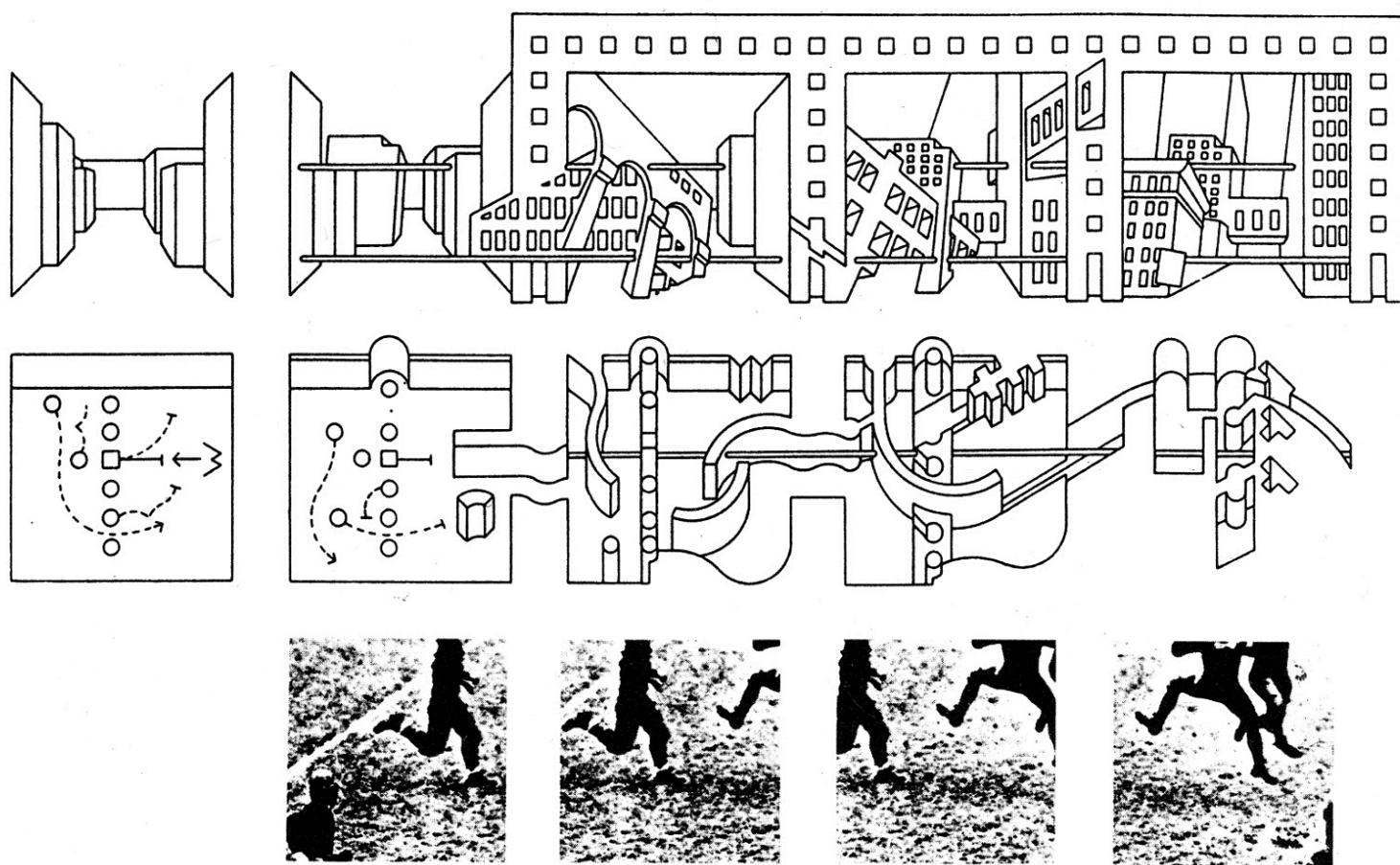


Od perwersji do dekonstrukcji. Architektura Bernarda Tschumiego część 3

Cezary Wąs



il. 1 MT 4, *The Block*; za: B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, London 1994, s. 48

„Tomasz pozostał w swoim pokoju i czytał. Siedział z rękami splecionymi na czole, wpierając kciuki w skórę u nasady włosów, tak pochłonięty lekturą, że nawet się nie poruszał, kiedy otwierano drzwi. Wchodzący widzieli jego książkę otwartą na tych samych stronach i byli przekonani, że udaje. On zaś czytał. Czytał z niezrównaną uwagą i wnikliwością”¹.

Wstęp

Filozofia dekonstrukcji w najbardziej ogólnym rozumieniu jest rozważaniem skupionym na myśleniu, rozpatrywaniu rozumności, prowadzącym niejednokrotnie do ukazania braku pełnej prawomocności wielu zasad formułowania myśli. Pytania dotyczące orzekania należą do starej tradycji filozoficznej i towarzyszą jej od sceptycznych tropów Sekstusa Empiryka, przez Kartezjusza, Immanuela Kanta, Edmunda Husserla, Martina Heideggera, aż do Jacques’a Derridy. Problematyzowanie czy kwestionowanie myślenia nieraz wychodziło poza myślenie i z oczywistych względów budziło u odbiorców niepokój, również dotyczący ewentualnej destrukcyjnej roli społecznej dekonstrukcyjnych zapytań o motywacje racjonalności. Od filozofów podważających rozumność domagano się rozumnych (co w tym przypadku oznacza: niemożliwych) uściśleń. Derrida, wielokrotnie indagowany, czym jest dekonstrukcja, najczęściej wskazywał na badanie nawyku rozdzielania racji według opozycyjnych wartości. Chociaż był to zaledwie jeden z nieprzebranej licznych sposobów dekonstrukcyjnych rozważań, jako łatwy do powszechnego zrozumienia zyskał dużą popularność. Kwestionowanie roli wyraziście kontrastujących terminów weszło także do filozofii architektury. W pismach Bernarda Tschumiego rozpatrywanych było wiele tradycyjnych dla architektury przeciwstawne sytuowanych pojęć, m.in. formy i funkcji czy struktury i ornamentu, jednak w głównych pracach lat 80. XX w. – w *Manhattan Transcripts* i parku de la Villette – najważniejszym zagadnieniem stało się ustanowienie nowych relacji między teorią a praktyką. Część tych relacji istniała zapewne od zawsze, wszakże typowym dla dekonstrukcji zadaniem było ich odsłonięcie, uwypuklenie i osłabienie siły lokowania teorii i praktyki na przeciwstawnych biegunach.

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

Kiedy po raz pierwszy spotkałem się z Jacques’em Derridą, aby postarać się przekonać go do skonfrontowania jego własnej pracy z architekturą, zapytał mnie: „Ale jak architekt mógłby być zainteresowany dekonstrukcją? Koniec



¹ M. Blanchot, Tomasz Mroczny, przeł. A. Wasilewska, [w:] *idem*, Tomasz Mroczny. Szaleństwo dnia, Wrocław 2009, s. 19. Zob. A. Leśniak, *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Kraków 2003, s. 34–44.



² B. Tschumi, *Six Concepts*, [w:] *idem*, *Architecture and Disjunction*, Cambridge [Mass.] – London 1996, s. 250.

³ *Idem*, *De-, Dis-, Ex-*, [w:] *idem*, *Architecture...*, s. 225; J. Derrida, *Po-int de folie – Maintenant l'architecture*, [w:] B. Tschumi, *La Case Vide: La Villette*, London 1986; przedruk w: „AA Files” 1986, nr 12, następnie w: *Architecture. Theory since 1968*, red. K. M. Hays, Cambridge [Mass.] – London 1998, s. 578 (przywołania w dalszej części artykułu na podstawie wydania Haysa).

⁴ J. Derrida, *op. cit.*, s. 577–578.

końców dekonstrukcja jest anty-formą, anty-hierarchią, anty-strukturą, przeciwieństwem tego, co popiera architektura”. „Właśnie z tej przyczyny”, odpowiedziałem².

Nieco późniejsza sytuacja także nie wskazywała na możliwość osiągnięcia sukcesów w wymianie impulsów. Nacechowane podniosłością zakończenie eseju Tschumiego *De-, Dis-, Ex-* głoszące, że naszą epokę charakteryzują słowa rozpoczynające się od przedrostków „de-”, „dys-”, czy „eks-”, w tym takie jak „eks-centryczność”, „dez-integracja”, „dys-lokacja”, „dys-junkcja”, „de-konstrukcja”, „de-montaż”, „nie-ciągłość”, „de-regulacja”, Derrida skomentował następująco:

Istnieją mocne słowa w leksykonie Tschumiego. Lokalizują one punkty o największej intensywności. Są to wyrazy rozpoczynające się od *trans-* (transkrypcja, transferencja *etc.*), a przede wszystkim od *de-* lub *roz-*. Te słowa mówią o destabilizacji, dekonstrukcji, rozstąpieniu, a zwłaszcza o rozdzieleniu, rozłączeniu, rozerwaniu, rozróżnieniu. Architektura heterogeniczności, przerwania, niezbieżności. Ale kto mógł kiedykolwiek budować w ten sposób? Kto liczyłby tylko na energię zawartą w *roz-* czy *de-*?³.

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

Kiedy odkryłem dzieło Bernarda Tschumiego, musiałem odrzucić jedną łatwą hipotezę: zwrócenie się do języka dekonstrukcji, do tego, co zostało w nim zakodowane, do jego najbardziej uporczywych słów i motywów, do niektórych jego strategii, byłoby tylko analogiczną transpozycją czy nawet architektonicznym odniesieniem. W każdym razie niemożliwością samą w sobie. Zgodnie z logiką tej hipotezy (która szybko stała się nie do utrzymania) moglibyśmy zapytać: czym mogłaby być dekonstruktywistyczna architektura? Czy to, co dekonstruktywistyczne strategie rozpoczynają lub kończą przez destabilizację, nie jest dokładnie strukturalną zasadą architektury (systemu, architektoniki, struktury, fundamentów, konstrukcji *etc.*)? Zamiast tego ostatnie pytanie naprowadziło mnie na inną interpretację: to, do czego *Manhattan Transcripts* i *Folies La Villette* nas ponaglają, jest obowiązkową drogą dekonstrukcji w jej najbardziej intensywnych, potwierdzających i koniecznych wcieleniach. To nie dekonstrukcja *sama w sobie*, ponieważ nigdy nie istniała taka rzecz; to raczej to, co przynosi ten wstrząs poza semantyczną analizę, krytykę dyskursów i ideologii, myśli lub tekstów, w tradycyjnym znaczeniu tego słowa⁴.

Dekonstrukcja umiejscawiałaby w architekturze wybieganie poza rozumność, lokowałaby nieoczywistości. Ponadto, zdaniem filozofa, należałoby poddać analizie nie samą architekturę, ale raczej to, co ją poprzedza (jakby architekturę architektury), język, który ją buduje, i budowanie

języka oraz to, co po niej następuje, tj. odniesienia do takich zewnętrznych instytucji jak m.in. państwo, ekonomia, edukacja architektoniczna, sztuka. Identyczny pogląd reprezentował Tschumi, pisząc: „Architektura nie jest sztuką ilustracyjną; nie ilustruje teorii”⁵. Nie uczyni zatem architektury dekonstrukcyjną projektowanie form zawieszonych między abstrakcją a figuracją czy takich, które czynią zamieszanie między strukturą a ornamentem, jeżeli te dążenia wynikać będą z pobudek artystycznych czy estetycznych. Dekonstrukcji podlegają w większym stopniu warunki architektury niż ona sama. Tak zdekonstruowana architektura staje się z kolei warunkiem dla instytucji.

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

W architekturze koncepty mogą poprzedzać projekty czy budowle lub następować po nich. Innymi słowy: koncept teoretyczny może być zastosowany w projekcie lub zaczerpnięty z niego. Dość często nie można wystarczająco jasno dokonać takiego rozróżnienia, gdy, przykładowo, pewien aspekt teorii filmu wesprze architektoniczną intuicję, aby później, poprzez żmudny rozwój projektu, zostać przekształcony w koncept operacyjny dla architektury w ogólności⁶.

Postępowanie Tschumiego reprezentuje także dalsze formuły analizowanych relacji. Po pierwsze, zamiast cokolwiek budować, architekt długotrwale badał zagadnienia teoretyczne (wykorzystując do tego m.in. inspiracje filozoficzne) i nie tylko doprowadził do osłabienia znaczenia działań praktycznych, ale także poprzez rozwój refleksji naruszał metafizyczne fundamenty swej dziedziny. Podsumowaniem tej postawy były rysunki i teksty zawarte w *Manhattan Transcripts*. Zamykały one długi okres teoretyzowania, kiedy praktyka i teoria okazały się przejawami niekwestionowanych dotąd, a wcale niekoniecznych założeń⁷. Po drugie, nawet już budując, jak w przypadku parku de la Villette, Tschumi stworzył dzieło, które może zostać zaobserwowane głównie za pomocą mechanizmów wtórnej translacji na opracowanie teoretyczne. W obu wymienionych przypadkach same motywy, zarówno zapisy Manhattanu, jak i pawilony w parku, są nieodłączne od szeregu wystaw rysunków, wydawania owych rysunków w specjalnych albumach, wygłaszania na ich temat wykładów, udzielania wywiadów oraz publikowania niezliczonych fotografii nie tylko w fachowych periodykach, ale także w zwykłych czasopismach. W ten sposób architektura zaczyna istnieć jako niematerialny, budzący pożądanie i nie pozbawiony elementów erotycznych temat zabiegów reklamowych. Paradoksem tej sytuacji jest to, że w efekcie elementy dyskursywne, z których wywodziła się architektura Tschumiego, tracą na ważności wobec wszelkich roztaczanych „kobiecych” powabów jego dzieł i pozostają tylko te ostatnie. Teoria zachowuje znaczenie wyłączenie



⁵ B. Tschumi, *Six Concepts...*, s. 259.

