



— il. 1 Peter Eisenman. Fot. za: [news.vanderbilt.edu](https://news.vanderbilt.edu)

# Architektura pisze nadal Balzakowskie powieści. Peter Eisenman a literatura

Cezary Wąs

## Wstęp

Bez szczególnych wysiłków uda się znaleźć argumenty na rzecz tezy, 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, że tekst miałby architektoniczną konstrukcję, lecz że stanowiłby architekturę. Tekst taki byłby z pewnością inną literaturą i inną architekturą. M.in. tego typu problemy przedstawia badaczowi architektury współczesnej korpus dzieł Petera Eisenmana. Postępowanie na rzecz 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 prozy<sup>1</sup> – 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, z których wybór – więc nie całość – wypełnia dwa solidne tomy<sup>2</sup> (nie zawierające osobno opublikowanej rozprawy doktorskiej<sup>3</sup>), a jednocześnie – kilkudziesięciu budowli bądź całkowicie przygotowanych (wraz z modelami) typowych projektów architektonicznych, oraz laureatem kilku prestiżowych nagród architektonicznych. Komentatorom dorobku Eisenmana trudno



<sup>1</sup> Określenie „niestrawna proza” użyte w odniesieniu do tekstów Eisenmana zaczerpnięte zostało z eseju **R. Evans**a *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).

<sup>2</sup> **P. Eisenman**, *Ins Leere geschrieben. Schriften & Interviews*, Wien 2005; **idem**, *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, przeł. M. Kögl, U. Schwarz, Wien 1995.

<sup>3</sup> **P. Eisenman**, *Die formale Grundlegung der moderner Architektur*, przeł. Ch. Schläppi, Zürich 2005.



<sup>4</sup> Praca ta pierwotnie opublikowana została w języku francuskim jako *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris 1966). W języku angielskim: *A Theory of Literary Production*, przeł. G. Wall, London 1978.

<sup>5</sup> J. Kipnis, *Twisting the Separatrix*, „Assemblage” 1991, nr 14, s. 41–42.

<sup>6</sup> J. Derrida, *Why Peter Eisenman writes such good books / Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*, [w:] J. Derrida, P. Eisenman, *Chora L Works*, red. J. Kipnis, T. Leeser, New York 1997, s. 95–101 (wersja angielska), 173–179 (wersja francuska). 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*, red. A. Graafland, Nijmegen 1989, s. 169–182. Na temat dziur pisał m.in. L. Cruickshank w *The Case for Re-evaluation of Deconstruction and Design; Against Derrida, Eisenman and their Choral Works*, „The Radical Designer” 2008, nr 3, [www.iade.pt/designist/issues/003\\_07.html](http://www.iade.pt/designist/issues/003_07.html) (data dostępu: 23 IX 2011).

<sup>7</sup> J. Kipnis, op. cit., s. 37.

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 architektonicznego projektowania, inspirowane lingwistycznymi pracami Noama Chomsky’ego i jego gramatyką transformacyjno-generatywną. Łączące się z pierwszymi projektami domów dążenia do autonomizacji architektury zawierały ponadto techniki badane w literaturoznawstwie (m.in. defamiliaryzację opisaną przez Wiktora Szklowskiego w 1917 r.). **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 być ustalenia badaczy literatury. Frederic Jameson wskazał w tym przypadku zwłaszcza na pracę Pierre’a Machereya *A Theory of Literary Production*<sup>4</sup>. **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 związki Eisenmana z literaturą są tytuły i treści niektórych jego esejów, operujące anagramami, kalamburami, homofonami, homonimami, zmianami kolejności liter i innymi formami uwydatniania cząstkowych wartości znaczeniowych języka<sup>5</sup>. O tym upodobaniu do gier słownych, dotyczącym liczne osoby zajmujące się dekonstrukcją, w tym dekonstrukcją w architekturze, pisało wielu autorów, jednak za najbardziej kompetentnego wypada 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 autorów<sup>6</sup>. Jak zwrócił uwagę Jeffrey Kipnis, tekst Derridy ma formę listu skierowanego do Eisenmana<sup>7</sup>. Problemem jest, że Eisenman dostał dwie wersje tekstu: jedną w autografie (ale bez podpisu), drugą przepisaną na maszynie (i podpisaną). Wersje różnią się wprawdzie niewiele, ale wystarczająco, by wywołać zamieszanie. Przykładowo: maszynowa zawiera cytat 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 zdolności 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” architektury<sup>8</sup>. 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 (Derrida pisał o wirusach i pasożytach), można dodać: tekst jest lodowaty, bo dotyczy Eis(en)mana<sup>9</sup>. Tytuł (a więc już sam początek) trawestuje rozdział z książki Friedricha Nietzschego *Ecce homo* nazwany *Warum ich so gute Bücher schreibe*. Choć 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 tekstach architekta „zbyt ludzkiego” przywiązania do ludzkiej skali w projektowaniu i do prób zdestabilizowania humanizmu i antropocentryzmu<sup>10</sup>.

