

*Henryk Benisz*

Uniwersytet Opolski

Opole University

## **ZŁUDNA IDEA DE(KON)STRUKCJI ARCHITEKTURY**

### **The Illusory Idea of a De(con)struction of Architecture**

**Słowa kluczowe:** architektura, dekonstrukcja, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Jacques Derrida, Cezary Waś.

**Key words:** architecture, deconstruction, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Jacques Derrida, Cezary Waś.

#### **Streszczenie**

Artykuł jest polemiką z poglądami dwóch XX-wiecznych architektów: Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego, którzy w związku, ale też i poza filozoficzną ideą dekonstrukcji Jacques'a Derridy rozwijali własny zamysł zdekonstruowania architektury. Sięgając do historycznych „korzeni” architektury i korzystając z opracowania Cezarego Waśa na temat dekonstrukcji w architekturze, autor pokazuje, że zaprezentowana przez tych architektów idea jest złudna, gdyż rozmija się z istotą architektury i prowadzi do destrukcji tej formy sztuki.

#### **Abstract**

The article is a polemic with the views of the two twentieth-century architects Peter Eisenman and Bernard Tschumi, who developed in a relationship, but also beyond Jacques Derrida's philosophical idea of a deconstruction, their own plan to deconstruct architecture. Reaching to the historical “roots” of architecture and referring to a publication of Cezary Waś on a deconstruction in architecture, the author shows that the idea presented by the architects is illusory since it does not reflect the essence of architecture and leads to a destruction of this kind of art.

Architektura towarzyszy człowiekowi niemal od początku jego istnienia. Pojawiła się w czasie, gdy naszemu gatunkowi przestały już wystarczać naturalne schronienia, znajduwane w przyrodniczym otoczeniu. Człowiek zapragnął nie tylko chronić się przed dzikimi zwierzętami i zmiennymi warunkami atmosferycznymi, ale także mieszkać, a więc doświadczać poczucia zdomowienia w miejscu bezpiecznym

i funkcjonalnie zagospodarowanym. Nie bez znaczenia był także wygląd domu. Wiedząc, że we wszystkich kulturach, nawet tych najsłabiej rozwiniętych i niekiedy nietaktownie nazywanych prymitywnymi, istnieje duży pociąg do piękna, można słusznie zakładać, że i domy od zamierzchłych czasów musiały być piękne.

Narodziny architektury mają też związek z konstytuowaniem się kultów religijnych. Skoro ludzie zapragnęli wygodnie i pięknie mieszkać, to tym bardziej bogom należało sprawić stosowne do ich znaczenia domostwa. Wydaje się, że właśnie w zakresie budownictwa sakralnego człowiek najwcześniej zaczął angażować swe największe moce twórcze. Tym bowiem, co pozostało do naszych czasów z najwcześniejszych epok rozwoju ludzkości, są fascynujące obiekty religijne, przykuwające uwagę zarówno swą wyszukaną stylistyką, jak i tajemniczą symboliką.

Nie chcę się spierać z Władysławem Tatarkiewiczem, który uważał, że przed III wiekiem p.n.e. „nie było w Grecji pałaców, lecz jedynie budynki czysto użytkowe, bez aspiracji monumentalnych i dekoracyjnych”<sup>1</sup>. Obiektywnie rzecz biorąc, trudno powiedzieć, jak wyglądały owe budynki czysto użytkowe, jednak przypuszczam, że były na swój sposób piękne i cieszyły oko. Pewnie nie były tak okazałe, jak późniejsze pałace i świątynie, ale to tylko kwestia proporcji w udziale piękna, a nie jego obecności lub nieobecności. Być może zasadnicza różnica między nimi sprowadza się do rodzaju zastosowanych materiałów, wskutek czego niektóre obiekty przetrwały do dzisiejszego dnia, lecz większość została bezpowrotnie utracona i wiedza na ich temat jest dla nas niedostępna. Dyskusyjne jest także wiązanie początków architektury z powstaniem tego terminu. Moim zdaniem można tworzyć architekturę, zupełnie nie znając tego pojęcia. Podobnie jest z innymi dziedzinami twórczego myślenia i działania. Absurdem byłoby na przykład twierdzić, że przed oficjalnymi narodzinami filozofii, wiazanymi bądź z Talesem, który był ostatnim z siedmiu mędrców i zarazem pierwszym filozofem presokratycznym, bądź z Pitagorasem, który bodaj jako pierwszy filozof wiedział, że nim jest<sup>2</sup>, ludzie jeszcze nie filozofowali. Nie trzeba znać pojęcia filozofii i uważać siebie za filozofa, by nim być. Brak świadomości tego, kim się jest lub co się robi, w pewnych okolicznościach jest nawet zabawny, jak choćby w przypadku pana Jourdain,

<sup>1</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka – piękno – forma – twórczość – odtwórczość – przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988, s. 90.

<sup>2</sup> Zob. relację ze słynnej rozmowy Pitagorasa z Leonem, władcą Fliuntu: M.T. Cicero, *Rozmowy tuskulańskie*, przeł. J. Śmigaj, (w:), idem, *Pisma filozoficzne*, t. 3, PWN, Warszawa 1961, s. 687 (V 3, 8–10).

który dopiero w trakcie rozmowy z nauczycielem filozofii zorientował się, że od ponad 40 lat mówi prozą<sup>3</sup>.

W tej sytuacji opowiadałam się za tym, że pierwsi budowniczy byli architektami, którzy skromnie zapatrywali się na kwestię wykonywanej przez siebie profesji, postrzegając w niej głównie funkcje użytkowe. Zresztą wiadomo, że początkowo sztuka traktowana była jako umiejętność. Kogoś, kto umiał zrobić coś pięknego, urzekającego lub przejmującego, co miało praktyczne zastosowanie, nazywano artystą. Sztuka jako *téchne* była rodzajem rzemiosła, wymagającego znajomości oraz respektowania określonych zasad i kanonów. Dawni „technicy” byli więc sztuk-mistrzami (*technitai*)<sup>4</sup>, a przynajmniej każdy rzemieślnik (*demiourgós*) mógł w każdej dziedzinie artystycznej osiągnąć biegłość i zostać mistrzem (*architékton*)<sup>5</sup>. To ostatnie słowo oznaczało także kierownika produkcji, a więc kogoś niekoniecznie kojarzącego się nam ze sztuką, jednak, jak uważa Tatarkiewicz, pokrewne słowo „*architektoniké*” oznaczało ogólnie »naczelną sztukę«<sup>6</sup>. Trzeba wszakże pamiętać o tym, iż Grecy pojmowali *téchne* bardzo szeroko jako „każdą produkcję umiejętną. Sztuką była dla nich nie tylko praca architekta, ale także cieśli czy tkacza”<sup>7</sup>.

W obrębie tak rozumianego rzemiosła Platon wprowadził rozróżnienie na sztuki twórcze i odtwórcze. Gdy artysta nie znajduje gotowych wzorców w przyrodzie i tworzy coś od nowa, to jego praca jest twórcza. Gdy natomiast znajduje on takowe wzorce, gdy po prostu naśladuje przyrodę, wtedy jego praca jest odtwórcza. Podział ten bazuje na trychotomicznej systematyce wszelkich umiejętności, wedle której istnieje „ta [umiejętność], która się będzie czymś posługiwała, ta, która coś wykona, i ta, która będzie naśladowała”<sup>8</sup>. W każdej zaś umiejętności należy zachowywać miarę (*metriótes*) i proporcję (*symmetría*), albowiem „utrzymanie się w mierze i proporcjonalność to wszędzie jest to samo, co piękność i dzielność”<sup>9</sup>. Niestety, w opinii Platona Grecy (przynajmniej ci, którzy mieszkali wraz z nim w Atenach) przestali się trzymać tych dwóch zasad, dlatego sztuka utraciła swe dawne znaczenie.

<sup>3</sup> Molière, *Mieszczanin szlachcicem*, przeł. T. Boy-Żeleński, [online] <www.wolnelektury.pl>, s. 18 (akt II, scena VI).

<sup>4</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 93.

<sup>5</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Ossolineum, Wrocław 1960, s. 37.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>8</sup> Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1999, t. 2, s. 195 (601 D).

<sup>9</sup> Platon, *Fileb*, przeł. W. Witwicki, (w:) idem, *Dialogi*, Antyk, Kęty 1999, t. 2, s. 651 (64 E).

Tatarkiewicz tak komentuje postawę Platona: „Potępiał [...] współczesną sobie sztukę ateńską za to, że utraciła miarę i poszła na lep »bezlądnych przyjemności«”<sup>10</sup>.