⁶ *Idem*, *The Manhattan Transcripts*, London 1994, s. XIX.

⁷ Część dążeń w stronę zatarcia rozróżnienia między budowlą a teorią i potraktowanie obu jako elementów transcendentalnej formacji dyskursywnej mogła być zainspirowana pracami M. Foucaulta; zob. P. Hirst, *Foucault and Architecture*, „AA Files” 1993, nr 26, s. 52.



⁸ Zob. K. Jormakka, *The Most Architectural Thing*, [w:] *Surrealism and Architecture*, red. T. Mical, London – New York 2005, s. 310–313.

⁹ B. Tschumi, *The Manhattan...*, s. XXX.

¹⁰ *Ibidem*, s. 6.

¹¹ J. Derrida, *op. cit.*, s. 577.

¹² B. Tschumi, *The Manhattan...*, s. 63.

w uroczach jej reklam. Reklama ujawnia przy tym najgłębsze sedno teorii przez dopasowanie swej własnej nierzeczywistości do nierzeczywistości teorii⁸. Duża część spostrzeżeń Tschumiego nie daje się jednak zawrzeć w oczywistych konkluzjach, można ich jedynie doświadczyć przez uważne lektury not zawartych w *Manhattan Transcripts* oraz jego własnych i Derridy komentarzach do parku de la Villette.

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

Opublikowane w 1994 r. jako towarzyszące wystawie Tschumiego w Museum of Modern Art w Nowym Jorku *The Manhattan Transcripts* (dalej jako MT) zakończone zostały osobną notą autora, informującą, że pomysły zawarte w tej publikacji miały znaczący wpływ na jego późniejsze prace, a projekty parku la Villette i przebudowa kompleksu Le Fresnoy „nie mogłyby zaistnieć bez *Transcripts*”⁹. Deklarację Tschumiego należy uzupełnić podobnym stwierdzeniem, głoszącym, że tematy poruszone w tej książce streszczają większość jego teorii z lat wcześniejszych i próbują skojarzyć je z systemami rysunkowych i fotograficznych notacji rozwijających alternatywne formy zapisu projektu architektonicznego. Szczególnie *Pleasure of Architecture* oraz *Violence of Architecture* „zostały napisane i opublikowane w trakcie pracy nad MT, co powoduje ich nieuniknione splatanie się z obecnymi rysunkami, chociaż własna logika rysunków zawsze różni się od logiki słowa”¹⁰. Opracowanie zawiera cztery serie rysunków pokazywanych w latach 1977–1981 podczas indywidualnych wystaw w Artist Space w Nowym Jorku, w Architectural Association w Londynie oraz galerii P.S. 1 i Max Protech Gallery ponownie w Nowym Jorku. Rysunki poprzedzone zostały wstępnym esejem, a każda z serii opatrzona impresyjną, poetycką notatką. Drugą część książki tworzy ilustrowany indeks pojęć oparty na wykładzie architekta z 8 VI 1982 w Architectural Association w Londynie.

Formuła pracy zdziwiła nawet Derridę – stwierdził on: „Architekt, który dawniej zapisywał kamieniem, obecnie umieszcza w tomie litografie, a Tschumi mówi o nich *folios*”¹¹. Kamienie posłużyły do odciskania znaków nie będących rysunkami przyszłych budowli, lecz bardziej znakami właściwymi w książkach do czytania. Architekt opatrzył przy tym tytuł swej pracy określeniem *Projekty teoretyczne*, by zaakcentować, że rysunki i teksty nie dotyczą zamierzonych obiektów, lecz są teorią możliwego projektowania – nie prezentują wiedzy zastanej, ale ją proponują. W jeszcze innej nocie zostało uwydatnione, że w trakcie wcześniejszych pokazów rysunki nie separowały się od wystawowych pomieszczeń, raczej wytwarzały przestrzenie o określonym charakterze¹². Nie były znakami, lecz przestrzeniami; nie służyły oglądaniu, ale doświadczeniu angażującemu ciała widzów. Informacja z noty sugeruje bliskość ówczesnego podejścia Tschumiego do ekspozycji z praktykami amerykańskich minimalistów, które Walter Benn Michaels scharakteryzował następująco:

Wszystko, co składa się na doświadczenie (zarówno obraz, jak i ściana, na której jest [on] zawieszony), stanowi w równym stopniu część doświadczenia jak wszystko inne. [...] Tym sposobem galeria – a w ogólniejszym sensie miejsce – staje się częścią dzieła: nie jest po prostu przestrzenią, w której można zobaczyć dzieło, lecz jego składnikiem¹³.

Manhattan Transcripts zdefiniował Tschumi jako książkę architektoniczną odmienną w swym charakterze od książek o architekturze przez fakt, że nie ukazuje ona szkiców budynków czy miast, lecz bada ideowe podstawy budowania. Badanie owo dokonywane jest przy tym metodami klatkowych sekwencji, zbliżonych do rysunków rozpisujących scenariusz filmowy na serie szkiców poszczególnych scen. W przypadku MT 1 i MT 2 serie rozpoczynają się od fotografii, a w MT 4 kadry obramowane zostały w kratki przypominające perforacje tradycyjnej kliszy fotograficznej. Z kolei w MT 4 część zastosowanych fotografii (s. 48, 50) pokazuje kolejne fazy ruchu w sposób podobny jak klisza filmowa. Także zawartość kadrów organizowano z wykorzystaniem metod komponowania scen filmowych, a ogólnym celem było wprowadzenie do zapisu architektury kwestii najczęściej pomijanych: związków typów przestrzeni z ich zastosowaniami, ruchem ludzi i zdarzeniami dziejącymi się w obiektach i krajobrazach miast. Kolejne MT rozwijają inne pomysły zestawiania miejsc i działań w stronę rozpadu nie tylko logicznych związków między nimi, ale także destrukcji samego zapisu.

Źródła architektoniczności każdego przedstawionego w MT epizodu Tschumi nie poszukiwał w figurze geometrycznej, lecz lokował je w specyficznej rzeczywistości. Nie rozważał przy tym, czy to, co uznaje za rzeczywistość, ma charakter warunkowany kategoriami i pojęciami, ale traktował ją w bezpośredni sposób jako coś istniejącego i oczekującego na przekształcenie w zapis. Zapis ów nie miał być mimetyczny, lecz podlegać namysłowi nad samym sobą. Zapisywano zatem rzeczywistość, by zbadać sam zapis. Uwypakowaniu poddano ograniczenia wcześniejszych odmian architektonicznych notacji (szkiców, planów, aksonometrii), które kojarzyły architekturę wyłącznie z materialnymi obiektami.

Cel Tschumiego stanowiło ukazanie heterogeniczności architektury, co prowadziło do zestawiania projektu z zapisów wydarzeń, ruchów oraz przestrzeni (bądź obiektów). Tak wybrane – w dużej mierze przypadkowe – składniki traktowano jako niespójne, a ich nieprzystawalność podtrzymywana była w trójdzielnych formach zapisu. Eksponowanie różnorodności relacji między poziomami dzieła, zarówno wzajemnego uwikłania, jak i odrębności każdego poziomu, przyczyniało się do preferowania relacji przeciwstawnych jako najsilniej wpływających na przeżycia widzów-uczestników. Z tego powodu MT „nigdy nie usiłują przekroczyć sprzeczności pomiędzy obiektem, człowiekiem i wydarzeniem, aby sprowadzić je do nowej syntezy, lecz przeciwnie, mają na celu utrzymanie sprzeczności w dynamiczny sposób”¹⁴. Praca nakierowana była nie tyle na przeglądanie kadrów, ile na konstruowanie w oglądzie. Nie miała żadnej



¹³ W. B. Michaels, *Kształt znaczącego. Od roku 1967 do końca historii*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2011, s. 140.

¹⁴ B. Tschumi, *The Manhattan...*, s. 9.



¹⁵ G. Bataille, *The Notion of Expenditure*, [w:] *idem, Vision of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, Minneapolis 1985, s. 118; cyt. za: B. Tschumi, *The Manhattan...*, s. 9, XXVIII; por. K. M. Hays, *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-Garde*, Cambridge [Mass.] 2010, s. 151.

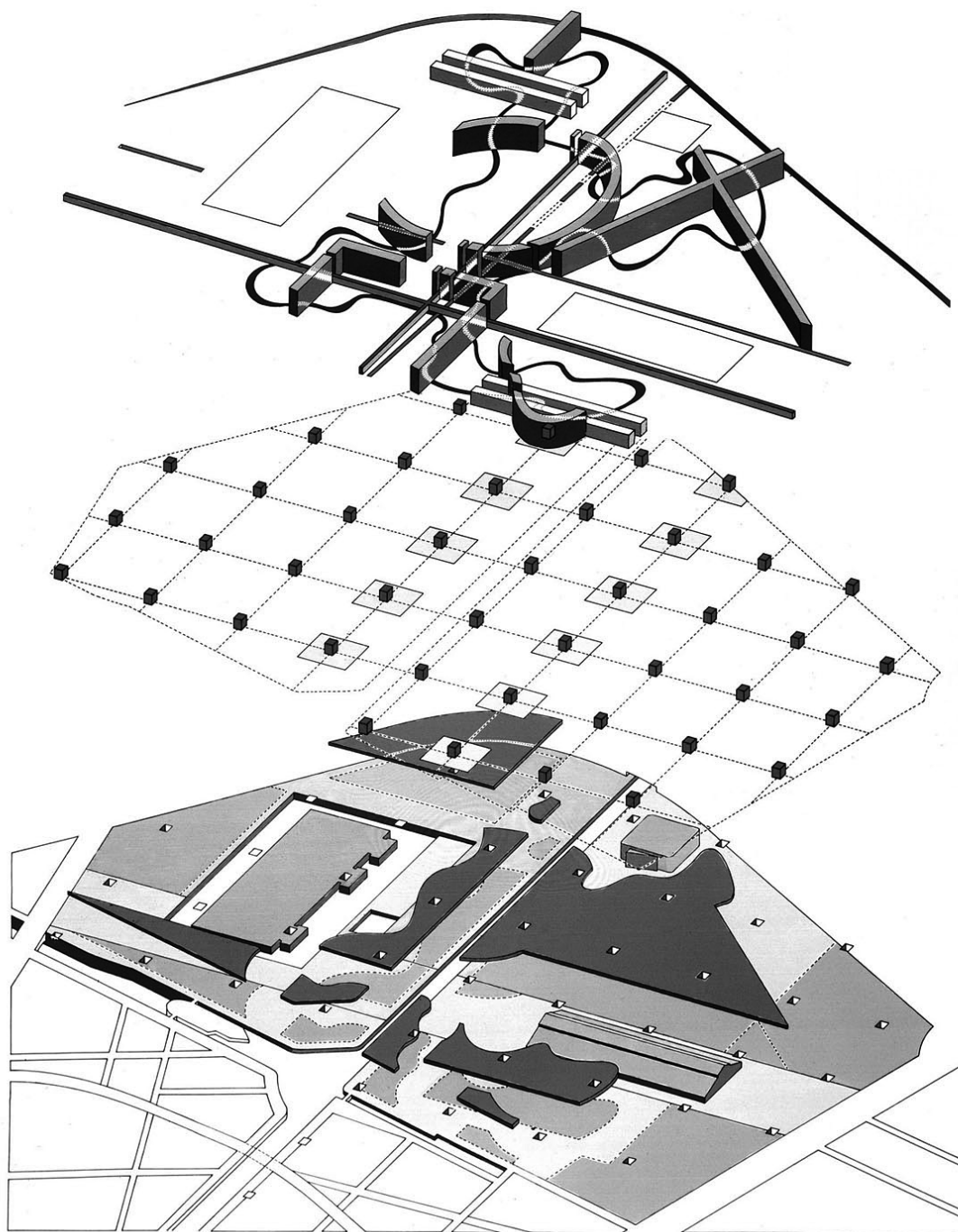
¹⁶ Cyt. za: K. Jormakka, *op. cit.*, s. 307.

¹⁷ G. Bataille, *Erotism. Death and Sexuality*, przetł. M. Dalwood, San Francisco 1986, s. 109; cyt. za: K. Jormakka, *Architecture's Desire...*, s. 301.

¹⁸ *Ibidem*, s. 292; zob też Bernard Tschumi, red. G. Damiani, London 2003, s. 29.

zrozumiałej treści, lecz rozdrażniała i pobudzała do zestawiania kadrów w niespójne całości. Architektura przejawiająca się w tych zestawieniach kwestionowała swe typowe ukierunkowanie na zaspokojenie potrzeb przetrwania i produkcji, a w zamian przypominała o innych, zwykle marginalizowanych przeznaczeniach. Architektoniczna fantazja uwalniana bywała zwykle w sytuacjach granicznych: „luksus, żałoba, wojny, kultury, konstrukcja okazałych monumentów, gry, spektakle, sztuki, perwersyjna aktywność seksualna”¹⁵. Grobowce w kształcie ostrosłupów czy gotyckie kościoły przypominające szkielety dobrze świadczą o architekturze, chociaż w powszechnym rozumieniu powinna ona być w sposób bardziej umiarkowany dostosowana do potrzeb. To nieustanne funkcjonowanie architektury na krawędzi własnych objaśnień jest w książce Tschumiego – zgodnie z tradycją dziedziny – kontynuowane i zostaje ona przesunięta poza kolejną granicę narzuconą przez przeciętność.

