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

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

Od perwersji do dekonstrukcji

Architektura Bernarda Tschumiego

Część I

Cezary Wąs

Wstęp

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

strukcji); uznać, że są one zależne bezpośrednio od pism tegoż filozofa (co nazwać można ujęciem historycznym); i w końcu też – przyjąć, że charakterystyczne dla dekonstrukcji motywy niekiedy występują swobodnie, samoistnie i mimowolnie (co byłoby cechą podejść ahistorycznych czy posthistorycznych). Trzecia z wymienionych możliwości pozwala stwierdzić, że – parafrazując Umberta Eco – pierwszym dekonstruktywistą był Homer[1]. Zarysowane ewentualności nie pozwalają jednak na ich ścisłe oddzielenie, ponieważ w wątkach poprzedzających ujęcia stosowane przez Derridę w wielu przypadkach nie sposób dokładnie oznaczyć różnicę między nimi a ich późniejszymi interpretacjami. Podobna trudność dotyczy także prób opisu różnicy między rzeczywistym zjawiskiem a jego interpretacją, niekiedy bowiem wydaje się, że to, co zostaje przywołane jako rzeczywistość, jest nią tylko w dokonanym opisie. Kiedy myślenie dekonstrukcyjne tropi niestabilność, bardzo często jest w stanie dostrzec ją w najbardziej stabilnych strukturach. Przykładem tego są analizy architektury dokonane przez Marka Wigleya, Petera Eisenmana czy Tschumiego. Kolejny problem stanowi tworzenie architektury dekonstrukcyjnej. Jeżeli bowiem niestabilność jest nieuniknionym stanem struktury, to czy można tworzyć architekturę dodatkowo niestabilną? Niestabilną niestabilność? Czy nieuchronność niestabilności może być wzmacniana? Również ta grupa pytań wskazuje na kilka ewentualności. Po pierwsze, mamy do czynienia z niestabilnością strukturalną (tkwiącą w podstawach pojmowania tego, co rzeczywiste); po drugie, współcześnie taki stan struktur różnego rodzaju stał się sytuacją powszechną (społeczną)[2]; po trzecie, artyści obecnie chętnie kreują dzieła świadomie zdezintegrowane. Między „rzeczywistością", analizą i kreacją zatarły się granice. W tym kontekście należy też przypomnieć opinię Geoffreya Benningtona: „Dekonstrukcja to nie to, co myślisz"[3]. Wielość tych możliwości można dobrze prześledzić na wstępnie odrzuconej drodze chronologicznego opisu kolejnych etapów myśli Tschumiego, z nadzieją na sformułowanie w ich podsumowaniu kilku najbardziej narzucających się wniosków.

Dziecięca choroba „lewicowości"[4]

Do końca omawianego okresu twórczości Tschumiego, tj. do schyłku lat 80. XX w., architekt w swych pismach incydentalnie powracał do sformułowań inspirowanych studencką rewoltą z maja 1968 i długim szeregiem lewicowych idei, które zyskały popularność w drugiej połowie lat 60. Chociaż zarówno on sam, jak i komentatorzy jego teorii zwracali uwagę na rezygnację z przekonań o możliwości głębszych zmian w dotychczasowej strukturze społecznej i polityce, to przynajmniej niektóre z „rewolucyjnych" konceptów zachowały ważność w jego późniejszym pisarstwie. Duży dystans historyczny pozwala stwierdzić, że postulaty ideologów rewolty i jej główne hasła, w rodzaju: „Cała władza w ręce wyobraźni", miały utopijny charakter, kiedy jednak odniesione zostaną do profesji architekta, przestają przypominać wyłącznie fantazmaty z czasów młodzieżowego buntu. Sięganie po władzę polityczną pozapolitycznymi środkami jest

[1] Zob. **U. Eco**, *Dopiski na marginesie „Imienia róży"*, [w:] ***idem***, *Imię róży*, przeł. **A. Szymanowski**, Kraków 2004, s. 525–526: „Na nieszczęście »postmodernizm« jest terminem dobrym à *tout faire*. Mam wrażenie, że dzisiaj ci, którzy go używają, mają na myśli wszystko to, co im się podoba. Z drugiej strony, wydaje się, że istnieje tendencja do tego, by sięgać nim jak najdalej wstecz. Najpierw stosowano go wobec niektórych pisarzy i artystów działających w ostatnich dwudziestu latach, potem stopniowo cofnięto się do początku wieku, a wreszcie jeszcze bardziej, i to przesuwanie wciąż trwa, tak że wkrótce kategoria postmodernizmu obejmie Homera".

[2] Stan ten objaśniają koncepcje wywodzące się z teorii „ruiny" W. Benjamina.

[3] **G. Bennigton**, *Deconstruction is not what you think*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. **A. Papadakis**, **C. Cooke**, **A. Benjamin**, New York 1989, s. 84.

[4] Zob. **V. Lenin**, *Left-Wing Communism: an Infantile Disorder* (1920), [w:] ***idem***, *Collected Works*, Moscow 1964, t. 31; w pierwszym wydaniu angielskim jako *The Infantile Sickness of 'Leftism' in Communism*, Moscow 1920.

niejawną częścią działalności architektonicznej od jej początków, a było też rozważane przez architektów awangardowego modernizmu[5]. Z okresu fascynacji zaburzeniami w kilkunastu francuskich uniwersytetach, w których znaczenie zyskał ruch sytuacjonistów i myśl Guya Deborda, w poglądach Tschumiego zachowało się także przekonanie o wywrotowej roli sztuki i teorii. Poszukiwanie narzędzi przemian społecznych w doktrynach artystycznych i filozoficznych usprawiedliwiło też sojusz ze zwalczanymi instytucjami. Tschumi, podobnie jak wielu innych aktywistów czy zwolenników wydarzeń z maja 1968, stał się uprzywilejowanym członkiem kapitalistycznego społeczeństwa. Prawdopodobnie narastająca świadomość dwuznacznego związku między buntem a afirmacją przyczyniła się do usytuowania się achitekta pomiędzy przeciwstawnymi opcjami. Taką nietypową pozycję usprawiedliwiały teorie sytuacjonistów o większej efektywności pojedynczych, drobnych niekiedy wydarzeń, idei czy osób dla uzyskiwania społecznych przemian, niż miałoby to miejsce w przypadku zwykłych politycznych rewolucji, które pod pozorem zmiany rekonstruują stary porządek w nowych szatach. Inne spojrzenie na to, co stłumione i marginalne, stało się w tym samym czasie charakterystyczne także dla filozofii Derridy[6].

W pierwszej połowie lat 70. XX w. Tschumi stał się autorem kilku artykułów inspirowanych marksizmem, neomarksizmem i francuskim strukturalizmem, głównie zaś pismami Henri Lefebvre'a i Guya Deborda, które wystarczyły, by londyńska Architectural Association School zatrudniła go jako swego wykładowcę[7]. Z myśli Lefebvre'a Tschumi zaczerpnął zainteresowanie miastem jako problemem nie tylko urbanistycznym, ale także politycznym. Z koncepcji Deborda przejął zaś przekonanie o roli sytuacyjnych naruszeń dla zmian w strukturze społeczeństwa. Część tych przekonań zachowała się także w jego własnej koncepcji architektury jako wydarzenia[8]. *Détournement*, technika przechwytywania treści zwalczanej kultury i kpiarskiego jej przywłaszczania, charakterystyczna dla akcji propagowanych przez sytuacjonistów, pozostawiła swoje ślady w teorii architektury jako zjawiska zakłócanego przez obce wpływy i jednocześnie zakłócającego społeczną stabilizację. Szerzej o znaczeniu wydarzeń z maja 1968 dla zmian w architekturze napisał Tschumi w osobnym artykule[9]. Polityczna treść zdominowała także dwa jego teksty, w których omówił wpływ spekulacji gruntami na urbanistykę i podział miasta na enklawy wynikłe głównie ze zjawisk ekonomicznych[10]. Podsumowaniem rozważań nad miastem jako zjawiskiem politycznym był artykuł „The Enviromental Trigger", w którym Tschumi analizował metody walki z „reakcyjnym społeczeństwem" środkami dostępnymi teoretykowi architektury. Jak scharakteryzował to Louis Martin: „Zafascynowany rewolucyjnym potencjałem sytuacjonistycznej teorii akcji, Tschumi starał się podtrzymywać nadzieje architektów pokolenia '68. Niemniej jednak artykuł ujawniał rozczarowanie możliwością zmiany socjo-ekonomicznej struktury społeczeństwa. Tekst kończył się niespodziewaną refleksją na temat autonomii architektury i oznaczał zakończenie wystąpień Tschumiego na rzecz miejskich powstań"[11].

[5] Pomijając bezpośrednie zaangażowanie polityczne niektórych architektów, dostrzec można także chęć wzięcia udziału w grze politycznej środkami czysto architektonicznymi. Przykładem tej drugiej postawy jest końcowy rozdział pracy **Le Corbusiera** *Vers une architecture* zatytułowany *Architecture ou rèvolution*.

[6] *Marges de la philosophie* **J. Derridy** ukazały się wprawdzie dopiero w 1972 r., ale w połowie zawierały teksty pochodzące głównie z 1967 i 1968, w tym tak ważne jak *La différance*, *Ousia et grammé*, *Le puits et la pyramide* czy *Les fins de l'homme*. Druga część była niewiele starsza i pochodziła z 1971.

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

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

[9] **M. Pawley**, **B. Tschumi**, *The Beaux-Arts since 1968*, „Architectural Design" 1971, nr 41.

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

[11] **L. Martin**, *op. cit.*, s. 24.