Pre-tekstem tekstu była seria spotkań Derridy i Eisenmana podczas wspólnego projektowania parku de la Villette w Paryżu. Jak opisał Derrida w omawianym eseju, początkowo był 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”<sup>11</sup>.

„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 podając się prawom dyskursu”<sup>12</sup>.

W działalności Eisenmana wiele rozwiązań łączy się ze słowami, z zabawami i grami językiem, które przestając być poważnymi, nie stają się niepoważne czy nieważne. Sytuacja zawieszenia między powagą i niepowagą jest decydująca dla zrozumienia postępowania omawianego artysty. W odniesieniu do jeszcze innych zagadnień 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 10-literowa nazwa streszczająca ich współpracę. Potrzebny był tytuł spełniający kilka warunków: zwięzłości, wy-



<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>9</sup> „As a writer, Derrida is an iceman” (*ibidem*, s. 44).

<sup>10</sup> J. Derrida, *op. cit.*, s. 169–170.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 171.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



<sup>13</sup> „Chora, 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” (J. Kipnis, *op. cit.*, s. 50).

<sup>14</sup> J. Derrida, *op. cit.*, s. 178.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 179.

wodzenia się ze „środka” wspólnych działań, ale też zachowujący pamięć o przypadkowości spotkania filozofa i architekta. Eisenman zaproponował sformułowanie „Chora L Works”, zgodne z propozycją Derridy, by punktem wyjściowym ich pracy była jego analiza pojęcia „chora” zawartego w Platónskim *Timajosie*. „Chora L” mówiło o pracy wspólnej, „chóralnej”, a przy tym odsunięcie litery L uprzestrzeniło tytuł, wskazując na udział architekta. Śpiew, wykorzystany 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”, zwracając większą uwagę na jego „muzyczność”.

Kategorię tę przypominano także, gdy z kolei Derrida wezwany został do wniesienia swego wkładu w podsumowanie współpracy. Ponieważ w jednym ze szczególnie niejasnych miejsc, w jakich Platon odnosi się do terminu „chora”, jest fragment, gdzie używa metafory sita (*plokanon*, 52e), rozdzielającego czy wprowadzającego w drgania siły, które samo wywołuje, Derrida zaproponował ustawienie metalowej rzeźby przypominającej lirę. Kratowany przedmiot miałby stać nie wertykalnie czy horyzontalnie, lecz ukośnie. Takie umocowanie odnosiłoby się do okoliczności, że chora (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 chora nie może być pomyślana<sup>13</sup>. W czasach filozofii i sztuki kwestionującej reprezentację propozycja Derridy była chyba pomyłką. Eisenman naniósł ją 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, wielce podobnych projektów Eisenmana dla dzielnicy Cannaregio w Wenecji oraz równie podobnych, aktualnych koncepcji Bernarda Tschumiego. „*Lyre*” przekształcona w „*layer*” może być wręcz uznana z podtytuł *Chora L Works*. Zdarzenie ujęte jako narracja tworzy liryczną historię, ta zaś zniewala kłamliwą siłą sztuki. „Prawda dzieła jest tą kłamliwą siłą, tym kłamcą (*liar*), który towarzyszy wszystkim naszym wyobrażeniom”<sup>14</sup>. Warstwy tworzą palimpsest, w którym prawda nie znajduje oparcia w źródłowej czy celowej obecności sensu. „Kłamstwo nie ma przeciwieństwa”<sup>15</sup>.