Przekraczanie ograniczeń zawsze na końcu spełnia się w śmierci (w sensie określonym w teorii Georges'a Bataille'a). Kari Jormakka, objaśniając inną pracę Tschumiego, stanowiącą zbiór jego tez zorganizowanych w „reklamowe” pocztówki, przywołał jedno z nielicznych wspomnień założonego przez Bataille'a bractwa „Acephale”, zgodnie z którym planowało ono dla utrwalenia swej wspólnoty złożyć ofiarę z człowieka. Problemem, jaki uniemożliwił spełnienie pomysłu, stało się wybranie wykonawcy. „(Chętna) ofiara się znalazła, brakowało jedynie egzekutora” – zanotował Roger Callois¹⁶. „Przemoc, sama w sobie nie jest okrutna, jest zasadniczo czymś zorganizowanym w przekraczanie tabu”¹⁷. Z tego powodu zbrodnica przemoc, uwzględniana w teorii Tschumiego jako narzędzie doprowadzania architektury do granic, zachodziła jedynie w powikłanych i odrealnionych postaciach. W „Advertisements for Architecture” (nr 8) Tschumi napisał: „By rzeczywiście docenić architekturę, może będziesz musiał nawet popełnić morderstwo”¹⁸. Dla zobrazowania tej tezy zamieścił ilustrację ukazującą postać wypchniętą przez okno wieżowca. Zawarta w tej „reklamie” architektury sugestia, że to przypadkowa fotografia zabójstwa, pozwala na wizualizację braku pierwotnego źródła słów, pojęć czy też tego, co określa się jako rzeczywistość. Celem Tschumiego było unaocznienie bliskości architektury i przemocy, wielkiego miasta i zbrodni, ale zastosowana ilustracja nie jest bezpośrednim obrazem przyjętej tezy. Stworzony został sugestywny pozór, będący jedyną formą przekonującego wizerunku rzeczywistości. Przedstawiona „rzeczywistość” „w rzeczywistości” okazuje się fotografią, która odgrywa ważną rolę w filmie *The Brasher Doubloon* (1947) według powieści Raymonda Chandlera *The High Window* (1942). W powikłanej i wielowątkowej historii poszukiwania skradzionej monety detektyw odkrywa zdjęcie świadczące, że jego zleceniodawczyni, Elizabeth Murdoch, była sprawczynią zabójstwa swego pierwszego męża, Horace'a Brighta. Fotografia jest zatem wynikiem upozorowanej przez aktorów sytuacji wcześniej opisanej w powieści. W dalszej kolejności staje się ona motywem filmu fabularnego. Dopiero wtórnie pojawia się jako dokument rzeczywistego wydarzenia. Uobecniona nierzeczywistość zyskuje rangę realności. Nie-



— il. 2 B. Tschumi, *Superposition: points, lines, planes*. La Villette, 1982; za: *Tschumi on Architecture. Conversations with Enrique Walker*, New York 2006, il. 27



¹⁹ K. M. Hays, wstęp do *Point de folie – Maintenat l'architecture*, [w:] *Architecture. Theory...*, s. 566.

²⁰ Zob. *idem*, *Architecture's Desire...*, s. 152.

²¹ L. Wittgenstein, *Culture and Value*, przeł. P. Winch, Oxford 1980, s. 31; cyt. za: K. Jormakka, *op. cit.*, s. 300.

²² J. Derrida, *op. cit.*, s. 581.

²³ B. Tschumi, *The Manhattan...*, s. 9.

²⁴ Dokładne zidentyfikowanie źródeł tej koncepcji nie jest możliwe, ale niewykluczone, że tkwiły one w pisarstwie M. Blanchota. A. Leśniak (*op. cit.*, s. 9), rozważając związek dekonstrukcji i doświadczenia, napisał: „Właściwie nie można pomyśleć dekonstrukcji bez doświadczenia, które wiąże się w tym dyskursie z przekraczaniem granic i kwestionowaniem zastanych terytoriów. Derrida wpisuje doświadczenie w przestrzeń filozofii, a tym samym destabilizuje ją i otwiera na to, co wobec niej inne”. Zob. też A. Zeidler-Janiszewska, *Między estetyką dzieła i estetyką zdarzenia*, [w:] R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005, s. VII.

wykluczone, że każdy podobny kadr ma swoje źródło w poprzedzającym go upozowaniu, konwencji czy schemacie i bez niego nie jest możliwy. Że obraz (lub słowo) nic nie uobecnia, lecz – jak ujął to Hays – jest sumą różnorodnych nieobecności¹⁹ „Architektura pozoruje i symuluje” – głosi podpis „reklamy” wcześniejszej (nr 7). W przypadku omawianej morderstwo zostało upozorowane, a jego wizerunek ma uwieść widza, ukazać mu, że architektura stanowi rodzaj niejasnego pragnienia, rzecz wolno nawet: skrywanej żądzę mordy. Sytuacja skłania do pytania: czy możliwe byłoby zastosowanie zdjęcia, które lepiej ilustrowałoby tezę Tschumiego? Każda inna fotografia, np. wykonana przez reportera specjalizującego się w dokumentowaniu aktów przemocy (jak Weegee) czy policyjnego dokumentalistę, zawiera elementy konwencji (upozowania, kadrowania), pozwalające na identyfikację zdarzenia jako aktu przemocy²⁰. Najbardziej przekonującym (*recte*: prawdziwym) będzie zatem ujęcie starannie wyreżyserowane. Istnieje nierozdzielna zależność między prawdą a sposobem jej przedstawienia:

Zwodniczość reprezentacji dręczyła wielu filozofów XX wieku. Wittgenstein wierzył, że jest tylko jeden sposób na podniesienie zasłony języka i dojście do autentycznej prawdy – i jest to czysta akcja. Niemniej jednak, by usprawiedliwić tę ideę, cofa się on do nieprawdy, do fikcji, cytując z *Fausta*: „Na początku był czyn”²¹.

Tschumi wykorzystywał fotografie jako źródła projektowania architektonicznego, ponieważ nawet gdy były one upozowane, wносиły do architektury świat wydarzeń – nasyconych wzajemnym oddziaływaniem zestawień ludzi z miejskim środowiskiem. Zrywały z pojmowaniem architektury jako grup czy pojedynczych nieruchomych obiektów, a w zamian dawały wyobrażenie o jej niematerialnym składniku, jakim jest zmysłowa potrzeba środowiska umożliwiającego człowiekowi egzystencję: ból i przyjemność, przejawianie się rozumności i momenty pasji, akty miłości i nieoczekiwaną śmierć. W wielu przypadkach bywała zacierana wyrazistość zastosowanych fotografii, dodatkowo ograniczano ich rozmiar w stosunku do oryginalnych wielkości czy też w inny sposób odrealniano. Niejasność pokazanych kadrów była niezbędna do uzyskania efektu obcości, wzmocnienia metaforyczności obrazu, bardziej wzbudzenia pragnienia architektury jako otoczenia dla niespodziewanej, nieprzewidywalnej aktywności niż zaspokojenia konkretnej potrzeby. Wkrótce tę inną architekturę, którą już w MT przywoływał Tschumi, Derrida nazwie poszukiwaniem „zamieszkania niezamieszkanego”²². Zarówno akcje zobrazowane na fotografiach, jak osobne kadry opisujące ruchy wносиły do koncepcji architektury „ekscesywny moment sprowadzający ją na krawędź” powszechnej zrozumiałości²³. Za tym progiem odsłaniało się to, co pojedyncze i niespodziewane, to, co zmieniało pracę Tschumiego z przedmiotu estetycznego w wydarzenie i doświadczenie²⁴. Rysunki MT w trakcie prezentacji w galeriach, ale także jako stronicie książki, przez

swoją sekwencyjność wprowadzały porządek doświadczania, rozciągniętego w czasie i przerywanego interwałami oglądu scalającego kadry w nieprzewidywalne przedtem całości. Cały ciężar ich efemerycznego usensowienia spoczywał na widzu. Ani komentarze do grafik, ani ich przywodzące na myśl filmy zestawy nie zawierały wskazówek wystarczających do jednoznacznych interpretacji. MT przypominały książkę napisaną zgodnie z zasadami nieznanego języka, nadającą się do oglądania i niemożliwą do przeczytania²⁵. W dużej mierze realizowały zasady sformułowane przez Roberta Smithsona, tzn. przedstawiały język, na który się patrzy, i tworzyły rzecz, którą się czyta²⁶.

Zawarta w MT propozycja potraktowania projektu architektonicznego jako potrójnego zapisu przestrzeni, wydarzeń i ruchów często ocierała się o filozoficzne rozważania nad językiem. Kierując się tezą 5.6 *Traktatu logiczno-filozoficznego* Ludwiga Wittgensteina, głosząca: „Granice mego języka wskazują granice mego świata”²⁷, Tschumi krytycznie ocenił dotychczasowe sposoby reprezentacji stosowane przez architektów. W jego przekonaniu rysunkowe plany, przekroje, aksonometrie – jakkolwiek byłyby użyteczne i precyzyjne – przynoszą redukcję architektonicznej myśli do tego, co widoczne, oczywiste i zrozumiałe. Zamykają rzeczywistość w rodzaj domu-więzienia, w którym uporządkowanie i jasność są formą kontroli. Jakkolwiek inna architektura musiała zacząć się od zakwestionowania tych konwencji i rozbicia tradycyjnych składników architektury. Zapisy z MT dotyczące parku, ulicy, wieży i bloku nacechowane są narastającą swobodą w odnoszeniu się do źródłowej rzeczywistości i narastaniem wewnętrznych związków między notacjami. Głównym ich rysem staje się „konieczna interakcja każdej notacji z innymi” i ostatecznie ich wymiennosc, prowadząca do tego, że „ludzie są ścianami, ściany tańczą tango, tanga biegną do biura”²⁸. W gruncie rzeczy to, co można by uznać za treść MT, dyktowane jest przez operacje formalne, których źródło stanowi wiedza o filmie, wprowadzająca „bogaty i pełen pomysłów katalog nowych narracji i środków edytowania”²⁹. W sytuacji kiedy architektoniczny rysunek nie wynika z rozważań nad wykorzystaniem określonego kształtu do praktycznego zastosowania, lecz posiada pewną autonomię, konieczne staje się świadome posłużenie się możliwościami komponowania kadrów. Wiedza o narzędziach pozwala na najdalej posuniętą manipulację obrazami, ich mieszanie, nakładanie, sieczenie, powtarzanie, wstawianie, zniekształcanie. Wszelkie środki transformacji są w równym stopniu adekwatne do opisywania wszystkich trzech poziomów MT. Ponieważ jednocześnie celem była eksploracja najbardziej nieprawdopodobnych zestawień, efekt końcowy miał zapewniać przyjemność, wynikającą z konfliktów, przekroczenia reguł oraz rozpadu języka architektury. Jak wszakże oświadcza Tschumi na koniec MT, posługując się przy tym słowami Michela Foucaulta: w tym szaleństwie zachowana zostaje równowaga, a pod przebiegłą aranżacją nieuporządkowania ukryty zostaje rygor architektury³⁰.



²⁵ Historia kultury zna kilka porównywalnych pozycji, w tym manuskrypt *Voy-nicha* (z XV lub XVI w.) oraz *Codex Seraphinianus* autorstwa włoskiego architekta L. Seraphiniego (napisany w końcu lat 70. XX w. i opublikowany w 1981 r.).

²⁶ R. Smithson, *The Language to Be Looked and/or Things to Be Read* [kat. wystawy], Dwan Gallery, New York 1967; zob. też E. Tsai, *Robert Smithson: Plotting a Line from Passaic, New Jersey, to Amarillo, Texas*, [w:] Robert Smithson [kat. wystawy], Museum of Contemporary Arts, Los Angeles 2004, s. 23; E. Corrasable, *Press Release: The Language to Be Looked and/or Things to Be Read (1967)*, [w:] *The Writings of Robert Smithson*, red. N. Holt, New York 1979.

²⁷ W odniesieniu do tezy 5.6 B. Wolniwicz (*O Traktacie*, [w:] L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Warszawa 1997, s. XXXIX, 64) zdecydował się na rezygnację ze zmiany przyjętego już w języku polskim tłumaczenia słowa „bedeuten” jako „wskazywać”, lecz w swym wstępie do dzieła Wittgensteina stwierdza, że trafniejsze byłoby właśnie zastąpienie nim zwyczajowo przyjętego słowa „oznaczać”. Wydaje się, że zmiana ta powinna być nastąpić, i dlatego w niniejszym tekście zdanie zostało przytoczone w nowej postaci.

²⁸ B. Tschumi, *The Manhattan...*, s. 12, XXVI.

²⁹ *Ibidem*, s. XXVII.

³⁰ Zob. M. Foucault, *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, przeł. R. Howard, London - New York 2001, s. 30: „In madness equilibrium is established, but it masks that equilibrium beneath the cloud of illusion, beneath feigned disorder; the rigor of the architecture is concealed beneath the cunning arrangement of these disordered violences”; cyt za: B. Tschumi, *The Manhattan...*, s. XXVIII. Książka Foucaulta opublikowana została po raz pierwszy w języku francuskim w roku 1961 (Librairie Plon). Cytowane tu nowe wydanie oparte jest na wersji angielskiej z roku 1967 (Tavistock Publications). W tłumaczeniu H. Kęszyckiej przytoczone zdanie brzmi następująco: „W nim [tj. szaleństwie] ustala się równowaga, ale tę równowagę maskuje [ono] dymną zasłoną iluzji, udawanego nieporządku; zreżymowane gwałtowne dewiacje skrywają architektoniczną ścisłość” (M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, Warszawa 1987, s. 50). Por. też M. Yari, *Rethinking the French City: Architecture, Dwelling, and Display after 1968*, Amsterdam - New York 2008, s. 334-337.



³¹ Zob. **J. Derrida**, *Marges de la philosophie*, Paris 1972, s. 22: „Non seulement il n'y a pas de royaume de la différence mais celle-ci fomente la subversion de tout royaume”. Zob. też **M. Gugler**, *Der Parc de la Villette – Würfelwurf der Architektur. Das Zusammenwirken von Bernard Tschumi und Jacques Derrida beim Parc de la Villette in Paris*, „Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften” 2005, nr 2, s. 52. W tłumaczeniu J. Margańskiego: „Mało, że nie ma królestwa różni, to jeszcze ona sama w każdym królestwie podlega do buntu” (**J. Derrida**, *Różnia*, [w:] **idem**, *Marginsy filozofii*, Warszawa 2002, s. 49).