Zagadnienie związków między „rewolucyjnymi" tezami Tschumiego z wczesnych lat 70. XX w. a poglądami z następnych okresów zarysowane zostało w autorskim wstępie do zbioru jego esejów z lat 1976–1990[12]. Przyjęte w 1968 r. założenie o zdolności architektury do wpływania na zmiany społeczne zostało tam potraktowane sceptycznie, ale nie dokonano jego odrzucenia. Tschumi uznał, że architektura w większym stopniu odzwierciedla istniejące struktury, niż jest w stanie powodować ich zmiany. Dalszy rozwój własnych dążeń ujął jako próbę wskazania konkretnych strategii intelektualnych i twórczych mogących przekształcać „reakcyjne społeczeństwo" – jeżeli już nie radykalnie, to chociażby podstępnie, wybiórczo i częściowo. „Pytaniem było: jak architekci mogliby uniknąć postrzegania architektury i planowania wyłącznie jako uległego wytworu dominującego społeczeństwa i przeciwnie – dojrzeć w swych dziełach katalizator zmian? Czy architekci mogliby odwrócić ten układ i zamiast służenia społeczeństwu konserwatywnemu, które kształtuje nasze miasta, stworzyli miasto kształtujące społeczeństwo"[13]. Trudność takich zamiarów tkwiła w nadmiernych lub źle ukierunkowanych aspiracjach dotychczasowych „działaczy" architektonicznych. Zdaniem Tschumiego, skuteczność dążeń wzrastała, gdy opierały się one na incydentach mających za podstawę zmiany w zakresie użycia danej budowli i przypisywanego jej znaczenia. Przykładowo: barak sklecony w 1968 r. przez studentów l'École des Beaux-Arts na jednym z paryskich przedmieść z materiałów kradzionych na pobliskich placach budowy zyskał rangę „Domu Ludu". Jego znaczenie ukonstytuowano przez „akt retoryczny", a jego użyteczność była doskonała – mimo prymitywnego charakteru i neutralności wykreowanej przestrzeni. Partyzancka budowla unaoczniała brak związku formy z użytecznością, nieekonomiczność większości budowli w systemie kapitalistycznym (przesadnie kosztownych w stosunku do ich realnego zastosowania) oraz potencjał wolności stłumiony w podstawach architektury. Omówione zdarzenie zachęcało więc do przemyślenia problemu rzeczywistej użyteczności tworzonych przez architektów przestrzeni i sugerowało, że podobne wypadki mogą zawierać inne wywrotowe właściwości. Skłoniło to Tschumiego do wskazania dwóch typów postępowania mogących mieć zastosowanie w praktyce architektonicznej: „działań przykładowych" i „kontrprojektów". Każdy z nich mógł rozdrażniać zwykle niedostrzegane sprzeczności w systemie norm i wartości „reakcyjnego społeczeństwa". Pierwszy z wymienionych sposobów polegał na czasowym chociażby przywłaszczeniu przestrzeni zdefiniowanej w obrębie kwestionowanego systemu politycznego i na zmianie jej przeznaczenia. Tschumi przypomniał w tym kontekście akcję zajęcia w listopadzie 1971 zamkniętej Kentish Town Railroad Station w Londynie przez jego studentów z AA School i chwilowego przekształcenia jej w *squat* i w galerię. Tego typu działania ujawniały przede wszystkim niedostatek elastyczności ustroju społecznego, tożsamy z brakiem wolności. Strategia „kontrprojektu" w większym stopniu niż „działania przykładowe" wykorzystywała środki typowe dla pracy czysto architektonicznej. Wzorem ironicznych projektów grupy „Archizoom" i nonsensownego „The Con-

[12] **B. Tschumi**, *Introduction*, [w:] ***idem***, *Architecture and Disjunction*, London – Cambridge [Massachusetts] 1996.

[13] *Ibidem*, s. 7.

tinuous Monument" grupy Superstudio Tschumi proponował tworzenie rysunków, które przez hipertrofię powszechnie znanych tendencji architektonicznych demonstrowałyby absurdalność wynikającą z ciążenia nad architekturą prawideł ekonomii kapitalistycznej. „Kontrprojekty" to rysunki budowli zbyt dużych, nieefektywnych mimo zastosowania kosztownych rozwiązań lub w inny sposób pozbawionych racjonalnego uzasadnienia. Wyolbrzymienie i karykatura niemal zwyczajnych rozwiązań architektonicznych typowych dla współczesnych wielkich miast miały „zasiać wątpliwość i zmusić do ponownego rozważenia kulturowych wartości leżących u podstaw architektury"[14]. Dalekosiężnym celem taktyki absurdu miała być destrukcja niektórych z tych wartości.

Tschumi był świadom, że chociaż drażniące społeczeństwo squaterskie akcje i kpiny z gargantuiczności architektury „kapitalistycznej" oraz z błędów w planowaniu miejskim pozostawiają ślady w świadomości społecznej, to nie zmieniają struktury ekonomicznej, społecznej czy politycznej. To właśnie jego narastający dystans do wszelakich artystycznych i architektonicznych *détournements*, sprawnie przyswajanych przez wrogi system i wykorzystywanych nawet w celach reklamowych, sprawił, że Tschumi postawił pytanie o dalsze strategie i o status architekta. Rola przypisywana przez sytuacjonistów wyobraźni przeniesiona została w jego poglądach na działalność filozoficzną i teoretyczną. Uznał on, że bardziej skutecznym trybem postępowania dla architektów będzie przyjęcie roli krytycznych intelektualistów i zarazem architektonicznych ekspertów, nie skrywających jednak swych wywrotowych przekonań. Tak jak pisuar Marcela Duchampa przyswojony został przez muzeum, a hasła wypisywane na murach przekształciły się w slogany reklamowe, tak Tschumi sam poddał się zabiegom rekuperacji przez siły nieprzyjaciela. Taktyka swoistego artystycznego entryzmu miała w tym czasie liczne analogie, przede wszystkim w środowiskach politycznej lewicy. Dzięki niej architekt zyskał władzę nad kolejnymi pokoleniami studentów, wygrał rozpisany przez socjalistyczny rząd konkurs na ogólny projekt Parc de la Villette, a następnie rozbudował swą pozycję jako projektant olbrzymich (wcześniej wszak krytykowanych za gargantuizm) hal koncertowych, budynków szkolnych czy nawet hoteli. Przejął część władzy politycznej, a lewackie aspekty jego działalności rozpoznać można tylko na drodze drobiazgowych analiz. Decydujące dla jej zrozumienia jest omówienie treści i funkcji przypisywanych przez Tschumiego badaniom teoretycznym.

Spekulacje określone przez architekta jako „analizy wywrotowe" miały na celu charakterystykę sprzeczności rozdzierających społeczeństwo, przesycających architekturę i leżących u podstaw kultury. Rozpowszechnianie świadomości błędnych założeń skrytych w różnych dziedzinach mogło osłabiać spoistość konserwatywnego społeczeństwa i wpływać na wolę zmian wśród jego elit. Spostrzeżenia natury filozoficznej, politycznej i dotyczące architektury nakładały się i przenikały. Architektura odgrywała w tym postępowaniu dużą rolę, ponieważ była obszarem dysjunkcji wyjątkowo wyrazistych, a słabo rozpoznanych. Ba-

[14] *Ibidem*, s. 13.

dania tego dotyczące ukazywały także rangę architektury jako niemal metafizyki całej kultury zachodniej. Zdaniem Tschumiego, wewnętrzne sprzeczności architektury tkwiły w niej od samego początku i były częścią jej natury. Objawiały się one m.in. w podstawowej opozycji między przestrzenią wykoncypowaną a ta zmysłowo doświadczaną, między budowlami a sposobami ich użytkowania czy między strukturą miejską a swobodną aktywnością społeczną. Pisarstwo Tschumiego stawiało sobie za zadanie intensyfikację wszelkich tego rodzaju sprzeczności i powiązanie ich z zagadnieniami kultury i polityki. Odsłaniane niekoherencje opisywały także charakter współczesności i wprowadzały pojęcie niestabilności jako jej główne znamię.

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

Wskazanie przez Tschumiego na jednoczesność występowania architektury i zdarzenia nie było opisem związku tradycyjnego rodzaju,

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

Przyjemność, erotyzm, przekroczenie i perwersja

W marcu 1977 Tschumi opublikował tekst zatytułowany *The Pleasure of Architecture*, podsumowujący koncepcje rozwijane przez niego w ciągu kilku poprzednich lat[15]. Tytuł artykułu wskazywał na bezpośrednią inspirację pracą Barthes'a *Przyjemność tekstu*, lecz zawierały się w nim także wątki czerpiące z myśli Bataille'a i Derridy. Nowe rozważania, dotyczące zajęcia odrębnej pozycji w rozkwitającym w tym czasie sporze modernizmu z postmodernizmem, były przedłużeniem postawy Tschumiego opierającej się na poszukiwaniu nowego stosunku do zasady wyrazistego przeciwstawiania sobie opozycyjnych racji. Przyjęta postawa eksploatowała odkrycia Derridy z tamtego okresu, odnoszące się do dialektyki zasad myślenia, i przenosiła je na problemy architektury. Próba ulokowania się obok toczonych w architekturze sporów opierała się także na tezach Barthes'a i Bataille'a opisujących przyjemność jako element destabilizujący różnego rodzaju utrwalone systemy bądź struktury. Zinstytucjonalizowane zasady czy dylematy mogły być przekroczone przez wskazanie na warunki naruszające wszelką instytucjonalizację, a zarazem leżące u jej podstaw. W przypadku zarówno literatury, jak i architektury do zaprezentowania ich transgresyjnych wartości wykorzystano właśnie teorię przyjemności.

Barthes rzadko podejmował temat architektury, jednak w tekście *Sémiologie et urbanisme* założył, że możliwe jest rozważanie miasta jako rodzaju tekstu. Opublikowana przez tego autora w 1973 r. *Przyjemność tekstu* zawierała dalsze wskazówki umożliwiające adaptację jego spostrzeżeń dla potrzeb interpretacji architektury. W tej pracy założył on, że tekst i jego odczytanie nasycone są różniącymi się intencjami. Dla działania pisarza decydująca jest niemal erotyczna przyjemność pisania,

[15] **B. Tschumi**, *The Pleasure of Architecture*, „Architectural Design" 1977, nr 3, przedruk w: ***idem***, *Architecture and Disjunction*.

nacechowana oporem wobec porządku społecznego. Praktyka literacka stanowi sprawę indywidualną, bezużyteczną społecznie i aktywizującą doznania zmysłowe. Tekst literacki nie tylko polemizuje z systemem politycznym, ale także z językiem (w tym z ortografią), a nawet z samą seksualnością, uznaną za źródło przyjemności tekstu. Literacka gra nie reprodukuje wartości społecznych, przeciwstawia się opresyjności języka i wykorzystuje rozkosz (*juissance*) do przezwyciężenia sztywnienia przyjemności. Bezproduktywność literatury przeciwstawiona została zatem reprodukcji społecznej, językowej i seksualnej.

