

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.

Od perwersji do dekonstrukcji. Architektura Bernarda Tschumiego. Część 2

Cezary Wąs

Ilustracja na stronie tytułowej:
Kadr z filmu *The Brasher Doubloon*,
reż. J. Brahm, 1947, na podstawie po-
wieści *The High Window* R. Chandlera;
za: B. Tschumi, *Advertisements for
Architecture*, 1976–1977

Wstęp

W teoriach rozwijanych przez Bernarda Tschumiego w latach 80. XX w. 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 do czasów romantyzmu. Romantyczny historyzm, kładący nacisk na zmienność i przemijalność wszelkich ziemskich form egzystencji, z logicznej konieczności charakteryzował świat jako obszar nieprzerwanej destrukcji¹. 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 uparczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje 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 rozbite. 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 postępem².

Rozkład świata jest też rozpadem języka, w tym zwłaszcza osłabieniem związku jego wyrażen z desygnatami. Znaki zaczynają błędzić 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 syntezy scalające słowo i byt, tworzy umowne, przejściowe alegorie rozpadu, ponieważ „alegorie są w świecie myśli tym, czym ruiny w świecie rzeczy”³. 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 językowe gry – nietrwale i mniej zobowiązujące.

¹ 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 [...]”.

² W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 418.

³ *Idem, The Origin of German Tragic Drama*, New York – London 1977, s. 177–178. Por. 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. Holby w eseju *The Ruins of Allegory and the Allegory of Ruins*, [w:] *Postmodernism Across the Ages*, red. B. Readings, B. Schaber, New York 1999.

Ogólne konstatacje dotyczące współczesności Tschumi odniósł do architektury, przeciwstawiając „dysjunkcje charakteryzujące nasz czas” „fałszywym pewnikom ideologów architektury”⁴. „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?”⁵. Zdaniem Tschumiego, liczne ze zwyczajowych elementów praktyki architektury, takie jak m.in. kompozycja regulowana geometrycznymi schematami czy traktowanie obiektów jako odzwierciedleń stałego porządku świata, są dzisiaj niemożliwe do zastosowania. Jak wyjaśniał dalej: jeżeli współczesny świat wykazuje rozbitcie, to architekturze wypada uzgadniać swoje strategie z charakterem okoliczności tworzenia dzieł⁶. „Strategia jest dzisiaj kluczowym słowem w architekturze”⁷. Pod pojęciem strategii 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 post-strukturalizmu (zdarzenie według Michela Foucaulta), a w końcu też dekonstrukcji (skażenie⁸). 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 parku de la Villette.

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*⁹. Zawierająca się w jego pismach wizja dziejów architektury, chociaż mało systematyczna, sięga aż 6 tys. lat wstecz i – jakby to należało określić językiem Friedricha Nietzschego – „przewartościowuje” wiele powszechnie znanych cech tej dziedziny¹⁰. 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 na 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 „chrześcijaństwo stworzyło pierwsze w Europie modele państwa totalitarnego” i „wypowiedzia-



⁴ B. Tschumi, *Madness and Combinative*, [w:] *Architecture and Disjunction*, Cambridge, Mass. – London 1996, s. 176.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Zob *ibidem*: „If this world implies dissociation and destroy unity, architecture will inevitably reflect these phenomena”.

⁷ B. Tschumi, *Six Concepts*, [w:] *idem*, *Architecture...*, s. 260.

⁸ Derrida użył terminu „skażenie”, m.in. sprzeciwiając się tezie F. de Saussure’a, że znaki są wyłącznie arbitralne, a ich wartości onomatopieczne są przypadkowe. Zdaniem Derridy, skażenie arbitralnych znaków przypadkowym ugotowaniem należy do systemu i jest jego uprawnioną częścią. Tym samym skażenie urosło do rangi prawdziwości 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.

⁹ B. Tschumi, *Six Concepts...*, s. 228.

¹⁰ *Ibidem*, s. 248.



¹¹ L. Kořakowski, *Obecnoř mitu*, Wrocław 2004, s. 112.

¹² B. Tschumi, *Sequences*, [w:] *idem*, *Architecture...*, s. 165.