³² **B. Tschumi**, *Abstract Mediation and Strategy*, [w:] **idem**, *Architecture...*, s. 197.

³³ *Ibidem*, s. 198.

³⁴ Zob. **J. Derrida**, *Marges...*, s. 28: „Cet innommable n'est pas un être ineffable dont aucun nom ne pourrait s'approcher: Dieu, par exemple”. Tutaj cytuję fragment tego zdania w tłumaczeniu J. Margańskiego (**J. Derrida**, *Różnia...*, s. 55).

³⁵ **B. Tschumi** [et al.], *La Case Vide: la Villette 1985*, Architectural Association, Folio VIII, London 1986; **idem**, *Cinéma folie: Le Parc de la Villette*, Princeton 1987, s. 50. *Cinéma folie* ukazało się równocześnie w dwóch językach: angielskim oraz francuskim, i mimo braku wyraźnych różnic należałoby je traktować jako dwie równoległe, a jednocześnie odrębne pozycje. Tłumaczenia zawartych w nich tekstów i cytatów na język polski tworzą kolejną różniącą się / nie różniącą się wersję użytych pierwotnie/niepierwotnie stwierdzeń autora. Nie ma sposobu ustalenia, którą wersję należałoby traktować jako wyjściową, dlatego tam, gdzie to możliwe, pojedyncze fragmenty (w tym zwłaszcza cytaty z innych autorów) w przypisach podaje w obu oryginalnych językach.

³⁶ Zob. **M. Foucault**, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1961: „En la Folie s'établit l'équilibre, mais elle masque cet équilibre sous la nuée de l'illusion, sous le désordre feint; la rigueur de l'architecture se cache sous l'aménagement habile de ces violences déréglées”; cyt. za: **B. Tschumi**, *Cinéma folie: Le Parc de la Villette*, Seyssel 1987, s. 1. Por. przyp. 30.

³⁷ **B. Tschumi**, *Parc de la Villette, Paris*, [w:] *Deconstruction in Architecture*, „An Architectural Design Profile” t. 72 [= „Architectural Design” 1988, nr 3/4], s. 33.

³⁸ **B. Tschumi**, *Abstract Mediation...*, s. 201.

Park dekonstrukcji

Można wymienić szereg powodów, dla których poprawny opis koncepcji i realizacji parku de la Villette jest poważnie utrudniony. Przyczyna pierwsza to fakt, że nie stanowi on realizacji żadnej oczywistej i sensownej teorii ani reprezentacji określonej myśli. Objasnienia jego zasad tracą na znaczeniu, gdy je zyskują. W sytuacjach kiedy park w opisie staje się zrozumiały (zatem: mający znaczenie, sensowny), gubi związek ze swą koncepcją, która zakładała brak sensu i znaczenia. Przypomina to opinię Derridy: „Nie tylko nie ma żadnego królestwa *différance*, lecz działa ona na rzecz obalenia każdego królestwa”³¹. Kwestiami nierozstrzygalnymi nawet dla Tschumiego muszą w tej sytuacji pozostać pytania: „Czy Parc de la Villette jest wybudowaną teorią czy teoretyczną budowlą? Czy pragmatyzm praktyki budowlanej może być obcy analitycznemu rygorowi konceptów?”³² Próba odpowiedzi na te pytania sprowadzałaby się do stwierdzenia, że nie ma nieteoretycznych budowli, a każda teoria tworzona jest wraz z zamiarem wznoszenia obiektów: „La Villette musiało zostać wybudowane: intencją nie było nigdy jedynie publikowanie książek lub montowanie wystaw”³³. Niemal niemożliwe do opisania właściwości parku nie są jednak całkowicie niewyraźne. „To, czego nazwać nie sposób, nie oznacza tego, czego nie można wysłować [...]”³⁴. Nienazywalne jest jedynie językową grą, która musi w większym stopniu uwzględniać to, co pojedyncze. Opis parku to zatem śledzenie specyficznych intencji architekta zawartych zarówno w jego dyskursywnych, jak i niedyskursywnych wypowiedziach. Te pierwsze wyrażone zostały w jego tekstach zamieszczonych w zbiorach *La Case Vide* oraz *Cinéma Folie. Le Parc de la Villette*³⁵.

Duża część poglądów Tschumiego sformułowanych w tekstach związanych z projektami parku de la Villette stanowi kontynuację dawniejszych wypowiedzi. Symptomatycznie: wstęp do *Cinéma folie* zawiera ten sam cytat z pracy Foucaulta, który znalazł się w zakończeniu MT³⁶. Potem autor sam oświadcza, że posługiwanie się konceptem superimpozycji (nakładania) i dysocjacji wystąpiło wcześniej właśnie w MT³⁷. W obu przypadkach – w MT i PdIV (jak określane będzie park w dalszych partiach niniejszych rozważań) – strategię projektową definiowano jako dekonstrukcyjne i łączone z wypowiedziami Derridy. W myśl koncepcji publikowanych w związku z PdIV dotychczasowa architektura jawi się jako grupa struktur hierarchicznych, akcentujących zespolenie części, oraz jako kojarzenie form ze znaczeniem (przez symboliczne określanie ich pochodzenia lub zastosowania). Tak uporządkowana architektura była fundamentalna dla zasad, sposobów myślenia oraz organizacji tradycyjnych społeczeństw i ta jej koncepcja powróciła w doktrynach konserwatywnych środowisk architektonicznych ostatniej ćwierci XX wieku. Tschumi dostrzega w tym „nostalgiczny pościg za spoistością, który ignoruje dzisiejsze społeczne, polityczne i kulturowe dysocjacje”³⁸. Kiedy jednak architekt nie czuje związku z „umiarą klasą” społeczeństwa, a architektura postrzegana jest jako udział w grach formalnych naru-

szających same reguły gry, wówczas dążenia do wytwarzania koherentnych kompozycji zastępowane są pytaniami dotyczącymi procedur wytwarzania dzieła architektonicznego: „Wydaje się ważne, by myśleć nie o uwzględnianiu zasad formalnej kompozycji, lecz raczej o kwestionowaniu struktur, czyli porządku, technik i procedur, których wymaga dzieło architektoniczne”³⁹. Szaleństwa koncepcji i pawilony parku, określane podobnie (tzn. jako „*folies*”), okazują się nieusuwalną częścią podważanych reguł. Tschumi powołuje się w tym względzie na opinię Blanchota, głoszącą, że obłęd jest pojęciem niezgodnym z samym sobą, ponieważ może pod znakiem zapytania stawiać sam siebie, a więc stanowi część gier językowych – gier, które nie mają zasad poza samą grą⁴⁰. W PdIV architekt problematyzuje zagadnienia organizacji dzieła, przedkładając refleksję nad uporządkowaniem nad jakikolwiek końcowy porządek, osobno natomiast podważa stabilność wyłaniania znaczeń, akcentując ulotność wszelkiego oznaczania.

Specyficznym celem PdIV było udowodnienie możliwości skonstruowania złożonej struktury architektonicznej bez powoływania się na zastane reguły porządkowania. Wcześniejsze projekty, w tym zwłaszcza propozycja wysunięta przez Léona Kriera w 1976 r., zakładały tworzenie wyodrębnionych z miasta całości o totalizującym charakterze. Tschumi zaś wyobrażał sobie pracę, która polemizowałaby z koniecznością ujednolicenia w planie czy zestawianiu obiektów. Projekt miał uniemożliwiać myślenie o elementach wyjściowych i celowych, „idea porządku była stale kwestionowana, wyzywana i spychana na krawędź”⁴¹. Pojęcie progu, granicy czy właśnie krawędzi odnosiło się do różnego rodzaju wcześniejszych koncepcji przekraczania ograniczeń, które Tschumi odnajdował w dziełach Jamesa Joyce’a, Antonine’a Artauda, Bataille’a czy Derridy. W jego przypadku kwestia granic sprowadzała się przede wszystkim do zastępowania skłonności do organizacji dzieła, dziedziczonych z dawnej czy nowszej architektury, strategiami dysfunkcji i dysocjacji. Zamiast zwykle spotykanych prób łączenia formy i funkcji, obiektu i otoczenia, ustalania przeznaczenia poszczególnych *folies*, naginania form do praktycznych zastosowań, projekt traktował wymienione pojęcia jako niezależne i konfliktowe. W ten sposób zwyczajowe elementy architektury kolidowały ze sobą, były bardziej zestawiane niż uzgadniane – w nomenklaturze Tschumiego: nakładane i kombinowane. Mechaniczne operacje stosowane w projekcie „systematycznie produkują dysocjacje”, które mogą być zrównane z tym, co Derrida nazywał *différance*⁴². Rozłączanie tego, co zwykle bywało ze sobą złączane, staje się tu teoretycznym i praktycznym narzędziem tworzenia architektury⁴³.

Konsekwencje systemowego wykorzystania dysocjacji w architekturze są wielorakie. W projekcie PdIV do utworzenia planu posłużono się nałożeniem na siebie trzech niezależnych składników: siatki równomiernie rozmieszczonych punktów, zbioru linii (wijących się i prostych) oraz płaszczyzn (przeznaczonych do lokalizacji obiektów lub pozostawionych na trawniki). Nałożenie, a nie złączenie tych struktur nie mogło zakończyć się powstaniem regularnej całości. Generalny plan parku jest prze-



³⁹ *Idem*, *Disjunction*, [w:] *idem*, *Architecture...*, s. 208.

⁴⁰ Zob. **M. Blanchot**, *La Folie par excellence*, „*Critique*” 1951, 45, s. 101: „*La folie serait ainsi un mot en perpétuelle disconvenance avec lui-même et interrogatif de part en part, tel qu’il mettrait en question sa possibilité et, par lui, la possibilité du langage qui le comporterait, donc l’interrogation, elle aussi, en tant qu’elle appartient au jeu du langage*”; cyt. za: **B. Tschumi**, *Cinéma folie...*, s. 1. Zob też: **M. Blanchot**, *Madness par excellence*, [w:] *idem*, *The Step Not Beyond*. Translation of *Le Pas Au-delà*, przeł. L. Nelson, New York 1992, s. 45: „*Madness would thus be a word in perpetual incongruence with itself interrogative throughout, such that it would put into question its possibility and, through it, the possibility of language that would admit it, thus would put interrogation itself into question, in as much as it belongs to the play of language*”; **B. Tschumi**, *Disjunction...*, s. 174. Esej Blanchota dotyczący Hölderlina stał się szerzej znany po tym, jak użyto go jako wprowadzenia do książki **K. Jaspersa** *Strindberg et van Gogh. Swedenborg – Hölderlin* (przeł. H. Naef, Paris 1953, 1970). Obecnie w języku angielskim najczęściej wykorzystywany jest na podstawie wydania: *The Blanchot Reader*, red. **M. Holland**, Oxford 1995. W angielskiej wersji *Cinéma folie* zastosowano nieautoryzowany przekład fragmentu eseju, który tutaj zastąpiono wersją autorstwa L. Nelson.

⁴¹ **B. Tschumi**, *Parc de la Villette...*, s. 34.

⁴² *Ibidem*, s. 35.

⁴³ *Ibidem*.



⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 38.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 38–39.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 39.

⁴⁸ *Ibidem*.

ciwieństwem wszelkiej syntezy, całości czy totalności. Podtrzymanie niezależności składników spowodowało, że nie doszło do zjawiska uzgodnienia, uładzenia jego części. Park nie łączy się także ze swoim otoczeniem, neguje potrzebę wyznaczania granicy terytorialnej. „Kiedy tradycyjne komponenty zostały rozmontowane, ponowne ich zmontowanie staje się rozległym procesem [...]”⁴⁴. Naruszenie ograniczeń tkwiących we wcześniejszych zasadach, ale także rozluźnienie rozgraniczenia między parkiem a otoczeniem powodują, że projekt jest nieukończony, nie osiąga swego finału, nie dociera do własnej granicy. Podobnie jak rozmyciu uległ punkt wyjścia, tak umyka punkt końcowy. Zlekceważenie architektoniczności architektury, rozegranie jej samej przeciw sobie, naruszenie praktyczności i funkcjonalności przez argument teoretyczny, związki z filozofią, literaturą i filmem nie przeszkodziły zaistnieniu parku, a niejako przy okazji zwróciły uwagę na niekonieczność czy utopijność idei jedności, porządku, organizacji. „Projekt PdIV może być postrzegany jako ośmielenie konfliktu wobec syntezy, fragmentacji wobec jedności, szaleństwa i gry wobec starannego zarządzania”⁴⁵.

W projekcie parku wyodrębnić można osobny kierunek polemiki z „obsesją obecności, z ideą znaczenia immanentnego w architektonicznych strukturach i formach”⁴⁶. Metafizyka obecności w architekturze opiera się na założeniu, że formy powiązane są z dającym się odczytać znaczeniem. Sens form może być odnoszony do ich pochodzenia (wzorców wziętych z natury czy geometrii), wartości symbolicznych czy archetypowych, związków z polityką, ekonomią czy społeczeństwem, a w modernizmie – związków z funkcją (oznaczaniem sposobu użycia). Celem Tschumiego było „rozmontowanie” wszelkich podobnych połączeń i ukazanie nietrwałości przypisywanych formom sensów. Projekt PdIV

usiłuje zaburzyć i rozregulować znaczenie, odrzucając „symboliczny” repertuar architektury, jako azyl myśli humanistycznej. Aktualnie bowiem termin „park” (jak też „architektura”, „nauka” lub „literatura”) utracił swoje uniwersalne znaczenie; nie odnosi się już do ustalonego absolutu ani do ideału. Ani do *hortus conclusus*, ani do repliki natury. La Villette jest terminem w stałej produkcji, w ciągłej zmianie: jego znaczenie nie jest nigdy ustalone, ale jest zawsze odwlekanie, odróżnianie, przekładane na wielokrotność znaczeń, jakie zapisuje⁴⁷.

