



Jacek Dominiczak

Miasto Dialogiczne

i inne teksty rozproszone



„Autor należy do nielicznych polskich architektów, którzy w sposób ciągły pogłębiają swoją wiedzę i umiejętność filozofowania. Praca ma głębokie podstawy erudycyjne, wychodzące daleko poza zainteresowanie czasopism poświęconych architekturze na rynku polskim. Autor nie tylko odnosi się do krytycznych opracowań z dziedziny architektury, ale czyta także, a może przede wszystkim filozofów. W filozoficznych tekstach Sartre'a i Levinasa trafnie znajduje myśli i przesłanki, które przejmując/adaptując na potrzeby architektury i projektowania architektonicznego. [...]

Teksty [opublikowane w tym tomie] nie straciły na swej aktualności. Co więcej na tej aktualności zyskały. Jak dziś wiadomo, nie tylko w Polsce, ale na całym świecie, potrzeba dialogu w każdym wymiarze międzyludzkim, organizacyjnym, ustawodawczym, państwowym jest paląca, a właśnie na zachęceniu do podejmowania przyjaznego (wręcz miłosego) dialogu z innymi, także innymi budynkami, polega oś wywodu autorskiego.

Podsumowując, uważam publikację nie tylko za uzasadnioną, ale wręcz konieczną dla kultury architektonicznej, nie tylko w Polsce. [...] Mądra lekcja architektury dialogicznej stanowi ważny głos w nauczaniu projektowania w ogóle, architektonicznego w szczególności. Liczne odniesienia autora do aspektu moralnego architektury powinny być docenione w dydaktyce w uczelniach architektonicznych”.

Profesor Józef Krzysztof Lenartowicz
w recenzji naukowej.

„Książka Jacka Dominiczaka jest doskonale napisanym zbiorem esejów o filozofii architektury w dialogu z myślą Emmanuela Levinasa. Głównym postulatem książki jest przesunięcie intelektualnego paradygmatu wciąż obowiązującego modernizmu w stronę dialogiczną. Chodzi tu nie tyle o nowe formy projektowania ale o inne formy myślenia. Autora interesują przede wszystkim takie kwestie jak związek formy modernistycznej z etycznymi uwarunkowaniami pracy architektów, którzy projektują przestrzenie dla naszego życia. Jego teksty wprowadzają do refleksji o architekturze takie pojęcia jak czas, dotyk, dialog, spowolnienie by wymienić tylko kilka z nich. Są to kategorie pozornie od formy architektonicznej odległe, ale konieczne jeśli chcemy poszerzać pole dyskursu w tym obszarze i doprowadzić do tego co autor nazywa „naprawą naszych miast”. Książka Jacka Dominiczaka nawiązuje do najlepszej tradycji polskiej eseistyki, która z powodzeniem łączy osobiste doświadczenia i odczucia autora z wysokiej jakości refleksją humanistyczną.

Uważam, że Miasto Dialogiczne jest książką wartą wydania i popularyzacji zwłaszcza wśród studentów architektury. Zbiór tekstów w niej zawartych stanowi znakomity materiał na seminarium i dyskusje o sensie projektowania domów i miast”.

Profesor Marek Wasilewski
w recenzji naukowej.

Jacek Dominiczak

Miasto Dialogiczne

i inne teksty rozproszone

Wydział Architektury i Wzornictwa, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

2016



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



Recenzenci naukowi:

PROFESOR JÓZEF KRZYSZTOF LENARTOWICZ

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY, POLITECHNIKA KRAKOWSKA

PROFESOR MAREK WASILEWSKI

WYDZIAŁ KOMUNIKACJI MULTIMEDIALNEJ, UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU

Wydawca:

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY I WZORNICTWA AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

TARG WĘGLOWY 6, 80-836 GDAŃSK

WWW.AIW.ASP.GDA.PL | WWW.ASP.GDA.PL

Projekt graficzny, typograficzny i skład:

ADAM ŚWIERŻEWSKI

Książkę złożono krojami pism

WARNOCK PRO (Robert Slimbach)

CRETE ROUND (Veronika Burian)

Publikacja przygotowana ze środków przeznaczonych na działalność statutową w ramach prac badawczych Wydziału Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

ISBN 978-83-65366-31-3

Wydanie pierwsze. Gdańsk 2016

Teksty i fotografie © Jacek Dominiczak, 2016

7 _ WSTĘP

CZĘŚĆ 1. DWA WYKŁADY

13 _ 1.01. Obiekty widziane w lustrze

19 _ 1.02. Całymi dniami człowiek wędruje wśród drzew i kamieni

CZĘŚĆ 2. MIASTO DIALOGICZNE

WPROWADZENIE

29 _ 2.01. Desperacja miast, samotność budynków

MIASTO EGZYSTENCJALNE

37 _ 2.02. Architektura oryginalności

43 _ 2.03. Architektura czasu

49 _ 2.04. Architektura miejsca

57 _ 2.05. Architektura autentyczności

63 _ 2.06. Podsumowanie: Wobec prawdy i wolności

MIASTO DIALOGICZNE

71 _ 2.07. Architektura zewnętrżności

77 _ 2.08. Architektura twarzą-w-twarz

83 _ 2.09. Architektura ukrytego

91 _ 2.10. Architektura dotyku

99 _ 2.11. Podsumowanie: Przestrzeń dialogicznego przesunięcia

ZAKOŃCZENIE

107 _ 2.12: Między tożsamością i ciekawością

CZĘŚĆ 3. PRZYBLIŻENIA

117 _ 3.01. Pożyczenie światła. Jak myśl Emmanuela Levinasa może zmienić architekturę miasta?

125 _ 3.02. Obraz następny. Proces twórczy wobec zmiany paradygmatu wizualności.

131 _ 3.03. Próbuje spowolnić architekturę. Spróbuj też.

143 _ 3.04. Tam, gdzie architektura jest Drugim.

149 _ 3.05. Tutaj mi lepiej, na górze.

145 _ BIBLIOGRAFIA

158 _ NOTA BIOGRAFICZNA



Jacek Dominiczak i Emmanuel Levinas. Stulecie urodzin Emmanuel'a Levinasa.
Biblioteka Uniwersyteku Warszawskiego, 2006. Foto: Iwona Cała

WSTĘP

Moje upodobanie dla architektury miasta kształtowało się na Głównym Mieście w Gdańsku. Ulica Długa i Długi Targ połączone w całość architekturą smukłej wieży ratusza, zamknięte na swoim początku i końcu wspaniałymi budowlami bram, z centrum oznaczonym miejską studnią z fontanną Neptuna, stały się dla mnie prototypem dobrego wnętrza miejskiego. Zrozumienie jego urbanistycznie zorientowanej architektury łączyło się jednak nie tylko z analizą logicznych powiązań przestrzennych pomiędzy elementami, ale też z niejasną fascynacją wyrafinowanym zdeformowaniem jego wewnętrznej geometrii — niemal sinusoidalnym wygięciem głównej osi ulicy i placu.

Studia architektoniczne okazały się spotkaniem z zupełnie innym językiem przestrzennym. Wspaniałe formy obiektów architektonicznych, które projektowaliśmy, starały się ukazać moc połączenia wiedzy o funkcjach architektury i urbanistyki z naszą oryginalnością i wyobraźnią, ale rzadko zadawały pytania o *aurę miejskości*, którą znałem z ulicy Długiej i Długiego Targu.

Moje doświadczenie architektury miasta i moja o niej nauka na studiach nie do końca zgadzały się ze sobą. Zdawało się, że intuicje doświadczenia nie zgadzają się z pragmatyką nowoczesnej wiedzy.