Ta część rozważań Derridy, w której przypomina on o swych przekonaniach dotyczących prawdy, pozwala mu wskazać 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 obaj partnerzy poświęcili niegdyś osobno sporo uwagi. Historii miłosnej (stąd „*Eros*”), będącej opowieścią o imionach (zatem słowach) i całej serii błędów i przypadków, niepowstrzymanych jak 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. Pomiędzy »*error*«, »*Eros*« i »*arrows*« transformacje są nieskończone, kontaminacje nie do uniknięcia i jednocześnie przypadkowe<sup>16</sup>. Jak napisał Derrida, przecinają się wzajemnie jak strzały, czyniąc z „*misreading*”, „*misspelling*” czy „*mispronunciation*” siłę generującą, mówiącą wszystko, zarazem dającą przyjemność. Błąd nie majcy przeciwieństwa i sprawiający przyjemność to wyjście poza sprzeczność, ale może także, paradoksalnie, poza przyjemność właśnie. W niepowadze przyjemności i wyjściu poza sprzeczność nie ma błędu, lecz raczej inna hierarchia – hier-archia bez „*arché*”, pamięć bez źródła, hierarchia bez hierarchii<sup>17</sup>.

Derrida wyraźnie zmierza do końca, który w jego przypadku był refleksją nad końcem utopii końca. Przywołuje jeszcze jeden esej Eisenmana, zatytułowany *Fin d’Ou T Hou S*. W języku francuskim „*la fin de tout*” oznacza koniec wszystkiego, ale tytuł Eisenmana odnieść można także do Nietzscheańskiego „*la fin de Dieu*”<sup>18</sup>. Dalszą grę autor przerzuca jednak na Kipnisa, zamieszczając odpowiedni przypis, w którym zbiera skojarzenia wzbudzone przez tytuł. Rzecz pozostała więc jakby bez końca<sup>19</sup>.

### Zagadnienia autonomii architektury

W pierwszym etapie swojej twórczości, zamkniętym w latach 1967–1978, Eisenman skupiony był na projektowaniu domów, stanowiących rodzaj krytycznej refleksji nad willami Le Corbusiera, a także nad mistrzowskim dziełem Giuseppe Taragniego – Casa del Fascio, wzniesioną w Como w 1936 roku. Wille od początku modernizmu należały do stałych tematów architektów i nierzadko wchłaniały odkrycia estetyczne innych kierunków, jak chociażby holenderskiego neoplastycyzmu w przypadku willi Schrödera autorstwa Gerrita Rietvelda czy „*maison d’artiste*” Theo van Doesburga<sup>20</sup>. Różnice między willami wczesnych modernistów a willami Eisenmana – w opinii Kennetha Framptona – wiązał 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 świata<sup>21</sup>. Domy oznaczone liczbami od I do IV stanowiły wariacje na temat sześcianu, 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 architektury<sup>22</sup>. 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 wszyst-



<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 180.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 181.

<sup>18</sup> „*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*” (J. Kipnis, *op. cit.*, s. 43).

<sup>19</sup> „*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’Ou T Hou S« 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 »fondu« for melted, also a ballet term for bendig 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 balantly independent of the manipulations that the foundations (of French or English) would permit” (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). William T. Willoughby napisał z kolei: „*the title of the Fin d’Ou T Hou S contains allusions to the absence of a singular truth*” (*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).*

<sup>20</sup> K. Frampton, *Eisenman Revisited: Running Interference*, „a+u” [*Architecture and Urbanism*] 1988, nr z VIII, extra edition: Peter Eisenman, *Eisenmanamnesia*, s. 59.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 58–59.

<sup>22</sup> 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* („*Perspecta*” 1984, nr 21, s. 155–173), jednak mają też zastosowanie do omawianego tu okresu.



<sup>23</sup> P. Eisenman (An „Architectural Design”. Interview by Charles Jencks, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, New York 1989, s. 142) bezskutecznie – jak wynika z treści wywiadu – próbował wyjaśnić Jenckowski różnicę między zwykłą funkcjonalnością a symbolizowaniem funkcji.