ło jawnie zasadę, wedle której to, co białym widzimy, trzeba czarnym nazwać, o ile zwierzchność tak każe”¹¹. 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”¹².

W opinii Tschumiego architektura pierwotnie pozwalała dawnym cywilizacjom na mierzenie czasu i przestrzeni, co było częścią wzmagania się wewnętrznej kontroli wszelkich społeczności. Z upływem wieków właśnie w architekturze szczególne znaczenie zaczęto przypisywać miarom i proporcjom. W tym obszarze aktywności ceni się zdolność komponowania zadowalających estetycznie układów, przemysłną 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 jest także umownym określeniem na każdą budowlę będącą czyjąś własnością. Za wartość architektury uznawana bywa też 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 plemiennym zebraniu. *Architecture parlante* jest częścią rozległych systemów narracyjnych utrwalających przekonania o ważności spójności społecznej, o pozytywnej wartości ciągłości tradycji i o istnieniu niezmiennych wartości życia indywidualnego i zbiorowego.

Osobny problem stanowi 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 symbolami celowego przeznaczenia 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, tym samym bierze udział w utrwalaniu aktualnych podziałów społecznych. Rozwój modernizmu przyniósł jedynie zastygnięcie znaczeń, a manierystyczne powtórzenia ustalonych form stały się nową formą historyzmu w architekturze i przeszkoda 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 wobec dotychczasowych zasad architektury. Zdecydowany charakter niektórych opinii stwarza 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 zastosowania”¹³. 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 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 porządku, techniki i procedury wymagane przez każde dzieło architektoniczne¹⁴.

Niekiedy poglądy przechodzą w wezwania w rodzaju: „Żadnych więcej pewności, żadnych więcej ciągłości”¹⁵, czy w nawoływanie (za Robertem Venturim), by przebudzić architektów z ich afektowanych snów o czystym porządku¹⁶.

Istotna grupa zastrzeżeń odnosi się do możliwości traktowania form architektonicznych jako nośników znaczenia. W związku z tym w omówieniu projektu parku 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”¹⁷. Gdy bowiem „nie ma żadnego przyczynowo-skutkowego powiązania między oznaczającym a oznaczanym, między słowem a zamierzoną koncepcją [...], powiązania między znakiem a jego możliwą interpretacją”, pozostaje jedynie odnotowywać deregulację znaczenia¹⁸. Osłabienie treściowej nośności architektonicznych znaków powoduje, że architektura i miasta tracą symboliczną spójność, a ich pomniki już nic nie pamiętają, nie odsyłają do wspólnych dla całej społeczności, godnych utrwalenia 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”¹⁹. „Jesteśmy świadkami rozdziału ludzi i języka, decentrowania podmiotu lub – jak moglibyśmy powiedzieć – decentrowania społeczeństwa”²⁰. W takiej sytuacji pozostaje jedynie „czerpać korzyści z takiego rozmontowania, celebrować fragmentację poprzez celebrowanie kultu-



¹³ B. Tschumi, *Madness...*, s. 176.

¹⁴ *Idem*, *Disjunction*, [w:] *idem*, *Architecture...*, s. 208.

¹⁵ *Idem*, *De-, Dis-, Ex-*, [w:] *idem*, *Architecture...*, s. 219.

¹⁶ *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”.

¹⁷ *Idem*, *Non-Sense / No-Meaning*, [w:] *idem*, *Cinegram Folie. Le Parc de la Villette*, Princeton 1988, s. VIII (pierwotnie w języku francuskim, Seyssel 1987). W kolejnej redakcji jako *Abstract Mediation and Strategy*, [w:] *idem*, *Architecture...*, s. 201–203.

¹⁸ *Idem*, *De-, Dis-, Ex...*, s. 221–222.

¹⁹ *Ibidem*, s. 218.

²⁰ *Ibidem*, s. 225.

²¹ *Idem*, *Six Concepts...*, s. 237.



²² *Ibidem*, s. 236.

