinions of Eisenman and Derrida*, [w:] *InterSections. Architectural Histories and Critical Histories*, red. I. Borden, J. Rendell, London 2000.
- L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 2004.
- F. Kränzler, *Nietzsche a filozofja fikcyj*, „Przegląd Humanistyczny” 1925, z. 3.
- R. Krauss, *Death of Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman*, [w:] P. Eisenman, *Houses of Cards*, New York 1987.
- A. Krawczyk, *Hobbes i Locke – dwoiste oblicze liberalizmu*, Warszawa 2011.
- A. Kucner, *Nietzsche i Heidegger – dwa doświadczenia nihilizmu*, „Diametros” 2004, nr 2.
- M. Kwietniewska, *Postowie*, [w:] J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- M. Kwietniewska, *Zwrot w myśli Heideggera*, „Analiza i Egzystencja” 2007, nr 6.
- C.L. [Christine Lubinski], *Architecture and Art: Crossing the Lines with Philip Johnson*, „MoMA” 1988, nr 48.



- J. Lacan, *Les Ecrits Techniques de Freud*, [w:] *idem, Séminaire 1953–1954, Livre I*, Paris 1975.
- M.-A. Laugier, *Observations sur l'Architecture*, Hague 1765.
- N. Leach, *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, London 1997.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923; tekst w języku angielskim: *idem, Towards a New Architecture*, przeł. F. Etchells, London 1927; tekst w języku polskim: *idem, W stronę architektury*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2012
- S.-K. Lee, *Existenz und Ereignis. Eine Untersuchung zur Entwicklung der Philosophie Heideggers*, Würzburg 2001.
- V. Lenin, *Left-Wing Communism: An Infantile Disorder*, [w:] *idem, Collected Works*, t. 31, Moscow 1964.
- A. Leśniak, *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Kraków 2003.
- D. Libeskind, *Peter Eisenman and the Myth of Futility*, „Harvard Architecture Review” 1984, nr 3.
- A. Lipszyc, *Rehabilitacja ducha*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6.
- É. Littré, *Dictionnaire de la langue Française*, Paris 1874.
- D. Lodge, *Deconstruction: A Review of the Tate Gallery Symposium*, [w:] *Deconstruction. Omnibus volume*, red. A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, New York 1989.
- G. Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, przeł. J. Goślicki, Warszawa 1968.
- M. Łaciak, *Wczesny Derrida. Dekonstrukcja fenomenologii*, Kraków 2001
- J. Macarthur, *Experiencing Absence: Eisenman, Derrida, Schwitters*, [w:] *Knowledge and/or/of Experience*, red. *idem*, Brisbane 1993.
- P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris 1966; tekst w języku angielskim: P. Macherey, *A Theory of Literary Production*, przeł. G. Wall, London 1978.
- H.F. Mallgrave, D. Goodman, *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to Present*, Chichester 2011.
- Manifest der Kommunistischen Partei*, London 1848.
- M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. 2, Kraków 2003.
- K. Marks, F. Engels, *Dzieła wybrane*, t. 1, Warszawa 1981.
- L. Martin, *On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory*, „Assamblage” 1990, nr 11.
- K. Matuszewski, *Wstęp*, [w:] G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann Warszawa 1998.
- E. Meyer, *Architettura ove il desiderio può abitare/Architecture where Desire Can Live*, „Domus” 1986, nr 671; przedruk w: *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*, red. K. Nesbitt, New York 1996; przedruk w: *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, red. N. Leach, London 1997 przedruk w: *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, red. J. Culler, London 2003.
- K. Meyer, *Ästhetik der Historie. Friedrich Nietzsches Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Würzburg 1998.
- W.B. Michaels, *Kształt znaczącego. Od roku 1967 do końca historii*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2011.
- J. Mieszkowski, *Art forms*, [w:] *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, red. D.S. Ferris, Cambridge 2004.
- A.J. Mitchell, S. Slotte, *Derrida and Joyce: On Totality and Equivocation*, [w:] *Derrida and Joyce. Text and Context*, red. *idem*, New York 2013.
- L. Moretti, *Form as Structure*, [w:] *Luigi Moretti, Works and Writings*, red. F. Bucci, M. Mulazzani, przeł. M. de Conciliis, New York 2002.