Korzenie teorii Barthes'a tkwią w spostrzeżeniu, iż złożone funkcje zbiorowości przyczyniają się do marginalizacji przyjemności, której pozycja traci rangę w stosunku do moralności obowiązku[16]. Częścią życia społecznego jest także utrwalanie języka w teoriach i ideologiach, w pełnych przymusu „opowieściach" wytwarzających przestrzeń z punktami odniesienia (prawdami)[17]. „Każdy naród ma nad głową matematycznie wyrysowane niebo pojęć, toteż kiedy stawką zaczyna być prawda, uważa on, że pojęcia boga trzeba szukać jedynie na tym nieboskłonie" – jak zacytował Friedricha Nietzschego Barthes[18]. Kiedy wszechwładzę we wszelkich systemach (m.in. w języku i w architekturze) zaczyna sprawować polityka, wszystko, co jej nie służy, staje się działalnością skierowaną przeciw społeczeństwu. Literaturze chcącej zachować choćby częściową autonomię pozostaje tylko być „tą bezceremonialną osóbką, która pokazuje tyłek Ojcu Polityce"[19]. Kiedy „przyjemność jest nieustannie pomijana, umniejszana, spychana na rzecz wartości mocnych, takich jak Prawda, Śmierć, Postęp, Walka, Radość itd.", wówczas twórczości artystycznej pozostaje głównie skupienie się na nasileniu przyjemności i przesunięciu jej w stronę rozkoszy. *Juissance* opiera się na perwersyjnym wykorzystaniu reguł danej dziedziny, na wprowadzeniu do niej szaleństwa czy przyśpieszającego doznania rozgorączkowania. Jednocześnie rozkosz skutkuje poczuciem dyskomfortu, utraty punktów oparcia, uchylenia wiary w Boga bądź rozum, „narusza podstawy historycznych, kulturowych i psychologicznych przekonań czytelnika, stałość jego gustów, wartości i wspomnień, doprowadza do kryzysu jego związków z językiem"[20]. „Zawieszając dotąd istniejący porządek, pozwala na chwilę wejrzeć zadowolonemu z siebie podmiotowi w głąb własnego ja i odkryć, że cały ten porządek to tylko marne złudzenie"[21]. Wszelkie anarchistyczne wartości sztuki zostają ostatecznie przyswojone przez społeczeństwo. Reguły rynku zwyciężają nad ekonomiczną bezużytecznością artefaktów, a próby destrukcji zasad życia zbiorowego mogą ocaleć tylko przez włączenie ich do tych zasad. Najpierw dochodzi do odkrycia nicości u podstaw systemu, później zaś nicość radośnie włączana jest do tych podstaw. „Ale ta nicość i amorfia nie tylko nie przeraża, ale właśnie na przekór wszystkim starym mądrościom, które w otchłani wewnętrznej umieszczają źródło wielkiego lęku – rozwesela i podnieca"[22]. W teorii Barthes'a rozkosz i strach splatają się ze sobą i osiągają podobny wpływ w dziele rekonstruowania jednostek i zbiorowości. Poczynione wcześniej nadużycie zapewnia autorowi spokojne sumienie, nawet gdy jego wytwory ulegną społecznemu zawłasz-

[16] **R. Barthes**, *Przyjemność tekstu* [1973], przeł. **A. Lewańska**, Warszawa 1997, s. 66.

[17] Sam język jest społeczny, czyli tym samym opresyjny, a w swojej strukturze stanowi retorykę władzy, „uwodzicielską reprezentację porządku". Architektura to jedna z metafor czy iluzji języka/władzy/porządku. Zob. **L. Martin**, *op. cit.*, s. 28.

[18] **R. Barthes**, *op. cit.*, s. 73.

[19] *Ibidem*, s. 83.

[20] *Ibidem*, s. 89.

[21] **A. Bielik-Robson**, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 77.

[22] *Ibidem*.

czeniu, społeczeństwo zyskuje poczucie władzy nad szaleństwem, samo zaś oswojone szaleństwo regeneruje siły organizmu, w którym się umiejscowiło.

Koncepty Barthes'a Tschumi po raz pierwszy wykorzystał w swym tekście *Fireworks* z 1974 r., gdzie stwierdził, że architektura powinna być budowana i palona tylko dla przyjemności[23]. O architekturze jako o przyjemności, której nie można kupić ani sprzedać, pisał także – powołując się na Theodora Adorna – w eseju *The Architectural Paradox*, a o perwersyjnym zamiłowaniu do uwodzenia – w szkicu *Architecture and Transgression*. Najszerzej jednak Barthes'owska koncepcja przyjemności wykorzystana została we wspomnianym już tekście *The Pleasure of Architecture* z roku 1977[24]. Przyjął on postać 10 luźno powiązanych fragmentów poprzedzonych wstępem. Forma wypowiedzi była uzasadniona tematyką, lokującą się poza logiką dialektyki i skierowaną na opis zjawisk pomijanych podczas zwyczajowego uwydatniania przeciwstawnych racji. Tschumi opisywał sytuacje zachodzące, gdy dwie sprzeczne cechy występują wspólnie lub gdy właściwości sytuują się między opozycyjnymi wartościami.

W opinii Tschumiego, przyjemność stała się zakazanym tematem architektury zarówno dla zwolenników, jak i dla przeciwników jej nowoczesnej formy. „Po obu stronach idea, że architektura może istnieć bez jakiegokolwiek moralnego bądź funkcjonalnego uzasadnienia, uważana była za obrzydliwą"[25]. „Lewicowi" teoretycy „byli podejrzliwi wobec najmniejszych śladów hedonizmu w przedsięwzięciach architektonicznych i odrzucali go jako coś reakcyjnego", z kolei architektoniczna „prawica" ograniczała zakres intelektualnych rozważań nad architekturą i eliminowała z nich dyskurs nad przyjemnością[26]. Dla obu stron charakterystyczna była także organizacja sporów na podstawie opozycyjnych par pojęć: dekoratywizm – brak dekoracji, silne uporządkowanie – brak uporządkowania, traktowanie architektury jako dziedziny konceptualnej – akcentowanie zmysłowości architektury. Przyjemność architektury była jej cechą, która „znajduje się zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz takich opozycji, w dialektyce i w dezintegracji dialektyki"[27]. Takie założenia stanowiły zaledwie wstęp do analiz przyjemności jako właściwości umykającej dążeniom do jednoznacznych ustaleń.

Nawet potocznie rozumiana przyjemność przestrzeni okazuje się trudna do określenia, dotyczy bowiem rzeczywistości niewyraźnej w swej obecności. Przestrzeń nie jest namacalna, a zyskuje na postrzegalności, gdy jest artykułowana. Najbardziej utrwalone w kulturze zasady artykulacji przestrzeni mają charakter matematyczny i sprowadzają przyjemność przestrzeni do przyjemności geometrii i ogólnie porządku. Takie ukierunkowanie doznań prowadzi do paradoksalnej sytuacji, w której zmysły cieszą się głównie z działań rozumu. W manipulacjach porządkiem zawierają się wprawdzie znamiona szaleństwa, ale narzucone im granice uprzytomniają, że przyjemność zgeometryzowanej przestrzeni raczej ukrywa przyjemność architektury, niż wskazuje na nią. Można zaledwie przeczuć, że manipulacje są w owych działaniach ważniejsze

[23] **B. Tschumi**, *Fireworks* [1974], [w:] **R. Goldberg**, **B. Tschumi**, *A Space: A Thousands Words* [kat. wystawy], Royal College of Art, London 1975; **L. Martin**, *op. cit.*, s. 26.

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

[25] ***Idem***, *The Pleasure of Architecture*, s. 82.

[26] *Ibidem*, s. 81–82.

[27] *Ibidem*, s. 83.

od ich przedmiotów podyktowanych przez rozum. Szaleństwo, tkwiące w matematycznych operacjach, w kreowaniu architektury ma przewagę nad ich racjonalnymi podstawami. Przyjemność uporządkowanej architektury wynika zatem z wariacji składnikami porządku. Źródłem zadowolenie jest wariactwo, nie sam porządek.

W historii architektury pojawiały się niekiedy dzieła, w których nieporządek zawierał się nie w wariacjach zasadami, lecz występował jawnie wraz z częściami dzieła poddanymi rygorom uporządkowania. Złączenie racjonalnej organizacji przestrzeni z wartościami zmysłowymi w planowaniu miast zalecał *abbé* Marc-Antoine Laugier w swych *Observations sur l'architecture*: „Ktokolwiek wie, jak dobrze zaprojektować park, nie będzie miał żadnych trudności z wyrysowaniem rozplanowania miasta w zgodzie z danym obszarem i sytuacją. Musi tam być regularność i fantazja, wzajemne powiązania i opozycje, przypadkowe, niespodziewane elementy, które urozmaicają scenę, wielki porządek w detalach, a zamęt, poruszenie i tumult w całości"[28]. Podobne próby szerszego wykorzystania nieporządku i zmysłowości, przejścia od racjonalnej przyjemności do amorficznej rozkoszy Tschumi dostrzega także w parkach projektu Lancelota Browna czy Williama Kenta oraz w rysunkach Jeana-Jacques'a Lequeu i Giovanniego Battisty Piranesiego. Zakładane jedynie dla przyjemności ogrody umożliwiały rozwój erotycznych wartości architektury sytuujących się poza możliwością trzeźwej oceny. Łączenie porządku z chaosem, nawet gdy rozum utrzymywał w tym połączeniu dominującą pozycję, ujawniało bezużyteczność takiego związku i rozdrażniało racjonalność.