²³ Modernę jako formułę archaiczności postrzegał W. Benjamin. Zob. **T. W. Adorno**, *Charakterystyka Waltera Benjamina*, [w:] *idem*, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemiń-Ojak, Poznań 1990, s. 336-337.

²⁴ **B. Tschumi**, *De-, Dis-, Ex-...*, s. 220.

²⁵ *Ibidem*, s. 224.

ry różnic, poprzez przyśpieszanie i intensyfikowanie utraty pewności, centrum, historii”²¹.

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, jakimi architekt określał swoje tryby postępowania, czerpane były – jak wskazano we wstępie – z wielu dziedzin (od psychoanalizy do dekonstrukcji), 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 powinna 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 formami bliskiej przeszłości, które Tschumi czyni obiektami swej krytyki, są modernizm (wraz z jego bieżącą wersją) oraz postmodernizm. Modernizm lat 20. XX w. 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”²². 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 dziesiątków lat. Podobieństw między tymi trzema systemami dotyczy także ukrywający się pod maską nowoczesności kult klasycyzmu i archaizmu²³. 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”²⁴. Znaczenie zamarzło. Nieliczone przykłady podawane w tekstach Tschumiego wskazują na złudność trwałego powiązania formy z funkcją, a także na fikcyjność możliwości odczytania funkcji na podstawie formy. Niekiedy pojedynczy obiekt kilkakrotnie 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 architektonicznym znakiem a jego możliwą interpretacją). Ostateczna konkluzja brzmi: „Funkcja, forma i znaczenie przestały mieć ze sobą jakiegokolwiek wzajemne powiązania”²⁵.

Od lat 70. XX w. do omawianego tu okresu lat 80. i początku 90. XX w. 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 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 w. 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 przez formy zewnętrznych treści uległa całkowitemu wyczerpaniu²⁶. Ze zdumieniem przyjmował przyzwolenie na tworzenie architektury opartej na cytatach czy na aluzjach do preindustrialnych społeczeństw, ignorującej rolę nowoczesnej komunikacji lotniczej bądź globalnych sieci komputerowych dla charakteru tego, co niegdyś nazywano społeczeństwem. Zestawiał sposób życia mieszkańców wielkich metropolii z pomysłami, by „wioska naszych przodków – wioska, której nigdy nie znaleźmy” – mogła być wzorem dla nadchodzących pokoleń²⁷. Zastanowienie budziło także przedziwne upodobanie architektów postmodernizmu do XVIII-wiecznego klasycyzmu i klimatów przedindustrialnych Arkadii, stojące w sprzeczności ze znacznie mu bliższymi postulatami wyłaniania się nowych form na drodze wykorzystywania w tym celu różnych, nie zawsze architektonicznych, źródeł.

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 do opisanego sposobów projektowania praktykowanego przez Tschumiego. W esejach z lat 1984–1991 dla ich objaśnienia architekt stosował pojęcia obłędu 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, która bardziej dokładnie opisuje rozpad świadomości i zakres jej ponownej integracji w procesach analiz lekarskich.



²⁶ Zob. B. Tschumi, *Madness...*, s. 176: „The excess of style – Doric supermarkets, Bauhaus bars, and Gothic condos – have emptied the language of architecture of meaning”.

²⁷ B. Tschumi, *Six Concepts...*, s. 230.



²⁸ *Idem*, *Madness...*, s. 176.

²⁹ 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...*, s. 177.

³⁰ *Ibidem*, s. 178–179.

³¹ Zob. **G. Pankov**, *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...*, s. 179