- L. Moretti, *Structures and Sequences of Spaces*, przeł. T. Stevens, „Oppositions: A Forum for Ideas and Criticism in Architecture” 4, New York 1974; przedruk w: *Luigi Moretti, Works and Writings*, przeł. M. deConciliis, red. F. Bucci, M. Mulazzani, New York 2002; pierwodruk: *Strutture e Sequenze*, „Spazio” 1952–1953, nr 7.
- O. Neurath, *Protokollsätze*, „Erkenntnis. Zugleich Annalen der Philosophie” 1932/1933, nr 3.
- F. Nietzsche, *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, [w:] *idem, Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* [w:] *idem, Werke in drei Bänden*, t. 1, München 1954; tekst w języku polskim: F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1908.
- F. Nietzsche, *Morgenröte*, [w:] *idem, Werke in drei Bänden*, t. 1, München 1954; tekst w języku polskim: F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa–Kraków 1912.
- F. Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, [w:] *idem, Sämtliche Werke*, red. G. Colli, M. Montinari, t. 1, München 1980.
- Ch. Norris, A. Benjamin, *Was ist Dekonstruktion*, Zürich–München 1990
- H. Ott, *Martin Heidegger. W drodze ku biografii*, Warszawa 1988.
- G. Pankow, *L'image du corps et object transitionnel*, „Revue Française de Psychanalyse” 1976, nr 2.
- Paper Art 6. Dekonstruktivistische Tendenzen* [katalog wystawy], red. D. Eimert, Düren 1996
- T. Patin, *From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction*, „Journal of Architectural Education” 1993, nr 47.
- M. Pawley, B. Tschumi, *The Beaux-Arts since 1968*, „Architectural Design” 1971, nr 41.
- D. Petherbridge, *Da Da Deconstruction Lives, Review of the International Symposium on Deconstruction at the Tate Gallery*, „Art Monthly” 1988, nr 117.
- G. Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1987.
- K.R. Popper, *Die Logik der Sozialwissenschaften*, [w:] T. Adorno et al., *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Neuwied–Berlin 1969.
- M. McQuillan, *Paul de Man*, London–New York 2001.
- J. Rajchman, *Philosophical Events: Essays of the '80*, New York 1991.
- M.W. Rectanus, *Culture Incorporated. Museums, Artists, and Corporate Sponsorship*, Minneapolis 2002.
- J.N. Riddell, *From Heidegger to Derrida to Chance: Doubling and (Poetic) Language*, [w:] *Martin Heidegger and Question of Literature: Towards a Postmodern Literary Hermeneutics*, red. W.V. Spanos, Bloomington 1979; tekst w języku polskim: *idem, Od Heideggera do Derridy aż po przypadek: podwojenie a język (poetycki)*, tłum. M.B. Fedewicz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
- A. Robbe-Grillet, *Argumente für einen neuen Roman*, München 1965.
- R. Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main 1992; tekst w języku polskim: R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009.
- C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency, Literal and Phenomenal*, [w:] C. Rowe, *The Mathematics of Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge [Mass.] 1976.
- S. Sadler, *The Varieties of Capitalist Experience*, [w:] *Architecture and Capitalism. 1845 to the Present*, red. P. Deamer, New York 2014.
- J.-P. Sartre, *Der Mensch und die Dinge*, [w:] *idem, Der Mensch und die Dinge*, Reinbek 1978.
- F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.



- A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, t. I–II, Leipzig 1844 (wyd. 2), tekst w języku angielskim: A. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, przeł. R.B. Haldane, J. Kemp, London 1909; tekst w języku polskim: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1–2, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994–1995.
- F. Schulze, *Philip Johnson. Live and Work*, Chicago 1996; tekst w języku niemieckim: F. Schulze, *Philip Johnson. Leben und Werk*, przeł. J. Schulte, Wien 1996.
- P. Schumacher, *Graphic Spaces – Aspects of the Work of Zaha Hadid*, „IDEA – International Graphic Art” 2002, nr 293.
- U. Schwarz, *Das Erhabene und das Grotteske, oder Michelangelo, Piranesi und die Folgen. Über einige Grundbegriffe der Architekturtheorie Peter Eisenmans*, [w:] *Schräge Architektur und aufrechter Gang. Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn*, red. G. Kähler, Braunschweig–Wiesbaden 1993.
- K. Schwitters, *Ich und meine Ziele*, [w:] *Kurt Schwitters 1887–1948* [katalog wystawy], Hannover 1986.
- G. Shane, *Modernismus, Postmodernismus und Dekonstruktion. Zur Ausstellung Deconstructivist Architecture in New York*, „Archithese” 1989, nr 1.
- H.A. Shirvani, *Gehry and Deconstructivism: A Matter of Difference in Text*, „Avant Garde” 1981, nr 1.
- P. Sikora, *Perspektywy filozofii istnienia. Hegel-Heidegger*, Toruń 2007.
- P. Sikora, *Problem różnicy ontologicznej w późnej filozofii Martina Heideggera*, „Colloquia Communia. Idee i Ludzie Demokracji” 2003, nr 1.
- T. Sławek, T. Rachwał, *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacques’a Derridy*, Warszawa 1992.
- R. Smithson, *The Language to Be Looked and/or Things to Be Read* [katalog wystawy], Dwan Gallery, New York 1967.
- A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2004.
- P. Sollers, *L’Écriture et l’expérience des limites*, Paris 1969; tekst w języku angielskim: *idem, Writing and the Experience of Limits*, przeł. P. Barnard, D. Hayman, New York 1983.
- R.E. Somol, *An Interview: Peter Eisenman and Robert E. Somol*, [w:] *Re:working Eisenman*, red. A. Bettella, London 1993.
- R.E. Somol, *Dummy Text or the Diagrammatic Basic of Contemporary Architecture*, [w:] P. Eisenman, *Diagram Diaries*, New York 1999.
- M. Sorkin, *Canon Fodder*, „The Village Voice”, 1 XII 1987; przedruk w: M. Sorkin, *Exquisite Corpse*, London–New York 1991.
- S. Sorlin, *A Linguistic Approach to David Mitchell’s Science-Fiction Stories in Cloud Atlas*, „Miscelánea: a Journal of English and American studies” 2008, nr 37.
- V. Szydłowska, *Nihilizm i dekonstrukcja*, Warszawa 2003.
- M. Tafuri, *Design and Capitalist Development*, przeł. B.L. La Penta, Cambridge [Mass.] 1976.
- The Blanchot Reader*, red. M. Holland, Oxford 1995.
- M. Theodorou, *Space as Experience: Chore/Choros*, „AA Files” 1997, nr 34.
- Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*, red. K. Nesbitt, Princeton 1996.
- B. Treanor, *The God Who May Be: Quis ergo amo cum deum meum amo?*, „Revista Portuguesa de Filosofia” 2004, nr 4.
- E. Tsai, *Robert Smithson: Plotting a Line from Passaic, New Jersey, to Amarillo, Texas*, [w:] *Robert Smithson* [katalog wystawy], Museum of Contemporary Arts, Los Angeles 2004.
- B. Tschumi, *La Case Vide: La Villette 1985*, London 1986.