Wszelka bezużyteczność staje się obca wobec sztywniejących zasad architektury, podczas gdy to, co pożyteczne, zyskuje w niej coraz większe poważanie[29]. W architekturze modernistycznej rozwój zasad formalnych mógł następować tylko przy zachowaniu pozoru, iż są one wynikiem wzrostu funkcjonalności. Piękno nowoczesnej architektury zostało jednak zredukowane do uroków konstrukcji, materiałów i wariacji formami geometrycznymi. Przyjemność takiej architektury występowała tylko wówczas, kiedy dozwolony zakres manipulacji formalnych bywał naruszany. Architektura przejawiała się w swej czystej postaci poprzez zwrócenie się przeciw powierzchownym zasadom. Na zachowanie osobliwej natury architektury pozwalają jej akty kwestionowania samej siebie. Może to zachodzić zarówno w postaciach, jakie narzucają jej potrzeby społeczeństwa, jak i w zasadach architektury – tych aktualnych i tych głębokich. Do poruszenia architektury dochodzi podczas odzyskiwania w niej znaczenia jej własnego nieustalenia i braku uzasadnienia. Uruchomienie niekonieczności architektury jako jej konieczności jest też akcją polityczną, która nie tylko irytuje własne środowisko zawodowe, ale także ma drażniący wpływ na stabilność społeczną. Perwersyjne drażnienie się z własnymi podstawami i społeczeństwem jest wprost rozkoszne, bilans skutków rozdrażnienia nie jest wszakże jednoznaczny. Choć dochodzi do aktywizacji i uskrajnienia środowisk zachowawczych (czego przejawem w architekturze była działalność Roba Kriera, Christophera Alexandra

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

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

czy Vincenta Scully'ego), można też zauważyć, że część władczych zasad rozprasza się i przyjmuje postacie trudniej uchwytne i mniej podatne na zwalczenie. Niekiedy też sztywnieją narzędzia krytyczne, a nietypowe obiekty są naśladowane aż do wytworzenia nowego stylu.

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

Racjonalne podejścia do przestrzeni, wyrażające się w nakładaniu na nią ograniczeń czy jej fragmentaryzowaniu na podstawie logicznych reguł, naruszane są nie tylko przez manipulacje w obrębie zasad, lecz także przez złączanie lub kontrastowanie wartości racjonalnych ze zmysłowym doświadczaniem przestrzeni. „Ostateczną przyjemnością architektury jest ten niemożliwy moment, kiedy akt architektoniczny, doprowadzony do nadmiaru, ujawnia zarówno ślady rozumu, jak i bezpośrednie doświadczanie przestrzeni"[30]. Racjonalne aspekty architektury działają jak maska skrywająca ciało rzeczywistości, a prześwitywanie ciała przez różnego rodzaju jego przybrania działa erotycznie. „Ubiory" (zasady, style, tradycje) nie są tożsame z „ciałem" zmysłowo postrzeganej rzeczywistości/przestrzeni, która pozostaje nieuchwytna dla rozumu. „Mając na celu uwodzenie, maski są, oczywiście, kategorią rozumu. Jednak posiadają podwójną rolę: jednocześnie zasłaniają i odsłaniają, symulują i pozbawiają pozorów"[31]. Są konfliktowe w stosunku do rzeczywistości i zmysłowych doznań, co staje się przyczyną ich zmiany. Nowe przebrania łudzą lepiej od starych, jednak pozbawianie złudzeń również jest aktem architektury[32]. Tłumienie konfliktowej natury złączenia maski i ciała czy zniekształcanie wyglądu ciała przez maskę stanowi jedno z wykroczeń, podczas gdy de-maskacja – inne. W obu przypadkach dochodzi do ekscesu, erotycznej przemocy – odpowiednio wobec zmysłów lub wobec rozumu. Przekraczanie jest nieuchronne, ale też przyjemne. Przyjemność tak nieprawego pochodzenia nie będzie wszakże zbytnio przyjemna, lecz raczej przewrotna. „Architektura przyjemności znajduje się tam, gdzie koncepcja i doświadczanie przestrzeni nagle się zbiegają, gdzie architektoniczne fragmenty zderzają się i łączą w rozkoszy, gdzie kultura architektury jest bez końca dekonstruowana, a wszelkie reguły są przekraczane. Nie chodzi tutaj o metaforyczny raj, ale o dyskomfort i niezrównoważenie oczekiwań. Taka architektura kwestionuje akade-

[30] **B. Tschumi**, *The Pleasure of Architecture*, s. 88.

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

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

mickie i popularne założenia, zaburza naturalne smaki i czułe architektoniczne wspomnienia. Typologie, morfologie, przestrzenne złożenia, logiczne konstrukcje – wszystko się rozpada. Taka architektura jest perwersyjna, ponieważ jej rzeczywiste znaczenie leży poza użytecznością lub celem i ostatecznie jej celem nie jest nawet dawanie przyjemności"[33]. Dekonstrukcja w architekturze to stan niezrównoważenia dążeń, ujawniający się zwłaszcza wtedy, gdy którekolwiek z tych dążeń nasila swe dążenie do zrównoważenia.

Artykuł *The Pleasure of Architecture* podsumowywał rozważań Tschumniego z połowy lat 70. XX w., w którym wpływy Barthes'a były uzupełnione konceptami zaczerpniętymi z myśli Bataille'a, ponieważ jednak idee Bataille'a miały uzupełniający charakter w stosunku do rozmiarów adaptacji Barthes'a, przydatne jest złamanie chronologii publikacji wypowiedzi Tschumiego i przedstawienie tez zawartych w tekstach *Paradoks architektoniczny* i *Architektura i transgresja* dopiero w drugiej kolejności. Autor pominął wiele charakterystycznych dla Bataille'a wątków tworzących charakterystyczny dla tego filozofa klimat tragicznego doświadczania braku oparcia i metafizycznej pustki oraz niedyskursywności tego rodzaju stanów. Rozważając to, co niewyrażalne, Bataille zachowywał dystans wobec języka, rozumu i architektury. Budzi też wątpliwości, czy architekt właściwie zaadaptował Bataille'owską koncepcję cielesności jako źródła świadomości oraz czy przyjęta przez niego idea doświadczania przestrzeni zachowuje specyfikę tez filozofa dotyczących doświadczenia wewnętrznego. „Doświadczenie wewnętrzne" miało bowiem być narzędziem komunikacji jaźni z mrocznymi siłami wnętrza, z zapomnieniem i niewiedzą. Bataille uciekał od życia naznaczonego profaniczną pracą, użytecznością i powagą poprzez swoisty kult śmierci, sakralnie pojmowany erotyzm i egzystencję w czystej teraźniejszości. To także skłania do pytania, czy postawa wycofania z życia mogła zostać integralnie przejęta przez znacznie bardziej praktycznie postępującego architekta. Tschumi zbliżył się do tej koncepcji przez pracę Denisa Holiera, która szeroko omawiała złożony, ale jednak negatywny stosunek Bataille'a do architektury[34].

Holier analizował treści czynionych przez Bataille'a odwołań do pojęć architektonicznych, ale przy tej okazji rozszerzał zakres tych odwołań, szeroko przedstawiając poglądy na architekturę Georga Wilhelma Friedricha Hegla oraz koncepcje Witruwiusza, Leona Battisty Albertiego, Étienne'a-Louisa Boullée czy Antoine'a Chryssostome'a Quatremère'a de Quincy. Ustalenia Holiera wskazywały, że Bataille kojarzył architekturę z wszelkimi systemami racjonalnymi, autorytarnymi i stabilizującymi, w tym zwłaszcza z filozofią. Oznaczało to, że architektura jest przede wszystkim *cosa mentale* – sprawą umysłu i reprezentacją porządku. W porządkowaniu zawierała się jednak niebezpieczna dla życia petryfikacja, natomiast jego przekraczanie miało charakter erotyczny i było afirmacją życia. Erotyzm w tej teorii stanowił punkt zetknięcia życia i śmierci, racjonalności i zmysłowości. Złączając architekturę i racjonalność z metaforą piramidy, Holier zostawił jednak pewną możliwość bar-

[33] **B. Tschumi**, *The Pleasure of Architecture*, s. 92.

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

dziej pozytywnej interpretacji architektury, którą wykorzystał Tschumi. Monografista Bataille'a posłużył się także metaforą labiryntu, jako formy, która nie może być uznana za reprezentację rozumu, ponieważ z jej wnętrza nie sposób rozeznać, co jest zewnętrzem. Labirynt w pracy Holiera stał się metaforą zmysłowości, braku transcendencji i niestabilności[35]. Podobną rolę odegrała metafora ruiny. Dzięki Holierowi Tschumi zyskał podstawy do przyjęcia tezy o istnieniu dwóch formuł przestrzeni: intelektualnej i zmysłowej, oraz o możliwości ich zetknięcia w jednoczesności przestrzeni doświadczanej – analogii Bataille'owskiego doświadczenia wewnętrznego. „Wysunął sugestię, że jedynym sposobem pogodzenia przestrzeni »pojmowanej« i »postrzeganej« jest odkrycie erotyzmu architektury, innymi słowy: osiągnięcie punktu, gdzie subiektywne doświadczanie przestrzeni staje się samą właśnie jej koncepcją"[36]. Skutki istnienia przeciwstawnych koncepcji dramatyzowały konieczność wprowadzenia trzeciego rodzaju przestrzeni, który w zgodzie z praktycznym doświadczeniem jednoczyłby je obie.

Dokonany przez Tschumiego przegląd koncepcji przestrzeni wskazywał, że może być ona definiowana bądź przez wskazywanie na jej cechy wyróżniające (definicja rozszerzona), bądź przez próby określenia jej podstaw (definicja uściślona). Pierwsza grupa koncepcji właściwa była środowiskom architektów i kierowała się ku oznaczaniu granic opracowywanej przestrzeni. Druga grupa typowa była dla zainteresowań filozofów, matematyków i fizyków, a opierała się na interpretowaniu przestrzeni jako kategorii umysłu służącej do porządkowania danych zmysłowych lub jako formy materii, w której egzystują przedmioty. W obu przypadkach przestrzeń uzależniana była od jej intelektualnych ujęć, a historia architektury mogła być traktowana jako historia konceptów przestrzennych[37].

Rozważania nad naturą architektury prowadziły też niekiedy do stwierdzeń, że wartością architektoniczną w budowli jest to, co nie stanowi jedynie spełnienia wymogów użyteczności. Tschumi przywołał w tej sprawie autorytet Hegla i, podobnie jak Bataille oraz Hollier, zaakcentował swój ambiwalentny stosunek do takich określeń. Wskazał, że trudno byłoby wznieść budowlę pozbawioną użyteczności, ale zarazem dostrzegł w takim podejściu początek dążeń do wskazania na autonomiczne wartości architektury. Zwrócił uwagę na to, iż choć może ona być traktowana jako warunkowana przez charakter wytwarzanych w danej epoce materiałów, społeczne zamówienie czy konkretny cel polityczny, w jej historii nieustannie przejawia się odrzucanie zewnętrznej celowości. Nowsze dzieje architektury tylko potwierdzają jednoczesność jej „materialności" i służebności wobec potrzeb społecznych, a zarazem upodobania do „dematerializacji" i do egzystencji w świecie konceptów. Tschumi wstępnie intensyfikuje rozdzielenie funkcjonalności i konceptualności architektury, żeby ostatecznie ukazać równoważność innych, acz nieco pokrewnych jej uwarunkowań. W teorii architekta zbliżenia doznają przestrzeń postrzegana zmysłowo (nazywana Labiryntem) i przestrzeń intelektualnych modeli architektury (kojarzona z Piramidą).