Projekt lekceważy rangę pamięci jako podstawy trwałości znaczeń. Zamiast tego stawia na ich zjawianie się, odrzuca koncepcję pierwotnego, dającego się ustalić „znaczonego” (*signifié*). „Architektura parku odmawia działania na rzecz wyrażenia uprzednio istniejącej treści, czy to subiektywnej, formalnej, czy funkcjonalnej”⁴⁸. Uobecnianie wartości transcendentalnych zostało w projekcie spostponowane i podane w wątpliwość. Wykorzystując wątki myśli Derridy, demonstrujące, że znak nie ma definitywnego, transcendentalnego znaczenia, Tschumi posłużył się swymi *folies*, by pokazać, iż każda permutacja formy przesuwając wyobrażenie o danym pawilonie o krok dalej od jakiegokolwiek zatrzymanego obrazu⁴⁹. Zdaniem Louisa Martina, określenie obiektów parku mianem

„*folies*” i pozbawienie ich ustalonych sensów może być w pełni uważane za formę dekonstrukcji znaku architektonicznego i uwolnienia go od wartości metafizycznych⁵⁰. *Folies* są semantycznie niestabilne, ale nie są całkowicie pozbawione znaczenia. Parkowych „pudełek” nie wypełnia treść, ale zjawiają się one jako niepuste, ponieważ odrzucenie ustalenia nie czyni ich nieoznaczonymi, lecz semantycznie pluralnymi. Kombinatoryka *folies* zrywa z przywiązaniem do preferowanych formuł i bawi swą impresyjnością. Każdy obserwator, zwłaszcza gdy ogłosi własną interpretację, może liczyć jedynie na poddanie jej dalszej interpretacji, zatracając jakąkolwiek wprzód istniejącą esencję znaczenia, ujawniając brak takiej istoty i uzależniając znaczenie od bieżącej interpretacji. *Folies* o niezdecydowanych funkcjach, promenady wijące się jak taśma filmowa i duże puste płaszczyzny tworzą krajobraz supernowoczesnej ruiny, do której pasują zarówno ugrzecznieni turyści, jak i zdecydowanie mniej grzeczne dzieci imigrantów mieszkające w pobliskiej dzielnicy⁵¹.

Point de folie – Maintenant l'architecture

Komentarz Derridy do PdIV zamieszczony w *La Case Vide* należy do pokaźnego zbioru jego wypowiedzi o architekturze, lecz jest wśród nich najbardziej obszerny, a jednocześnie pokazuje zrównoważony ton jego „dojrzałej” filozofii⁵². Nadal „rewolucyjny” *timbre* tekstów Tschumiego z tamtego okresu kontrastował w tym przypadku z taką formułą dekonstrukcji, jaka u Derridy odnalazła już porozumienie z konstrukcją i afirmacją. Również wcześniej występowały dostrzegalne różnice między źródłami, z których architekt czerpał inspiracje dla swych myśli, a postaciami, jakie przyjmowały one w jego poglądach. W tekście Derridy różnice te wzbogacone zostały o odrębność wynikłą z faktu, że filozof dużo silniej niż Tschumi wskazywał na niejednoznaczność wielu opisywanych sytuacji. Ilustracją takiego podejścia może być tytułowe słowo „*maintenant*”, nie tylko oscylujące między sensami ‘teraz’ i ‘podtrzymać’ (‘zatrzymać’, ‘utrzymać’), lecz również przybierające w tekście bardziej pojedyncze znaczenia (jak np. „rozpościerać”). Podobnie dzieje się z wyrazem „*folie*”, które może oznaczać ‘szaleństwo’, ale też małą budowlę parkową, a niekiedy nawet przekształcać się w swoje zaprzeczenie (jak ma to miejsce w przypadku wskazanym przez Émile’a Littré’a, gdzie określa ‘bezpieczne schronienie wśród liści’). Te dwa przykłady myślenia wokół „konkretnych” słów mogą świadczyć, że ważnym tematem artykułu było samo znaczenie: „Wszystko tak naprawdę [*justement*] sprowadza się do pytania o znaczenie [*sens*]⁵³. W tej sprawie występuje wszakże wyraźna różnica między stanowiskiem obu autorów: Tschumi zmierza w stronę architektury ogołoconej ze znaczeń: „La Villette zatem ma na celu architekturę, która *nic nie oznacza*, architekturę raczej znaczącego niż oznaczanego – tego, co jest czystym śladem lub grą języka”⁵⁴. Przy zwykłej, pobieżnej lekturze umyka w tym zdaniu rola przysłówka „raczej”, co było zgodne z intencją autora. Inaczej spogląda się na owo



⁴⁹ Zob. L. Martin, *On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory*, „Assamblage” 1990, nr 11, s. 31.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Zob. M. Gugler, *op. cit.*, s. 55. Zob. też B. Tschumi, *Parc de la Villette...*, s. 39: „La Villette looks out on new social and historical circumstances: a dispersed and differentiated reality that marks an end to the utopia of unity”.

⁵² Krótką analizę tekstów Derridy zawierających wypowiedzi na temat architektury przeprowadził F. Vitale (*Jacques Derrida and the politics of architecture*, „Serbian Architectural Journal” 2010, nr 2).

⁵³ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 571.

⁵⁴ B. Tschumi, *Abstract Mediation...*, s. 203.



⁵⁵ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 572.

⁵⁶ Zob. K. M. Hays, *Architecture's Desire...*, s. 313.

⁵⁷ *Idem*, wstęp, s. 566–568.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 566. Wyrażenie „*espace-ment*” w oryginalnym tekście francuskim, oddawane w języku angielskim jako „*spacing*”, tłumaczę jako ‘spacjowanie, rozstąpienie, rozłączenie, rozdzielanie’, ale należałoby pamiętać o nim również tam, gdzie mowa jest o rozmieszczeniu, tworzeniu odstępów, artykulacji, rozszczepieniu a nawet o rozpatrywaniu, czy rozumności. Objaśnienie tego terminu w wielu kontekstach podali M. P. Markowski (*Efekt Inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. 2, Kraków 2003, *passim*) oraz A. Leśniak (*op. cit.*, s. 46–47).

zdanie w kontekście niemal kategorycznej opinii Derridy: „*architektura musi posiadać znaczenie, musi je uobecniać i przez to oznaczać*”⁵⁵. W tym przypadku konieczne jest jednak wzmocnienie rangi użytej w komentarzu partykuły „niemal”. Czysto akademicka lektura obu prac nieustannie skłaniałaby do podnoszenia kwestii podobnych różnic, lecz wówczas ginąłby nieco patetyczny, „proroczy” w przypadku Tschumiego, a momentami „entuzjastyczny” w przypadku Derridy ton ich wypowiedzi. Odgrywa on tu jednak niepomierną rolę, gdyż w gruncie rzeczy czytelnik ma „raczej” uwierzyć niż po prostu uznać racje któregokolwiek z pisarzy. Wiara jest niezbędną, jeśli zważy się, że analizowane prace są częścią zabiegów reklamowych i odwołują się do koncepcji architektury jako rodzaju pragnienia czy uwodzenia⁵⁶.

Tekst Derridy podąża za Tschumim kilkoma drogami, zarówno takimi, na których rozpoznawana jest bliskość wcześniejszych ustaleń filozofa z celami architekta, jak i takimi, na których autor próbuje wskazać na specyficzne osiągnięcia odrębnej dziedziny. Komentarz Kennetha Michaela Haysa wydobywa z tekstu Derridy przede wszystkim wątki dowodzące podobieństw w postępowaniu obu autorów⁵⁷. Zdaniem Haysa, dotyczy to zwłaszcza potraktowania architektury jako języka, gdzie system (architektoniczne *langue*) tworzy aporię ze swymi elementami i zastosowaniami (architektonicznymi *paroles*):

Normy i reguły języka, jego struktura są wynikiem wcześniejszych zdarzeń architektonicznych; każde zdarzenie zostało umożliwione przez jego wcześniejszą strukturę. Nie może istnieć pierwotne zdarzenie, które mogłoby wytworzyć strukturę – zdarzenie zawierające, powiedzmy, punkt, linię i płaszczyznę – dla takiego zdarzenia istnieje już strukturalne rozmieszczenie i uporządkowanie. Struktura nigdy nie jest obecna; nie istnieją w pełni kategoryczne elementy znaczenia, lecz tylko różnicowanie i odniesienia do innych elementów. Punkt, na przykład, może funkcjonować jako wyznacznik dopóty, dopóki różni się od linii i płaszczyzny oraz, co więcej, idzie ich śladem i odnosi się do tych form, którymi nie jest. Znaczenie nie jest przez to obecnością, ale raczej wynikiem ogólnego rachunku nieobecności.

Terminem Derridy na tę ogólną nieobecność jest „*différance*” [...], która stanowi aluzję do niejednoznaczności tej alternacji struktury i zjawiska oraz braku pierwotnego początku nieskończonej gry znaczeń. Znaczenie nie może być niewyczerpywalne w tym sensie, że istnieją nieskończone możliwości interpretacji; znaczenia są raczej utrzymywane w zatrzymaniu bez-znaczenia. Analogicznym terminem jest „*spacjowanie*”, którego [Derrida] używa w całym eseju⁵⁸.

Następnie Hays przytacza cytaty z innej pracy Derridy:

Zatem *différance* nie jest już dłuższą strukturą i ruchem pojmowanym na podstawie opozycji obecność/nieobecność. *Différance* jest systematyczną grą różnic, śladów różni, *spacjowania* wyrażonego poprzez to, które elementy odnoszą się do siebie. To „*spacjowanie*” jest jednocześnie aktywnym i pasywnym [...] wy-

tworzeniem interwałów, bez których „pełne” terminy byłyby pozbawione znaczenia, przestałyby funkcjonować⁵⁹.

Rozwijając interpretację Haysa, stwierdzić można, że struktura parku, oparta na zestawieniu trzech różnych składowych: punktów, linii i płaszczyzn, byłaby wyciągana z swej niewidoczności, podczas gdy same składowe zatracalyby swoje znaczenie. *Différance* stawałaby się niemal obrazem, a ścieżki, pola czy pawilony miałyby swe racje głównie jako przejawy różnienia się. Hays – za Derridą – zwraca jednak uwagę, że nawet w takim przypadku znaczenie nie cofa się, to zaś dzieje się mocą logiki parergonu, logiki uzupełniania, która łączy wewnętrzne mechanizmy architektury z zewnętrznymi. *Parergon* działa ponad, poza i przeciw dziełu architektury. Powoduje, że dzieło dokonuje interpretacji tego, co poza nim, a jednocześnie jest przez to interpretowane. Architektura ulega zatrzymaniu w dziele przez uczynienie jej tekstem, transkrypcję i tłumaczenie. Do kolekcji znaczeń terminu „*maintenant*”, jakie mnoży Derrida, Hays w dorzuca rozumienie „*maintenant*” architektury jako podtrzymywanie oporu wobec braku czy utraty znaczenia. Znaczenie nie zostaje nigdy osiągnięte, ale architektura nie obchodzi się bez znaczenia.

Na wstępie swej wypowiedzi Derrida zastrzega, że na bok odkłada zarówno powód wybrania idiomu „*maintenant*”, jak i jego tłumaczenie. Osobliwe słowo uczynione zostało pretekstem do rozważań może po to, by stworzyć warunki do wszczęcia w języku intrygi *folios* Tschumiego. Wykorzystanie szansy, jaką dał architekt, nie powinno jednak ignorować oporu, jaki stawia dzieło. Zwłaszcza że w języku francuskim danie szansy oznacza również stawienie oporu.

Słowo „*maintenant*” z pewnością nie miało posłużyć do refleksji na temat bieżącego stanu architektury. Jego rozumienie jako ‘teraz’ dziedziny, w historycznie określonej chwili nie jest brane pod rozwagę. Inaczej rzecz się ma, gdy ujęte ono zostanie jako to, co poprzez architekturę *właśnie* się dzieje, *właśnie* się stało, *właśnie* ma się stać. Wówczas przez *właśnie teraz* (*właśnie maintenant*), *właśnie nam* przejawia się doświadczenie wyróżnionego momentu, oddzielnego od innych chwil, umożliwiającego przeżycie rozgraniczenia uprzestrzeniającego nasze bycie. „Ukazujemy się sobie wyłącznie przez doświadczenie spacjowania, które zostało już zaznaczone w architekturze”⁶⁰. Wszelkie oddzielanie, rozmieszczanie, artykułowanie, organizowanie jest sprawą architektury. „To, co się dzieje przez architekturę, zarówno nas konstruuje, jak i instruuje”⁶¹. Jeżeli jednak mowa jest o tym, co się dzieje, to usprawiedliwione jest zrównywanie przez Tschumiego architektury z wydarzeniem czy zdarzeniem:

[to,] co *maintenant* dzieje się z nami, zapowiada nie tylko zdarzenie architektoniczne, ale dokładniej – zapis przestrzeni, sposób tworzenia odstępów, który przygotowuje miejsce na zdarzenie. Jeżeli dzieło Tschumiego rzeczywiście opisuje architekturę zdarzeń, to nie polega to wyłącznie na tym, że stwarza miejsca, w których coś powinno się zdarzyć, czy też sprawia, że konstrukcja sama w sobie stanowi, jak to ujmujemy, zdarzenie. Nie to jest istotne⁶².



⁵⁹ J. Derrida, *Positions*, przeł. A. Bass, Chicago 1981, s. 27; cyt za: K. M. Hays, wstęp..., s. 566. Por. J. Derrida, *Semio-logia i gramatologia. Rozmowa z Julią Kristevą*, [w:] *idem*, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą oraz Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 27–28. Tłumaczenie zmienione.