- B. Tschumi, *Abstract Mediation and Strategy*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996.
- B. Tschumi, *Architecture and Limits*, „Artforum” 1980, nr 4, cz. II: 1980, nr 7; cz. III: 1981, nr 1; nowa redakcja: B. Tschumi, *Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996.
- B. Tschumi, *Architecture and Transgression*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996; pierwodruk w: „Oppositions” 1976, nr 7.
- B. Tschumi, *Cinegram Folie: Le Parc de la Villette*, Princeton 1987; tekst w języku francuskim: B. Tschumi, *Cinégramme folie: Le Parc de la Villette*, Seyssel 1987.
- B. Tschumi, *De-, Dis-, Ex-*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996.
- B. Tschumi, *Disjunction*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996.
- B. Tschumi, *Fireworks*, [w:] R. Goldberg, B. Tschumi, *A Space: A Thousand Words* [katalog wystawy], Royal College of Art, London 1975.
- B. Tschumi, *Introduction*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996.
- B. Tschumi, *La Stratégie de l'autruche*, „L'Architecture d'Aujourd'hui” 1974, nr 176.
- B. Tschumi, *Madness and Combinative*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, Cambridge [Mass.]–London 1996.
- B. Tschumi, *Non-Sense/No-Meaning*, [w:] *idem, Cinegram Folie. Le Parc de la Villette*, Princeton 1988; nowa redakcja: B. Tschumi, *Abstract Mediation and Strategy*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, Cambridge [Mass.]–London 1996.
- B. Tschumi, *Parc de la Villette, Paris*, [w:] *Deconstruction in Architecture*, „An Architectural Design Profile” 72, London 1988 ; „Architectural Design” 1988, nr 3/4.
- B. Tschumi, *Sanctuaries*, „Architectural Design” 1973, nr 43.
- B. Tschumi, *Sequences*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996; pierwodruk w: „The Princeton Journal: Thematic Studies in Architecture” 1983, nr 1.
- B. Tschumi, *Six Concepts*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996.
- B. Tschumi, *Space and Events*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996; pierwodruk w: *Themes III: The Discourse of Events*, red. N. Coates, M. Benson, London 1983.
- B. Tschumi, *The Architectural Paradox*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996; pierwodruk w: *Question of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)*, „Studio Intenational” 1975, nr 2.
- B. Tschumi, *The Enviromental Trigger*, [w:] *A Continuing Experiment: Learning and Teaching at the Architectural Association*, red. J. Gowan, London 1975.
- B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, London 1994.
- B. Tschumi, *The Pleasure of Architecture*, „Architectural Design” 1977, nr 3; przedruk w: *idem, Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996.
- B. Tschumi, *Violence of Architecture*, [w:] *idem, Architecture and Disjunction*, London–Cambridge [Mass.] 1996; pierwodruk: B. Tschumi, *Violence of Architecture*, „Artforum” 1981, nr 1.
- R. Vaneigem, *Commentaires contre l'urbanisme*, „Internationale Situationniste” 1961, nr 6; tekst w języku angielskim: R. Vaneigem, *Comments Against Urbanism*, „October” 1997, nr 79.
- G. Vattimo, *Jenseits vom Subjekt*, Graz 1986.
- G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006.
- G. Vattimo, *Verwindung. Nihilism and the Postmodern in Philosophy*, „SubStance” 1987, nr 53.