7

Przełomem w tej trudnej sytuacji było czytanie pierwszych tekstów opisujących filozofię Emmanuela Levinasa. Wyzwalało one niezwykle uczucie, że właśnie trafiam na słowa, które nieoczekiwanie *wyjaśniają mi moje intuicje*. Pewnie znasz już to uczucie — mówi się wtedy z przymrużeniem oka: *czytam książkę, którą... to ja powinienem napisać*. A więc tak, w słowach Emmanuela Levinasa spotkałem najpierw zadziwiającego *tłumacza realności*, a potem intelektualnego przewodnika w mojej pracy. Niniejszy zbiór tekstów jest zapisem tego wieloletniego spotkania.

Moje prace nad architekturą miasta od czasu mojego doktoratu w 1989 roku argumentują, że przywrócenie pierwszorzędnej miastotwórczej roli systemowi przestrzeni publicznych jest kluczem do naprawy miasta. Ale to czytanie Emmanuela Levinasa uświadamia mi, że owo przywracanie roli nie dokona się jedynie poprzez zaawansowanie obecnych metod projektowania, ale, że wymaga ono zmiany w najgłębszych intelektualnych warstwach myślenia projektantów — w paradygmacie filozoficznym Modernizmu. W tym zbiorze gromadzę dotychczas rozproszone teksty, które wspólnie wskazują na rodzące się i potrzebne miastu *przesunięcie dialogiczne* — przesunięcie form i sposobów myślenia (ów *mindset*) architekta i urbanisty od egzystencjalnej formuły wartościowania w kierunku formuły dialogicznej.

Dialogiczne przesunięcie rozszerza też pojmowanie Modernizmu i przywraca mu równowagę pomiędzy inżynierią i sztuką. To cywilizacyjno-kulturowe połączenie było kluczowe w architektonicznych działaniach Le Corbusiera, w pierwszej formule Bauhausu. Jednak Funkcjonalizm, radykalny nurt Modernizmu, zredukował rolę sztuki — mówiąc pryncyplijnie, uznał funkcjonalną inżynierię za sztukę. To „wrogie przejęcie” ma do dzisiaj konsekwencje: oto miękkie tematy kultury powiązane z subtelnościami i emocjami percepcji człowieka przestały być tematami projektowania architektury miasta. Dzisiaj pytanie o przyjaźń, miłość, erotykę w odniesieniu do przestrzeni miejskiej brzmi niemal tak zaskakująco, jak brzmi oczywiście, gdy dotyczy literatury i teatru, filmu, rzeźby i malarstwa, nowych mediów i ich połączeń. W tekstach zgrupowanych w tym tomie podejmuję próby przywrócenia architekturze miasta tych niezbywalnych dla humanistycznej kultury wartości. Rozważania Emmanuela Levinasa wspierają mnie w przekonaniu, że sprawy sztuki są istotą dialogicznego myślenia i projektowania architektury i urbanistyki.

Teksty ułożone są w trzy części: dwa wykłady, Miasto Dialogiczne, przybliżenia.

Dwa wykłady. Książkę rozpoczynają teksty dwóch wykładów inauguracyjnych, które miałem przyjemność i zaszczyt wygłosić w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na zaproszenie Magnificencji Rektorów: profesora Jerzego Krechowicza w 1997 roku i profesora Tomasza Bogusławskiego w roku 2002. Będę zawsze cenił te skierowane do mnie zaproszenia. Inauguracyjny charakter obu wykładów spowodował, że i w tym tomie pozwałam im inaugurować temat. W obu tekstach dialogiczne interpretacje inspirują rozważania.

Miasto Dialogiczne. To główny, dwunastoczęściowy esej tego tomu. Jego intencją jest ukazanie istoty dialogicznego przesunięcia od formuły Miasta Egzystencjalnego do formuły Miasta Dialogicznego. Esey powstał w latach 2002-03 na zaproszenie Ewy Przystaszewskiej-Porębskiej, redaktor naczelnej miesięcznika *ARCHITEKTURA-murator*. Dziękuję za to zainteresowanie moimi pracami — jego siła motywująca była ogromna. Redaktor Joannie Szperling z zespołu redakcyjnego serdecznie dziękuję za znakomitą współpracę, wnikliwe uwagi i — często — cierpliwość. Monice Zawadzkiej dziękuję za rozmowy w czasie pracy nad tekstem.