[35] **D. Holier**, *Against…*, s. 57–73. „*The labyrinth we discuss cannot be described. […] The labyrinth, therefore, is not an object, not a referent. It does not have a transcendence that would permit one to explore it*" (*ibidem*, s. 58).

[36] **L. Martin**, *op. cit.*, s. 27.

[37] **B. Tschumi**, *The Architectural Paradox*, s. 30.

[38] *Ibidem*, s. 35.

[39] *Ibidem*, s. 36–37.

Zdaniem Tschumiego, Witruwiańska definicja architektury jako sztuki budowania zawiera błąd polegający na pomniejszeniu roli pomysłu wobec jego realizacji. Nawet w przypadku prostej chaty jej obraz wyprodukowany przez rozum musiał bowiem wyprzedzać swą materializację. Do rozumowej części architektury należą także koncepty przestrzenne wytworzone w dziełach teoretycznych, rysunki, ale też przekazywane tradycje i opracowania dziejów „sztuki budowania". Zwłaszcza współcześnie odnotować można wzrost znaczenia teorii i wiedzy prowadzący do stanu, w którym architekturą staje się informacja. W modernizmie „dematerializacja architektury w rzeczywistość konceptów" była charakterystyczna nie tylko dla poszczególnych grup awangardowych, lecz naznaczała cały nurt[38]. Zwiększona rola świadomości dziedziny nie zawsze dostatecznie separowała ją od innych form aktywności twórczej, była jednak znamienna dla poszukiwań tożsamości i autonomii.

Heglowskie założenie głoszące, że architekturą jest artystyczne uzupełnienie zwykłego budynku, czyniło z tej dziedziny reprezentację sztuki i nie było różne od pojmowania jej jako funkcji społeczeństwa, ideologii czy koncepcji architektonicznych. Zmianę przyniosły dopiero teorie lingwistyczne i potraktowanie architektury jako odrębnego języka, który nie ma znaczeń poza swoim obszarem. W myśl tego podejścia „obiekt architektoniczny jest czystym językiem, a architektura jest niekończącą się manipulacją gramatyką i składnią architektonicznych znaków. […] Formy nie podążają za funkcją, ale odnoszą się do innych form, funkcje zaś odnoszą się do symboli. Ostatecznie architektura całkowicie uwalnia się od rzeczywistości. Forma nie potrzebuje zewnętrznych usprawiedliwień"[39]. W obrębie takiej tautologicznej architektury decydujące funkcje pełniłyby gry składnią pustych znaków zaczerpniętych z historycznego zasobu jej wyodrębnionego języka. Przedmiotem opowieści snutych niewerbalnymi znakami architektury mogły być tematy czerpane zarówno z dawnej, jak i z nowszej architektury: rzymskie pomniki, renesansowe pałace czy dzieła wczesnego modernizmu. Prowadziło to do poglądu, że zamienione w diagramy już zaistniałe wzorce są użytecznymi matrycami dla dalszych przetworzeń i kreacji wszelkich następnych budynków. Problemem tej teorii jest jednak przesadne wywyższenie czynności intelektualnych, przy niedostatku architektonicznego „mięsa" w postaci materialnego dzieła, zepchnięcie na drugi plan fizycznego obiektu dostępnego zmysłom. Ten punkt rozważań skłania do dramatycznych pytań:

„Czy powinienem zintensyfikować kwarantannę w komorach Piramidy rozumu? Czy zapadnę się do głębi, gdzie nikt nie będzie w stanie do mnie dotrzeć i mnie zrozumieć, żyjącego pośród abstrakcyjnych powiązań, wyrażanych jczęściej przez monolog wewnętrzny aniżeli poprzez bezpośrednie rzeczywistości? Czy architektura, która rozpoczęła się od wybudowania grobowca, powróci do Grobowca, do wiecznego milczenia przekroczonej historii? Czy architektura powinna być na usługach iluzorycznych funkcji i budować wirtualne przestrzenie? Moja podróż do abstrakcyjnej rzeczywistości języka, do zdematerializowanego świata koncepcji, oznaczała usunięcie z architektury jej zawiłego i zagmatwanego

elementu: przestrzeni. […] Przestrzeń jest rzeczywista, ponieważ wydaje się wpływać na moje zmysły o wiele wcześniej niż na mój rozum. Materialność mojego ciała zarówno zbiega się z materialnością przestrzeni, jak też z nią walczy. Moje ciało nosi w sobie własności przestrzenne i przestrzenną determinację: górę i dół, stronę lewą i prawą, symetrię i asymetrię. […] Położona przed projekcją rozumu, przed prawdą absolutną, przed Piramidą, oto przestrzeń zmysłowa – Labirynt"[40].

Figury geometryczne często wykorzystywane w architekturze, głównie przetwarzające wzór sześcianu, w doświadczeniu zmysłowym postrzegane są tylko fragmentarycznie. W zwykłym pomieszczeniu obserwować można róg, ścianę, sufit, jednak nie całość figury stanowiącej model tego pomieszczenia. Doświadczenie zmysłowe pełni odrębne od rozumu funkcje w kreacji i percepcji przestrzeni architektonicznej. Przestrzeń jest tworzona i odczuwana poza konstrukcjami rozumu. Niektóre sztuki przestrzenne, jak taniec czy *performance*, szczególnie dobrze ilustrują związek miejsca kreacji z ciałem i zmysłami. Tschumi zauważa także, że w odróżnieniu od innych sztuk, w których dyskurs mógł zastąpić dzieło, podobna sytuacja jest wykluczona w architekturze. Przestrzeń postrzegana zmysłowo stanowi jej nieusuwalną część. Jak zauważali już teoretycy języka: „Koncepcja psa nie szczeka". Podobnie koncepcja przestrzeni nie zastąpi architektonicznego działania na zmysły. Mimo uznania rangi przestrzeni zmysłowej nie jest możliwe uznanie jej pierwszeństwa czy przewagi nad kreacjami rozumu. Architektura zmusza do przekroczenia paradoksu Labiryntu zmysłowych realności i Piramidy kształtów dyktowanych przez rozum.

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

„Tak długo jak praktyka odrzuca paradoks ideału i rzeczywistej przestrzeni, wyobraźnia – wewnętrzne doświadczanie – może być jedynym środkiem do jego przekroczenia. Poprzez zmianę powszechnych poglądów na przestrzeń i jej podmiot, marzenie o wykroczeniu poza paradoks może nawet dostarczyć warunków do odnowienia poglądów społecznych. Podobnie jak erotyzm jest raczej przyjemnością ekscesu niż ekscesem przyjemności, tak rozwiązanie paradoksu jest imaginacyjnym zmieszaniem reguły architektonicznej z doświadczaniem przyjemności"[41].

Przestrzeń koncepcji dotknięta wydaje się brakiem zmysłowej uchwytności, a z kolei przestrzeń materialna bez intelektualnej parcelacji jawi się jako dokuczliwie magmowata. Obie naznaczone są pewną nie-

[40] *Ibidem*, s. 38–39.

[41] *Ibidem*, s. 50–51.

rzeczywistością, ale złudzeniem okazuje się też ich złączenie. Co powoduje, że ustalające architekturę zespolenie jej dwóch aspektów jest tak niestabilne? Błąd tkwi w pojmowaniu jej jako zestawienia eliminującego niestabilność, podczas gdy nieustalenie jest właśnie jej fundamentem. Pozornie wyłącznie materialna dziedzina architektury to w istocie chybotliwe, ulotne i tymczasowe splecenie jej tradycji (tj. czynnika racjonalnego i powszechnego) i zmiany (tj. czynnika osobistego, bezpośredniego, zmysłowego). Architektura zwykle prezentuje się jako działalność regulowana zasadami – porządkami i nakazami podobnymi do tych, jakie funkcjonują w religii czy w prawie. Reguły naruszają wprawdzie bezkierunkowe reakcje zmysłów, ale te – kierowane nie tylko zwykłą przyjemnością, lecz także ekscesem – nie są w stanie wytrwać w obszarze uregulowanych doznań. Bataille'owska teoria erotyzmu stała się dla Tschumiego użytecznym narzędziem dla wyjaśnienia statusu architektury jako transgresji. Wyjściowym założeniem było stwierdzenie, że „erotyzm nie jest ekscesem przyjemności, lecz przyjemnością ekscesu"[42]. Z myśli tej wynikało, że nawet nasilona przyjemność nie stanowi granicy doznań w takim stopniu, jak samo naruszanie granicy. Naruszenie to odrębny rodzaj przyjemności, z jednej strony zakazany, z drugiej zaś – głęboko wpisany w porządek życia. W odniesieniu do erotyzmu pojmowanego czysto biologicznie już każdy akt seksualny nie mający na celu reprodukcji stanowi wykroczenie poza życie, skierowanie się w stronę pustki czy wręcz śmierci. Takim wszakże ukierunkowaniem cechuje się każdy tego rodzaju akt, wskazując na nieuchronność transgresji. Podobnie jak w erotyce, tak również w architekturze „przekraczanie jest całością, której reguły architektoniczne są jedynie częścią"[43].

W objaśnianiu architektury jako złączenia konceptualności i zmysłowości Tschumi odwołał się do opinii André Bretona głoszącej, że „jest w umyśle jakiś punkt, w którym życie i śmierć, rzeczywistość i wyobraźnia, komunikowalne i niekomunikowalne przestają być postrzegane jako sprzeczne"[44]. Wstępnie takie ujęcie wydaje się trafne, ale wywołuje też pytanie: czy transgresja może być kojarzona z punktem? Czy ruchome przekroczenie i nieruchomy punkt mogą być zestawiane? W dalszej kolejności można też zastanawiać się, czy architektura może być należycie ujęta w kategoriach przestrzeni. Eseje Tschumiego – jeden o paradoksie architektonicznym i drugi o roli transgresji w pojmowaniu architektury – rozdzielone zostały tekstem, który składał się wyłącznie z pytań o naturę przestrzeni. Żadne z tych pytań nie mogło zostać opatrzone odpowiedzią, chyba że dopisano by stwierdzenie: „Przestrzeni nie ma". Kategoria erotycznego przekroczenia jest użyteczna dla definiowania architektury dlatego, że rozmija się z prosto pojmowaną przestrzennością.