- R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966.
- F. Vitale, *Jacques Derrida and the Politics of Architecture*, „Serbian Architectural Journal” 2010, nr 2.
- M. Waligóra, *Iluzja źródłowości. Derridiańska krytyka teorii doświadczenia fenomenologicznego*, „Diametros” 2008, nr 18.
- J. Waszkiewicz, *Korzenie greckiej geometrii. Studium socjokulturowych uwarunkowań genezy matematyki*, „Prace Naukowe Ośrodka Badań Prognostycznych Politechniki Wrocławskiej” 21, Wrocław 1988.
- C. Wąs, *Pomniki w periegezie Pauaniasza*, „Quart” 2008, nr 1.
- A.S. Weiss, *The Aesthetics of Excess*, New York 1989.
- W. Welsch, *Das weite Feld der Dekonstruktion*, [w:] *Schräge Architektur und aufrechter Gang. Dekonstruktion; Bauen in einer Welt ohne Sinn?*, red. G. Kähler, Braunschweig–Wiesbaden 1993.
- W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- J. Whiteman, *Peter Eisenman: Moving Arrows, Eros and other Errors. Site Unscene: Notes on Architecture and the Concept of Fiction*, „AA Files” 1986, nr 12.
- M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, [w:] P. Johnson, M. Wigley, *op. cit.*
- M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, New York 1989.
- M. Wigley, *Postmortem Architecture: The Taste of Derrida*, „Perspecta” 1987, nr 23.
- M. Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge [Mass.]–London 1993.
- M. Wigley, *The Domestication of the House: Deconstruction After Architecture*, [w:] *Deconstruction and the Visual Arts, Art, Media, Architecture*, red. P. Brunette, D. Wills, Cambridge [Mass.] 1994.
- M. Wigley, *The Translation of Architecture, the Production of Babel*, „Assemblage” 1989, nr 8; przedruk w: „Architectural Design” 1990, nr 60; przedruk w: *Deconstruction III*, red. A. Papadakis, „An Architectural Design Profile” 1994, nr 87; przedruk w: *Deconstruction and the Visual Arts*, red. P. Brunette, D. Wills, Cambridge [Mass.] 1994.
- O. Wilde, *The Decay of Lying*, „The Nineteenth Century” 1891, nr 2.
- B. Willms, *Revolution und Protest oder Glanz und Elend des bürgerlichen Subiekts*, Stuttgart 1969.
- W.T. Willoughby, *Founding Nietzsche in the Fin d'Ou T Hou S*, <http://corbu2.caed.kent.edu/architronic/v2n3/v2n3.05.html>.
- L. Wittgenstein, *Culture and Value*, przeł. P. Winch, Oxford 1980.
- L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, [w:] *idem, Schriften*, t. 1, Frankfurt am Main 1969; tekst w języku polskim: L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000.
- L. Wittgenstein, *Über Gewißheit*, Frankfurt am Main 1970; tekst w języku polskim: L. Wittgenstein, *O pewności*, przeł. M. Sady, W. Sady, Warszawa 1993.
- C. Wodziński, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1994.
- C. Wodziński, *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu. Celan – Heidegger*, Gdańsk 2010.
- B. Wolniewicz, *O Traktacie*, [w:] L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Warszawa 1997.
- C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 1997.
- M. Yaari, *Rethinking the French City: Architecture, Dwelling, and Display After 1968*, Amsterdam–New York 2008.



T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

A. Zeidler-Janiszewska, *Między estetyką dzieła i estetyką zdarzenia*, [w:] R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005.

W. Zięba, *Dekonstrukcja metafizyki. Powstanie (J. Derrida) – Rozkwit – Niespełnienie (R. Rorty)*, Rzeszów 2009.

3. Przywołane pozycje literatury pięknej

E. Arsan, *Emmanuelle Livre 1 – La leçon d'home*, Paris 1967; tekst w języku angielskim: E. Arsan, *Emmanuelle*, przeł. L. Bair, New York 1971; tekst w języku polskim: E. Arsan, *Emmanuelle 1, czyli edukacja*, przeł. R. Szwert, Warszawa 1990

M. Blanchot, *Tomasz Mroczny*, przeł. A. Wasilewska, [w:] M. Blanchot, *Tomasz Mroczny. Szaleństwo dnia*, Wrocław 2009.

I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Kraków 2005.

R. Chandler, *The High Window*, New York 1942.

J. Cortazar, *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Kraków 2004.

U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] U. Eco, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Kraków 2004.

J. Joyce, *Finnegans Wake*, Harmondsworth 1976; tekst w języku polskim: J. Joyce, *Finneganów tren*, przeł. K. Bartnicki, Kraków 2012.

Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror (1868-1869)*, [w:] Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, red. G.L. Mano, Paris 1938.

E.A. Poe, *The Black Cat*, Boston 1986.

E.A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, przeł. S. Wyrzykowski, [w:] E.A. Poe, *Opowieści niesamowite*, Kraków 1976.

W. Shakespeare, *Makbet*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1997.

P. Valéry, *The Crisis of the Mind*, [w:] P. Valéry, *The Collected Works of Paul Valéry*, t. 10: *History and Politics*, przeł. D. Folliot, J. Mathews, Princeton 1962.