Wydaje się, że wprowadzone przez Platona rozróżnienie na sztuki twórcze i odtwórcze przestało obowiązywać w renesansie, skoro Michał Anioł i Leonardo da Vinci wytrwale z sobą konkurowali, nie respektując wyróżnionej pozycji architektów. Obaj wielcy i uniwersalni twórcy (mimo iż pierwszy z nich zdecydowanie opowiadał się za rzeźbą, a drugi za malarstwem) chyba nie zdawali sobie sprawy, że w istocie walczą o palmę pierwszeństwa w obrębie sztuk odtwórczych, czyli sztuk niższego szczebla. Warto jednak wspomnieć, że żyjący w XVII wieku François Blondel jeszcze „pojmował architekturę jako sztukę główną, a rzeźbę i malarstwo jako jej »towarzyszki«”<sup>11</sup>.

Obecnie, w dobie myślenia ponowoczesnego, nie obowiązują już prawie żadne rozróżnienia i kryteria oceny. Niejeden artysta parający się tzw. sztuką uważa siebie za wielkiego albo i za największego twórcę. Na dodatek coraz częściej odnosi się wrażenie, że bycie artystą nie zasadza się już na szczególnego rodzaju talencie, tylko na odpowiedniej (auto)promocji i determinacji. Swoją drogą, zmienia się nie tylko samorozumienie artystów, które przekształca się w zarozumiałość, ale też rozumienie sztuki, które wyzbywając się powszechnie obowiązujących zasad i kanonów, paradoksalnie wyzbywa się samej rozumności. W efekcie sztuka jest wszystko, więc nie warto już mówić o sztuce jako takiej. Pojawiają się też głosy, że sztuki już nie ma, bo umarła tak samo jak Bóg u Friedricha Nietzschego<sup>12</sup>. Nie powinniśmy się temu dziwić, ponieważ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, wielki dialektyk wszech czasów, przewidywał kres sztuki. Jeżeli coś miałoby zastanawiać, to tylko szybkie spełnienie się jego przepowiedni. Podobne procesy zachodziły w filozofii. Tu również, przede wszystkim za sprawą francuskich post-strukturalistów, filozofia, w jej „awangardowym” wydaniu, stała się bez-rozumna i osiągnęła swój kres – pisarstwo Jacques’a Derridy to apologia końca filozofii<sup>13</sup>. Można by też powiedzieć, że o ile w sztuce

<sup>10</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, s. 139.

<sup>11</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Ossolineum, Wrocław 1967, s. 481.

<sup>12</sup> F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, (w:) *Polska edycja dzieł Fryderyka Nietzschego*, Nakład J. Mortkowicza, Warszawa 1907, t. 6, s. 168 (par. 125 [KSA 3, 481]); F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, (w:) *ibidem*, t. 1, s. 355 (*O człowieku wyższym*, par. 2 [KSA 4, 357]).

<sup>13</sup> Zob. znamieny tytuł książki znanego polskiego interpretatora tej swoistej twórczości: B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”*, Spacja, Warszawa 1995.

zapomniano o pięknie, o tyle w tejże filozofii zapomniano o prawdzie, aczkolwiek nie mniej słuszna byłaby teza, że sztuka i filozofia zamieniły się rolami i sztuka usiłuje w brzydki sposób (za pomocą bohomazów i innych karykaturalnych dziwolągów) wyrażać jakieś życiowe prawdy, a filozofia usiłuje w piękny sposób (zgrabnymi sformułowaniami językowymi) dezawuować wszystko, co dotąd uznawano za prawdę.

Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na dwie ważne sprawy. Po pierwsze, tradycyjnie mianem sztuki określano wytwory artystów. Ludzie ci, korzystając z twórczej weny albo służąc muzom, wytwarzali różnego rodzaju piękne przedmioty, które wyrażały idee i budziły zachwyt. Dzisiaj wielu twórców uważa, że autonomicznym dziełem sztuki jest sam zamysł czy też projekt. Twórca nie musi więc praktycznie wytwarzać żadnych przedmiotów o artystycznym znaczeniu. Wypełnił on swoje zadanie, gdy teoretycznie wykonypował coś artystycznie interesującego. Wedle Tatarkiewicza, za to przeorientowanie myślenia o sztuce, a właściwe za zredefiniowanie sztuki odpowiadają surrealiści: „Sztuka bez dzieła sztuki – to zmiana nie tylko teorii, ale samej *definicji*; największa nowość w okresie żadnym nowości”<sup>14</sup>. Po drugie, kiedyś w sztuce istniały wyraźne granice między różnymi formami artystycznej ekspresji. Malarstwo nie zlewało się z rzeźbą, architektura nie zabudowywała obszaru muzyki. Obecnie granice te się zacierają i sztuka wykorzystuje jednocześnie wiele artystycznych mediów, aby wyrazić to, o co w niej chodzi. Gdy rzecz dotyczy malarstwa, nie zauważamy żadnych poważnych problemów praktycznych. Zupełnie inaczej jest jednak wtedy, gdy taka maniera pojawia się w architekturze. Nie trzeba wielkiej wrażliwości estetycznej, aby stwierdzić, że coś tutaj nie gra. Spróbujmy prześledzić powyższe tendencje w sztuce współczesnej na bodaj najbardziej skrajnym przykładzie odejścia od tradycyjnych reguł artystycznego tworzenia.

W latach 80. XX wieku prym w (po)nowoczesnej architekturze wiodli Peter Eisenman i Bernard Tschumi. Ich wspólnym źródłem inspiracji były prace Derridy na temat filozoficznej dekonstrukcji. Przywołane pojęcie dekonstrukcji powstało w wyniku specyficznego odczytania ontologiczno-fundamentalnych tekstów Heideggera. Ten niemiecki myśliciel, propagujący zogniskowanie dyskursu filozoficznego na problemie różnicy ontologicznej między bytem a byciem bytu, w wielu miejscach swej głównej rozprawy *Bycie i czas* pisał o destrukcji dziejów ontologii (*Destruction der Geschichte der Ontologie*) i w ten sposób wprowadził do języka współczesnej filozofii pojęcie „destrukcja”. Potem, jakimś

<sup>14</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 59.

dziwnym trafem, we francuskich tłumaczeniach i interpretacjach tekstów Heideggera pojawiły się słowa „dekonstrukcja” (*déconstruction*) i „demontaż” (*dé-construction*). Lubujący się w ożywianiu francuskiej literatury filozoficznej Derrida dołożył jeszcze trzy pokrewne terminy techniczne: „rozebrać” (*défaire*), „rozłożyć” (*décomposer*) i „rozwarstwić” (*désédimenter*), po czym zmodyfikował pojęcie różnicy (z *différence* uczynił *différance*). Niestety, u Derridy żaden *terminus technicus* nie ma jednoznacznego sensu i każdy z nich jest tak samo płynny, jak płynna jest materia sensu jego filozoficznej twórczości. Do tak powstającej rzeczywistości ponowoczesnej dobrze pasuje używane przez Zygmunta Baumana określenie „płynna nowoczesność” (*liquid modernity*), uwzględniające nieustający proces interpretowania i weryfikowania podstawowych znaczeń w kulturze i sztuce<sup>15</sup>. Wydaje się, że dekonstrukcja jest zarówno ożywianiem, jak i uśmiercaniem szeroko pojętego języka poprzez wprowadzanie nowych i usuwanie starych pojęć-znaczeń.

Prace Eisenmana i Tschumiego są wyrazem procesu odchodzenia od klasycznych reguł architektonicznej kreacji i koncipowania architektury autonomicznej, wolnej od zewnętrznych zależności, w tym przede wszystkim od zależności funkcjonalnych i użytkowych. Co ciekawe, Derrida, który wiódł osobne dyskursy z Eisenmanem i Tschumim, zamierzał doprowadzić nie do zautonomizowania architektury, tylko do „zanieczyszczenia” jej elementami innych sztuk oraz, rzecz jasna, (własna) filozofią. Ta bowiem również nie mieści się w obrębie jednej konwencji poszukiwania mądrości, lecz niejako rozsadza ramy każdego jednostkowego schematu poznania, miesza je wszystkie, przemieszcza konteksty badawcze i „przeszczepia” odkryte „prawdy” z jednego obszaru intelektualnej penetracji w inne. Niewątpliwie jest to płynna materia filozofowania, aczkolwiek Derrida respektuje fundamentalne ograniczenia i nieredukowalne różnice pomiędzy poszczególnymi dziedzinami twórczej ekspresji, stąd jego filozofia pozostaje filozofią nawet w swych najbardziej „zanieczyszczonych” wywodach. Wedle Derridy, na podobnej zasadzie powinna funkcjonować architektura, jako że wprawdzie ma ona wiele wspólnego z innymi sztukami, jednak ma także swe specyficzne, niewystępujące gdzie indziej wartości<sup>16</sup>.