„Architektura ma ten sam status, tę samą funkcję i to samo znaczenie, co erotyzm. W możliwym/niemożliwym węźle koncepcji i doświadczenia architektura wydaje się obrazem dwóch światów: osobistego i uniwersalnego"[45]. Teoria Tschumiego zawiesza architekturę pomiędzy prywatnym dążeniem do zaspokojenia, pozbawionym granic i lekceważącym zakazy, a ponadosobistym wymogiem racjonalnego usprawiedli-

[42] *Ibidem*, s. 51; ***Idem***, *Architecture and Transgression*, s. 71. Zagadnienia ekscesu m.in. w pisarstwie Bataille'a i Klossowskiego omówił swego czasu **A. S. Weiss** (*The Aesthetics of Excess*, New York 1989). Tschumi nie wskazuje źródła swego cytatu, wydaje się jednak, że pochodzi on z erotycznej książki **E. Orsan** *Emmanuelle*, która po raz pierwszy ukazała się we Francji w 1967 roku; por. **eadem**, *Emmanuelle*, przeł. L. Bair, New York 1971, s. 135, 166.

[43] **B. Tschumi**, *Architecture and Transgression*, s. 66.

[44] **A. Breton**, *Manifestoes of Surrealism*, przeł. R. Seaver, H. R. Lane, Ann Arbor 1972: *Second Manifesto of Surrealism* (1930), s. 123.

wienia każdej czynności, działaniem na rzecz podtrzymania gatunku czy społeczeństwa i służbą różnorodnym zewnętrznym siłom. Problemem w tych rozważaniach staje się określenie „zawieszona", które przywraca metaforykę przestrzeni, podczas gdy „przejściowość" architektury podaje ją w wątpliwość. Gdyby chcieć zachować tę metaforykę, należałoby stwierdzić, że punkt zawieszenia rozprzestrzenia się, rozmywa i traci ustalenie. Nie-punkt zawieszenia lekceważy także czasowość aktu architektury. Jest ona nie tylko nieprzestrzenna (w potocznym znaczeniu), ale też nie ma dla niej innego czasu niż teraźniejszy. W powtórzeniach architektury skrywa się pragnienie anulowania czasu, lecz zapomina się, że każdy wytyczony początek nie miał swego czasu. Powtórzenie początku nie może odbywać się w czasie, jedynie w jego złudzeniu, które przerywa przejmująca świadomość własnego istnienia *hic et nunc*. Powtórzenia tworzą historię architektury i nie jest ona nigdy ignorowana, nawet kiedy stanowi tylko nierzeczywistą formę świadomości (racjonalności). „Architektura jest obiektem skrajnie erotycznym, ponieważ akt architektoniczny, sprowadzony do poziomu ekscesu, jest jedynym sposobem na ujawnienie zarówno śladów historii, jak i własnej bezpośredniej prawdy doświadczenia"[46].

Opisu charakteru architektury dokonać można także przez wyodrębnienie z wyrazu „erotyzm" jego środkowej części – „rot", która w języku francuskim i angielskim oznacza rozkład. Ta gra słowna była rozwinięciem filozofii Bataille'a, postrzegającej erotyzm jako próbę przekroczenia ograniczeń, poczynając od tych nakładanych przez społeczeństwo, a kończąc na wynikających z konieczności śmierci[47]. Kiedy przyjrzeć się zatracie towarzyszącej aktom erotycznym, dostrzec można, jak życie i śmierć zbliżają się do siebie i tworzą trudny do rozsupłania węzeł. Zakazy, śmierć i pozbawiony pamięci erotyzm stanowią tłumioną część kultury, czego objawem w architekturze nowoczesnej są puryfikacyjne skłonności do bieli, czystości czy braku zmysłowych ozdób. „Architekci generalnie nie kochali tej części życia, która przypominała śmierć: rozkładające się konstrukcje – nicujące je ślady, jakie czas pozostawia na budowlach – nie pasują zarówno do ideologii nowoczesności, jak i do tego, co można nazwać konceptualną estetyką"[48]. Śmierć i czas są wszakże nieusuwalne, a w próbach ich przekroczenia tylko zbliżają się do życia i do chwili bieżącej. Akt architektury „jest chwilą, kiedy architektura jest życiem i śmiercią jednocześnie, gdy doświadczanie przestrzeni staje się swą własną koncepcją. W paradoksie architektury sprzeczność pomiędzy architektoniczną koncepcją a zmysłowym doświadczaniem przestrzeni rozwiązuje się w jednym punkcie stycznym: punkcie gnicia, tym właśnie punkcie, który tabu i kultura zawsze odrzucały. Ten metaforyczny rozkład jest tam, gdzie znajduje się architektura. Rozkład przerzuca pomost pomiędzy zmysłową przyjemnością a rozumem"[49].

Rozpad dotyka miejsca zetknięcia praktyk przestrzennych z konstrukcjami mentalnymi, stanowi nieustaloną przestrzeń zbieżności dwóch zależnych od siebie, ale wykluczających się aspektów architektury. W stan ruiny czy gnicia popadają też wszelkie jej założenia, które

[45] **B. Tschumi**, *Architecture and Transgression*, s. 71.

[46] *Ibidem*.

[47] Zob. **K. Jormaka**, *op. cit.*, s. 295–296.

[48] **B. Tschumi**, *Architecture and Transgression*, s. 74.

[49] *Ibidem*, s. 74–76.

mogą być zachowane jedynie wówczas, kiedy są naruszone. Architektura potrafi przetrwać, gdy neguje samą siebie, gdy dezawuuje zakazy, jakie sama narzuciła, lub gdy zakłóca wytworzone hierarchie i rozdrażnia społeczeństwo. Część tych zachowań antycypuje dekonstrukcję, zwłaszcza kiedy odnosi się do ustalonych w architekturze opozycji i osłabia ich siłę.

Granice architektury

Niektóre z tez Barthes'a o literaturze jako dziedzinie oporu wobec języka i społeczeństwa uprzedzone zostały przez stwierdzenia Philippe'a Sollersa zawarte w jego esejach na temat Dantego, Markiza de Sade'a, hrabiego de Lautremonta, Stéphane'a Mallarmé, Antoina Artauda i Bataille'a opublikowanych w 1968 r. jako *L'Écriture et l'expérience des limites*[50]. Sollers był liderem środowiska „Tel Quel" i nie tylko płodnym eseistą, ale także pisarzem, którego koncepcje wpłynęły na wiele osób związanych z tym kręgiem intelektualnym. Tschumi przeniósł spostrzeżenia Sollersa na obszar architektury i podjął próbę spojrzenia na swoją dziedzinę jako na zależną od redefiniujących poczynań niektórych architektów[51]. Rozważania Tschumiego zawarte w cyklu trzech tekstów opublikowanych przez nowojorski magazyn „Artforum" w 1980 i 1981 r. stanowiły dopełnienie wypowiedzi architekta opartych na myśli Bataille'a, ale też aktualizowały w jego piśmiennictwie zaangażowanie społeczne, odmienne od dążeń inspirowanych bardziej „aspołecznym" i metafizycznym pisarstwem Bataille'a.

Logika wywodu zawarta w *Architecture and Limits* wychodzi od stwierdzenia, iż określanie granic ma decydujące znaczenie dla definiowania architektury. Takie założenie skłoniło Tschumiego do przemyślenia współczesnych sposobów odnoszenia się analizowanej dziedziny do jej witruwiańskich wyznaczników, by ostatecznie – w trzeciej części eseju – zaproponować nową „definicję", która oparta została nie tyle na wskazywaniu nowych ograniczeń, ile na przekraczaniu granic. Nowa definicja była zatem antydefinicją, budzącym kontrowersje w środowisku rozszerzeniem, a nie określeniem. Analizy doprowadziły Tschumiego do podniesienia w architekturze rangi programu, przez co rozumiał on sposób konstruowania architektury zakładający łączenie form przestrzennych z sekwencjami zdarzeń i ruchów. Takie podejście znalazło w jego teorii dalsze rozwinięcia, gdyż przy formowaniu układów zdarzeń nasuwały mu się liczne inspiracje z dziedzin takich jak literatura (i badanie literatury) czy film. Od tego trzyczęściowego eseju utrwalało się u Tschumiego rozumienie architektury jako kombinacji przestrzeni, zdarzeń i ruchów bez jakiejkolwiek hierarchii między nimi[52].

Wykorzystując konstatacje Sollersa, Tschumi zwrócił uwagę, że w działalności artystów niezmiernie często odnaleźć można składniki, które wprawdzie wykraczają poza zestaw cech właściwy danemu twórcy, ale rozszerzają w ten sposób możliwości interpretacyjne jego dzieł i przyczyniają się do ich atrakcyjności. Podobne stwierdzenia odnieść dają się

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

[51] **B. Tschumi**, *Architecture and Limits* – „Artforum" 1980, nr 4; II: nr 7; III: nr 1; w nowej redakcji: ***idem***, *Architecture and Limits*, [w:] *Architecture and Disjunction*, s. 101–118. Por. *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*, red. **K. Nesbit**, Princton 1996, s. 150–167.

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

do całych dziedzin sztuki, czego objawem jest wcale nierzadkie zacieranie się granic literatury, muzyki czy teatru. Podobne zjawiska odnotować można także w architekturze. Po pierwsze, w działalności niemal każdego projektanta potrafimy zidentyfikować elementy pochodzenia obcego, wyraźnie pozarachitektonicznego. Po drugie, zwraca uwagę wyraźny wpływ, jaki na zmiany w architekturze wywierają dzieła skrajne (więc właśnie graniczne), jak chociażby grafiki Piranesiego czy projekty Boullée. Dotyczy to także architektonicznych rysunków w ogóle, o których można powiedzieć, że nie są budowlami, ale są architekturą. „Architekci nie budują, oni rysują”[53]. Podobne znaczenie mają też wypowiedzi estetyczne czy stanowiska teoretyczne. Te również nie są budowlami, lecz są architekturą. Nawet w pobieżnym oglądzie omawiana dziedzina jawi się jako trudna do określenia i heterogeniczna.