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. Do tych wielokrotnie charakteryzowanych warunków Tschumi stosuje obecnie określenie „obłąd”. Nowe pojęcie uzasadnia on złożonością tego, co jako ów „obłąd” może być rozumiane. Przykładowo zatem: 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”²⁸. 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 rozsunięcia myślenia i zachowania czy do zakłócenia relacji podmiotu wobec jego otoczenia²⁹. Do pewnej części analizy tego rodzaju stanu odnosi się praktyka terapeutyczna określana od czasów Sigmunda Freuda jako przeniesienie. „Przeniesienie w architekturze przypomina sytuację psychoanalityczną, narzędzie, poprzez które usiłuje się dokonać teoretycznej rekonstrukcji totalności podmiotu”³⁰. Należy jednak przedstawić poważne zastrzeżenie: taka rekonstrukcja jest niemożliwa. Tschumi cytuje w tym względzie opinię Giseli Pankow: „Przeniesienie pojmowane jest tutaj jako transport: dysocjacja rozrywa przeniesienie na fragmenty przeniesienia”³¹. W przypadku projektu parku 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 punkty owe zbierają podzielony świat w układ pozbawiony wartości hierarchicznych. Punkty odniesienia zorganizowane są w formie siatki, która jedynie w bardzo ograniczony sposób odgrywa rolę syntezującą i scalającą. Przy całym pozorze zbieżności z systemami opartymi na *cardo* i *decumanus*, sieć ma wyjątkowo słabe walory porządkujące, a politycznie nie może być symbolem społeczeństwa zintegrowanego. Całe zatem zorganizowanie *folies* jest zgrupowaniem efemerycznym, ponieważ relacje między punktami tworzą się przypadkowo, w zależności od przemieszczania się 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 te sytuacje jako „nieuczciwe zyski przeniesienia”, w żadnym bowiem przypadku *folies* nie dają się pojąć jako całość, ani nie mogą utrwalić swych znaczeń³².

Kombinacje

Koncepcja tworzenia, sięgająca Kantowskiego wyobrażenia o geniuszu czy może nawet mitu o stworzeniu świata, zakłada, że jest ono nieustannym wyłanianiem nowych bytów. Przechowała się nawet w wizjach poezji utrwalonej w tekstach Nietzschego oraz Martina Heideggera i chyba jedynie opinia Artura Schopenhauera, iż „[semper] eadem, sed aliter” czy część interpretacji zawartych w pismach Nietzschego bądź Benjamina wskazuje na możliwość pojmowania kreacji raczej jako kombinacji zastanych elementów³³. 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 przegrupowaniu lub zniekształceniom. Pomijając chwilowo tezę, że architekturę można składać także z elementów pochodzących spoza niej samej, spozstrzegaliśmy 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 Queneau i Georges’a Pereca) i filmu (Dżigi Wiertowa bądź Sergiusza Eisensteina), w analizach strukturalistycznych czy nawet w fugach Johanna Sebastiana Bacha. Architektura nie jest w tym ujęciu postrzegana jako wynik kompozycji formalnej i rozważenia problemów funkcjonalnych, lecz jako część procesu badania relacji przekształceniowych.

Przekazany przez tradycję i zachowany w modernizmie paradygmat architekta zakładał, że jest on wytwórcą form, których zestawy tworzą logiczne całości hierarchicznie połączonych części i mają wyraźne znaczenia symboliczne³⁴. Autonomia podmiotu (autora) odzwierciedlać się przy tym miała w autonomii dzieła i jego odbiorze jako przejawu 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 zachodzą w przestrzeni. Wszelkie kombinacje czy permutacje różnorodnych źródeł mogą być czynione 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 umożliwiała nazwanie ich – za Gérardem Genette’em – „operacjami mechanicznymi”³⁵. Tego rodzaju postępowanie architekt dostrzegał w prozie Queneau, któ-



³² Zob. *ibidem*.

³³ Zob. A. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, przeł. R. B. Haldane, J. Kemp, London 1909, cz. 3, rozdz. 38, s. 227: „The motto of history in general should run: »Eadem, sed aliter«”. Por. K. Meyer, *Ästhetik der Historie. Friedrich Nietzsches „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“*, Würzburg 1998, s. 49.

³⁴ B. Tschumi, *Disjunctions...*, s. 207–208.

³⁵ Jak to najkrócej ujęła S. Sorlin (*A Linguistic Approach to David Mitchell' 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”. Por. G. Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, przeł. W. Bayer, D. Hornig, Frankfurt a. M. 1993, s. 16.



³⁶ J. Gondowicz, *W labiryncie*, [w:] R. Queneau, *Ćwiczenia stylistyczne*, Izabelin 2005, s. 127.

³⁷ Zob. J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 100: „Nie udawajmy, że wiemy, »co to jest« zapomnienie”.