Wspólnym źródłem namysłu Derridy i Eisenmana oraz Derridy i Tschumiego nad sensem, a może nawet nad powołaniem architektury

<sup>15</sup> Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

<sup>16</sup> C. Waś, *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015, s. 17.

stała się jedna z najbardziej zagadkowych metafor filozoficznych, przedstawiona przez Platona w dialogu *Timaios*. Grecki twórca koncepcji idei, rozważając kwestię stworzenia świata przez boskiego Demiurga, wyróżnia oprócz idei (rzeczy idealnych) i materii (rzeczy materialnych) jeszcze coś trzeciego, co określa mianem chora (*chôra*). Ma się ona różnić zarówno od rzeczy, które są niezmiennie i istnieją wiecznie, jak i od rzeczy, które nieustannie się zmieniają i istnieją tylko przez jakiś czas. Zważywszy, że pierwsze są niewidzialne, a drugie są widzialne, jakież są te trzecie rzeczy? Czy są dostępne zmysłami, czy nie? A jeżeli tak, to jak? I czy w ogóle może być jeszcze coś trzeciego, skoro, jak się wydaje, dwa pierwsze rodzaje rzeczy wyczerpują już całość tego, co może jakoś istnieć? Platon przyrównuje chorę do przestrzeni i stwierdza, że „wszystko, co powstaje, ma w niej jakieś miejsce”<sup>17</sup>. W trakcie swych rozważań wspomina jednak o śnie i trudno oprzeć się wrażeniu, że sama ta koncepcja ma senny, niemal baśniowy charakter.

Pomimo pojawiania się wielu zawilóści interpretacyjnych, trudno byłoby zaprzeczyć temu, że Platowska filozofia poprzez idee odwołuje się do rzeczywistości nie z tego świata i szeroko otwiera perspektywę zgłębiania problematyki transcendentnej boskości. Jest ona systemem metafizycznym, porządkującym wszystko, co istnieje, wedle jednej, absolutnej zasady, stąd szybko została przystosowana do potrzeb chrześcijaństwa, które w okresie patrystycznym formułowało swą doktrynę teologiczną. Najwybitniejszym Ojcem Kościoła uprawiającym filozofię w duchu Platowskiego idealizmu był św. Augustyn. Już w tamtym czasie – abstrahując od specjalistycznych definicji, powstałych nieco później – metafizyka pojmowana była jako stabilny grunt wszelkiego, także ludzkiego istnienia. Realny byt, uwidaczniający się w świecie przyrody, wywodzi się z idealnego bytu, utożsamianego z Bogiem-Stwórcą, reprezentantem świata nadprzyrodzonego. Dlatego świat, w którym żyjemy, ma swą teleologię (celowość), a my – poczucie sensu życia, biorące się z przyświecającego nam celu istnienia. Całe średniowiecze ze swym niezbywalnym teocentryzmem stało na straży metafizycznego porządku świata. Również dla Kartezjusza, wytyczającego ścieżki now(ożytn)ego myślenia o świecie, metafizyka była bezpiecznym gruntem życia i filozofowania. Była ona także korzeniem, z którego wyrastają gałęzie, będące różnymi dyscyplinami filozoficznymi bazującymi na tej samej metafizycznej podstawie. Także Kant, zwłaszcza po ustanowieniu prymatu rozumu praktycznego nad teoretycznym, odwoływał się do meta-

<sup>17</sup> Platon, *Timaios*, przeł. W. Witwicki, (w:) idem, *Dialogi*, t. 2, s. 703 (52 B).

fizyki i zamierzał ją jeszcze lepiej uzasadnić, niż udało się to zrobić myślicielom nurtu spekulatywnego. W dobie filozofii współczesnej daje się zauważyć wyraźna tendencja do deprecjonowania metafizyki i nieliczenia się z jej rozstrzygnięciami. Można wskazać wiele przyczyn tego zjawiska, jak choćby kryzys wiary w tradycyjnie chrześcijańskie rozumienie Bożej Opatrzności lub chęć zaprowadzenia w świecie nowego porządku, wywiedzionego ze *stricte* ludzkich priorytetów, czy też zanik poczucia zadomowienia w świecie wskutek postrzegania jego struktur jako nietrwałych lub pozornych, niegwarantujących człowiekowi ontycznego bezpieczeństwa.

Jest sprawą oczywistą, że współczesny człowiek w sposób wcześniej niespotykany spolematyzował swe istnienie w świecie, a właściwie uczynił je wielce problematycznym. Dotąd filozofia, wspierając religię, na wzór architektury stwarzała imponująco piękne, zwarte i strzeliste konstrukcje teoretyczne, zaspokajające najgłębsze, metafizyczne potrzeby człowieka. Teraz konstrukcje te niemal na naszych oczach rozpadają się i zamieniają w gruzy, a wraz z nimi destrukcji ulega wiara w cokolwiek stałego, niezmiennego, dającego oparcie i bezpieczeństwo. Odnosi się nieodparte wrażenie, że człowiek niszczy podstawy swego bytu, być może upatrując w tym działaniu wolę bycia najwyższym arbitrem w świecie. Nie można jednak wykluczyć i tego, że skupiając swą uwagę na pustoszących rzeczywistość procesach, daje wyraz swej bezsilności wobec czegoś, co go przerasta i przeraża, ograbia z wartości i wypędza na nihilistyczną pustynię, skazując na pozbawioną sensu wegetację w obszarze nie-bytu.

Są jednak także myśliciele wyjątkowi, tacy jak Nietzsche i Heidegger, którzy burząc zastany porządek, tworzą nowy ład w świecie – nihilisci przezwyciężający nihilizm i stający się antynihilistami. Dzięki nim wiemy, co mogłoby nas spotkać, gdybyśmy wyzbyli się konsolidującego naszą egzystencję źródła pozytywnego wartościowania. Nie ukrywam, że lubię i cenię tych myślicieli. Zarazem dziwię się, że inni niby poszli ich śladem, ale dali się ponieść w nieznanne i zatarcili grunt pod nogami. Nie wydaję mi się, żeby naprawdę wzięli oni sobie do serca nauki Nietzscheańskiego Zaratustry o nadczłowieku i kierowali się Heideggerowskimi znakami drogi, ułatwiającymi poruszanie się po bezdrożach nieokreślonych sposobów myślenia. Sądzę, że jednym z tych, którzy pobłądzili w domenę filozofowania, był Derrida, choć owo błądzenie cechuje się dość interesującymi czy też intrygującymi właściwościami. Następnie pod wpływem Derridy pobłądzili Eisenman i Tschumi, choć i oni błądzili nader efektywnie, przekazując nam sporo materiału do przemyśleń.



Eisenman zaprezentował wrogie metafizyce stanowisko teoretyczne. Jego zdaniem architektura jako taka nie jest ufundowana na żadnej metafizyce, stąd nie ma ona zapewniać człowiekowi poczucia stabilności i niezmienności, przekładającego się na poczucie schronienia i bezpieczeństwa. Dotąd architektura poprzez swą imponująco rozbudowaną materialność stwarzała pozór wiecznego trwania w ustalonych formach wszystkiego, co znajduje się w jej przestrzeni. Pozór ten jednak wynikał jedynie ze stłumienia czy wyparcia istotowej niepewności bycia. Mówiąc językiem psychoanalitycznym, należy teraz wydobyć z pod- czy nieświadomego obszaru wszystkie ukryte tam treści i poddając je refleksji, przyjrzeć im się w pełni świadomie. Być może nie musimy nawet wkładać w to żadnego wysiłku, gdyż „to, co tłumione, zawsze jednak powraca, element niestabilny okazuje się decydujący”<sup>18</sup>. Atoli Eisenman z rozmysłem wydobywał na jaw czynniki (elementy) destabilizujące, naruszające metafizyczną stabilność bytu. W tym kontekście chętnie mówił o dyslokacji, które to pojęcie wyraźnie przeciwstawia się tradycyjnemu *locum*, rozumianemu jako bezpieczne miejsce. Zadaniem architektury nie jest więc zapewnianie człowiekowi schronienia, nie jest „mieszczenie” go w bezpiecznych murach konstrukcji budowlanej. W szczególności architektura nie ma zapewniać człowiekowi wygodnego miejsca do życia. Nie ma ona bowiem żadnych założeń ani celów humanistycznych, tj. związanych z człowiekiem. Architektura nie ma komuś lub czemuś służyć, wszak istnieje ona sama dla siebie i ustawicznie trwa w swej „bezużyteczności”.