⁶⁰ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 570.

⁶¹ *Ibidem*.



⁶² *Ibidem*, s. 570–571.

⁶³ *Ibidem*, s. 571

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Zob. M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, przeł. T. Komendant, [w:] *idem*, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. T. Komendant, Warszawa 1999.

⁶⁶ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 572.

⁶⁷ *Ibidem*.

Uwypuklona w PdIV struktura mechanizmów architektonicznych: sekwencyjności, narracyjności, filmowości, dramaturgii czy choreografii – głosi Derrida – nadaje zdarzeniu wymiar. Architektura rozdziela (czy inaczej: spacjuje), czyniąc wydarzenie możliwym; aranżuje przestrzeń wydarzenia. Gdyby to ująć od strony samego rozdzielania (spacjowania, tworzenia odstępów), rzecz można, że to rozpisywanie przestrzeni działa jak architektura. Trudno jednak orzec, co byłoby tu pierwotne: architektura czy zapis. Jednocześnie nie sposób stwierdzić pełnej ich tożsamości.

Jeżeli można mówić o architekturze wydarzenia, to w jakim sensie istnieje *maintenant* architektury? Pytanie owo nie dosięga żadnego końcowego sensu (znaczenia), lecz w takim przypadku (inaczej: wówczas lub *maintenant*) otwiera się i przechodzi do myślenia o tym, „co dzieje się ze znaczeniem, ze znaczeniem znaczenia”⁶³? „Ta sytuacja stanowi wydarzenie, które kwestionuje znaczenie, i spokrewniona jest z czymś w rodzaju szaleństwa (*la folie*)”⁶⁴. Derrida uważa określenie „*folies*”, użyte jako nazwa pawilonów, za adekwatne również ze względu na zastosowanie liczby mnogiej. „*Les folies*” rozciągają semantykę koncepcji szaleństwa na to, co się dzieje ze znaczeniem, które opuszcza siebie i rozprowadza w asemantrycznych *folies*. Osobną ich zasługą jest, że ratują szaleństwo w świecie, który – zdaniem Foucaulta – pragnie się go pozbyć⁶⁵. Zamiast tego utrzymują się w szaleństwie, uruchamiają zatem znaczenie *maintenant* jako ‘podtrzymywania czy zatrzymywania niezrównoważenia’. Tradycyjna semantyka architektury nasycy się szaleństwem i przechodzi w asemantrykę, w dekonstrukcję semantyki. Znaczenie nie może jednak całkowicie zaniknąć. Ten moment rozważań stanowi ich punkt zwrotny. Autor, zwykle po dwóch stronach poszukujący kontrowersji myśli niezgodnych z charakterem swej lokacji, tym razem – jakkolwiek tylko *maintenant* – występuje jako obrońca tego, co trwałe i niezmienne.

W opinii Derridy należy uznać istnienie swego rodzaju „architektury architektury”, fundamentalnych zasad, które dziedziczymy i które nas dziedziczą. Tym spadkiem jest udomowienie, zdolność zamieszkiwania, konstruowania *oikos*, dająca początek wszelkiej „oikonomii”, ekonomii, relacji do *physis*, boskości i ludzkości. Jest zdolnością *konstruowania* wszelakich innych relacji. „Samo pojęcie architektury to odziedziczone *constructum*, scheda, która nas ogarnia, zanim nawet moglibyśmy o niej pomyśleć”⁶⁶. Całą historię architektury przenikają niezmienniki, zespoły wymagań, koncentrujące się na jednym żądaniu: „*architektura musi posiadać znaczenie*, musi je *uobecniać* i przez to *oznaczać*”⁶⁷. Wartości znaczące architektury nie są architektoniczne, lecz transcendentne, umiejscowione poza nią.

Derrida rozważa cztery główne tematy „symboliki” architektury. Pierwsze doświadczenie znaczenia jest mieszkaniem, poczuciem istnienia schronienia. Dzieła architektury operujące uobecnianiem nieprzedstawiającym wydają się przeznaczone dla obecności człowieka lub boga. Ich znaczenie tkwi w uobecnianiu tych bytów, w pozwalaniu na ich

bycie. Wszelkie jednak zajęcie położenia, ustalenie porządku przynosi świadomość bezdomności (*Heimatslosigkeit* w rozumieniu Heideggera), która narasta wraz z nowoczesną techniką. Posiadanie domu skłania do zastanowienia nad nędzą samego mieszkania („*die eigentliche Not des Wohnens*”). „Śmiertelnicy muszą najpierw nauczyć się zamieszkiwać [*sie das wohnen erst lernen müssen*], wsłuchać w to, co wzywa ich do zamieszkiwania”⁶⁸.

Derrida niemal wycofuje się w tych opiniach na pozycje Heideggera, co przejściowo czyni go odległym od idei reprezentowanych przez Tschumiego. Wydaje się, że dla tego ostatniego, gdyby ująć jego stanowisko z ekstremalną wyrazistością, „dom umarł”, tak jak dla Friedricha Nietzschego Bóg. Chata Heideggera w Todtnaubergu, do której filozof nosił wodę w metalowym wiaderku, by gotować herbatę na piecu opalonym drewnem, również była doprowadzeniem poglądu do położenia skrajnego. Derrida miał pełną świadomość archaicznego swego stanowiska i napisał: „To nie jest dekonstrukcja, ale raczej wezwanie do powtórzenia odziedziczonych podstaw architektury, które powinniśmy nauczyć się dziedziczyć, [do powtórzenia] pochodzenia ich znaczeń”⁶⁹. Zdaniem Derridy, jeżeli *folies* weryfikują i dyslokują owo pochodzenie, to „nie powinny się poddać triumfowi nowoczesnej technologii”. Jednak *folies* – chociaż tylko w pewnej mierze – to właśnie czynią. Imputowanie uległości współczesnej technice można anulować, ponieważ nie dotyczy to elementów parku zaplanowanych przez Tschumiego, a architekt nie zrywa z własną dziedziczą, niemniej jednak filozof w swych interpretacjach próbuje jakby zignorować czy ograniczyć siłę wstrząsu, jakiemu za sprawą Tschumiego podlega metafizyka architektury. Zmniejsza rozmiar destrukcyjności, a przydaje propozycjom architekta wymiaru rekonstrukcyjnego i konstrukcyjnego.

Długi dalszy fragment wypowiedzi Derridy utrzymywany jest w podobnym duchu uprzytamniania zatartych zasad. Do tego nawiązuje zwłaszcza stwierdzenie, że do obowiązków architektury należy właśnie nieustanna anamneza pochodzenia i umiejscowienia fundamentów. Przejmowanie upamiętniania przez religię czy politykę (historię) nie zwalnia architektury z przeznaczenia bycia strażnikiem pamięci w ogóle. Architektura hierarchizuje i hieratyzuje *arché*, prazasadę. Implikuje to, iż filozoficznie rozumiane mieszkanie (równoważne posiadaniu znaczenia) jest zawsze celowe: etnicznie, religijnie, politycznie – co powoduje, że architektura jest zawsze *w służbie i na służbie*⁷⁰. Ostatecznie też – zdaniem Derridy – trzeba uwzględnić, że niezależnie od wszelkich mód i stylów architektura zalicza się do sztuk pięknych, a jej wartościami pozostają piękno, harmonia i całościowość. Są to stwierdzenia zaskakujące w odniesieniu do współczesnej architektury i budzą pytanie o aktualność. Niemniej muszą zyskać usprawiedliwienie jako głębokie tło wydarzeń współczesnych. Niezmienniki, uznawane przez Derridę za wartości archihieratyczne, przynależą do odległej tradycji architektury, chociaż to z nimi właśnie polemizował Tschumi. W ujęciu Derridy przestają one jednak być częścią historii architektury, a stają się własnościami filozofii



⁶⁸ Zob. M. Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*, [w:] *idem*, *Vorträge und Aufsätze*, t. 2, Pfullingen 1954, s. 36: „Die eigentliche Not des Wohnens beruht darin, daß die Sterblichen das Wesen des Wohnens immer erst wieder suchen, daß sie das Wohnen erst lernen müssen”; por. *idem*, *Budować, mieszkać, myśleć* (1951), przeł. K. Michalski, [w:] *idem*, *Budować, mieszkać, myśleć*. Eseje wybrane, red. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 344: „Właściwy głód mieszkania polega na tym, że Śmiertelni zawsze dopiero szukają utraconej istoty zamieszkiwania, że muszą dopiero uczyć się zamieszkiwania”. Wydaje się, że byłoby uzasadnione, by słowo „Not” przetłumaczyć w tym zadaniu na „nędza”. Zob. też S.-K. Lee, *Existenz und Ereignis. Eine Untersuchung zur Entwicklung der Philosophie Heideggers*, Würzburg 2001, s. 198.

⁶⁹ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 573.

⁷⁰ *Ibidem*.



⁷¹ K. M. Hays, wstęp..., s. 567; *idem*, *The Autonomy Effect*, [w:] Bernard Tschumi..., s. 11.

⁷² Zob. J. Derrida, *Point de folie – Maintenant l'architecture*, [w:] B. Tschumi, *Psyché: Invention de l'autre*, t. 2, Paris 2003, s. 96: „D'où la résistance: la résistance des matériaux comme la résistance des consciences et des inconscients qui institue cette architecture en dernière forteresse de la métaphysique”. Por. D. Guibert, *La conception des objets. Son monde de fiction*, Paris 2002, s. 160.

⁷³ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 574 (tu i dalej wg wyd. Haysa – zob. przyp. 3).

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 120-121.

architektury czy architektury samej w sobie, przez co dzieło Tschumiego przenoszone jest z jednej dziedziny do drugiej. Architektura i filozofia są do siebie zbliżane. Nie sposób też zaprzeczyć, że nawet współczesne interpretacje muszą uwzględniać owe niezmienniki. Opisywane warunki architektury są zatem konieczne przy jej konstytuowaniu w języku. Jak to ujął Hays: architektura nigdy nie jest obecna jako wydarzenie, lecz jest odzyskiwana przez pewien rodzaj *Nachträglichkeit*, swoisty mechanizm tekstualny oparty na przeniesieniu niejasnego zjawiska w świat objaśnień⁷¹. Architektura istnieje w interpretacji, kiedy budowlany artefakt łączy się z pochodzącą z zewnątrz racją (uzasadnieniem). Staje się w filozofii, której nie sposób wytworzyć bez uporządkowania zaczerpniętego z architektury. Porządek zawarty w niej nie ma jednak charakteru absolutnego, ponieważ narusza go wiedza filozoficzna. Wyjście z tego kręgu umożliwia dekonstrukcja, rozumiana jako sztuka dygresji, niezdecydowania i zbłądzenia.

Architektonika głównych zasad porządkuje nie tylko architekturę, ale także to wszystko, co tworzy zachodnią kulturę. Ich zbiór nadaje substancji hylemorficzną konsystencję, będącą nie tylko materialną trwałością, ale też trwaniem i tradycją. Wytwarza opór, który dotyczy w tym samym stopniu materiałów, co świadomości, czyniącej architekturę ostatnią twierdzą metafizyki⁷². Dekonstrukcja musi brać pod uwagę zarówno opór, jak i podążanie za tym, co ustanowione. O ile zmaganie się z oporem stało się tradycją nowoczesności, o tyle podążanie musi być przemyślane na nowo, gdyż teraz (*maintenant*) chodzi o ruch ujmowania w myśl tego, co przebiega poza twierdzeniem i zamienianiem nieustalonego efektu w dzieło.

Derrida przedstawia argumenty kwestionujące możliwość traktowania *folios* Tschumiego wyłącznie jako destrukcji tradycji. Owszem, *folios* destabilizują znaczenie i znaczenie znaczenia, ale ich „szaleństwo” i *polemos* są pozbawione agresji, destrukcyjnej energii, jaka naruszyłaby układ. Nie prowadzą na taki poziom architektonicznego pisma, na którym utraciłoby ono swe hierarchiczne i hierarchizujące zasady, estetyczną aurę, celowość czy zdolność symbolizowania. Pawilony nie tworzą zatem prozy „abstrakcyjnych, neutralnych, nieludzkich, bezużytecznych, niemieszkalnych i pozbawionych znaczenia” obiektów⁷³. Zapewne przekraczają zwyczajowe powtórzenia metafizyki architektury, ale czynią rozważane w eseju *maintenant*: „podtrzymują, odnawiają i ponownie wpisują architekturę”⁷⁴.

Podtrzymywanie architektury „teraz” w przypadku *folios* nie jest określonym momentem, ponieważ *folios* rozpisane zostały na serię przeżyć, przesunięć, podróży. Nie są one pojedynczym, ostatecznym przedmiotem, lecz wędrówką, która komukolwiek, kto się w nią uda, umożliwi czynienie gestów inspirowanych ich „inną przestrzenią”. W tych sugestiach tkwi odwołanie do omówionych przez Foucaulta heterotopii dewiacji, jednak w tym przypadku ich obszarem nie jest szpital psychiatryczny, lecz nieco zwariowany park⁷⁵. Seryjność prób, przekształceń czy kombinacji dotyczy szaleństwa (*folie*), zatrzymywanego w *folios* bez na-

dawania mu trwałości. Nierozumność ulega „zafoliowaniu”, co dotyczy także kart foliału *La Case Vide*, w którym znajdują się rysunki i teksty Tschumiego. Szaleństwo przestaje być pewne siebie, kiedy staje się arkuszem książki (*feuille*) lub cieniem rzucanym przez listowie (*feuillee*). Przechodząc w liście, może dać poczucie bezpieczeństwa, na co zwrócił uwagę Littré, wskazując na fragment średniowiecznego tekstu mówiącego o „*foleia quae erat ante domum*”⁷⁶. Przekształcenia, jakich doznają parkowe *folies*, przyczyniają się do utraty jednolitości znaczenia słowa „*folie*”. Inne sensory zdobywają wyższą pozycję niż wyjściowe. Sama Inność zyskuje większą rangę.