4. Dokumenty audiowizualne

Deconstructivism: Retrospective Views and Actuality, zob. <http://moma.org/explore/multimedia/video/255> (data dostępu: 17 XI 2014).

13. Indeks nazwisk

- Adams Tim 23
 Adorno Theodor Ludwig Wiesengrund 162, 193, 250, 253, 262
 Ajschylos 250
 Albee Edward 270
 Alberti Leon Battista 167
 Alexander Christopher 164, 271
 Althusser Louis 141
 Altman Nathan 182
 Amsterdamski Piotr 273
 Apter Emily 73
 Arnell Peter 84, 293
 Arsan Emanuelle, właśc. Marayat Bibidh 172
 Artaud Antonin 175, 226
 Arystoteles 146, 260
 Augé Marc 254
 Bach Johann Sebastian 197
 Bair Lowell 172
 Balzak Honoriusz, właśc. Honoré de Balzac 137, 285
 Ballantyne Andrew 16
 Banasiak Bogdan 12–15, 199, 255
 Baran Bogdan 13–14, 251, 253
 Barnard Philip 175
 Barthes Roland 122, 151, 159–162, 166, 175, 197–198, 263, 265, 278–279, 285–297
 Bass Alan 231
 Bataille Georges 151, 160, 164, 166–168, 171–172, 174–175, 220–221, 226, 243–244, 269, 286
 Battecock Gregory 134, 139
 Baudelaire Charles 55, 137
 Baudrillard Jean 201–202
 Bauman Zygmunt 254
 Bédard Jean-François 70, 115, 144
 Behrens Peter 178
 Benedict James 201
 Benjamin Andrew 8, 99, 102–103, 116–124, 130, 142, 268, 284–285
 Benjamin Walter 19, 55, 86–87, 146, 152, 187–188, 193, 210, 241
 Bennington Geoffrey 8, 13, 152, 242
 Benson Martin 180
 Berg Alban 271
 Bergdoll Barry 249
 Bergren Ann 85, 99, 101–102, 107–113, 123, 284
 Bettella Andrea 88
 Bickford Ted 84, 293
 Bielik-Robson Agata 161
 Blanchot Maurice 213, 223, 226, 241–243
 Boole George 199
 Boullée Étienne-Louis 167, 176
 Borden Iain 274
 Brahm John 186, 294
 Brecht Bertolt 136
 Breton André 172, 202, 258
 Bricmont Jean 273
 Broadbent Geoffrey 15
 Brown Lancelot 164
 Brunette Peter 10–11, 18, 70
 Bryson Norman 134
 Bubner Rüdiger 223
 Bucci Federico 278
 Buggenhagen Erich Arnold von 252
 Bürger Peter 256–259
 Burdett Richard 85
 Burns Carol 122
 Burzyńska Anna 12, 14–15
 Burzyński Jan 219
 Callois Roger 221
 Calvino Italo 179
 Caputo John D. 253
 Cassarà Silvio 68, 278, 292