W grupie znanych określeń/ograniczeń/definicji architektury najbardziej znana jest formuła Witruwiańska, sprowadzającą ją do atrakcyjnego wyglądu (*venustas*), konstrukcyjnej stabilności (*firmitas*) i właściwej akomodacji przestrzennej (*utilitas*). Zdaniem Tschumiego, długotrwały niedorozwój teorii architektonicznej jest powodem, dla którego lekceważy się niemal całkowity brak adekwatności Witruwiańskich określeń do współczesnych postaw projektowych. Pierwszy warunek zaniknął pod wpływem zmian technologicznych i wymagań ekonomicznych, w decydującej mierze eliminujących troskę o kontynuację tradycyjnych form i zdobnictwa. Dalszy rozwój technik konstrukcyjnych przyczynił się do sytuacji, w której możliwe stało się wzniesienie budowli o dowolnym kształcie. Wraz z tym wartości konstrukcji zniknęły z rozważań o cechach dziedziny. Trzeci z warunków był podjęty przez architektoniczny modernizm, ale propagowane w tym stylu uniwersalne rozwiązania nie przyniosły dokonań z przestrzenią trafnie dostosowaną do specyficznych warunków jej użycia[54]. Modernizm szybko porzucił swoje radykalne dążenia i skupił się na ujednoliconych, manierystycznych powtórzeniach form z początków stylu. Wyrazistość architektury modernistycznej osiągnięta została przez dyskretne zepchnięcie na margines propozycji bardziej radykalnych i przez zapomnienie o utopijnych celach. Powojenny okres rozwoju modernizmu poddał się też wpływom postaw formalistycznych, podobnych do tych opisanych przez Clementa Greenberga. Oznaczało to porzucenie koncepcji podążania formy za funkcją i zastąpienie jej zasadą podążania formy za formą. Przyczyny takiej zmiany były różnorodne. Z jednej strony, koncepcja „*form follows function*” była praktycznie niemożliwa do przeprowadzenia. Z drugiej, poszukiwania autonomicznych cech architektury wzmocniły koncentrację na pewnym zasobie form, które miały prawo uchodzić za jej składniki esencjonalne. W efekcie czyste, stereometryczne bryły i zdolność manipulacji ich proporcjami stały się rdzeniem twórczości architektonicznej.

Oparta na koncepcji stylu historia architektury ma trwałą tendencję do eliminowania dzieł nieprzynależących do głównego nurtu danego stylu. Takie redukcje są wynikiem prób porządkowania materiału historycznego według wymogów logiki, jednak to również logika uwidacznia,

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

[54] Znaczna liczba dzieł awangardowego modernizmu wykorzystuje przestrzenie o neutralnym, uniwersalnych charakterze. Nieco wyraźniej dostosowanie przestrzeni do specyficznych potrzeb uwidacznia się w dziełach H. Häringa, H. Scharouna i kilku dalszych mistrzów organicznego nurtu modernizmu.

że „nie ma żadnego koniecznego przyczynowego powiązania między funkcją a następującą po niej formą lub pomiędzy danym typem budowli a jej użytkowaniem”[55]. Architektura w teorii Tschumiego nie jest traktowana jako pole walki między stylami, które wyznaczył duch czasu, lecz jako obszar nieustannych i nieuniknionych przekroczeń między tym, co spodziewane i niespodziewane, racjonalne i zmysłowe, między stosowaniem reguł a zaprzeczaniem zasadom. Analiza nowszej historii dziedziny doprowadziła go do wniosku, że doszło do przesady w traktowaniu architektury jako odmiany sztuki wizualnej, gdzie główne znaczenie mają gry formalne i stylistyczne. Refleksja nad użytecznością i jej związkami z przestrzeniami kształtowanymi przez architektów została zaniedbana. Inne spojrzenie na przeszłość architektury, w tym zwłaszcza na niektóre odosobnione przypadki, wskazuje, że możliwa jest odmienna, mniej ograniczająca ją koncepcja. Tschumi rozważa możliwość architektury jakby transgranicznej, intertekstowej, kompleksowej. Liczne, choć rzadko uwzględniane w dziełach o historii architektury, sytuacje organizowania przez architektów opraw różnych uroczystości czy wielkich zgromadzeń bądź też ich udział w projektowaniu scenografii teatralnych wskazują, że architektura może się łączyć z innymi dziedzinami, nie tracąc swej wyrazistości. Dzieła takie jak renesansowe widowiska, rewolucyjne fety Jacquesa Louisa Davida i cały długi szereg podobnych realizacji Petera Behrensa, Josepha Marii Olbricha, Hansa Poelziga, El Lissizytzky’ego, Oskara Schlemmera, Konstantina Mielnikowa, aż po budzące grozę Parteitagi Alberta Speera, uprzytamniają zdolność architektury do działań transgranicznych, ale także odnawiających rangę użyteczności w tej dziedzinie.

Fotografie najczęściej przedstawiają architekturę jakby „bezludną”, chociaż przeznaczona ona została do ludzkiego użytku i nawet kiedy nie jest użytkowana, jej przestrzenie dostosowane są do obecności ludzi. Podobnie teorie architektoniczne przy definiowaniu architektury nie uwzględniają ich obecności. Rozważania Tschumiego przełamują taki sposób traktowania dziedziny. Jego zdaniem architektura powinna być rozpatrywana w powiązaniu z ową obecnością – ciał i psychiki nawiedzających ją osób. Należy zatem przyjąć, że na całość kreacji budowlanych składają się zarówno przestrzenie, jak i działania człowieka w tych przestrzeniach, tworzące w wydarzenia o przebiegu zbliżonym do tych opisywanych w literaturze. Tym samym uznać wolno, że prócz narracji literackich możliwe jest także mówienie o narracjach architektonicznych. Tschumi w swojej praktyce nauczyciela architektury kilkukrotnie ćwiczył tłumaczenie dzieła literackiego na architektoniczne i rozważał w swych pismach zastosowanie w projektowaniu wiedzy o składni dzieł literackich i filmowych. Ważną rolę do odegrania zyskała w tych ćwiczeniach także fotografia, dokumentująca miejsca i zmiany zachodzące pod wpływem ingerencji architektonicznych.

Relacje między przestrzenią a jej użyciem (inaczej: wydarzeniami w przestrzeni) mogły być przewidywane i organizowane w scenariusze opatrzone przez Tschumiego mianem „programu”. Koncepcja programu

[55] **B. Tschumi**, *Architecture and Limits*, s. 115.

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

W nauczycielskiej działalności Tschumiego już w 1974 r. doszło do nasilenia badań nad wykorzystaniem konkretnych tekstów literackich do organizowania przestrzeni architektonicznych. Niektóre z nich były „architektoniczne" niemal wprost, jak np. *Niewidzialne miasta* Itala Calvina, inne – jak *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a – silniej eksponowały niekonwencjonalność samej literatury, ale łącznie kierowały ku założeniu, że przestrzenie architektoniczne i działania w tych przestrzeniach mogą być traktowane jako tekst czy film, a zatem można w ich tworzeniu uwzględniać takie pojęcia jak narracje, sekwencje czy specyficzne dla filmu sposoby kadrowania. Kiedy architekturę zaczyna się rozpatrywać jak literaturę czy film, wówczas też narasta znaczenie czynnika dramatycznego w jej dziełach, zwłaszcza roli przemocy – ulubionego tematu współczesnych produkcji filmowych. Architektura nie tylko zamieniana jest w literacką czy filmową opowieść, zawierającą narracje przestrzenne i zdarzeniowe układające się w sekwencje, ale sama staje się zdarzeniem; „przestaje być kulisami akcji, sama stając się akcją"[56]. Wydarza się, co współcześnie oznacza, że porzuca swe oparcie o podstawę i zamienia się w konflikt, akcję – nasyconą erotyzmem i przemocą.

Konflikt ma charakter strukturalny również w odniesieniu do złączenia sekwencji przestrzennych i wydarzeniowych, które wprawdzie mogą być tworzone przez nałożenia o charakterze indyferentnym czy nawet zgodnym, ale oba elementy mają jednak głęboko odmienny charakter i budowane relacje między nimi nigdy nie prowadzą do stworzenia głębszych związków. Jak już stwierdzono, program architektoniczny to uważne badanie i zestawianie opowieści przestrzennych i systemów użytkowych, ale Tschumi z pewnym upodobaniem napomyka o konfliktowych postaciach tych złożeń, jak np. skoki o tyczce w katakumbach, jazda na wrotkach po linie, sala balowa na dziedzińcu kościelnym. Wówczas „sekwencje zdarzeń i przestrzeni zderzają się przypadkowo i zaprzeczają sobie nawzajem. Można zatem zaobserwować strategię konfliktu, w którym każda sekwencja nieustannie przekracza wewnętrzną logikę

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

drugiej”[57]. Wydaje się jednak, że konflikt wynika właściwie z samego wydarzania się.

Sekwencje przestrzeni (np. amfilady egipskich świątyń czy barokowych pałaców) i sekwencje zdarzeń (ruch ludzi na dworcu, morderstwo w katedrze) mogą tworzyć programy zestawiające obie narracje jako obojętne wobec siebie, wzajemnie się wzmacniające lub właśnie konfliktowe. Dlaczego Tschumi preferuje te ostatnie i intensyfikuje środki zaburzania prostoty układów przestrzennych, wydarzeniowych i programowych? Wydaje się, że tłem takiego ukierunkowania jest nigdy nie uśpiony rewolucyjny duch z przeszłości architekta, którego nieustanny wpływ prowadził go od kwestionowania każdego porządku społecznego i architektonicznego do postrzegania nieporządku jako podstawy społeczeństwa i własnej dziedziny twórczej. Konflikt, rozkład czy przemoc są prawdopodobnie innymi mianami tego, co w dekonstrukcji objaśniane jest jako nieugruntowanie, niepewność czy nieobecność. Wszystkie one istnieją wszakże nierozłącznie ze swymi dialektycznymi przeciwieństwami. Czy nadal można mówić o dialektyce, kiedy jedna właściwość naruszą przeciwną, a zarazem okazuje się z nią nierozłączna? Tschumi rozważał to zagadnienie, analizując zjawisko przemocy w architekturze.