<sup>24</sup> P. Eisenman, *Aspects of Modernism: „Maison Dom'ino” and the Self-Referential Sign*, „Oppositions” 1979, nr 15/16, s. 127; por. *idem*, *Houses of Cards*, New York 1987, s. 9.

<sup>25</sup> R. Kraus, *Death of Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman*, [w:] P. Eisenman, *Houses of Cards*, 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.

<sup>26</sup> Th. Patin, *From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction*, „Journal of Architectural Education” 1993, nr 47, s. 89–90.

<sup>27</sup> R. Evans, *op. cit.*, s. 69.

<sup>28</sup> 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, s. 116.

<sup>29</sup> P. Eisenman, *Introduction*, w: *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, red. K. Frampton, New York 1979, s. 3, cyt. za: K. M. Hays, *op. cit.*, s. 115–116.

kim na zerwanie z symbolizowaniem funkcjonalności w architekturze, przy jednoczesnym zachowaniu funkcjonalności<sup>23</sup>. 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 przewyciężenia<sup>24</sup>. 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 serialnymi manipulacjami elementami formalnymi i strukturalnymi. Zabiegi Eisenmana silnie wspierane były przez ówczesne teorie artystyczne (m.in. Rosalind Kraus 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”<sup>25</sup>. U Eisenmana te zachęty do formalizmu połączyły się z wpływami lingwistyki strukturalnej Chomsky'ego i oznaczały wchłonięcie semantyki przez syntaktykę<sup>26</sup>. Oczywiście, można tu przyjmować tylko wpływ inspirujący i raczej metaforyczne niż precyzyjne zastosowanie. Wystarczyło to jednak, by znaczenie w architekturze Eisenmana 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, jakby była ona informacją, i uważanie czegoś, co może być tylko cechą pozwalającą na komunikację, za samą już komunikację<sup>27</sup>. Stanowiło to zarazem oznaczanie braku możliwości uzyskania sensu przez odnoszenie znaku do czegokolwiek na zewnątrz systemu znaków. Jak ujął to K. Michael Hays: „Musimy oznaczyć fakt, że nie chcemy już oznaczać”<sup>28</sup>. 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 rzeczywistość”<sup>29</sup>.

Po wciągnięciu semantyki do syntaktyki dodatkowe zainteresowanie wzbudziła u Eisenmana koncepcja syntaktyki powierzchniowej i syntaktyki poziomu głębokiego (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”<sup>30</sup>. 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 domami<sup>31</sup>. 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 których zatracił się ich autorski charakter, wskazuje na dodatkowe ich cechy, które mogą być objaśnione przez jeszcze bliższe niż poprzez lingwistykę związki z literaturą.

Oddzielenie utworu od autora jest częścią całej serii podobnych separacji, takich jak oddzielanie obiektu od użytkownika czy uwidacznianie 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 Domu VI pomalowane na czerwono schody umieszczone zostały na suficie, ale zamieszkiwalność Domów I-IV również była wątpliwa. Dom I miał jakby za mało elementów, Dom II za dużo, Dom III tworzyły dwa przenikające się sześciany, przesunięte względem siebie tak, że przekątna jednego tworzyła kąt prosty z bokiem drugiego, a Dom IV zagęszczał liczbę ścian, utrudniając korzystanie z niego. Zasady rządzące tymi domami Eisenman objaśniał w wielu tekstach, ale wyjątkowo dobitny charakter ma komentarz do Domu III, zatytułowany *To Adolf Loos & Bertold Brecht*<sup>32</sup> oraz esej *Misreading Peter Eisenman*<sup>33</sup>, gdzie autor przypominał tezy Loosa o dziedzinie sztuki (nielubianej, niezrozumiałej, skierowanej w przyszłość) jako sferze przeciwstawnej do mieszkania (lubianego, zrozumiałego, skierowanego w przeszłość). Eisenman odwoływał się też do pojęcia *Verfremdungseffekt* Bertloda 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 przedłużenia 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 moder-



<sup>30</sup> Th. Patin, *op. cit.*, s. 91.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>32</sup> P. Eisenman, *House III: To Adolf Loos & Bertold Brecht*, „Progressive Architecture” 1974, nr 55.