Taką koncepcją architektury Eisenman zamierzał zde(kon)struować całą tradycję architektonicznego myślenia o obiektach mających pełnić jakieś pragmatyczno-estetyczne role w ludzkim świecie. Jego dekonstrukcyjna architektura ma być końcem architektury, tak jak dekonstrukcyjna filozofia Derridy ma być końcem filozofii. Uskuteczniając swój zamysł, Eisenman sukcesywnie dematerializował swoje prace. Najpierw opowiedział się za kartonową architekturą, uznając papierowe modele za finalną realizację twórczego projektu. Potem stwierdził, że już rysunek (projekt) jest w pełni ukończoną, gotową architekturą. W końcu zaś, wychodząc z założenia, że każdy rysunek jest jakimś zapisem, czyli pismem, utożsamił rysunek architektoniczny z tekstem, który w zasadzie niczym nie różni się od tekstów literackich czy filozoficznych. Jak widać, architektura Eisenmana sprowadza się do swego rodzaju wiedzy, do teoretycznej wizji, której nie tylko nie trzeba, ale wręcz nie należy urzeczywistniać w postaci materialnych budowli. Aby

<sup>18</sup> C. Waś, op. cit., s. 50.

tę specyficzną wiedzę upublicznić, wystarczy posłużyć się zestawem czytelnych, zrozumiałych dla innych ludzi znaków. Tak więc „jego architektura jest pisarstwem”<sup>19</sup>, analogicznie jak filozofia Derridy jest pisarstwem. Architektura Eisenmana przyjmuje postać „dyslokującego tekstu, będącego jednocześnie swą własną interpretacją”<sup>20</sup>. Owo interpretowanie dokonuje się tu i teraz: „W architekturze »tekstowej« decydujące jest przede wszystkim czytanie tego, co wydarza się w teraźniejszości, bez determinujących ją wybranych wzorów z przeszłości czy przewidywanych celów przyszłości”<sup>21</sup>.

Nawet wtedy, gdy projekty Eisenmana miały jeszcze coś wspólnego z klasyczną architekturą, nie liczyły się one z żadnymi zasadami racjonalnego tworzenia. Zdaniem tego twórcy, przeświadczenie o rozumności architektury jest fikcją, która długo, zbyt długo się utrzymywała. Wskazał też na źródła tej fikcji. Pierwszym z nich jest boski porządek, natomiast drugim – naturalny porządek w świecie, najprawdopodobniej wywiedziony z pierwszego porządku. Faktycznie, dawni architekci i inni artyści usiłowali przenosić odkryty przez siebie porządek, skądkolwiek by się on brał, do tworzonych przez siebie dzieł sztuki. W ten sposób powstawały projekty artystyczne wzorowane na kształtach zaobserwowanych w przyrodzie. Zwłaszcza w architekturze zaczęły obowiązywać nawiązujące do teorii Platona Witruwiańskie reguły, niejako wymuszające na twórcy opracowywanie projektów charakteryzujących się trwałością (*firmitas*), celowością czyli – w praktyce – użytecznością (*utilitas*) oraz pięknem (*venustas*)<sup>22</sup>.

Rzymski autor Marcus Vitruvius Pollio w swym dziele *De architectura Libri X (O architekturze ksiąg dziesięć)*, powstałym na przełomie starej i nowej ery, wyraził przekonanie, zapewne dzielone z szeroką rzeszą starożytnych architektów, że podobieństwo dobrych obiektów architektonicznych i dobrych wzorców ze świata przyrody zasadza się nie tyle na analogii, ile przede wszystkim na zależności. Zatem podobieństwo to nie jest przypadkowe, tylko musi się pojawić, gdy architekt odpowiedzialnie traktuje swą profesję. Jeszcze inaczej rzecz ujmując, nie jest możliwe wykonanie dobrego obiektu architektonicznego bez wzorowania się na dobrych przykładach ze świata przyrody. Za doskonały wzorzec proporcji i symetrii uchodziło ciało dobrze zbudowanego człowieka<sup>23</sup>. Aby ułatwić pracę architektom, w książce Witruwiusza

<sup>19</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>22</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, s. 316.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 320.

zamieszczone zostały stosowne wyliczenia matematyczne oraz szkice ilustrujące regułę proporcji. Po jakimś czasie książka ta zaginęła i została odnaleziona dopiero na początku XV wieku, tyle że już bez szkiców. Wielu ówczesnych artystów podjęło się odtworzenia owych szkiców, ale obecnie najbardziej znany jest wykonany pod koniec XV wieku rysunek Leonarda da Vinci *Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio*. Jest on zwykle nazywany *Homo Quadratus*, ponieważ przedstawia sylwetkę nagiego mężczyzny wpisana w kwadrat i okrąg. Do tego rysunku Leonardo dołączył opis sporządzony, zgodnie ze zwyczajem artysty, piśmem lustrzanym.

Eisenman postanowił uwolnić architekturę od Witruwiańskich reguł poprzez przeprowadzenie dyslokacji lokacji. To, co dotąd miało swoje ściśle określone miejsce, a więc było właściwie umiejscowione (umieszczone), należało przemieścić, nie kierując się żadną racjonalną zasadą określania nowego miejsca. Przykładem tego są schody w projekcie *House VI*. Jedne z nich (zielone) są tradycyjnie ułożone, natomiast drugie (czerwone) poddano zabiegowi dyslokacji, po którym znalazły się w miejscu tradycyjnie zarezerwowanym dla sklepienia. Jeszcze bardziej radykalne rozwiązanie dyslokacyjne pojawia się w projekcie *House X*. Tam bowiem w miejsce tradycyjnie nieprzejrzystych stropów wprowadzono nieprzejrzyste ściany (pozbawione okien), a w miejsce tradycyjnie przejrzystych ścian (wyposażonych w okna) wprowadzono przejrzyste stropy. Człowiek znajdujący się w tak zaaranżowanej przestrzeni zapewne poczułby się zagubiony. Taki też cel przyświecał Eisenmanowi, który w swych pracach wyrażał ludzką niestabilność życiową (poczucie braku zdomowienia i osamotnienia), aksjologiczną (poczucie utraty istotnych wartości) i metafizyczną (poczucie zagubienia sensu bycia i celu istnienia). Był to świadomy zabieg twórcy bezpardonowo rozprawiającego się z wszelkimi przejawami antropocentryzmu w architekturze. Pojęcie to ma u Eisenmana dwa znaczenia. Po pierwsze, wyraża prymat Witruwiańskiej zasady proporcji narzuconej przez ideał (ideę) ludzkiego ciała. Po drugie, obrazuje nadrzędną rolę człowieka w świecie – nadrzędną także wobec sztuki. Antropocentryzmu ujętego na dwa powyższe sposoby należy się definitywnie wyzbyć, a dokonać się to ma za sprawą zdecentralizowania człowieka poprzez przemieszczenie go na obrzeża świata artystycznych wytworów.

Gdyby zarzucić Eisenmanowi, że jego twórczy zamysł jest nie tylko nielogiczny, ale jest nawet nieludzki, ten zapewne tylko wzruszyłby ramionami. Jego architektura nie ma już bowiem praktycznie nic wspólnego z tym, co zwyczajowo uznajemy za architekturę, i dlatego nie musi być ani logiczna, ani ludzka. Skoro jest ona tekstem, to

wszystkie jej dziwaczne rozwiązania *quasi*-konstrukcyjne czy dekonstrukcyjne są tylko figurami retorycznymi<sup>24</sup>. W tym miejscu architektonicznego „bezmiejsca” spontanicznie nasuwa się refleksja, że Eisenman, wzorujący się na pisarstwie Derridy, nie uwzględnił różnic dzielących filozofię od sztuk konstrukcyjnych. W przypadku dekonstrukcyjnej filozofii Derridy możemy podziwiać „umiejętność prowadzenia nigdy nie domykających się analiz, kluczenia wykluczającego jednoznaczność, odraczania wszelkiej konkluzywności i trwania w uporze przy braku pewności”<sup>25</sup>. Mając do czynienia z architekturą, nigdy nie osiągnie się podobnego efektu, nie mówiąc już o tym, że medium to jest zupełnie „nieczułe” na problemy dręczące ludzką duszę i objawiające się wielkimi mękami egzystencjalnymi. Jak w architekturze wyrazić dramatyczne próby szukania punktów oparcia w wartkim, ciągle zmieniającym się nurcie życia? Jak wyrazić niemoc w obliczu zła czy cierpienia? Jak wyrazić pragnienie przekroczenia skończoności (granic świata przyrody) i dotarcia do nieskończoności (nadprzyrodzoności)? Przecież znaki zawarte w architektonicznym projekcie, jakkolwiek by on nie był, nic nie znaczą w „tekście” ludzkiego życia. Mogą one zostać odczytane wyłącznie jako wyraz bezsilności wobec tego, co zupełnie nieznanne.