W opinii Tschumiego, architektura nierozdzielnie wiąże się z przemocą, która w jego teorii była metaforą intensywnych związków między osobami (uczestnikami zdarzeń) a przestrzeniami, w jakich zachodzą zdarzenia. Pierwszym aspektem zjawiska jest „przemoc, jaką wszelkie jednostki zadają przestrzeniom przez samą swą obecność, poprzez wkraczanie w kontrolowany porządek architektury”[58]. Ciała poruszających się w architekturze osób przeciwstawiają się nieruchomości budowli, których zachowania wytwarzają w nich własne przestrzenie. Ruchy użytkowników nie poddają się kontroli architektury, zaburzają proporcje wnętrz, przesłaniają jej elementy[59]. „Ciało ludzkie zawsze było podejrzane w architekturze: zawsze stawiało granice najbardziej skrajnym ambicjom architektonicznym. Ciało zaburza czystość architektonicznego porządku”. Ciało – jak w jednym z haseł z murów paryskich 1968 – „zakazuje zakazywać”. Sytuacje przeciwstawiania się użytkowników architekturze czynią oczywistą tę przemoc, jaką organizacja przestrzeni zadaje swobodzie ludzi.

Architektura nieprzypadkowo utożsamiana była przez Michela Foucaulta z więzieniem[60], a Raoul Vaneigem zestawił modernistyczny blok mieszkalny z obozem koncentracyjnym[61]. Tschumi w podobny sposób charakteryzuje architekturę, opisując różne warianty symbolicznej i fizycznej przemocy zadawanej przez utrwalone kształty budowli czy systemy miejskie. Sprawa nie jest wszakże jednoznaczna. Przemoc zorganizowania bywa zwykle odbierana jako perwersyjna przyjemność, a przejściowa dezorganizacja – zamieniana w kolejny rytuał przymusu, czego przykładem może być dokonana przez Nathana Altmana rekonstrukcja szturmu na Pałac Zimowy w Sankt Petersburgu. Absolutna kontrola, jaką chce sprawować architektura, jest nieunikniona i zarazem nieosiągalna. Architektura narzuca wydarzeniom ograniczenia, lecz ich żywio-

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

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

[59] **B. Tschumi**, *Violence of Architecture*, s. 123.

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

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

łowość nie może być nigdy ograniczona. Z kolei wydarzenia nie mogą być żywiołem bez ograniczeń narzucanych przez zorganizowaną przestrzeń. Okazuje się, że relacje między przeciwnymi wartościami układają się nie wyłącznie przez wyostrzanie różnic między nimi, lecz także przez szereg mało dotąd poznanych połączeń. „Większość relacji, oczywiście, mieści się gdzieś pomiędzy. […] Przestrzenie kwalifikowane są poprzez akcje, tak jak akcje poprzez przestrzenie. Jedno wyzwala drugie; istnieją wzajemnie od siebie zależnie”[62].

Aby wyjaśnić złożone relacje przeciwności i zależności, ponownie można przywołać kategorię erotyzmu jako przekroczenia. Granice między wydarzeniem a przestrzenią są przełamywane przez dionizyjski charakter gwałtu zadawanego jednej wartości przez drugą; dodać warto, że również przez satyryczny charakter tej przemocy, kiedy bowiem Tschumi pisze o „skoku o tyczce w Kaplicy Sykstyńskiej”, wywołuje to w czytelniku rozbawienie. Takie przekroczenie jest śmieszne, co uprzytamnia, że śmiech przynależy do rodziny zachowań erotycznych i rodzi się właśnie wtedy, kiedy granice są przekraczane. „Architektura i zdarzenia stale przekraczają wzajemnie swe reguły, czy to jawnie, czy ukrycie. Reguły te, owe zorganizowane kompozycje, mogą być kwestionowane, ale zawsze pozostają punktem odniesienia. Budowla jest punktem odniesienia dla działań nastawionych na jej negowanie. Teoria architektury jest teorią porządku zagrożonego przez samo użycie, na jakie pozwala. I *vice versa*”[63].

[62] **B. Tschumi**, *Violence of Architecture*, s. 128–130.

[63] *Ibidem*, s. 132.

Zamiast zakończenia

Studencka rewolta z roku 1968 ukazała, że ideały zachodnich demokracji zesztywniały w gorsetach struktur i instytucji. Lewicowe, a niekiedy lewackie, idee i ruchy, chociaż skierowane przeciwko podstawom demokratycznych systemów politycznych, ożywiły jednak i odnowiły wiele z wartości, które miały zostać zwalczone. Dotychczasowe zasady dialektyki okazały się mało pomocne w opisie nowej sytuacji. Można było przyjąć, że w zaistniałym sporze zwyciężył zastany system. Takie stwierdzenie pomijałoby jednak wiele zmian, które miały rewolucyjny charakter. Ale także przyjęcie, że to rewolucja zwyciężyła, może być łatwo zakwestionowane. Rewolucja nie zaszła, lecz zmieniło się zbyt wiele, by można przyjąć jej klęskę. Ten paradoks naznaczył dalsze postępowanie nie tylko wielu działaczy politycznych tamtego okresu, ale także filozofów, artystów i architektów. Konieczne stało się przemyślenie innych niż jedynie wykluczające się wzajemnie relacji między przeciwstawnymi koncepcjami. Zwiększyło się też zrozumienie dla roli i rangi czynników uważanych zwykle za drugorzędne. To, co marginalne i zepchnięte w niebyt, okazywało się niejednokrotnie decydujące dla nowych stanowisk w polityce i w filozofii. Nieugruntowanie, brak należytych podstaw i niepewność stały się gruntem, podstawą i źródłem pewności. Pewna mogła być jedynie niepewność. Odmiennie zaczęto traktować także bezproduktywność, bezużyteczność i niekonieczność sztuki, której te właś-

nie cechy okazały się narzędziami oporu wobec społeczeństwa, władzy, racjonalności a nawet języka. Opór dotyczył też samej sztuki, co oznaczało, że opierała się ona samej sobie, kwestionowała swoje fundamentalne założenia. Stała się refleksją nad niejasnym statusem samej siebie, przesuwaniem się w stronę innej siebie, dotąd nieistniejącej. Nieobecność sztuki czy sztuka nieobecna były objawianiem tych jej składników, które mają konstytutywny charakter, lecz nie mogą być odnalezione w języku dyskursywnym. Odrzucenie celowości sztuki czy też ogólniej – brak jej zewnętrzności, mogą być porównywalne do odkryć braku zewnętrzności języka. Dążenia Tschumiego kierowały się ku odszukaniu podobnych właściwości w obszarze architektury. Czy wolno uznać owe dążenia za początki dekonstrukcji w architekturze? Mimo niemożliwości sprecyzowania, czym właściwie jest dekonstrukcja, wydaje się, że odpowiedź powinna być pozytywna. Dekonstrukcja to skrócona nazwa na wielowątkowe strategie kwestionowania (przepytywania) podstaw myślenia, w tym m.in. podważania zasady ustanawiania wyraźnych opozycji. Tschumi naruszał ową zasadę, mieszając architekturę z polityką czy literaturą, odkrywając jej erotyczne konotacje czy śledząc rolę symbolicznej przemocy architektury lub wobec architektury. Jak wynika z zaprezentowanego tu przeglądu, wątki składające się na dekonstrukcję przybierają różne nazwy i unikają ustalenia się w owych nazwach, ale mimo tego możliwe jest rozpoznanie podobieństw między nimi, nawet kiedy występują u różnych autorów i dotyczą różnych dziedzin. Wyraźna część z nich kieruje się ku uwewnętrznieniu własnej celowości bądź zmierza do przekraczania granic konkretnej dziedziny i do łączenia się z innymi dziedzinami – przy jednoczesnym zachowywaniu swej odrębności. Owe ambiwalencje i opory wobec nich utrwalają uznanie niepewności za nieusuwalną podstawę wszelkich prób uzyskania pewności. Dekonstrukcja to to i zarazem coś przeciwnego, aczkolwiek – nie całkiem przeciwnego.

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

Summary

**CEZARY WĄS / From perversion to deconstruction.
Bernard Tschumi's architecture. Part 1**

In Bernard Tschumi's writings from the 1970s and 1980s we can find a transposition of important threads of post-structuralist ideas deriving from Georges Bataille, Roland Barthes and Jacques Derrida's works. The analysis of the architect's writings also shows roots in Phillippe Sollers, Michel Foucault and Denis Hollier's works. The analysis of borrowed elements from the beginnings of Tschumi's theoretical activity may be helpful in explaining the contents of his later writings, more inspired by philosophy of deconstruction.

The set of his earliest views was inspired by Marxism, Neo-Marxism and French Structuralism, mainly by the writings of Henri Lefebvre and Guy Debord. From the thought of Lefebvre Tschumi took interest for city as not only a question of urbanistics but also as a political issue. From Debord's concepts he borrowed a conviction about the role of situational violation for changes in the society structure. Some of these beliefs were preserved in his own concepts of architecture as an event. From this period derived also his will to change conservative elements of social structure not by means of political revolution but of theoretical and creative activity. Tschumi acknowledged that the effective way of the proceedings towards achieving his aims would be accepting the role of both a critical intellectualist and architecture expert who would not hide away his left-wing orientation. The speculations defined by the architect as "revolting analyses", were about to characterise contradictions which tear the society apart, penetrate architecture and constitute the basis of culture. Spread-ing away of the conscience of false assumptions hidden away in various disciplines could have weakened cohesion of a conservative society and influence the will to change among the elites. This way the beginnings of political revolution were rooted in philosophy of architecture.

In 1977 Tschumi published his text entitled *The Pleasure of Architecture* inspired by Roland Barthes's *The Pleasure of the Text*, it also included some concepts derived from Georges Bataille and Jacques Derrida. First of all the author used Barthes's concept which made an assumption that literary activity is pervaded by the spirit of resistance towards social rules, and Tschumi transferred this remark onto architecture. From the ideas of Bataille, acquainted via Holier's work, he derived his belief that two concepts of space, a conceptual one (defined as Pyramid) and a sensual one (defined as Labirynth), not loosing their distinct features, they join in the concept of experienced space which exceeds contradictions. The exceeding itself was defined as the basic rule of architecture and it was referred to situations in which architecture not only negates social needs, but also disavows its own tradition, crossing the borders applies not only to political issues or permanent rules of the very discipline but also interfering with other fields (especially literature and film). The fact that architecture is associated with organising events turned Tschumi's attention to questions of violence that results from upsetting architectural order of a given building by its users on the one hand, and on the other from forcing the users on specific acts imposed by this very order. The analysis of the concepts used by Tschumi in his early writings indicates that they are close to definitions that would occur in his reflection in the following years influenced by philosophy of deconstruction.