³⁸ W polskim piśmiennictwie źródła geometrii widział w życiu społecznym m.in. J. Waszkiewicz (*Korzenie greckiej geometrii. Studium socjokulturowych uwarunkowań genezy matematyki*, „Prace Naukowe Ośrodka Badań Progностycznych Politechniki Wrocławskiej” 1988, nr 21, „Monografie” nr 8).

ry w *Ćwiczeniach stylistycznych* opisał to samo drobne zdarzenie na 99 sposobów, wykorzystujących 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 znaczyły³⁶.

Wyjaśniając pochodzenie form pawilonów w parku de la Villette, będących przetworzeniami formy sześcianu, Tschumi powołał się także na twórczość Pereca, który, podobnie jak Queneau, przypomina o inspirowanych jego dążeniach celach środowiska oulipijskiego. Twórcy związani z OuLiPo (Ouvroi de Littérature Potentielle), pisarze i matematycy, praktykowali kreowanie literatury, jakby była ona maszyną liczącą, i narzucali swoim dziełom różnorodne językowe, logiczne czy matematyczne utrudnienia. Twórczość kręgu oulipijczyków traciła aurę osobistego postępu 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 w tych działaniach było danie wyrazu treściom, które zawarte są w milczeniu, ukazanie niepamięci³⁷ jako formy koniecznej dla anamnezy czy też zwrócenie uwagi na zależność myślenia od tego, co jeszcze nie zostało wypowiedziane. Tak jak literatura oparta na algebrze George’a Boole’a – literatura potencjalna, tak również architektura, wykorzystująca jej figury geometryczne, kieruje zdolnością budowanego, 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 Jacques’a Derridy, stanowi część wydarzenia czy zdarzenia, 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 rozpatrywali 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 zewnętrznym³⁸ 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 rozważyć

ewentualność, iż sygnatura jest grobem autora, a autobiografia nie ma autora³⁹. Wniosek, jaki może być tu sugerowany, zakłada, że Pawilony parku de la Villette są właściwe tylko dla Tschumiego i zarazem nie są jego autorstwa.

Diagnostując stan świata społecznego jako nieodwołalnie pofragmentaryzowany Tschumi w identyczny sposób charakteryzował stan architektury: „Obecnie już niepowiązane 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”⁴⁰. 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 tekstami⁴¹. Podążając ustaleniami Genette’a, 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.)⁴².

Przejście do innego rodzaju języka (rzeczywistości), określane jako skażenie, dostrzega Tschumi zarówno w słownictwie Stéphane’a Mallarmégo czy w składni Marcela Prousta, jak i w kształtowaniu planu u Le Corbusiera lub w systemie ścian i podpór u Miesa van der Roego. Skrótowe opisy typów derywacji tworzą w tekście Tschumiego długi *passus* sprawiający wrażenie notatek z pracy Genette’a, dających jednak pojęcie o bogactwie możliwości kombinowania tekstu/architektury⁴³.

Zbliżenie architektury do literatury, tekstu czy pisma było równoległe do dążeń właściwych dla historyzujących postmodernistów, którzy pragnęli odnowienia zdolności architektury do przekazywania treści. Różnica między Tschumim 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 inspirowanych się semiologią i lingwistyką strukturalną znak odnosić się mógł tylko do innego znaku, nie był odbiciem jakiegokolwiek zewnętrżności. 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 różnym zabiegom przegrupowania, złożeniem



³⁹ Zob. J. Derrida, *Ostrogi...*, s. 89, przyp. 3.

⁴⁰ B. Tschumi, *Madness...*, s. 181

⁴¹ G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris 1982.

⁴² B. Tschumi, *Madness...*, s. 189.

⁴³ *Ibidem*, s. 188–198. Por. G. Genette, *Palimpsestes. Literature in the Second Degree*, przeł. Ch. Newman, C. Doubinsky, Lincoln 1997, s. 228–335.



⁴⁴ Zob. **B. Tschumi**, *Six Concepts...*, s. 237: „If the new, mediated world 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”.