W tle rozważań Derridy pozostaje problem: do jakiego stopnia czy też w jaki sposób mogą zyskać potwierdzenie wysuwane przez Tschumiego aspiracje do ujmowania jego propozycji w kategoriach filozofii dekonstrukcji. Filozof już na wstępie odrzucił hipotezę, że dzieła Tschumiego, *Manhattan Transcripts* i *folies La Villette*, są prostym przeniesieniem niektórych strategii dekonstrukcji na świat architektury. Konstatacja, że destabilizujące zabiegi Tschumiego lokują architekturę poza wartościami dyskursywnymi, może być objaśniana na kilka sposobów⁷⁷. Po pierwsze, tak jak ująłem to wcześniej, sugerowałaby ona poszukiwanie przez Tschumiego miejsc, w których zakodowana w tradycji rozumność architektury powinna zostać poddana kwestionowaniu. Po drugie – co prawdopodobnie nie jest jawnie brane pod rozwagę, ale stanowi ukrytą nutę tekstu *Point de folie* – że to sztuka (w przypadku Derridy literatura, w przypadku Tschumiego – architektura) ma wartości dekonstruujące, naruszające metafizyczne podstawy kultury. Te dwie możliwości nie są sobie obce. Ponadto trzeba odnotować, że filozof czyniłby w ten sposób z działań architekta swoiste odbicie własnych skłonności. *Point de folie* jest w gruncie rzeczy bardziej rodzajem awangardowej prozy, właściwie literatury liter i wyrazów, niż jakiegokolwiek zwykłej literatury. Podobnie teksty i projekty Tschumiego są sztuką słów i grą znaczeniem podstawowych składników architektury. W obu przypadkach zachodzi podobne przesłuchiwanie znaczeń.

Rozpatrzyć należy także jeszcze inną dekonstrukcję zachodzącą dzięki pomysłom Tschumiego. Otóż mogą one być potraktowane jako próba zmierzenia się z całym zinstytucjonalizowanym światem, z reprezentowanymi przez niego miejscami największego oporu. Derrida dostrzega, że architektura ma potencjał dekonstruowania społeczeństwa, państwa, edukacji. Siły społeczne scalają się w architekturę (społeczeństwo, rozumność), ale też sama architektura (sztuka architektury) jest w stanie wystąpić jako dekonstrukcja i z nią tożsama kwestionować architekturę, zarówno tę społeczną, jak i samą siebie. Zakres zmian, do jakich może doprowadzić pojedyncze wystąpienie, nie bywa obaleniem ustroju. „Jeden nie wypowiedzi wojny”⁷⁸. Wojownicze wypowiedzi Tschumiego przestają więc być w pełni jednoznaczne w kontekście interpretacji PdIV dokonanej przez filozofa. Derrida zasugerował wybieranie przez Tschumiego raczej pozycji negocjatora i odniósł się do terminu „negocjacje”, jakim sam posługiwał się w celu opisanego sposobu zajmowania



⁷⁶ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 577. Zob. É. Littré, *Dictionnaire de la langue Française*, Paris 1874, s. 1712: „On y voit d'ordinaire le mot »folie«. Mais cela devient douteux quand on trouve dans des textes du moyen âge: »foleia quae erat ante domum, et folia Johannis Morelli«; le soupçon naît qu'on a là une altération du mot »feuillee« ou »feuillée«”.

⁷⁷ Zob. cytat podany we wstępie do niniejszych analiz i zlokalizowany w przypisie 4.

⁷⁸ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 578.

⁷⁹ *Idem*, *Negotiations: Interventions and Interviews, 1971–2001*, red., przeł. E. G. Rottenberg, Stanford 2002.



⁸⁰ J. Derrida, *Point de folie...*, s. 579.

stanowiska stale zmiennego i uwzględniającego racje różnych stron sporu⁷⁹. Tak rozumiane zabiegi Tschumiego musiałyby zawierać elementy odtworzenia tego, co przez niego samego było zaburzone. W przypadku analityka tych zabiegów, któremu także przysługują prawa mediatora, wolno byłoby zatem spoglądać na owo zagadnienie z „pozycji” sztuki, a to upoważniałoby do powiedzenia, że wszelkie manifestacje, jakie przeprowadzają architekt czy filozof, to przede wszystkim rodzaj literatury.

Osiągnięcia dokonane w obrębie owej literatury szacowane mogą być wysoko. Docenić należy zwłaszcza posłużenie się siatką punktów jako formą nie osiągnącą nigdy całości, rozprzestrzeniającą się w sposób negujący ograniczenia. Architekt wystąpił tu jako tkacz splatający sieć, która jest fortelem, narzędziem pozwalającym jednocześnie na rozpraszanie i na skupianie. Pawilony, reprezentujące pojedyncze oka sieci, przedstawiają stan niespokojnych i nie kończących się transformacji. Podzielone wewnętrznie, ponieważ są permanentnymi wariacjami, jednocześnie różnicują punkty sieci. Złożona jest ona z punktów o niestabilnych postaciach. *Folies* przyjmują wprawdzie określony kształt, ale zarazem sygnalizują, że zrodziły się jako wariacje, a ich forma ma charakter przypadkowy i niedomknięty. Sieć jest obrazem rozłączenia punktów, ale i same punkty stanowią *point de folie*. Derrida zauważa, że chodzi tu o *folie* rozumiane nie jako synonim pawilonu, lecz jako szaleństwo. W ten sposób wyjaśnia się tytuł eseju. *Folies* są „serią wypadków, rytmicznych niejednorodności czy aforystycznych luk”. Punkty stanowią kulminacje rozłączenia i rozszczepienia. Jeżeli uznać, że sednem pawilonów jest zmienna różnorodność, to powstaje pytanie: co zatrzymuje je w ruchu, nie naruszającym ich istoty, lecz podtrzymującym ją. W ich losie odzywa się siła tytułowego „*maintenant*” rozumianego jako ‘podtrzymanie’.

W koncepcjach Tschumiego spora część kategorii dotyczy zjawisk rozróżnienia, rozdzielania, rozłączenia czy rozerwania. Często mówi się o dysjunkcji, dyspersji, dyslokacji. Czy jednak – zapytuje Derrida – możliwa jest „architektura heterogeniczności, przzerwania, niezbieżności”? Sytuacje niemożliwe są możliwe pod określonymi warunkami. Warunek utrzymania rozłączenia w architekturze, utrzymania go w jego prawie czy podtrzymania (*maintenant*) jego „roz-” stanowi zebranie go. To zebranie wyjątkowe, pojedyncze, lekceważące zasady syntezy, architektoniki czy porządku syntaksy. Wynegocjowana całość okazuje się inna, czyli różna od całości zastałej (zastygłej) czy ustalającej się (zastygającej).

Maintenant architektury byłoby posunięciem wpisującym i zmieniającym „roz” w dzieło. Trwałe i podtrzymujące [*maintenant*], takie dzieło nie przetwarza różnicy w konkret; nie zamazuje rozróżniającego śladu, nie redukuje, nie ubija tego traktu, dystrakcji czy abstrakcji w homogeniczną masę [*concrete*]⁸⁰.

Prawa rozdzielania mogą zostać uwzględnione tylko wtedy, kiedy włączone zostanie ono w przestrzeń ponownego zebrania. Rozróżnienie musi zastosować się do norm architektury, ulec jej sile, „uznać mistrzostwo *maîtres d'œuvre*”. To stanowiło największy szkopuł. Jak opisywał

Tschumi: w PdIV była to kwestia formowania zmierzająca do ukazania rozłączenia. Nadawanie rozdzieleniu formy skłaniało, by podtrzymywane założenie zostało ustrukturyzowane jako zbierający system. „Czerwony punkt *folies* ogniskuje tę porozdzielaną przestrzeń”⁸¹.

W gruncie rzeczy to siła architektury utrzymuje połączenie tego rozłączenia *per se*. Jednak utrwała je jako *maintenant*, jako „teraz”, rzecz niemożliwą do utrzymania. *Maintenant* zbiega się w obu rozumieniach tego słowa: ‘podtrzymać’ (więc jakby ‘zatrzymać, utrwalić’) i ‘teraz’ (a tym samym ‘coś nietrwałego, przejściowego’). „Roz-łączenie samo w sobie, *maintenant* architektury, architektura, która zatrzymuje *szaleństwo* w jego rozmieszczeniu”⁸². Wielość punktów opiera się scaleniu, nie można określić ich w pełni jako części. Punkty są samowystarczalne, ignorują sieć, ona zaś oddziela się od nich i staje się autonomiczna. „Z drugiej strony, punkt koncentruje, odsłania się na wielką siłę przyciągania, ściągając linie ku centrum”⁸³. Przerzywa ciągłość sieci, ale odnosi się do innych punktów, przez co pojawia się „relacja bez relacji”, „»szalona« umowa między *socius* a oddzieleniem”. Punkt dzieli i podtrzymuje, nie jest częścią całości, lecz częścią gry, „teatrem części”, częścią formy przeznaczonej wydarzeniom.

Punkty prowokują zdarzenia przez oznaczanie przestrzeni, które jest wydarzeniem rozstępowania⁸⁴. Jak twierdzi Derrida: przestrzeń czerwonych punktów podtrzymuje architekturę w rozdzielaniu przestrzenności. Przy tym, podtrzymując architektoniczną przeszłość i tradycję, nie tworzy syntezy, lecz utrzymuje także przerwanie, zróżnicowanie, zachowuje odstęp od innego *per se*. „To Inne nigdy się nie uobecnia; nie jest obecnością, *maintenant*”⁸⁵, lecz „przy-byciem wydarzenia, które podtrzymywałoby przestrzenność *maintenant* w rozłączeniu”. „Przekazana przez całą historię architektury i otwarta na ryzyko przyszłości, którego nie sposób przewidzieć, ta inna architektura, ta architektura innego nie jest czymś, co by istniało”⁸⁶. Nie tworzy też opowieści, nie jest – jak ujmuje to Derrida za Blanchotem – narracyjna; to jednak nie oznacza, że nie daje miejsca narracji, teorii, etyce czy nawet polityce. Czerwone sześciany zostały rzucone jak kości do gry: wniosły ryzyko, ale też szansę na wydarzenia i architekturę, której nie ma.

Zakończenie

Zażądali: Niech pan opowie, jak było „naprawdę”. Opowieść? [...] Opowiedziałem im całą historię, której słuchali, jak mi się wydaje, z zainteresowaniem. Ale koniec był dla wszystkich niespodzianką. „Po tym początku – powiedzieli – niech pan przejdzie do faktów”. Jak to?! Opowieść była skończona. [...] Opowieść? Nie, żadnych opowieści. Nigdy więcej⁸⁷.

Przytoczony cytat z Blanchota w najbardziej adekwatny sposób wyraża sytuację stworzoną przez PdIV, tzn. funkcjonowanie struktury po-



⁸¹ B. Tschumi, *Madness and the Combinative*, [w:] *idem*, *Architecture...*, s. 179. Derrida cytuje to zdanie wg pierwotnej wersji, opublikowanej w „*Précis*” (1984, nr 5); zob. J. Derrida, *Point de folie...*, s. 579.

⁸² B. Tschumi, *Point de folie...*, s. 579.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 580.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 581.

⁸⁷ M. Blanchot, *Tomasz Mroczny...*, s. 93.



⁸⁸ A. Lipszyc, *Rehabilitacja ducha*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6, s. 229–230.

⁸⁹ Cyt. za: G. Bennington, J. Derrida, *Jacques Derrida*, przeł. V. Szydłowska-Hmissi, Warszawa 2009, s. 275.

⁹⁰ Szerzej na temat przemian w ujmowaniu doświadczenia napisała B. Frydryczak (*Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 21–47).

⁹¹ Zob. *ibidem*, s. 23.

zbawionej zrozumiałości, zarazem otwierającej się na niezrozumiałość i przywołującej ją do pewnej wyrażalności. Podobnych dzieł w europejskiej kulturze długo nie wieńczył żaden sukces. W 1925 r. Walter Benjamin przedłożył na uniwersytecie we Frankfurcie swoją rozprawę habilitacyjną poświęconą niemieckiemu trauerszpilowi. Recenzja, jaką ją opatrzone, z powołaniem się na opinie m.in. Maxa Horkheimera, stwierdziła, że w pracy użyto słów, których autor nie wyjaśnił dostatecznie, więc mimo „olbrzymich” starań recenzenta nie można się dopatrzeć jej sensu a „swym niezrozumiałym sposobem wyrażania się, który wszak trzeba zapewne odczytywać jako oznakę niejasności myśli, nie będzie on [autor] w stanie pokierować studentami w tej dziedzinie”⁸⁸. W efekcie tej „akademickiej egzekucji” – jak nazwał postępowanie recenzentów Adam Lipszyc – Benjamin na zawsze stracił szansę na stałe zatrudnienie, chociaż obecnie jest jednym z uczonych najczęściej cytowanych w dziedzinie humanistyki, nauk społecznych, a także architektury i urbanistyki. Niemal identyczna sytuacja miała miejsce jeszcze w roku 1980 we Francji przy próbie objęcia stanowiska uniwersyteckiego przez Derridę – autora kilku setek zwykle obszernych artykułów, regularnie lub mniej wykładającego na dziesiątkach uniwersytetów na całym świecie, powszechnie już w tamtym czasie uznawanego za najwybitniejszego francuskiego filozofa XX wieku⁸⁹. Co takiego zaszło, że równie trudna koncepcja Tschumiego została zrealizowana jako prestiżowy obszar w Paryżu? Czy wyjaśnieniem może być sytuacja polityczna i prezydentura Francisca Mitteranda, socjalisty, wspierającego w kulturze różnorodne przejawy nowoczesności? Przyczyn tej zmiany należy dopatrywać się raczej w powolnej zmianie sensów niektórych słów, jakie znalazły zastosowanie w analizowanych tu wypowiedziach filozofa i architekta. Nie sposób jednak ocenić, w jakiej mierze są oni autorami, współautorami bądź jedynie rejestratorami zachodzących transformacji.