Nie bez racji zarzuca się francuskim poststrukturalistom, że ich mowa jest bełkotliwa i z filozoficznego punktu widzenia właściwie pozbawiona sensu. Gdy jednak zestawzić ich prace z pracami Eisenmana, od razu jakby nabierają kolorytu i zaczynają budzić podziw, a nawet szacunek. Mimo przerostu formy nad treścią, jest w nich coś, co jest warte poznania i przemyślenia. Natomiast prace Eisenmana zupełnie roz mijają się z oczekiwaniami odbiorców tej specyficznej sztuki. Zapewne wiąże się to z faktem, że architekt był zainteresowany „czystym” projektowaniem (teorią), a nie projektowaniem w celu budowania lub aranżowania przestrzeni (praktyką). Od kogoś, kto na przykład ma artystycznie zagospodarować określony teren pod kątem rekreacyjnym, nie chcemy usłyszeć słów: „Nie dbam o to, czy zrobimy park, czy nie. Wydaje mi się, że w końcu są niezliczone ilości ogrodów”<sup>26</sup>. Jest oburzające, że podejmując się zrobienia projektu parku, Eisenman założył, iż park ten ma ignorować potrzeby osób, które będą w nim przebywać. Warto zauważyć, że również Derrida sprzeciwiał się takiemu podejściu do projektowania parku<sup>27</sup>. Przyznaję, że długo szukałem sposobu, aby usprawiedliwić opinię Cezarego Wąsa o Derridzie jako

<sup>24</sup> C. Wąs, op. cit., s. 63.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>26</sup> Cyt. za C. Wąs, op. cit., s. 77.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 69.

najwybitniejszym, po Heideggerze, filozofie drugiej połowy XX wieku<sup>28</sup>, i oto znalazłem: swym sprzeciwem wobec niefrasobliwości Eisenmana przynajmniej w jakiejś mierze zasłużył na tę opinię. Co więcej, jeżeli Eisenman wyczyniał takie rzeczy z architekturą, to Derrida bardziej niż on zasługuje na miano architekta i poniekąd słusznie uznał, że od zawsze był architektem<sup>29</sup>.

Tutaj dochodzimy do centralnego i zarazem bardzo problematycznego punktu. Eisenman podchwycił wprowadzone przez Derridę do dyskursu o architekturze Platońskie pojęcie chory i na nim skoncentrował swe siły twórcze. Jeżeli architektura wywodzi się od chory rozumianej jako miejsce, to jej istotnym zadaniem jest umiejscawianie bądź mieszczczenie. Chyba jednak osoby biorące w dyskusji nie pomyślały o tym, że obiekty architektoniczne powinny kogoś lub coś mieścić, a więc pełnić służebną rolę wobec innych (wy)tworów przyrody lub sztuki. Zamiast tego zastanawiano się nad wyglądem owej chory i nad możliwością przedstawienia jej w postaci jakiegoś obiektu. Innymi słowy, w toku tej dyskusji architektura przestała być czymś, co mieści, a stała się mieszczeniem samym w sobie, odseparowanym od pozostałych form bytu. Żeby było jeszcze dziwniej, pojawiły się artystyczne pomysły na wizualizację chory. Najpierw Derrida narysował coś na kształt liry, a idąc za jego przykładem Eisenman zaproponował, aby wykonać chorę w kształcie pokratkowanej dziury<sup>30</sup> czy też wkopanej w ziemię płyty ze stali nierdzewnej albo ukośnej ramy, która swym wyglądem przypominałaby krosno, sito, ruszt lub strunowy instrument muzyczny<sup>31</sup>. Jak widać, wymiana poglądów w tym skądinąd szacownym gronie specjalistów przekształciła się w groteskę. Takie pomysły można by bowiem zaakceptować w dziedzinie rzeźby lub instalacji, ale nie w architekturze.

Nie da się wykluczyć, że w końcu dyskutanci otrzeźwieli i uświadomili sobie bezowocność swych teoretycznych spekulacji. Mogłaby o tym świadczyć poczyniona przez Eisenmana uwaga na temat filozoficznych kwestii, których nie da się wyrazić w architekturze. Swoisty „język” architektury, jakkolwiek by go rozwijać i rozciągać, nie będzie tak samo elastyczny i sprawny jak język poezji, do której pod pewnymi względami upodabnia się pisarstwo Derridy. Dlatego, o ile w dekonstrukcji filozoficznej warto pokusić się o szukanie odpowiedzi na ważne pytania dręczące ludzką duszę, o tyle w dekonstrukcji architektonicznej takie próby z góry skazane są na porażkę. Sądzę jednak, że

<sup>28</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 82.

wyrażając taką myśl, Eisenman nie kapitulował w obliczu przewagi filozofii (Derridy) nad (jego własną) architekturą. Raczej przemyślnie przygotowywał grunt pod rozstanie się z filozofem, który nie był mu już potrzebny. De(kon)struując architekturę, nie trzeba korzystać z dekonstrukcyjnych idei filozoficznych. Teorie Eisenmana mogą funkcjonować samodzielnie, niejako obok teorii Derridy. Zapewne w wyobrażeniu architekta owo „obok” to tylko inne umiejscowienie albo przemieszczenie tych samych treści. Nader skromnie zaś Eisenman przyznawał się do tego, że może błądzi w sprawach filozoficznej dekonstrukcji i może jego projekty nie powinny być nazywane tak samo, jak projekty Derridy<sup>32</sup>. W rzeczywistości jednak nie bolał z powodu zaistniałego rozłamu. Jest wielce prawdopodobne, że nawet cieszył się z tego faktu, bo wiedział, iż odtąd filozoficzny dekonstruktor nie będzie na bieżąco weryfikować jego sposobu myślenia o architekturze.

Tak oto zakończył się też spór Derridy z Eisenmanem o humanizm, którego deficyt w architekturze nie podobał się francuskiemu filozofowi. W tym kontekście Wąs, znawca przedmiotu, wyraźnie stwierdza: „Ostatecznie Derrida podważa więc wiarę w architekturę posthumanistyczną (czy właściwie: nieludzką) i pozaziemską architekturę bez architektury”<sup>33</sup>. „Kosmiczne” projekty Eisenmana, nad którymi już nikt nie miał kontroli, zwykle rozmijały się z oczekiwaniami ludzi. Nawet wtedy, gdy były sporządzane dla konkretnych odbiorców, nie liczyły się z ich potrzebami. Paradoksalnie architekt, który uczynił z tej dyscypliny zagadnienie *stricte* teoretyczne, czasem przypominał sobie o swym powołaniu i postanawiał zrobić coś w zakresie praktyki, co jednak okazywało się zupełnie niepraktyczne. Użytkownicy obiektów architektonicznych zbudowanych wedle jego projektów zmuszeni byli do ich przebudowywania, aby dało się z nich jakoś korzystać. Eisenman wcale się tym nie przejmował, ponieważ wyznawał poglądy „nomadyczne”, zgodnie z którymi mieszkańcy nieustannie się przemieszczają i dlatego nie przywiązują się do swych domostw. Gdy wyruszają w dalszą drogę, mogą je przebudować, zburzyć lub porzucić – zależnie od upodobań. Tyle że posthumanistyczna architektura Eisenmana nie nadawała się nawet do tymczasowego zamieszkania. Nie można się było w jej obrębie ulokować czy rozlokować, gdyż z natury rzeczy była zdyslokowana i nie miała nic wspólnego z *locum*.

W tym kontekście warto odnieść się do Kartezjusza, który posłużył się metaforą budowania miasta. W jednej ze swych prac filozof wspo-

<sup>32</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 87.

mniał o przewadze miasta zbudowanego od podstaw przez jednego architekta nad miastem przebudowywanym w dłuższym wymiarze czasu przez wielu architektów. Zdaniem Kartezjusza „budowle, które jeden architekt podjął i wykonał, są zazwyczaj piękniejsze i bardziej harmonijne niż te, które wielu ludzi starało się sklecić, posługując się starymi murami zbudowanymi dla innych celów”<sup>34</sup>. W tym przypadku nie da się jednak mówić o analogii. Wprawdzie Eisenman jest jednym architektem, który podjął się wielkiego zadania dekonstrukcyjnego (swoją drogą, nie da się jednoznacznie orzec, czy jest to praca twórcza, czy niszczyielska), ale po pierwsze, chce on nie budować, tylko projektować, i po drugie, to, co projektuje, na pewno nie jest ani piękne, ani harmonijne. Aliści po przeniesieniu się z obszaru praktyki do teorii doskonale pasuje do jego projektów słowo „klecić”, które wyraża pewną niedbałość i brak troski o wygląd oraz użyteczność powstającej kompozycji.