⁴⁵ 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 of 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.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 236. Zob. też **F. Kränzler**, *Nietzsche a filozofja fikcyj*, „Przegląd Humanistyczny” 1925, z. 3.

⁴⁷ **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** (*Surrealism and the Book*, Berkeley 1988, s. 190).

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 odmienności⁴⁴. W tym ujęciu jeżeli powierzchnia coś w ogóle głosi, 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 nic 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 nimi⁴⁵. Po przeciwnej stronie udział architektury w systemie znaków budzi podejrzenie nie tyle o zwykłe popieranie jednej z licznych grup społecznych, ile raczej o sprzyjanie tradycyjnym strukturom społecznym. Pojawia się uzasadnione przekonanie, 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 Nietzsche⁴⁶. Dotyczy to również rozbudowanej roli teorii we współczesnej architekturze, ważnej pozycji grupy filozofujących architektów w mediach, a także powszechności obrazów architektury dostarczanych za ich pomocą. Z „dekorowanej budy” (określenie 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 odczucia 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 Man Raya, który dosłownie zilustrował to spotkanie). Wyraźnie za ich reakcją podążył Tschumi⁴⁷. Ekstremalne zestawienia drażnią się ze stabilnością, a zatem także z władzą. Inny niż dotąd jest też sposób „komponowania” – oparty na kontaminacjach (tj. skażeniach) składników.

Bliżej dekonstrukcji

W szeregu esejów napisanych w latach 1984–1991, niekiedy kilkakrotnie przepracowywanych i publikowanych pod różnymi tytułami, aż w końcu zawartych w jednym rozdziale i objętych mianem *Dysjunkcje* Tschumi bez dokonywania wyraźnego rozgraniczania przeszedł od inspiracji lite-

raturoznawczych do czerpania z filozofii dekonstrukcji⁴⁸. 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 różniłoby bowiem znacząco sposobu postępowania przemyśliwanego przez Tschumiego od przeformułowań właściwych dawnej, w tym także modernistycznej, architekturze. Przyjął on więc, że należy przestać zważać na jedynie formalne zasady kompozycji i przejść do kwestionowania struktur, m.in. generalnej idei porządku (z góry organizującej każdy projekt). Dokonać tego można było przez zmianę procedur stwarzania projektu architektonicznego. Naruszenie generalnych norm architektonicznych osiągnął Tschumi początkowo (w projekcie *Manhattan Transcripts*) przez wprowadzenie do zwyczajowych notacji przestrzennych 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 deskrypcji obiektu, notacji ruchów (wraz z jego ograniczeniami w obiekcie) oraz zapisu działania się – akcji. Złączenie tych czynników (obiektu, ruchu, zdarzeń) czy może ich permutacje określone zostały jako program. Nie da się jednak mówić o jakimkolwiek pospolitym „złączeniu”, opierać się ono miało 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 zasady 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”⁴⁹.

W świecie pozateoretycznym dobitnych przykładów dysjunkcji architektonicznych dostarczają pozbawione wyraźnych granic, wypełnione konfliktowymi funkcjami i nasycone przemocą wielkie metropolie.



⁴⁸ Na rozdział *Disjunction* złożyły się eseje: *Madness and Combinative, Abstract Mediation and Strategy, Disjunctions, De-, Dis-, Ex-* oraz *Six Concepts*.

⁴⁹ B. Tschumi, *Disjunction...*, s. 213.



⁵⁰ *Idem*, *Six Concepts...*, s. 247.

⁵¹ *Ibidem*, s. 247

⁵² *Idem*, *De-, Dis, Ex-...*, s. 218

O nich z pewnością nie można powiedzieć, by były homogenicznymi całościami zamieszkałymi przez spojonych 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 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 czysto materialnego nie może już być podtrzymywane także dlatego, że zmiany 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 poindustrialnym⁵⁰. To ostatnie trudno sobie wyobrazić bez gwałtownego ruchu i nasycenia przemocą (również tą o kryminalnym wymiarze).