Przybliżenia. To zestaw pięciu odrębnych tekstów będących zbliżeniami ku specyficznym aspektom moich prac teoretycznych. Wszystkie one powstały na zaproszenie cenionych przeze mnie Badaczy i Redaktorów.

Tekst *Pożyczanie światła* skupia się na specyficznym architektonicznym czytaniu filozoficznych tekstów Emmanuela Levinasa. Powstał w 2006 roku na zaproszenie Adama Lipszyca z Instytutu Adama Mickiewicza, dzisiaj profesora PAN. Zaproszenie

niesłuchanie dla mnie istotne, bo do międzynarodowego grona filozofów badających i rozwijających prace Emmanuela Levinasa. Byłem jedynym architektem uczestniczącym w debacie i do dzisiaj cenię ten swoisty paszport. Dziękuję za to międzydyscyplinarne zaciekawienie przekazane mi przy okazji stulecia urodzin Filozofa.

Tekst ***Obraz następny*** wskazuje na użyteczność koncepcji dialogicznych zarówno w projektowaniu, jak i w dydaktyce procesów twórczych. Powstał w 2006 roku na zaproszenie profesor Marii Mendel z Instytutu Pedagogiki Uniwersytetu Gdańskiego, a więc i tu dziękuję za międzydyscyplinarne zainteresowanie i otwarcie współpracy.

Próbuję spowolnić architekturę opisuje próby zrozumienia idei spowolnienia jako formalnej strategii projektowej. Tekst powstał w 2006 roku na zaproszenie profesora Marka Wasilewskiego, redaktora naczelnego dwumiesięcznika *Czas Kultury*. Dziękuję za wprowadzenie moich prac w krąg zainteresowań kultury pojmowanej w społecznym kontekście.

Tekst ***Tam gdzie architektura jest Drugim*** jest opisem dialogicznego doświadczenia kultury Meksyku i miasta Queretaro. Powstał w 2004 roku na zaproszenie Sylwii Ratajczyk, redaktor naczelną miesięcznika *Architektura & Biznes*. Dziękuję za inspirację do zapisania na papierze pamięci tego niezwykłego miasta, miejsca, ludzi.

9

Tom kończy tekst ***Tutaj mi lepiej, na górze***, który zapisuje dialogiczne doświadczenie miasta Covilhã i przestrzennych zmian w kulturze Portugalii. Tekst powstał w 2007 roku na zaproszenie Joanny Orlik, redaktor naczelną kwartalnika *Autoportret*, do numeru poświęconego *Pustce*, którego redaktor prowadzącą była Agnieszka Szeffel. Dziękuję również za rolę tego, który tę literacką debatę otwierał.

Dziękuję profesorom Józefowi Krzysztofowi Lenartowiczowi i Markowi Wasilewskiemu za wnikliwe recenzje naukowe; Włodkowi Rąbalskiemu za pomoc przy korekcie; Adamowi Świerżewskiemu za wspierający projekt graficzny i ogromną cierpliwość.

W moim pisaniu słychać na pewno echa wielu rozmów z moimi Studentami, których spotkałem w Meksyku, Polsce, Portugalii i Stanach Zjednoczonych — wszystkim Wam dziękuję za każdą wątpliwość, każde pytanie i każdą inspirację.

j.d.


Gdańsk, 26 grudnia 2016

Dla jasności tekstu przyjąłem zasadę pisania nazw kierunków i okresów w kulturze, architekturze i sztuce z dużej litery.

1

DWA WYKŁADY





Nowy Jork. Wnętrze restauracji BOOM w SoHo. Autentyczność kultur
wytwarza energię.