Jest to nader deprymująca konkluzja, zważywszy, że mówiąc o architekturze, zwykle ma się na myśli projekty imponujące, dobrze przemyślane i równie dobrze harmonizujące z otoczeniem. Już u Platona Demiurg jest architektem wszechświata, dokładającym starań przy organizowaniu jego budowy, „żeby wszystko było dobre, a lichego, żeby nie było nic, ile możliwości”<sup>35</sup>. Podobnie zapatrują się na tę sprawę inni wielcy myśliciele. Ponadto architektura jest synonimem porządnego, systematycznego myślenia, gdzie na podstawie dobrych przesłanek tworzy się całą budowlę filozoficznego systemu. W przedmowie do pierwszego wydania swego głównego dzieła Artur Schopenhauer jasno stwierdza, że „system myślenia musi mieć zawsze budowę architektoniczną”<sup>36</sup>. Dlaczego Eisenman chce nam odebrać towarzyszące architekturze od samego jej początku konstruktywne rozumienie pojęcia architektury?

W XX wieku bardzo popularny był artystyczny modernizm, a także nowoczesna architektura. Ten nowy ruch wyraźnie przeciwstawiał się dotychczasowej sztuce, gdyż oskarżał ją o uwikłania ideologiczne (nawet o totalitaryzm) i stanie na straży starych, „przeterminowanych” wartości. Co by nie powiedzieć o architekturze tego czasu, była ona jednak funkcjonalna – może nawet nazbyt funkcjonalna, biorąc pod uwagę jej tendencję do efektywnego zagospodarowywania przestrzeni,

<sup>34</sup> Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie [właściwego kierowania się rozumem i poszukiwania prawdy w naukach]*, przeł. T. Boy-Żeleński, Zielona Sowa, Kraków 2002, s. 13 (część II).

<sup>35</sup> Platon, *Timaios*, s. 679 (30 A).

<sup>36</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994, t. 1, s. 3.

co uwidacznia się zwłaszcza w obiektach użyteczności publicznej i w blokach mieszkalnych stanowiących kompleksy „jednostek mieszkalnych”. Z czasem owe powtarzalne, „wiecznie” takie same kompleksy zaczęły wywoływać innego rodzaju kompleksy u samych projektantów, albowiem tworzenie nawet najlepszych obiektów wedle jednej idei musi prowadzić do znudzenia. Przywykły do nieustannych zmian człowiek zaczął kontestować wytwory modernizmu, oczekując pojawienia się czegoś innego: „Gdy latem 1972 roku zbudowane z wielkimi ambicjami przez Minosu Yamasaki dwie dekady wcześniej w St. Louis nowoczesne osiedle mieszkaniowe wysadzono w powietrze, ponieważ domów nie dawało się ani wynająć, ani też zmienić rodzaju zabudowy, wiele osób dostrzegło w tym wydarzeniu oznakę końca nowoczesnej architektury”<sup>37</sup>.

Niemniej modernizm jest wyrazem wyższości człowieka nad przyrodą, tryumfu racjonalnego projektowania i zaawansowanej technologii budowlanej. Nawet jeżeli ktoś nie jest zwolennikiem wszechobecnych kątów prostych oraz konstrukcji powstałych z udziałem metalu i szkła, zapewne i tak doceni odważne nowatorstwo, energię twórczą i wielki rozmach całego modernistycznego przedsięwzięcia architektonicznego. Eisenman jednak nie docenił modernizmu ani w aspekcie teoretycznym (zamyśl twórczy), ani w praktycznym (obiekty architektoniczne). Silny zmysł krytyczny skłaniał go do krytykowania racjonalizmu, humanizmu i antropocentryzmu. Można wnosić, że w jego opinii wszystko, co ma walor stabilności, należy zdestabilizować, a wszystko, co jest jakoś ulokowane, trzeba poddać dyslokacji. Wprawdzie początkowo „Eisenman interpretował modernizm jako krytykę humanizmu, krytykę postawy antropocentrycznej i traktowania człowieka jako wszechmocnego, aktywnego i racjonalnego”<sup>38</sup>, ale szybko przypomniał sobie, że przecież on sam ma być krytykiem, dlatego uznał, że „modernizm był dyslokacją pozorną, ponieważ raczej utrwał, niż zmieniał klasyczne założenia architektury. W modernizmie dokonywało się rewolucyjne doskonalenie zasad zamieszkiwania, lecz nie ich zmiana”<sup>39</sup> i tak zwane „obiektywne formy nigdy nie wyszły poza klasyczną tradycję. Były po prostu oczyszczonymi, uproszczonymi formami klasycznymi bądź formami odnoszącymi się do nowego zestawu danych (funkcji, technologii)”<sup>40</sup>. Styl modernistyczny „niemal wcale nie był »nowoczesny«,

<sup>37</sup> J. Gypfel, *Historia architektury. Od antyku do czasów współczesnych*, przeł. A. Zaniczewska, Verlag Könnemann, Köln 2000, s. 101.

<sup>38</sup> C. Waś, op. cit., s. 137.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 57.



a ponadto uwiązył w wybranym momencie terażniejszości; czas własny zamarł w nim na wieczność<sup>41</sup>. Stało się tak, ponieważ estetyką modernistyczną „na głębszym poziomie rządziła ukryta władza racjonalności”<sup>42</sup>. W końcu więc wyraźnie widać, że dekonstrukcja Eisenmana została ufundowana na destrukcji rozumu i racjonalnych zasad myślenia.

Drugim architektem, który niezależnie od Eisenmana dyskutował z Derridą na temat dekonstrukcji, był Bernard Tschumi. W teoretycznych pracach tego autora pobrzmiewają te same idee, co w tekstach jego kolegi po fachu, wyrażające niechęć do tradycyjnego, Witruwiańskiego rozumienia architektury i do modernizmu, nie dość zdecydowanie sprzeciwiającego się owej nazbyt zakorzenionej w dziejach tradycji. Nie warto więc do tych wątków powracać. Dochodzą jednak dwa nowe elementy, bardzo charakterystyczne dla twórczości Tschumiego. Po pierwsze, Tschumi jest znacznie lepiej niż Eisenman odczytany w literaturze filozoficznej i chętnie nawiązuje do poglądów znanych myślicieli, i to nie tylko z kręgu twórców poststrukturalistycznych. Po drugie, jego pisarstwo ma silny wydźwięk polityczny, ponieważ Tschumi wiąże poprzednie teorie architektoniczne z ideologią kapitalistyczną (burżuazyjną), a siebie prezentuje jako twórcę lewicowego czy raczej lewackiego – z ewidentnie anarchistycznymi inklinacjami.

Jednym z najciekawszych tekstów Tschumiego niewątpliwie jest artykuł *The Pleasure of Architecture*, nawiązujący do pracy Rolanda Barthesa *Przyjemność tekstu*. Wyeksponowane w nim znaczenie przyjemności ściśle łączy się z opisywanymi przez Bataille’a doznaniem erotycznymi, składającymi się na tzw. doświadczenie wewnętrzne. To ostatnie dotyczy swoistej samowiedzy człowieka, uzyskiwanej na drodze komunikacji między racjonalną jaźnią i irracjonalnymi zmysłami. Nietrudno się domyślić, że wspomniana komunikacja jest mocno zaburzona przez mroczne klimaty obszaru zmysłowości, który z trudem poddaje się prowizorycznemu porządkowaniu, nie mówiąc już wcale o ewentualnym podporządkowaniu rozumowi. Jednak Bataille widzi tę relację jakby od drugiej strony i w (auto)poznawczych działaniach rozumu dostrzega zagrożenie dla autonomii zmysłów. Bierze zatem w obronę zmysły i jednocześnie występuje przeciw rozumowi. Czyni to zaś w swoisty sposób, ponieważ sakralizuje zmysły, niejako wynosząc je ponad trywialne konotacje biologiczne (przyrodnicze).