- Cervantes Miguel de 251
 Chandler Raymond 221, 294
 Chądzyńska Zofia 89
 Chomsky Noam 31–32, 128, 134, 146–147, 263, 278, 286
 Chymkowski Roman 254
 Ciorra Pippo 94, 293
 Clarke Arthur Charles 82
 Coates Nigel 180
 Cohen Jean-Louis 70, 123, 145
 Colli Giorgio 262
 Conciliis Marina de 278
 Conley Tom 23
 Cooke Catherine 8
 Corrasable Eton 223
 Cortazar Julio 89
 Cousins Mark 114
 Coyne Richard 70, 72–73
 Cruickshank Leon 129
 Culler Jonathan 189
 Damiani Giovanni 221
 Dante Alighieri 175
 David Jacques Louis 178
 Davidson Cynthia 70, 74
 Deamer Peggy 264
 Debord Guy 153–154
 Deleuze Gilles 23, 124
 Derrida Jacques 8–22, 29, 31, 37, 41, 49, 52, 56, 64, 66–67, 69–70, 72–73, 75, 77–80, 82–83, 85–87, 89–90, 92–93, 95–96, 101–102, 105–108, 112–114, 123–124, 129–132, 138, 142, 145–146, 151–153, 160, 189, 199, 207–208, 210, 213–215, 217–218, 221–245, 253, 256–263, 265, 283–286, 288–289
 Dobney Stephen 51, 71, 126, 292–293
 Doesburg Theo van 133, 269
 Drexler Arthur 35, 38, 291
 Drzewiecki Konrad 251
 Duchamp Marcel 157, 272
 Duisit Lionel 278
 Dziadek Adam 15, 231
 Dziamski Grzegorz 23
 Dziuban Zuzanna 251–253
 Eagleton Terry 141
 Eco Umberto 72, 152
 Eimert Dorothea 8
 Eisenman Peter 8–11, 14–19, 22–23, 28–72, 74–81, 83–103, 106–108, 112–113, 115, 118–147, 152, 208, 248–250, 256, 263–276, 278–280, 283–286, 288–289
 Eisenstein Siergiej 197, 279
 Engels Friedrich 251
 Eurypides 250
 Evans Robin 30–33, 36, 64, 127, 134, 146–147
 Fedewicz Maria Bożena 14
 Fehér István M. 13
 Ferris David S. 188
 Folliot Denise 41
 Forster Kurt W. 144
 Foucault Michel 23, 57, 151, 181, 188–189, 208, 210, 217, 224–225, 233, 237, 286–287
 Frampton Kenneth 133, 135, 142, 145, 266, 270, 272
 Freud Sigmund 21, 96, 122, 145, 196, 265, 285, 287
 Fried Michael 139, 146, 263
 Friedrich Hugo 137–138
 Frydryczak Beata 242
 Gandelonas Mario 28, 30, 43, 46, 291
 Gander Hans-Helmuth 13
 Gehry Frank Owen 8
 Genet Jean 73
 Genette Gérard 198, 200, 263, 278–279
 Ghirardo Diane 7, 70
 Goldberg Rose Lee 162
 Goldblatt David 16
 Gondowicz Jan 198
 Goodman David 181
 Goślicki Jan 251
 Gowan James 264
 Graafland Arie 81, 102, 292
 Granel Gérard 14
 Greenberg Clement 42, 44, 134, 140, 146, 177, 271
 Grondin Jean 12
 Gugler Michaela 224
 Guibert Daniel 236
 Hadid Zaha 10
 Haldane Richard Burdon 197
 Hannah Dorita 208
 Häring Hugo 177
 Hayman David 175
 Hays Kenneth Michael 10, 98, 102–103, 121–123, 134–136, 146, 215, 220–222, 230–232, 236, 284–285
 Hademann Oskar 243
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 19, 73, 137, 167–169
 Heidegger Martin 12–15, 19–21, 72, 89, 96, 112, 114, 197, 213, 234, 252–254, 256, 260, 265, 289
 Hendrix John Shannon 63, 273
 Heraklit z Efezu 251
 Hermann Friedrich-Wilhelm von 13
 Hill John 248–249, 294
 Hirst Paul 181, 217

- Hobbes Thomas 251
 Hofer Nina 30
 Hofstadter Albert 14
 Hölderlin Friedrich 226, 252
 Holland Michael 226
 Hollier Denis 151, 167–168, 286
 Holly Grant I. 188
 Holt Nancy 223
 Holy-Łuczaj Magdalena 21
 Homer 102–103, 111, 114, 152, 285
 Horkheimer Max 241, 250, 253
 Houdebine Jean-Louis
 Howard Richard 224
 Hubert Renée Riese 202
 Husserl Edmund 12, 19, 92, 213, 243, 265
 Ingraham Catherine 107–109, 112
 Jameson Frederic 118, 128, 141
 Janik Mateusz 23
 Januszkiewicz Michał 251
 Jaspers Karl 226
 Jencks Charles 14, 134, 194
 Johnson Philip Cortelyou 8, 18, 22
 Jormakka Kari 154, 164–165, 174, 217, 220–222
 Joyce James 179, 188, 226, 249, 265
 Kähler Gerd 7, 97, 256, 260
 Kant Immanuel 12–13, 16, 19–20, 22, 97, 114, 197, 213, 260–261
 Kartezjusz, właśc. René Descartes 19–20, 114, 116, 213, 260
 Kemp John 197
 Kent William 164
 Kęszycka Halina 224
 Kipnis Jeffrey 30, 70, 72, 75, 79, 85, 98, 101–102, 104–107, 124, 129, 131–133, 284–285
 Klee Paul 187
 Klein Felix 143
 Klossowski Pierre 172
 Knights Clive R. 274
 Kołakowski Leszek 189, 190
 Koolhaas Rem 10
 Kränzler Fryderyk 201
 Krauss Rosalind 30, 41–42, 45, 55–56, 103, 134, 140, 146, 263, 284–285
 Krawczyk Anna 251
 Krier Léon 226
 Krier Rob 164
 Królak Sławomir 23
 Krzemieniowa Krystyna 187–188, 223
 Krzemień-Ojak Krystyna 193
 Kubicki Roman 16
 Kubrick Stanley 82
 Kucner Andrzej 251
 Kunz Tomasz 254
 Kwiek Marek 23
 Kwietniewska Małgorzata 14, 21, 112
 La Penta Barbara Luigia 163
 Lacan Jacques 63, 96–97, 188, 195–196, 265, 273
 Lacoue-Labarthe Philippe 12, 16
 Lane Helen Ruth 172
 Laugier Marc-Antoine 163
 Lautréamont Comte de, właśc. Isidore Lucien Ducasse 175, 202
 Le Corbusier, właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris 45, 92, 122, 133, 144, 153, 200, 269, 271
 Leavey, Jr. John P. 16, 73
 Lee Seu-Kyou 234
 Leeser Thomas 70, 75, 82
 Lefebvre Henri 154, 286
 Lenin Włodzimierz, właśc. Władimir Iljicz Uljanow 153
 Lequeu Jean-Jacques 164
 Lescoure Jean 198
 Leśniak Andrzej 213, 223, 231, 243–244
 Lewańska Ariadna 161
 Libeskind Daniel 8, 10, 30, 37, 39–41, 266
 Lipszyc Adam 241
 Lissitzky El, właśc. Lazar Markowicz Lissitzky 178
 Littré Émile 230, 237
 Lodge David 93
 Loos Adolf 136, 257
 Lubinski Christine 7
 Lukács György 251, 261
 Lyotard Jean-François 261
 Łaciak Marek 11
 Łukasiewicz Małgorzata 250
 Macarthur John 85, 88
 Macherey Pierre 128, 141
 Malewicz Kazimierz 272
 Mallarmé Stéphane 175, 200
 Mallgrave Harry Francis 181
 Malazzani Marco 278
 Man Paul de 86
 Mandelbrot Benoit 147
 Mano Guy Lévis 202
 Margański Janusz 17, 224–225
 Markowski Michał Paweł 12, 231, 244
 Marks Karol, właśc. Karl Marx 251
 Martin Louis 154, 161–162, 168, 228
 Mathews Jackson 41
 Matuszewski Krzysztof 243