Obiekty widziane w lustrze

Wykład Inauguracyjny na rozpoczęcie roku akademickiego 1997-98

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 7 października 1997

Pierwsza publikacja

— Magnificencjo, Wysoki Senacie, Ekscelencjo, Szanowni Goście, Drodzy Studenci, Panie i Panowie:

To ogromny zaszczyt dla mnie być tutaj, i w tej roli. Serdecznie dziękuję Panu Rektorowi Jerzemu Krechowiczowi za zaproszenie mnie do wygłoszenia tego wykładu. Obdarował mnie Pan, Magnificencjo, wielce honorowym zadaniem, ale też w ten sposób wspaniale przywitał mnie Pan w Gdańsku po niemal siedmiu latach mojej nieobecności. Dziękuję i za to.

W trakcie wymiany listów i rozmów poprzedzających ten wykład doszliśmy do wniosku, że pytaniem, które warto dzisiaj zadać jest pytanie o nową, a raczej następną ideę, która stymulować może zachodną kulturę końca tego wieku i tego milenium. Oczywiście, nie będzie to w żaden sposób pełna diagnoza. Chcę zbudować tu dwa obrazy, czy też rozważyć dwa z pozoru nieznaczące zdarzenia, które zdają mi się w jakiś sposób syntetyzować tendencje kultury Stanów Zjednoczonych ostatnich kilku lat.

Zdarzenie 1: autostrada

To było wczesną zimą 91 roku pomiędzy Pittsburgiem i Ann Arbor. Siedziałem po prawej stronie samochodu, starając się znaleźć odpowiedź na dawno już temu intrygujące mnie pytanie: na czym polega ów wielokrotnie opisany fenomen amerykańskiej autostrady? Jak często w takich sytuacjach bywa moją uwagę przyciągnął zdawałoby się nieważny szczegół: obraz odbijany przez wsteczne lusterko znajdujące się na zewnątrz samochodowej szyby. Na lekko wypukłe lustrzane szkło nadrukowany był białą farbą tekst: *Caution: Objects in this mirror may be closer than they appear!* (co na język polski można przetłumaczyć: *Uwaga: obiekty widziane w tym lustrze mogą być bliżej niż to wygląda!*). Amerykańska dbałość o bezpieczeństwo, pomyślałem. Jednak nie przestawałem patrzeć: przedziwnie, obraz, który widziałem w lustrze miał wygląd telewizyjnego hyper-tekstu: wszystko co widziałem pokryte było warstwą permanentnego ostrzeżenia: *Uwaga: obiekty widziane w tym lustrze mogą być bliżej niż to wygląda!* Ktoś może pomyśleć, że to samochód zaprojektowany do nieustannej ucieczki – pomyślałem - albo do osiągnięcia celu szybciej niż ktokolwiek myśli, że da radę.

Jakiś czas później przyjaciel podarował mi książkę Jean Baudrillard'a *America*.⁻¹
— Italo Calvino – powiedział - napisał *Niewidzialne Miasta*⁻² by zrozumieć sens europejskiej kultury; Baudrillard zrobił to samo dla Ameryki.

1 Jean Baudrillard, *America*. Verso. London, New York, 1988

2 Italo Calvino: *Niewidzialne Miasta*. Czytelnik. Warszawa, 1975

Otworzyłem książkę przypadkowo trafiając na tytułową stronę pierwszego eseju. Esej zatytułowany był *Znikający Punkt*; rozpoczął się mottem: *Uwaga: obiekty widziane w tym lustrze mogą być bliżej niż to wygląda!*

Czy tak bardzo amerykańska architektura Franka Gehry, czy teatr Roberta Wilsona celebrowany w Paryżu i Berlinie, czy ogromne billboardy *United Collors of Benneton* ustawiane przy drogach całego świata — czy nie są one w ciągłej ucieczce przed tym co już istnieje i nieustannie depcze po piętach każdej wyjątkowości? Ale przecież to właśnie nowość i wyjątkowość dzieła sztuki dają mu wyrazistość, która pozwala wprowadzić je w zatłoczoną przestrzeń dzisiejszej rzeczywistości: wolnego rynku, wielkiego biznesu, twardej konkurencji. Nie przez przypadek Frank Gehry napisał: „Zdecydowałem się być architektem bo chciałem budować. Budować to znaczy, że ktoś musi zlecić tę budowę”³.