Owa próba sił między tym, co racjonalne, a tym, co irracjonalne, występuje nie tylko w wymiarze ściśle antropologicznym, ale także

<sup>41</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 48.

w wymiarze estetycznym, jako że wyraża ustawiczne napięcie między różnymi teoriami a głęboko zakorzenionymi w nas sposobami artystycznego tworzenia i oceniania (wartościowania). Ciekawe jest to, że dla Bataille'a również teorie architektoniczne są czymś złym, ponieważ są podobne do teorii filozoficznych, które rzekomo przesycone są autorytarną racjonalnością<sup>43</sup>. Aliści można odnieść wrażenie, że u niego – na odwrót – właśnie zakłęta w zmysłach irracjonalność jest autorytarna. Wymusza ona na tym autorze nieustanne zajmowanie się erotyzmem, doświadczanym jako źródłowe, wewnętrzne (prze)życie człowieka. Bataille podejmuje kwestię erotyzmu na trzy różne sposoby i mówi o erotyzmie ciała, erotyzmie serca i erotyzmie *sacrum*. Kluczowe dla tej filozofii czy, jak chciałoby się przekornie powiedzieć, dla tej teorii filozoficznej jest pojęcie transgresji, ściśle związane z istnieniem zewnętrznych form (aksjologicznego) przymusu. Bataille na pierwszy plan wysuwa następującą definicję: „Transgresja nie jest zanegowaniem zakazu, lecz jego przekroczeniem i dopełnieniem”<sup>44</sup>, ale jest to jeden z wielu możliwych sposobów zdefiniowania tego enigmatycznego pojęcia. Przyjmę tutaj, że transgresja jest przekraczaniem zakazu, a więc tego, co z zewnątrz zniewala nasze wnętrze. Jest ona grzechem pojętym dosłownie lub w przenośni. Nie chodzi jednak o to, aby definitywnie pozbyć się wszelkich zakazów, bo ich brak pozbawiłby nas przyjemności ich przekraczania. Nieustannie więc pozwalamy się „gwałcić” przez zakazy i jednocześnie sami je „gwałcimy”, co sprawia nam iście sady(sty)czną przyjemność. Koniecznie trzeba zaznaczyć, że markiz Donatien Alfonse François de Sade jest myślicielem najczęściej cytowanym przez Bataille'a.

Wróć jednak do architektonicznych teorii, które także reprezentują zewnętrzność, dlatego powinny zostać poddane procesowi transgresji. Derrida w swoich licznych pracach wyraża Bataille'owską potrzebę transgresji, respektując koncepcję „granicy, która musi być zachowywana, by mogła być przekraczana”<sup>45</sup>, a właściwie całe jego pisarstwo jest transgresją wszelkich odmian filozofii. Natomiast odnoszę wrażenie, że Tschumi, mimo iż chętnie posługuje się tym pojęciem, albo nie zna jego właściwego znaczenia, albo nie chce go znać, i właściwie niczym nie różni się pod tym względem od Eisenmana, który chyba nie zetknął się z tym problemem. W efekcie podejście obu architektów do dotychczasowych teorii architektonicznych jest raczej destrukcyjne niż

<sup>43</sup> Ibidem, s. 167.

<sup>44</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 68.

<sup>45</sup> C. Waś, op. cit., s. 243.

dekonstrukcyjne i jednorazowe zniesienie zakazu (granicy) mogło im sprawić najwyżej jednorazową przyjemność.

W swym ideowym (politycznym) podejściu do architektury Tschumi wspierał się ideologią marksistowską w jej XX-wiecznym, zachodnim wydaniu. Jego poglądy były pokrewne temu, co głosili przedstawiciele Szkoły Frankfurckiej. Uważał, że architektura, mimo upływu wieków, niezmiennie wyraża wartości klasy panującej. Współczesne biurowce w istocie niewiele się różnią od dawnych reprezentacyjnych obiektów architektonicznych – pokazują światu, kto nim rządzi: „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”<sup>46</sup>. Modernizm jest artystycznym orężem kapitalizmu, porządkującym świat niby w nowy, a jednak w stary sposób, albowiem zasadę porządkowania ustalają burżuje. Pod rządami kapitalistów również architektoniczna przestrzeń miejska jest hierarchiczna, przypisująca każdemu jego miejsce w szeregu czy szczebel w drabinie władzy.

Tschumi nie godził się na taki ład w świecie, dlatego wystąpił ze swymi kontrprojektami, które „przez hipertrofię powszechnie znanych tendencji architektonicznych demonstrowałyby absurdalność wynikającą z ciężenia prawideł kapitalistycznej ekonomii nad architekturą. »Kontrprojekty« to rysunki budowli zbyt dużych, nieefektywnych, mimo zastosowania kosztownych rozwiązań lub w każdy inny sposób pozbawionych racjonalnego uzasadnienia”<sup>47</sup>. Celem architekta stało się wprowadzanie nieporządku, chaosu, nonsensu. W tych de(kon)strukcyjnych działaniach kryje się jednak pewien ukryty sens: Beładna zabudowa miast powinna odpowiadać przygodności użytkowania i zamieszkiwania poszczególnych obiektów. Tak jak w miastach przebywają różni ludzie, znacznie się od siebie różniący, tak też architektura ma być zróżnicowana, wieloraka i... nijaka. Tendencję tę bardzo elokwentnie charakteryzuje Waś, wskazując na rozmontowywanie wszelkich połączeń i nietrwałość sensów przypisywanych architektonicznym formom<sup>48</sup>. Znaczący teorii Eisenmana i Tschumiego wspomina też o (kontr) projektowanych miastach, których zabudowa jest niestabilna, nietrwała i jakby popękana<sup>49</sup>.

Rzekomo obaj de(kon)strukcyjni architekci odnosili się do zawartej w filozofii Heideggera myśli o współczesnej „bezdomności”, tj. byciu-

<sup>46</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 156.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 228.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 204.

-w-nie-swoim-domu i wynikającym stąd poczuciu nieswojności. Pewnie tak jest, lecz dlaczego chcieli oni jeszcze pogłębiać ową „bezdomność”, dotyczącą przecież wymiaru egzystencjalnego czy fundamentalno-ontologicznego, tworząc teorie architektoniczne radykalnie wyobcowujące człowieka ze zurbanizowanego świata? Za pomocą głębokiej symboliki *Nicht-zuhause-sein* i *Unheimlichkeit*, regularnie pojawiającej się w *Byciu i czasie*, Heidegger jedynie diagnozował współczesność pozbawioną stałego dostępu do prawdy bycia i samego bycia. Cała jego późniejsza twórczość jest próbą wyjścia z tego impasu i stworzenia warunków możliwości ponownego zadomowienia się jestestwa w świecie i życia w bliskości bycia. On sam, wędrujący leśnymi traktami wokół swej chaty w Todtnaubergu, był już bliski odnalezienia prawdziwego domu w świecie bytu. Tego samego nie da się jednak powiedzieć o Eisenmanie i Tschumim, którzy zniechęcali ludzi do jakkolwiek pojętego domu i uniemożliwiali osiągnięcie poczucia zadomowienia nie tylko w wymiarze duchowym, ale także materialnym.

Wydaje się, że dla Eisenmana i Tschumiego dom umarł, tak jak dla Nietzschego Bóg umarł. W ich de(kon)strukcyjnej teorii, inaczej niż w filozofii Nietzschego, nie ma jednak mowy o przewycięzaniu małości w człowieku i o wzrastaniu ku nadczłowieczeństwu, nie ma też perspektywy ponownego przewartościowania i urzeczywistnienia się życia „poza dobrem i złem”. Nieugięci wyznawcy de(kon)strukcji nie tęsknią za rajem utraconym, na wiele sposobów ukazywanym przez wielu teistycznych i ateistycznych myślicieli, a więc nie chcą ponownie znaleźć się w miejscu, które było pierwszym i może najlepszym domem człowieka, stanowiącym gwarant bezpieczeństwa, ładu i sensu. Co więcej, zamiast ukazywać nam wizję raję, straszą nas piekielnymi (kontr)projektami, tworzonymi z istic diabelską fantazją.

Skoro tak się rzeczy mają, to pozwolę sobie przywołać jeszcze jeden symbol religijny obecny w pracach Derridy, Eisenmana i Tschumiego. Chodzi o sięgającą nieba wieżę Babel, którą wznoszono niby po to, aby ludzie się „nie rozproszyli po całym świecie”, atoli Bóg szybko się zorientował, iż prawdziwą intencją budowniczych wieży było pokazanie, że ludzie mogą się mierzyć z Bogiem i że „w przyszłości nic nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzą uczynić”<sup>50</sup>. Nie w pełni zadowala mnie stwierdzenie, że wieża Babel jest „symbolem jednoczesności trwania i nieukończenia” oraz przykładem „metafor architektonicznych i przestrzennych w filozofii”<sup>51</sup>. Dla mnie symbolizuje ona twórcze

<sup>50</sup> Rdz 11, 4–6.