- McQuillan Martin 86
 Merkator, Mercator, właśc. Gerhard Kremer 144
 Meyer Eva 12, 14–15, 19, 70
 Meyer Katrin 197
 Mical Thomas 154
 Michaels Walter Benn 218–219
 Michalski Krzysztof 234
 Mielnikow Konstantin 178
 Mieszkowski Jan 188
 Milecki Aleksander 198
 Miller Joseph Hillis 85
 Miller Richard 279
 Mitchell Andrew J. 249
 Mitterand François 242
 Mizera Janusz 20, 254
 Möbius August Ferdinand 143
 Montinari Mazzino 262
 Moretti Luigi 278
 Morris Robert 55
 Munier Roger 12
 Naef Hélène 226
 Nancy Jean-Luc 16
 Nelson Lycette 226
 Nesbitt Kate 175
 Neurath Otto 262
 Newton Isaac 114
 Nietzsche Friedrich 76, 129–130, 132, 161, 188–189, 197, 201, 234, 251, 258–259, 262, 265
 Norris Christopher 14–17, 70, 116
 Nycz Ryszard 14, 244
 Olbrich Joseph Maria 178
 Ott Hugo 252
 Pankow Gisela 196
 Papadakis Andreas 8, 14–15, 18
 Papenfuss Dietrich 12
 Partyga Ewa 251
 Patin Thomas 30, 134–135, 273, 284
 Pawley Martin 154
 Perec Georges 197–198, 278–279
 Petherbridge Deanna 15
 Picht Georg 137
 Piranesi Giovanni Battista 164–165, 176, 277
 Platon 9, 13, 15, 19–20, 69, 75, 77–78, 82, 102–104, 110–112, 114, 131, 146, 285
 Poe Edgar Allan 69, 90
 Poelzig Hans 178
 Pöggler Otto 12
 Ponge Francis 138
 Popowski Waclaw Jan 263
 Popper Karl Raimund 262
 Poreba Marcin 14
 Proust Marcel 200
 Queneau Raymond 189, 197–198, 278–279
 Quincy Antoine Chryssostome Quatremère de 167
 Rajchman John 208, 210
 Rand Richard 73
 Ray Man, właśc. Emmanuel Rudnitzky 202
 Readings Bill 188
 Rectanus Mark W. 208
 Rejniak-Majewska Agnieszka 237
 Rendell Jane 274
 Reszke Robert 21
 Riddell Joseph Neill 14
 Rietveld Gerrit 133
 Rizzi Renato 75
 Robbe-Grillet Alain 138
 Rohe Ludwig Mies van der 200
 Ronse Henri 13
 Rorty Richard 262–263
 Rottenberg Elisabeth G. 238
 Rowe Colin 35, 38, 44, 47, 55, 134, 271, 291
 Sadler Simon 264
 Sade Donatien Alphonse François de 175, 279
 Sady Małgorzata 260
 Sady Wojciech 260
 Salgari Emilio 72
 Sartre Jean-Paul 42, 138
 Saussure Ferdinand de 31, 189, 256
 Schaber Benett 188
 Scharoun Hans 177
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 187
 Schläppi Christoph 30
 Schlemmer Oskar 178
 Schönberg Arnold 271
 Schopenhauer Artur 197
 Schröder-Schräder Truus 133
 Schulte Joachim 7
 Schulze Franz 7, 22
 Schumacher Patrik 176
 Schwarz Ulrich 7, 97, 137–139
 Schwitters Kurt 258–259
 Scully Vincent 164, 194
 Seaver Richard 172
 Sekstus Empiryk 213
 Seraphini Luigi 223
 Shakespeare William 251