<sup>33</sup> *Idem*, *Misreading Peter Eisenman*, [w:] *idem*, *Houses of Cards*.





<sup>34</sup> 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-Wiebaden 1993, s. 125.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 128.

<sup>36</sup> B. Willms, *Revolution und Protest oder Glanz und Elend des bürgerlichen Subjekts*, Stuttgart 1969, s. 28, cyt. za: U. Schwarz, *op. cit.*, s. 122.

<sup>37</sup> P. Eisenman, *Aspects of Modernism*, s. 119; *idem*, *Postfunkcjonalismus*, [w:] *idem*, *Aura und Exzeß*, s. 39.

<sup>38</sup> U. Schwarz, *op. cit.*, s. 124; por. G. Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1987, s. 65.

<sup>39</sup> H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Liryk. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956, s. 15, cyt. za: U. Schwarz, *op. cit.*, s. 124-125.

<sup>40</sup> U. Schwarz, *op. cit.*, s. 126; por. J.-P. Sartre, *Der Mensch und die Dinge*, w: *idem*, *Der Mensch und die Dinge*, Reinbek 1978, s. 113.

nistycznej literaturze terminu „transcendentalna bezdomność”, w którym „dom” (jako pojęcie metafizycznej podstawy) zastąpiono bezdomnością czy brakiem domu (jako wyrazem utracenia podstaw). Komentarze Eisenmana do jego domów dają bardzo mocne argumenty na rzecz tej analogii. Jego działalność może być widziana jako próba doprowadzenia architektonicznej refleksji estetycznej modernizmu do poziomu, jaki w definiowaniu nowoczesnej świadomości osiągnęła literatura<sup>34</sup>. 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 Balzakovskie powieści”<sup>35</sup>.

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 nim<sup>36</sup>. 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 do formy zmiany stosunku człowieka do sfery artefaktów i interpretował ten prąd jako krytykę wcześniejszego humanizmu – postawy antropocentrycznej, która widziała człowieka jako wszechmocnego, aktywnego i racjonalnego<sup>37</sup>.

Rozpad harmonijnej wizji świata i odpowiadające temu rozpadowi formy sztuki były opisywane już w XIX w., m.in. przez Hegla, który zwrócił uwagę na nową rolę dysonansu<sup>38</sup>. Również w pochodzącym z połowy XX w. opracowaniu dotyczącym liryki od czasów Charles’a Baudelaire’a pojawia się stwierdzenie, że dysonansowe napięcia są najważniejszą cechą współczesnej sztuki. Jak określił 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 modernistycznej”<sup>39</sup>. Ten sam autor zauważył, że takie stany były objawem rozerwania pewnej komunikacyjnej przestrzeni wspólnej, którą metaforycznie ujął jako „zamieszkiwalność”. Eisenman nieprzypadkowo więc naruszał tę „zamieszkiwalność” w samej architekturze, w budownictwie domów.

„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 użycia<sup>40</sup>. Wystawianie przez Eisenmana dzieła jako milczącego obiektu, autonomicznego i autoreferencyjnego, dokonuje się – zdaniem Schwarza – w zadziwiającej paraleli do dążeń francuskich powieściopisarzy lat 60. XX w., zwłaszcza Alaina Robbe-

Grilleta, u którego znajdujemy każdy z poruszanych dotąd wątków modernizmu<sup>41</sup>. „Człowiek był podstawą wszystkich rzeczy, kluczem uniwersum i jego naturalnym panem z łaski Boga. Z tego wszystkiego pozostało dziś niewiele” – pisał Robbe-Grillet<sup>42</sup>. 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 a przedmiotem, w którym silniej konstytuowana będzie zewnętrzność 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 jak „zachodnią metafizykę”. Eisenman formułował prawie identyczne poglądy. W eseju *Graves of Modernism* stwierdzał, 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”<sup>43</sup>. Z jednej więc strony, przedmioty ogłuchły na głos człowieka i oniemiały w relacjach z nim, z drugiej zaś – zaczęły mówić 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”<sup>44</sup>. „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 uzależnionej 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”<sup>45</sup>. Jak wiadomo, czysta autonomia sztuki okazała się kolejnym złudzeniem, a „wystawianie obiektu na widok” niemal wprost przywodzi na myśl krytykę takiej pozycji dzieła, stworzoną przez Michaela Frieda<sup>46</sup>.