Zamieszkiwana przez przypadkowe osoby przestrzeń miejska sama też jest przypadkowa, popękana, a pojawiające się w niej „figury są zdez-integrowane, dez-integrowane”⁵¹. Oznacza to tyle, że obrazy, które uwiadaczniają 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 zarówno dla architektury, jak i myślenia. Szybkiemu ruchowi obrazów towarzyszy współczesna prędkość przemieszczania się wewnątrz miast i między nimi, która przez kurczenie się odległości narusza kategorię przestrzeni i czasu. Przestrzeń zarazem kurczy się i rozciąga, w każdym jednak przypadku traci część swego dawnego znaczenia. „Architektura” współczesnego miasta w bardzo licznych aspektach zmienia pojęcie rzeczywistości i stawia w jej miejsce 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”⁵². Ciągłość, pewność, trwałość pozostają w mowie i w myśleniu, ale często w połączeniu ze swoimi zaprzeczeniami (jako „zarazem”) bądź w formie wykluczającej obie opozycyjne części (jako „ani, ani”).

Korzenie architektury jako obrazu tkwią głęboko w XIX w., kiedy zastosowanie stalowych, a później żelbetowych szkieletów konstrukcyj-

nych 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. Architektura dołączyła do świata *haute couture*, reklamy i billboardów. Wydaje się, że historyzująca architektura postmodernistyczna zwiększoną możliwość nakładania różnych masek i kostiumów przyjęła z aprobatą. Zmiany te pogłębiły dematerializację tej dziedziny. Architekci tacy jak Tschumi nie dostrzegali sensu w przeciwstawianiu się takim 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 przynależał do rozsianych po świecie projektantów obrazów nierzeczywistości, nieobecności, specyficznie rozumianej fikcji 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 własnymi tekstami, a ponadto w ogólniejszym rozumieniu zmienność czy niestabilność tych 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. „Doświadczanie takiego niepokoju było doświadczaniem defamiliaryzacji, *Un-zuhause-sein*, *Unheimlichkeit*, niesamowitości”⁵³. Szok wynikający z utraty oparcia dla myślenia jest cechą rozpoznawalną dla podobnych reakcji na utratę przez miasto czy dom charakteru bezpiecznego schronienia. Po jednej stronie – w opinii Tschumiego – stanęli architekci, którzy łączyli siebie i innych możliwościami otoczenia mieszkańców domów i miast aurą owego „bezpiecznego schronienia”, po drugiej zaś ci, którzy widzieli budowanie jako kreowanie przestrzeni zgodnych z nieuniknionymi lękami, inaczej: ci, którzy lubią „*things that go bump in the night*”⁵⁴. Kiedy tradycja podpowiadała, że architektura jest lokowaniem, oni ukazywali niemożliwość zatrzymania w miejscu, gdy była mowa o udomowieniu – ujawniali ludzką bezdomność. W związku z tym nasuwa się pytanie: czy współczesny sposób zamieszkiwania wolno ciągle jeszcze 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 niekoniecz-



⁵³ *Idem*, *Six Concepts...*, s. 246.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 247. Idiomatyczne wyrażenie oznaczające rzeczy straszące po nocach.



⁵⁵ *Ibidem*, s. 247-248.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 281.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 281-282.

nie 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 przyspieszania doświadczania miasta jako kolizji i dysjunkcji⁵⁵.

W operowaniu szokiem wyrażał się nie tylko opór wobec tradycjonalistycznych ciągot niektórych architektów, ale także niewiara w wartość stabilności, która dawała podstawy władzy czy architekturze. Architektura opierająca się ustaleniu 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 sposobu powiązania między 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, ramą czy zewnątrz a wewnątrz 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, nieprzemysłany, zatem nieustalony. Kwestionowanie struktury otwierało drogę do rozważenia innych opozycji przyjętych w architekturze, w tym takich jak forma i funkcja, abstrakcja i figuracja czy teoria i praktyka. 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.