W tekstach powiązanych z MT i PdIV pojawiają się, jakby przypadkowo i bez szerszych wyjaśnień, pojęcia o długiej tradycji, które u Tschumiego i Derridy zyskały nowe, specyficzne sensy. Do słów mających decydujące znaczenie dla zrozumienia obu dokonań architekta należą przede wszystkim „doświadczenie”, „wydarzenie”, „inwencja” i „Inne”.

Doświadczenie tradycyjnie bywa rozpatrywane w perspektywie hermeneutycznej bądź nieco ogólniejszej: epistemologicznej. W odróżnieniu od przeżycia, bardziej indywidualnego i cząstkowego, doświadczenie związane jest ze scalaniem, pamięcią i zbiorowością⁹⁰. Odrzucenie (czy niemożliwość) narracji, silnie akcentowane u Blanchotta, Tschumiego i Derridy, powiązane zostało z właściwą nowoczesności degradacją doświadczenia, rozpadem sensu i atomizacją jednostek⁹¹. Dawne doświadczenie to zebrana w opowieść relacja o ziemskich wydarzeniach, przez które prześwituje wieczystość i absolutność pewnych prawd, ich zakorzenienie w bycie Boskim. Przekazywanie takich opowieści tworzyło osnowę każdej wspólnoty. W świecie nowoczesnym zastąpione one zostały przez powieści – sztuczną próbę scalenia przekazów, nie mających ostatecznego źródła. Powieść to relacja o braku domu dla sensu, o transcendentalnej

bezdolności. Wspólnoty budowane na powieściach – co dotyczy również filozofii, jako odmiany tego gatunku – łączy wiedza o braku trwałego porozumienia, przekonanie o umowności i nietrwałości każdej wspólnoty. Narastająca samotność jednostki i zmiana wspólnoty w zorganizowaną prawnie zbiorowość są bolesne, ale też przynoszą zadowolenie. Realny Manhattan, jego artystyczne transformacje czy – zwłaszcza – PdIV są naturalnym środowiskiem dla tłumu opuszczonych przez bogów „soliterów” czerpiących soki z miejskiej gleby.

Doświadczenie w teorii poznania, jak ujmują je chociażby Husserl, jest opartym na oglądzie poznaniem, czyli spostrzeganiem łączącym to, co widzialne, z tym, co inteligibilne⁹². Uchwyczone przeżycie oglądu podlega z kolei oglądowi intelektualnemu i osobno przeżywane jest jako coś istniejącego. Podstawę oglądu stanowi widzialność rzeczy, traktowanych jako niewątpliwie istniejące, ale za takie uchodzą również akty świadomości. Dalsza jej praca może prowadzić do poznania tego, co istnieje absolutnie. Oczyszczone doświadczenie kieruje ku temu, co transcendentne, a jednocześnie pewne i niepodważalne. W prezentowanych poglądach zwraca uwagę paradoks polegający na tym, że język, który skłania do ujmowania czegoś jako obecności, traktuje się następnie jako wtórny wobec wszelkiego istnienia⁹³. Kiedy jednak istnienie uznane zostanie za wynik pewnej konwencji językowej, okazuje się, że język konfrontowany jest nie tyle z obecnością, ile z nieobecnością źródła swych wyrażań. Spostrzeżenie, że to język ustanawia, iż to, co widzialne lub przeżywane „jest”, podrywa postrzeganie wszelkiego bytu jako niezależnego od języka. Coś jest, ponieważ zyskuje nazwę bytu. Pewność w takiej sytuacji staje się niemożliwa, a przedmiotem języka staje się niemożliwość.

„Pragnienie wyrażenia niemożliwego”⁹⁴, właściwe pisarstwu Bataille’a, przekonywało, że myślenie filozoficzne nosi w sobie potencjał przesuwania swych granic ku badaniu obszarów wymykających się koncepcji istnienia, a w pewnych przypadkach – również ku problematyzowaniu nicości. Otwarcie na nicość, formuła „doświadczenia wewnętrznego”, to przede wszystkim kwestionowanie wszystkiego, co jest⁹⁵.

Charakterystyczna dla myśli Bataille’a koncepcja granicy, która musi być zachowywana, by mogła być przekraczana, znajduje swoją kontynuację w poglądach Derridy i Tschumiego, wiążących w doświadczeniu równoczesne podtrzymywanie podstaw i osobliwości własnych dziedzin z ich przepytywaniem, skażaniem i przekraczaniem. Pozycja filozofa czy architekta jest w takiej sytuacji nie do ustalenia, ponieważ każda z ich wypowiedzi zawiera niezliczone ślady innych dziedzin. Heterogeniczność, podobnie jak u Bataille’a, bierze się także z nieuniknionego kierowania myśli ku obszarom, które są adkursywne i wszelkiej myśli stawiają opór⁹⁶. Doświadczenie musi zatem zawsze sprowadzać się do badania tego, czym jest myślenie i wyrażanie myśli, prowadzącego do skupiania uwagi na samym języku i stającego się przez to przeżywaniem niepewnej natury ludzkiej mowy i pisma. Przemieszczanie nie zawsze będzie ruchem świadomym, lecz jest koniecznością, kiedy myśl napotyka nieusuwalne trudności w umiejscawianiu swych wyrażań.



⁹² Zob. A. Leśniak, *op. cit.*, s. 11–20. Podążam w tym fragmencie za sformułowaniami tegoż autora, który właśnie Husserla uczynił tłem charakterystyki przemian koncepcji doświadczenia u Blanchota i Derridy.

⁹³ Zob. *ibidem*, s. 19: „dyskurs, który definiuje fenomenologię jako sferę odkrywania tego, co obecne, musi zniknąć, aby obecność mogła się zjawić jako to, co źródłowe”.

⁹⁴ K. Matuszewski, *Wstęp*, [w:] G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 7.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 12.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 34.



⁹⁷ A. Leśniak, *op. cit.*, s. 66.

⁹⁸ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 96–97.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 104.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 106.

Osobnym problemem pozostaje pytanie: na ile myśl może wykroczyć poza siebie i przekształcić się w świadectwo tego, co niewyraźne, odmienne od pojmowalnego? Myśl nie cofnie się przed penetracją inności, ale jej odkrywanie tego, co inne, będące zdarzeniem i doświadczeniem, nigdy nie uwolni się od błędu naruszenia inności zamiast „ocalenia inności innego”⁹⁷. Pojawiają się także dalsze pytania: czy dotychczasowe myślenie miało właściwe narzędzia do odkrywania inności? I czy inność w ogóle może być odkryta?

W głównej części tradycji zachodniej odkrywanie inności, nawet takiej, od której oczekiwano czegoś nieoczekiwanego, opatrzone było ograniczeniami, sprowadzającymi ją do sfery tego, co może zostać zaaprobowane, wykorzystane i powtórzone. Tradycyjny status inwencji zakładał, że wynajdywanie stanowiło uzupełnienie tego, co już jest. Za odkryciem postępowało użycie, powielenie, rozpowszechnienie – czyli zorganizowana niemal w narrację sekwencja wydarzeń. Rozum nadążał z wypowiedzią o odkryciu, był w stanie je streścić i przekazać. Jak napisał Derrida:

Cała nowożytna polityka inwencji zmierza do podporządkowania tego, co nieprzewidywalne, zaprogramowanemu obrachunkowi [...], celem jest opanowanie tego, co przypadkowe, poprzez jego integrację pod postacią marginesu. [...] To właśnie nazywam odkrywaniem tego samego. Do tego, lub niemal do tego, sprowadza się cała inwencja⁹⁸.

Nie przeciwstawiając odkrycia innego, lecz w gruncie rzeczy tego samego, odkrywaniu czegoś całkiem innego, można zauważyć różnicę polegającą na tym, że odkrycie drugiego rodzaju nie odnosi się do gotowego horyzontu oczekiwań i umyka wszelkiemu zaprogramowaniu. Czy może zatem być przygotowane? Czy możliwe jest odkrycie czegoś całkowicie niemożliwego? W opinii Derridy:

jedynym możliwym odkryciem byłoby odkrycie niemożliwego. Ale przecież, powiedziała by ktoś, odkrycie niemożliwego jest niemożliwe. Z pewnością, lecz to jedyna możliwość: inwencja powinna obwieścić samą siebie jako odkrycie tego, co nie wydaje się możliwe, bez czego ograniczałyby się do ujawnienia programu tego, co możliwe, w ekonomii tego samego⁹⁹.

Obecne teologiczne, ontologiczne, antropologiczne czy technologiczne prawidła inwencji nie są wystarczające do odkrycia tego, co całkiem inne. Takie odkrywanie to osobna strategia, polegająca na rozstrajaniu dotychczasowych struktur wyłaniania odkryć, na produkcji rozregulowanego instrumentarium, na otwarciu przestrzeni zakłóceń statusu inwencji. I to jednak nie wystarcza. Inność innego nie pozwala na jego zaistnienie, nabranie sensu czy stanie się prawdą. „Wychodząc poza to, co możliwe, różnia innego porzuca wszelki status, wszelkie prawo, wszelki horyzont zawłaszczenia, zaprogramowania, instytucjonalnego uprawnienia”¹⁰⁰. W takiej sytuacji pojawia się potrzeba wzbudzenia gotowości na „zdarzenie całkiem innego”. Inne bowiem nie jest do odkrycia,

ale też samo się nie odkrywa. Z jednej zatem strony, pozostaje poza horyzontem odkrycia, ale z drugiej – woła o przyjscie do pewnego nowego „my”, nie w obecnej, lecz w nowej przyszłości.

Jak opisał Tschumi, Derrida rozwinął rozumienie PdIV jako architektury zdarzeń, które „ewentualizują” (nie bez związku ze słowem „*event*”) czy otwierają to, co w historii architektury uznane zostało za ustalone, zasadnicze lub monumentalne¹⁰¹. Podczas współpracy z architektem aktywna była także sugestia filozofa, „że słowo »zdarzenie« [*event*] dzieli korzenie z »inwencją« [*invention*], a stąd pojęcie zdarzenia, akcji-w-przestrzeni, punktu zwrotnego, inwencji”¹⁰². Inwencja, o której tu mowa, to próba wzbudzenia pożądanych wydarzeń w przestrzeni mentalnej, które zapowiedziałyby architekturę, jaka może nadejść. Park funkcjonuje jako niemożliwa do racjonalnego przyswojenia struktura wyłaniania tego, co jednocześnie nieoczekiwane i oczekiwane w nieobecnej jeszcze przyszłości.



¹⁰¹ B. Tschumi, *Six Concepts...*, s. 257.

¹⁰² *Ibidem*.

dr Cezary Wąs

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

Summary

CEZARY WAŚ/ From perversion to deconstruction. Bernard Tschumi's architecture – part 3

Among numerous philosophical strategies of deconstruction most frequently used was questioning the practice of strong opposition of two reasons. In many cases Bernard Tschumi's writings consider functioning of the conflict juxtaposition of the ideas of structure and ornament or theory and practice in history of architecture. Violation of traditional relations between terms of this kind, both old and modern, raised Jacques Derrida's objections, when he was induced for the first time to co-operate with architects' milieu. During this long lasting thought exchange the philosopher eventually acknowledged Bernard Tschumi's arguments for reasoning the encroachment of architecture's fundamental rules. Deconstruction applied in architecture was not a simple transposition or analogy of practices that had been applied by philosophy of deconstruction. We may even say that consideration of architectural terms became an important formula of deconstruction. Architecture understood in philosophical way became something beyond the practice and theory of its own discipline, a sort of metaphysics of both philosophy and architecture.

The deliberate encroachment of the simple division of architecture into theory and practice for the first time was a clear aim for Tschumi in his drawings and texts entitled *Manhattan Transcripts*. The contents of this series of works was a record of characteristic features of this borough of New York City in such a way that not only objects were the subject of the record but also relations between objects, people and events. The record was about to take into consideration a conflict character of elements of this representation and at the same time to avoid applying to them the rule of Mimeticism. The record became a form of reflection over the very record by an increased control over the ways of representation. Architecture which was considered in the MT was not directed to fulfill the needs of inhabitation or production, it was rather related with hitherto usually marginalised liminal situations: building ostentatiously big monuments, religious cult, war etc. Architecture operating in such relations focused the attention also on the included in it continuous tendency to overpass its own restrictions, the role of violence as its not recognised factor, or the meaning of excess and shock in its operation.

Architecture moving from reason towards madness became even more visible in the design of Parisian park de la Villette, whose pavilions were defined as *folies* (in French it means both small park buildings and follies). The Parc was supposed to be on the one hand a reflection of traditional society disintegration while on the other it questioned basic rules of producing a work of architecture. The traditional rules of designing, based on ordering up, were replaced with the strategies of dysfunction and dissociation. In Tschumi's opinion methods of this kind may be equivalent of what Derrida named *différance*. Instead of aiming at mergence, any diversity, games or variations were strengthened.

Tschumi's texts, in which he explained his attitude, were completed by Derrida's

extent statement entitled *Point de folie – Maintenant l'architecture*. Derrida's article is the most significant of all his statements on architecture as a form of thinking and activity. According to the philosopher, architecture should divide space (in French defined as *espacement*), what enables both thinking and action – it arranges the space of an event. Tschumi's buildings, defined as *folies*, in an essential way destabilise any created order, and at the same time they refresh it. Derrida's statement suggests that architecture may become both metaphor of an order merging a language or a society but also a metaphor of inner forces which deconstruct and reconstruct it. Therefore architecture is at the same time a construction, a deconstruction and a reconstruction. Parc de la Villette stands out in this system with its attempt to step beyond the scheme of an easy repetition and its heading for chances of achieving more radical otherness.