### „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 stosowane przez siebie środki formalne opatrywał on bowiem nazwami i szczegółowo uzasadniał. Owe uzasadnienia odwoływały się do innych dziedzin. Stwierdzić za-



<sup>41</sup> U. Schwarz, *op. cit.*, s. 127.


<sup>42</sup> A. Robbe-Grillet, *Argumente für einen neuen Roman*, München 1965, s. 89, cyt. za: U. Schwarz, *op. cit.*, s. 127.

<sup>43</sup> „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” (P. Eisenman, *The Graves of Modernism*, „Oppositions” 1978, nr 12, s. 25, cyt. za: U. Schwarz, *op. cit.*, s. 125).

<sup>44</sup> „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” (P. Eisenman, *Blue Line Text*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, s. 150).

<sup>45</sup> „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” (*idem*, *Misreading*, s. 24. Cyt. za: U. Schwarz, *op. cit.*, s. 126).

<sup>46</sup> M. Fried, *Art and Objecthood*, [w:] *Minimal Art. Critical Anthology*, red. G. Battcock New York 1968, s. 116–147 (pierwodruk: „Art Forum” 1967, nr z VII).

 <sup>47</sup> „the original goal of autonomy, once the source of the transformational design strategies, is 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” (P. Eisenman, *Houses of Cards*, s. 182).

tem należy, że poglądy zawarte w esejach Eisenmana wykazują duże zależności 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 architektury Eisenmana 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 wykorzystywanie ich przez użytkowników, wzmacniał 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 jeżeli by uznać, że częściowo należały one do tej domeny, to trzeba by równolegle przyjąć, że zaliczały się także do innych dziedzin. Jednak największą ich zasługą było dostrzeżenie udziału w spektaklu pozoru 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 Domu 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 nasyczone twórczą inwencją i konstruujące niemal literackie opowieści<sup>47</sup>. Charakter tych opowieści musiał być jednak szczególny. Dla jego objaśnienia Frederic Jameson odniósł się do wywodzącej się z ducha Althusera książki Pierre’a Machereya *A Theory of Literary Production* i jej odczytania przez Terry’ego Eageltona. Zdaniem przywołanych autorów, typowe dzieło literackie jawi się obecnie jako niezbyt uporządkowany zbiór bardzo 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 niepasujących do siebie części, których odczytania stają się z biegiem czasu coraz bardziej wzajemnie nieprzystające<sup>48</sup>.

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 zależny jest od owych licznych, nieświadomie przyjętych założeń, które stanowią zespół określany jako „zachodnia metafizyka”. Serie rozproszonych fikcji – podnoszonych do rangi niezbywalnych prawidłowości – reproduktowane są następnie przez fakty<sup>49</sup>. W architekturze czynnikiem scalającym różnorodne treści jest forma, ale każda analiza treści ujawnia różnorodność ich pochodzenia<sup>50</sup>. Wraz z zaakceptowaniem wniosków tego rodzaju Eisenman podjął 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, co w rzeczywistości musi być ułokowane, 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 retorycznie”<sup>51</sup>.

Wolno tu mówić o działaniach na krawędzi rozumu<sup>52</sup>, 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 Eisenman<sup>53</sup>. Architektura jest tu zatem traktowana jako tekst, a właściwie palimpsest ponakładanych warstw o niepewnym pochodzeniu.



<sup>48</sup> F. Jameson, *Modernity versus Postmodernity in Peter Eisenman*, [w:] *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978–1988*, red. J.-F. Bedard, Montréal 1994, s. 32–33.


<sup>49</sup> O. Wilde, „Fact occupies itself with trying to reproduce fiction”, *The Decay of Lying*, „The Nineteenth Century” 1891, nr 2, 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”.