Zdarzenie 2: nowojorskie SoHo

Razem z przyjaciółmi siedzieliśmy w *Boom* – restauracji w parterze małego, trzypiętrowego domu na Spring Street w SoHo. Przy hiszpańsko brzmiącym jazzie, chłodnym *Beaujolais Nouveau*, wśród głośnego tłumu przez który kelnerzy przedzierałi się z tacami pełnymi szklanek, siedzieliśmy wokół prostych drewnianych stołów. Żarówki wiszące na drutach wystających ze ścian ledwo się żarzyły. Jedyne mury, których malarska faktura przypominała odsłonięte warstwy starych tapet i farb włoskiego pałacu zachowywały swoją stabilność. Rozmawialiśmy o autentyczności kultur. Że to właśnie ta autentyczność wytwarza energię SoHo i niemal całego Manhattanu. Jednak dla artysty przebicie się w tym mieście graniczy z cudem. Nowy Jork to miejsce najtrudniejsze do uwiedzenia, to miasto które wymaga nie tylko pracy, ale przede wszystkim niezwyklej intelektualnej siły. Czy się uważasz za teoretyka czy nie, w Nowym Jorku musisz znać teorię sztuki i współczesny język kultur. Musisz je znać by móc rozmawiać z innymi artystami, z krytykami, dealerami sztuki, z przedstawicielami galerii, z mądrą publicznością. Artysta musi potrafić mówić współczesnym językiem jeśli chce, by jego bądź jej rozmowy były ważne i doprowadziły do porozumienia. Z drugiej strony by wygrać w konkurencji trzeba wyprzedzać czas. Nie można zbyt często oglądać się za siebie. Zdaje się, że musimy jakoś wierzyć, że kultura, którą tworzymy będzie lepsza od tej, którą mamy. — Albo przynajmniej inna. — Ale znowu, jak tworzyć kulturę nie rozumiejąc tej, która już istnieje?

Dziwnie przypomniała mi się wtedy historia Lota z biblijnej Księgi Rodzaju. Jak zapewne Państwo pamiętają, rzecz dzieje się w Sodomie, w mieście którego obyczaj

3 Frank O. Gehry, wstęp do *The End of Architecture?* Editor: Peter Noever. Prestel. Munich, 1993. Str.11.

tak oburzały Jahwe, że zdecydował wszystkich mieszkańców uśmiercić, a budowle unicestwić. Rodzina Lota osiedliła się w Sodomie jakiś czas temu. Teraz Anioł przybył do nich z aktem łaski od Boga, ale i z wymaganiami do spełnienia przy wyjściu z miasta w dniu jego zagłady.

- „Nie oglądaj się za siebie i nie zatrzymuj się nigdzie w tej okolicy” – mówił anioł do Lota – ale szukaj schronienia w górach, bo inaczej zginiesz!”⁴.

W momencie kataklizmu Lot i jego córki posłuchały nakazów. Jednak jego żony nie stać było na wymaganą twardość charakteru. Gdy rozpoczęła się zagłada Sodomy, ona obejrzała się w kierunku dawnego domu, gdzie teraz wśród zgiełku siarki i ognia ginęli grzeszni sąsiedzi, znajomi sodomici, może przyjaciele domu. Spojrzała tam, gdzie rozpadały się w popiół przestrzenie pamięci. Kobieta zamarała na zawsze zamieniona przez Jahwe w słup soli.

„Ona jednak obejrzała się i za to ją kocham, bo to było tak bardzo ludzkie” - napisał Kurt Vonnegut w *Rzeźni numer pięć*^{xs}. Vonnegut jest Amerykaninem. „Zdarza się” – mógłby ktoś odruchowo powiedzieć...