<sup>51</sup> C. Waś, op. cit., s. 20.

moce i geniusz człowieka, który nie godzi się na to, co jest, tylko chce stworzyć coś, czego dotąd nie było, czego nawet Demiurg nie stworzył, bo może uznał za niemożliwe do stworzenia. Notabene Platon również wspomina o pradawnych „architektach”: „Strasznie to były silne istoty i okropnie wolnomyślne, tak że się zaczęły zabierać do bogów i do nich się odnosi to, co Homer mówi o Efialtiesie i Otosie, to, że już zaczęli robić schody do nieba, żeby potem bogów napastować”<sup>52</sup>. Pokrewna symbolika występuje też w mitach sumeryjskich, gdzie wzmiankuje się o wiezopodobnych zigguratach.

We współczesnej architekturze takimi wieżami Babel są wieżowce wzbijające się ku niebu jakby z pogwałceniem praw natury, wbrew logice i zdrowemu rozsądkowi. Trzeba jednak bardzo logicznie i trzeźwo myśleć, aby zaprojektować tego typu obiekt architektoniczny. Nie ma to nic wspólnego ze schodami na suficie czy z historyjkami o architekturze jako tekście. Wieżowca nie zbuduje się też na podstawie jakiegoś kontrprojektu wymierzonego w wydumane ideologie architektoniczne. Mógłbym wskazać wiele przykładów budynków, które majestatycznie górują nad klasycznymi formami architektonicznymi i przekornie bujają (się) w obłokach niczym romantyczni marzyciele. Niektóre z nich stały się sławne, gdyż zagrały w filmach i współokreślają standardy kina światowego, a o niektórych na razie mówi się jeszcze niewiele. Aktualnie moim faworytem jest zaprojektowany przez Adriana Smitha Kingdom Tower stawiany w Arabii Saudyjskiej, którego wysokość ma przekroczyć „mityczne” 1000 metrów, co uczyni go (na pewien czas) najwyższym budynkiem na świecie i współczesną wieżą Babel *par excellence*. Jak wiadomo, ten sam architekt wcześniej zaprojektował wieżowiec Burj Khalifa, który od chwili powstania do dzisiaj przyciąga uwagę i wręcz zachwyca nie tylko entuzjastów ekstremalnej architektury. Myślę, że Smith ma pełne prawo uważać siebie za spełnionego architekta, w przeciwieństwie do Eisenmana i Tschumiego.

Potrafię zaakceptować to, że Derrida zainteresował się dekonstrukcją architektury, ponieważ była ona rozwinięciem zajętego przez niego stanowiska filozoficznego albo też implementacją poglądów filozoficznych w obszarze komplementarnych obszarów sztuki. Rozważania te są ciekawe i nowatorskie, a zarazem kontrowersyjne, co w przypadku koncepcji filozoficznych na ogół jest zaletą. Trzeba też wiedzieć, że Derrida nie parł się najbardziej poważnymi dyscyplinami filozoficznymi, w których obowiązują rygorystyczne kryteria weryfikacji formułowanych sądów. Był on raczej entuzjastą parcia pod prąd i swego rodzaju

<sup>52</sup> Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, (w:) idem, *Dialogi*, t. 2, s. 53 (190 B–C).

ju szaleńcem, o ile słowo to wymawiać z szacunkiem i rozumieć tak, jak w greckiej starożytności, gdzie rozumność współlistniała z szaleństwem i oba obszary percepcji wzajemnie się uzupełniały<sup>53</sup>.

Współczesna filozofia, mimo dużego rozwarstwienia i erozji drażącej jej marginalne „warstwy”, nadal pozostaje sobą, czyli umiłowaniem mądrości. Nie mogę więc potwierdzić apokaliptycznej wizji schyłku filozofii: „Podawanie w wątpliwość nienaruszalności pierwszych zasad doprowadziło do paradoksalnego oparcia myślenia na niestabilnym gruncie niepewności i przypadkowości. Sekularyzacja filozofii ujawniła aspekty egzystencji oderwane od jakiegokolwiek głębi i przyniosła wzrost zainteresowania wartościami powierzchownymi. W miejsce kategorii prawdy częstsze zastosowanie znalazła interpretacja i fabularyzacja, a niekiedy wręcz bieżąca informacja bez interpretacji. Nawet metodologia nauk otworzyła się na anarchizm epistemologiczny i swobodne błądzenie. Przeczuwanym przez niektórych myślicieli kolejnym etapem tego procesu może być uwolnienie myślenia również od interpretacji, pełna bezzakończoność, rozproszenie sensu aż po bezsens oraz noszące rysy tragiczności otwarcie się na otchłań nicości”<sup>54</sup>. Traktuję takie wypowiedzi jako urocze figury stylistyczne, mające niezaprzeczalny walor estetyczny. Zresztą Wąs – nawet wtedy, gdy zanadto daje się ponieść twórczemu entuzjazmowi – chyba zdaje sobie sprawę z dysproporcji istniejącej dziś w szeroko pojętej humanistyce i w sztuce, dysproporcji między powagą a zabawą, sensem a bezsensem. Z ironią godną Sokratesa i Kierkegaarda dworuje on sobie bowiem z „teraźniejszej mody na dręczenie metafizyki”<sup>55</sup> oraz stwierdza, że przy budowaniu wydumanych teorii architektonicznych „zainteresowanie syntaktyką wyparło rozważania nad semantyką”<sup>56</sup>. Być może nawet te okazjonalne, acz niezwykle trafne spostrzeżenia mają charakter autoironiczny.

Formułując ostateczną konkluzję, trudno oprzeć się wrażeniu, że dekonstrukcyjne myślenie o architekturze po prostu nie przystoi architektom. Nie ma się co dziwić, że Mark Wigley w katalogu wystawy *Deconstructivist Architecture* jeszcze pod koniec lat 80. ubiegłego stulecia sceptycznie wypowiedział się na temat przyszłości idei dekonstrukcji w architekturze: „Ten epizod będzie miał krótkie życie. [...] To nie jest styl”<sup>57</sup>. Faktycznie, ten pseudoarchitektoniczny zamysł spełził na

<sup>53</sup> Zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, PIW, Warszawa 1987.

<sup>54</sup> C. Wąs, op. cit., s. 255.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 268.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 271.

<sup>57</sup> Cyt. za C. Wąs, op. cit., s. 7.

niczym, niemniej Eisenman i Tschumi w spektakularny sposób pokazali, że droga, którą poszli, wiedzie na manowce i już nigdy nie należy nią podążać. Tak oto ich doświadczenie pozostało przestrożą dla następnych pokoleń architektów. W efekcie mamy tu do czynienia ze zjawiskiem historycznym, a konkretnie ze zjawiskiem, które już definitywnie przeszło do historii (sztuki), nawet jeżeli jego echa tu i ówdzie są lub będą słyszalne.

## Literatura

- Banasiak B., *Filozofia „końca filozofii”*, Spacja, Warszawa 1995.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Biblia Tysiąclecia*, Pallotinum, Poznań – Warszawa 1982.
- Cicero M.T., *Rozmowy tuskulańskie*, przeł. J. Śmigaj, (w:) idem, *Pisma filozoficzne*, t. 3, PWN, Warszawa 1961.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, PIW, Warszawa 1987.
- Gympel J., *Historia architektury. Od antyku do czasów współczesnych*, przeł. A. Zaniewska, Verlag Könemann, Köln 2000.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994.
- Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie [właściwego kierowania się rozumem i poszukiwania prawdy w naukach]*, przeł. T. Boy-Żeleński, Zielona Sowa, Kraków 2002.
- Molière, *Mieszczanin szlachcicem*, przeł. T. Boy-Żeleński, [online] <www.wolnelektury.pl>.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, (w:) *Polska edycja dzieł Fryderyka Nietzschego*, t. 1, Nakład J. Mortkowicza, Warszawa 1907.
- Nietzsche F., *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, (w:) *Polska edycja dzieł Fryderyka Nietzschego*, t. 6, Nakład J. Mortkowicza, Warszawa 1907.
- Platon, *Fileb*, przeł. W. Witwicki, (w:) idem, *Dialogi*, t. 2, Antyk, Kęty 1999.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1999.
- Platon, *Timaios*, przeł. W. Witwicki, (w:) idem, *Dialogi*, t. 2, Antyk, Kęty 1999.
- Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, (w:) idem, *Dialogi*, t. 2, Antyk, Kęty 1999.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka – piękno – forma – twórczość – odtwórczość – przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Ossolineum, Wrocław 1960.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Ossolineum, Wrocław 1967.
- Wąs C., *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015.