<sup>50</sup> F. Jameson, *op. cit.*, s. 33.

<sup>51</sup> P. Eisenman, *Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure*, „A+U” 1987, nr 7, s. 17–22, cyt. za: K. Frampton, *Eisenman Revisited*, s. 66.

<sup>52</sup> J. Whiteman, *op. cit.*, s. 80.

<sup>53</sup> „J’ai sans doute mal lu 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” (cyt. za: A. Benjamin, *Eisenman and the Housing of Tradition*, „Oxford Art Journal” 1989, nr 12, s. 47).

 <sup>54</sup> Zwrotu „struggles to silence the murmurs of meaning” użył Whiteman, op. cit., 78.

## Wybudowane ruiny

W swoich pierwszych czterech domach Eisenman próbował tworzyć formy pozbawione semantycznej treści. „Mamrotanie znaczenia” niełatwo powstrzymać<sup>54</sup> i domy te nadal „mówiły” o preferencjach estetycznych swego autora. Formalnie opierały się one na seriach przekształceń sześciennych brył. 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 sześciaków zastosowano bryły przypominające uprzestrzennioną literę L, które nawiązywały 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 wynikających z serii architektonicznych refleksji nad terenem budowy. Po raz pierwszy miało to miejsce 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 r. wybudowaniem przez Eisenmana pierwszego większego obiektu – Wexner Center for Visual Arts na terenie Ohio State University. Kiedy obiekt ten oddano do użytku, autor skierował się już ku nowym pomysłom, dla których punktem zwrotnym był Guardiola House (z 1988 r.), dający początek koncepcjom zawartym później w Bio-Centrum 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 zmyślonych 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 r. Eisenman stwierdził:

„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. Nieważne, jak

wiele syntaktycznie poprawnych architektonicznych zdań moglibyśmy stworzyć, mogą one nie zawierać poezji”<sup>55</sup>.

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, mającą osłabić ich oddziaływanie.

Pierwszym przykładem dzieła opisanego typu odnoszącym się do terenu był projekt dla dzielnicy Cannaregio w Wenecji, zaprezentowany podczas seminarium w tym mieście w 1978 roku. Eisenman sięgnął w tym celu po nigdy nie zrealizowany projekt szpitala autorstwa Le Corbusiera – przeznaczoną dla Wenecji ostatnią pracę wielkiego architekta. Pochodzący z 30 III 1965 plan Eisenman w długim ciągu rysunków przekształcał i dopasowywał do topografii 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 Berlinie<sup>56</sup>. 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 przywoływały na myśl ruiny odsłanianego podczas wykopalisk miasta, były to jednak ruiny sztuczne – w rzeczywistości: podstawy dla rozmieszczenia ewentualnych budowli. Berlin prowokował do zastanowienia nad jego uwarstwieniem, ponieważ – jak Rzym – był zapisem cykli konstrukcji i destrukcji, budowli chlubnych i niechlubnych, stworzonych i niestworzonych. Wykorzystując refleksje Zygmunta 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 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 2049 r. tak, by przypominały zarazem o czasach „gorączki złota” (około 1848 r.) i okresie stworzenia kampusu uniwersyteckiego (w 1949 r.)<sup>57</sup>. Kompleks miał zatem być zapisem przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

Nakładane na siebie plany zamków i mapy miasta wykorzystane zostały także w projekcie *Romeo i Julia*, zaprezentowanym w trakcie weneckiego biennale w 1985 roku. Każde z tych nałożeń niesło w sobie arbitralnie zakodowaną informację, np. na jednym z rysunków kontury „zamku Romea” otaczały zarys miasta Werona, co miało symbolizować



<sup>55</sup> P. Eisenman, „Yale Seminars in Architecture” 1982, nr 2, s. 49, cyt. za: J.-F. Bedard, *Introduction*, [w:] *Cities of Artificial Excavation*, s. 13.

<sup>56</sup> K. W. Forster, *Eisenman/Robertson's City of Artificial Excavation*, [w:] *ibidem*, s. 22–24.

<sup>57</sup> K. Frampton, *op. cit.*, 64.