Ale to właśnie odwaga żony Lota wypełnia nowojorski *Boom*, odwaga zadawania ważnych pytań etyki, która nie chce oceniać Drugiego i jego kultury, ale nie chce też odmawiać odpowiedzialności za niego. Odwaga etyki, która chce dawać nam zdolność odpowiedzi na pytanie zadane przez Drugiego Człowieka, chce dawać nam zdolność do dialogu z wartościami, które niekoniecznie należą do tego samego co nasz systemu wartości.

Pamiętam swoją twarz w zamglonym lustrze łazienki, gdzie dźwięk wody lejącej się z kranu do umywalki nakładał się na muzykę słyszaną zza drzwi, odsuwając mnie na moment od intensywności spotkania. Pytałem wtedy sam siebie, czy rozmowa taka jak ta tocząca się tej nocy może zdarzyć się w marmurowych wnętrzach banków Wall Street, w sterylnych restauracjach hoteli Manhattanu? Czy moglibyśmy uwierzyć w ich autentyczność? Czy możliwa jest architektura, czy możliwa jest sztuka, która przywraca ważność ludzkim spotkaniom, przywraca wagę, mówiąc po Witkacowsku, rozmowom istotnym? Czy głęboki dialog kultury ma szansę zastąpić owo, tak często nieznośne, intelektualne *keep smiling* rutynowych spotkań?

Dwa paradygmaty

W dzisiejszej kulturze Ameryki Północnej ścierają się dwa paradygmaty.

Jeden z nich podąża drogą zainicjowaną nie tak dawno w końcu, bo przez rewolucję przemysłową. Ustala on modernistyczne wartości poprzez specyficzną analogię do industrialnej technologii: a więc ceni czas i prędkość jego pokonywania, ceni efektywność, wartość komercyjną idei, a przede wszystkim ceni wyjątkowość, która nie tylko jest atrakcją intelektualną, ale i uprawnia do biurokratycznego zastrzeżenia patentu. Jest to w pewnym sensie walka o egzystencję w świecie sztuki, i nie jest to przypadkowa zbieżność słów, gdy mówimy że filozoficzny Egzystencjalizm zdaje się organizować jej trudne reguły.

Drugi paradygmat zdaje się odrzucać intelektualny pośpiech i zmieniać koncepcję straconego czasu. Oto dialog z Innymi zdaje się mieć większą wartość niż pustelnicza produktywność. Efektywność mierzy się kategoriami moralnymi. Wyjątkowość ustępuje autentyczności, bo to autentyczność a nie wyjątkowość wypowiedzi pozwala na komunikację i spotkanie z Drugim. Również i tu zbieżność słów nie jest przypadkowa: Filozofia Dialogu zdaje się wnikać powoli w to co Zachód nazywa racjonalnym myśleniem, zaczyna formułować coraz bardziej precyzyjny system wartości.

16

Trudno powiedzieć która koncepcja zwycięży. Zdaje się jednak prawdopodobne, że kultura Zachodu powróci do wizji mądrości, którą opisał kiedyś Bernard Shaw: „*Geniuszem jest osoba, która widząc dalej i sięgając głębiej niż ludzie przeciętni, posiada skalę wartościowania etycznego różną od skali przeciętnej, oraz dość energii dla uzmysłowienia tego poza-normalnego kręgu widzenia i jego wartości, [uzmysłowienia go] w formie odpowiadającej najlepiej specyficznym cechom jego lub jej talenu*”⁵. Wszystkim studentom na tej sali tego właśnie życzę.

Dziękuję za Państwa czas i uwagę.



Wenecja. Wnętrze ulicznego podcienia nad kanałem.

*Czy widzenie-pozaznaczenia nie jest właśnie ową teorią postrzegania,
która dać nam może siłę do popchnięcia wiedzy odrobinię dalej?*

Całymi dniami człowiek wędruje wśród drzew i kamieni

Wykład Inauguracyjny na rozpoczęcie roku akademickiego 2002-03

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 7 października 2002

Pierwsza publikacja

— Magnificencjo, Wysoki Senacie, Ekscelencjo, Szanowni Goście, Drodzy Studenci, Panie i Panowie:

1.