- Shane Grahame 7
 Shirvani Hamid Augustine 8
 Sikora Paweł 252
 Slote Sam 249
 Slutzky Robert 134
 Sławek Tadeusz 12
 Słomczyński Maciej 251
 Smithson Robert 223
 Sofokles 250, 252
 Sokal Alan 273
 Sokół Lech 251
 Sokrates 105–106
 Sollers Phillippe 151, 175–176, 286
 Somol Robert E. 88, 208
 Sorkin Michael 7
 Sorlin Sandrine 198
 Speer Albert 178
 Stevens Thomas 278
 Stoekl Allan 220
 Strachey James Beaumont 21
 Stróżyński Tomasz 198
 Surma-Gawłowska Monika 249
 Szklowski Wiktor 42, 128
 Szydłowska-Hmissi Valeria 12, 242
 Szymanowski Adam 72
 Tafuri Manfred 30, 140
 Tarantino Quentin 70
 Terragni Giuseppe 122, 133
 Theodorou Maria 99, 101–102, 113–115, 123, 125, 284–285
 Tiedemann Rolf 146
 Toy Maggie 264
 Treanor Brian 87
 Tsai Eugenie 223
 Tschumi Bernard 8–11, 14, 16–19, 23, 70, 82, 93, 106–107, 122, 131, 145, 150–160, 162–169, 171–212, 214–230, 232–240, 242–243, 245, 248–250, 256, 263–265, 269, 275–280, 283, 286–290
 Ulicka Danuta 255
 Valéry Paul 41
 Vaneigem Raoul 181
 Vattimo Gianni 249, 253–254, 262
 Venturi Robert 57, 192, 202
 Vidler Anthony 30
 Virilio Paul 204
 Vitale Francesco 229
 Wagner Richard 130
 Waligóra Marcin 89
 Wall Goeffrey 128
 Wąs Cezary 109
 Waszkiewicz Jan 199
 Ważyk Adam 258
 Weber Elisabeth 10
 Webern Anton 271
 Weegee, właśc. Arthur Fellig 222
 Weiss Allen S. 172
 Welsch Wolfgang 15–16, 260–263
 Werner Mateusz 251
 Whiteman John 30, 85, 141–142, 146
 Wiertow Dziga, ur. Dawid Abelowicz Kaufman 197–198, 279
 Wigley Mark 7–8, 10, 13–14, 18–25, 107, 152, 248–249, 261, 294
 Wilde Oscar 141
 Willms Bernard 137
 Willoughby William T. 133
 Wills David 10–11, 18, 70
 Winch Peter 222
 Wings Betsy 167
 Witruwiusz, właśc. Marcus Vitruvius Pollio 75, 87, 89, 96, 167, 169, 176–177
 Wittgenstein Ludwig 39, 146, 222–223, 260
 Wodziński Cezary 253
 Wölfflin Heinrich 23
 Wolniewicz Bogusław 223, 260
 Woźniak Cezary 20
 Wróbel Łukasz 255
 Wyrzykowski Stanisław 69, 259
 Yaari Monique 224
 Załuski Tomasz 121
 Zeidler-Janiszewska Anna 16, 223
 Zięba Włodzimierz 12, 15

14. Informacja o pierwodrukach

Wszystkie rozdziały niniejszej książki opublikowane zostały wcześniej jako artykuły w czasopiśmie „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”.

1. Wstęp. W stronę dekonstrukcji w architekturze

W stronę dekonstrukcji w architekturze,

„Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2010, nr 3(17), s. 3–17.

Peter Eisenman

2. *Misreading... and Other Errors*

Misreading... and Other Errors. Peter Eisenman a dekonstrukcja, część I,

„Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2011, nr 4(22), s. 63–91.

3. *Choral Works czy Separate Tricks*

Choral Works czy Separate Tricks. Peter Eisenman a dekonstrukcja, część II,

„Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2012, nr 2(24), s. 109–131.

4. Architektura, która naśladuje niemą filozofię

Architektura, która naśladuje niemą filozofię. Peter Eisenman a dekonstrukcja, część III,

„Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2012, nr 3(25), s. 68–86.

Aneks

5. Architektura pisze nadal Balzakowskie powieści

Architektura pisze nadal Balzakowskie powieści. Peter Eisenman a literatura,

„Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2011, nr 3(21), s. 72–87.

Bernard Tschumi

6. Od perwersji do dekonstrukcji

Od perwersji do dekonstrukcji. Architektura Bernarda Tschumiego, część I,

„Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2013, nr 1(27), s. 71–95.

7. Bliżej dekonstrukcji

Od perwersji do dekonstrukcji. Architektura Bernarda Tschumiego, część II,

„Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2013, nr 3(29), s. 83–101.

8. Park dekonstrukcji

Od perwersji do dekonstrukcji. Architektura Bernarda Tschumiego, część III,

„Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2013, nr 4(30), s. 64–91.

9. Zakończenie. Destrukcyjność jako konstrukcja. Paradoxy dekonstrukcji w architekturze

Destrukcyjność jako konstrukcja. Paradoxy dekonstrukcji w architekturze,

„Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2014, nr 2(32), s. 56–80.