<sup>58</sup> J.-L. Cohen, *The Architect in the Philosopher's Garden: Eisenman at La Villette*, [w:] *Cities of Artificial Excavation*, s. 220–221.

<sup>59</sup> K. M. Hays, *op. cit.*, s. 107.

<sup>60</sup> „The allegorical mind arbitrarily selects from the vast and disordered material that its knowledge has to offer. It tries to make 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” (W. Benjamin, *Zentralpark*, [w:] *idem*, *Gesammelte Schriften*, s. 681. Cyt. za: K. M. Hays, *op. cit.*, s. 108).

<sup>61</sup> J. Whiteman, *op. cit.*, s. 80.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

usiłowania Romea, by zjednoczyć miasto podzielone między rody Capulettich i Montecchich. Z kolei przy projektowaniu parku de la Villette w Paryżu na topograficzny zapis miejsca Eisenman nałożył swoje pomysły z Cannaregio oraz koncepcje Bernarda 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 szczytkowo zachowały swoją ważność również dla rozplanowania parku<sup>58</sup>. Pomysły z Cannaregio przekształceniom ulegały także podczas współpracy z Derridą, który próbował wносить dodatkowe idee. „Nałożeniowe” propozycje Tschumiego wynikały zaś z jego poprzednich prac, a w trakcie badania ich analogii z rozwiązaniami Eisenmana problem pierwszeństwa musi pozostać nierozstrzygnięty.

Pierwszym w pełni zrealizowanym dziełem omawianego cyklu było Wexner Center for the Visual Arts na terenie Ohio State University, gdzie prześladowaną modernistyczne projekty kratownicę zestawiono z wybudowanymi blankami nieistniejącego od dawna arsenału.

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 architektury<sup>59</sup>. Eisenman jako alegorysta nowoczesny, tworzący w świecie porozrywanych wątków, postępował arbitralnie, nasycając kreowane znaki (jakby architektoniczne hieroglify) konkretnymi znaczeniami<sup>60</sup>. Takie postępowanie nie jest chyba jednak całkiem nowe i reprezentuje to, co Platon i Arystoteles nazywali „trikiem”, a Wittgenstein określił jako „pstryk”<sup>61</sup>. To, co pojawia się w sztuce, zawsze było przerabianiem jednego świata w drugi, translacją jednego zestawu znaczeń w medium drugiego. Zrozumienie lub legitymizowanie sztuki nie ma charakteru kauzalnego, co implikuje, że nie jest możliwe prześledzenie mechanizmu rozumienia estetycznego<sup>62</sup>. To po prostu działa. Trik i pstryk.

### Zakończenie

Studia nad Eisenmanem wymagają od badacza szczególnej uwagi, gdyż ich przedmiot od początku swej drogi przebywał w centrach 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, tak że daleko odchodziły 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”)<sup>63</sup>. Wszystkie te słowa w pracach Eisenmana trzeba traktować jako metafory czy przejawy katachrezy. Jak napisał Evans: „Artyzm Eisenmana jest częściowo warunkowany defektywnym charakterem jego pisarstwa, które niekiedy przechodzi w lunatyczną, intelektualną bazgraninę, rozsadaną przez energię jego na wpół uchwyconych myśli”<sup>64</sup>. Nie będzie to sprawiać większego kłopotu interpretatorom, jeżeli potraktują owe dzieła jak literaturę.



<sup>63</sup> R. Evans, *op. cit.*, s. 70.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 73.

---

Pragnę podziękować Profesorowi Dietrichowi Erbenowi z Katedry Teorii i Historii Architektury Uniwersytetu Technicznego w Monachium, pod którego kierunkiem powstał ten artykuł. Dziękuję również Pani Susanne Oxé oraz wszystkim osobom pomagającym mi podczas pobytu stypendialnego DAAD w Monachium latem i jesienią 2011.

---

#### dr Cezary Wąs

Kustosz Muzeum Architektury we Wrocławiu, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się historią architektury współczesnej.

#### Summary

##### CEZARY WĄS / Architecture is still writing Balzac novels. Peter Eisenman and literature

Architecture's approach to writing, script or literature, present at 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.