Kwestionowanie 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”⁵⁶. Tschumi wskazywał przy tym na własne dzieła, w tym zwłaszcza na *Manhattan Transcripts* (1981) i *Screenplays* (1977), które wykorzystywały strategię montażu filmowego i *nouveau roman*. Architekt pisał: „W *The Manhattan Transcripts* rozróżnienia między 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”⁵⁷. Rozpatrywane właściwości nie tworzyły logicznych układów, lecz wzajemnie się zanieczyszczały. Architektura okazywała się zarówno koncepcją, jak i doświadczaniem, zarówno strukturą, jak i powierzchniowym obrazem. Zamiast oddzielać kategorie, tworzyła bezprecedensowe kombi-

nacje programów i przestrzeni, zdarzeń i ruchów, bez jakichkolwiek hierarchii między nimi. 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 skupiony był w tym przypadku na tworzeniu zdarzeń poprzez skażenie, naruszenie czy przesunięcie warunków architektury. Tak rozumiana dziedzina przestawała być nie tylko umiejscawianiem czy zestawianiem zdarzeń, lecz sama stawała się zdarzeniem, i to bardzo specyficznym pojęciem. Rozszerzając znaczenie terminu „zdarzenie”, Tschumi powołał się na komentarz Johna Rajchmana do propozycji Foucaulta, by nie traktować zdarzenia jako prostego i logicznego występowania słów czy jako składnego dziania się, lecz raczej jako moment erozji, rozpadu, kwestionowania lub 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 zrozumieć⁵⁸. „Chciałbym zaproponować, by przyszłość architektury polegała na konstrukcji takich zdarzeń”⁵⁹.

Dalsze rozwinięcie pojęcia zdarzenia Tschumi oparł na eseju Derridy stanowiącym komentarz do *folies* w parku 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 wyrazem „inwencja” („*invention*”) i uznać, że akcja w przestrzeni to przestrzeń inwencji. Tschumi zaś połączył propozycje Rajchmana/Foucaulta i Derridy z wywodzącą się od Benjamina koncepcją szoku i przyjął, że hybrydowa sztuka architektury, jej „zdarzenie” jest miejscem szoku, czyli kombinowania różnic, przemyślenia i przeformułowania 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 o uwzględnianiu 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”.

Zamiast zakończenia

Na drogę Tschumiego do bezpośrednich inspiracji filozofią dekonstrukcji składało się wiele elementów sięgających do psychoanalizy czy do językoznawstwa. Zarówno filozofia Derridy, jak i piśmiennictwo Tschumiego wchłonęły te źródła i przyswoiły ich terminy, nadając im dodatkowe



⁵⁸ *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 (*Dummy Text or the Diagrammatic Basic of Contemporary Architecture*, [w:] P. Eisenman, *Diagram Diaries*, New York 1999, s. 20).

⁵⁹ B. Tschumi, *Six Concepts...*, s. 256.

treści. Długa wędrówka niektórych słów spowodowała, że ich znaczenia odeszły daleko od pierwotnych sensów, a w nowych kontekstach miały wartości mało 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 samoistnienie 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. Okazywało się, że architektura nie jest ani czystą formą, ani jedynie wynikiem określonych potrzeb, ani wyłącznie obiektem, ani doświadczeniem wewnętrznym, ale czymś „zarówno” lub „pomiędzy”. Takie podejście doprowadziło Tschumiego do nowego ujęcia architektury: 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 wcześniej zrobiły to badania literackie, a później wiele innych dziedzin, włącznie z prawem czy medycyną. Podążanie badań architektonicznych wytyczoną ścieżką dekonstrukcji nie odebrało im oryginalności i przyniosło efekty, niebędące – zgodnie z logiką dekonstrukcji – obalaniem zasad, lecz takim ich kwestionowaniem, które w uzasadnionych przypadkach zakończyć się może gestem afirmacji tego, co podlegało kwestionowaniu.

dr Cezary Wąs

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

Summary

CEZARY WĄS/ From perversion to deconstruction. Bernard Tschumi's architecture. Part 2

Tschumi in his theories developed in the 1980s presumed that the current social world had undergone a deep process of decay, the reaction against which ought to base on ordering-up actions which would keep the main outline of disintegration of the whole and its contents 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 post modern 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 test 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 merely ones 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' discoveries concerning rules of narration and works by writers who applied in their writing knowledge on linguistics. Making a authorship unclear by various mechanical transformations of its 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.