Dziękuję serdecznie za zaproszenie mnie do udziału w dzisiejszej uroczystości —uroczystości doprawdy specjalnej:

po pierwsze, jak co roku wita ona nowych członków wspólnoty naszej Akademii, którzy w swojej wolności wybrali sztukę na temat własnego życia. Od dzisiaj zaczynamy wspólną pracę — Ci, którzy w Akademii już są, powiedzą Wam, nad czym pracują, ale Wy, włączając się we wspólne studiowanie, zadacie im pytania, jakich nikt przedtem im nie zadał;

po drugie, i tu już nie jak co roku, dzisiejsza uroczystość jest inauguracją działania nowego zespołu osób, któremu nasza wspólnota, w demokratycznej procedurze, nadała prawo zarządzania Akademią tak, by zapewnić jej pracownikom i jej studentom kolejne lata mądrego rozwoju;

po trzecie, dzisiejszy dzień jest początkiem czasu zupełnie nie-zwykłego w historii Uczelni: nowowybrani Rektorzy, Dziekani, Dyrektorzy, Senat i Rady Wydziałów - my wszyscy - wprowadzać będziemy gdańską Akademię Sztuk Pięknych w organizacyjny system europejskiej wspólnoty sztuki.

19

Spotkanie to jest więc uroczyste nie bez powodu: świętujemy tu ideę wolności wyboru każdej indywidualnej osoby; świętujemy demokrację, która tę wolność podporządkowuje etycznym regułom spotkania z Innymi; w końcu świętujemy przyszłość, która dla wielu z nas kiedyś wydawała się jedynie bezwartościową utopią, teorią w środowisku stotalizowanej praktyki.

2. Pierwsze zdanie dialogu

Dokładnie pięć lat temu — 7 października 1997 roku — przedstawiałem na tej sali, na zaproszenie Pana Rektora Jerzego Krechowicza, wykład, któremu nadałem tytuł *Obiekty widziane w lustrze*. Odnosząc się w nim do tekstu *Ameryka*⁶ Jean Baudrillard'a wspominałem przyjaciela z Pittsburgh'a, który podarowując mi tę książkę, powiedział: „*Italo Calvino napisał Niewidzialne Miasta*⁷ by zrozumieć sens europejskiej kultury; Baudrillard zrobił to samo dla Ameryki”. W myśli tamtego wykładu moje rozważania podążyły za drugą częścią owego komentarza — zastanawiałem

6 Jean Baudrillard, *America*. Verso. London, New York, 1988,

7 Italo Calvino, *Niewidzialne Miasta*. Czytelnik. Warszawa, 1975

się więc, jaki opis przywiozłem z Nowego Świata do tak czy inaczej europejskiego Gdańska. Mówiłem wtedy o wolności i o doświadczeniu różnorodności, o znaczeniu etyki w spotkaniu z wolnością człowieka-innego-niż-ja. Ale komentarz przyjaciela zaczyna mieć dla mnie swoją dalszą historię. Oto Pan Rektor Tomasz Bogusławski, nadając mi kilka miesięcy temu zaszczyt prowadzenia dzisiejszego wykładu zapytał, czy jego motywem może być fragment *Niewidzialnych Miast* Italo Calvino... — „Zobacz — powiedział — zaczyna się tak: *‘Całymi dniami człowiek wędruje wśród drzew i kamieni’...*”

Gdy Tomasz czytał pierwszy paragraf tekstu powiedziałem, że „to dobry temat”, albo coś w rodzaju: „tak, to bardzo ciekawe”. Ale w moich myślach, zaskoczonych zbiegiem okoliczności, cały czas brzmiał dawny komentarz przyjaciela: „*Italo Calvino napisał Niewidzialne Miasta*”⁸ *by zrozumieć sens europejskiej kultury*”. Tak więc podejmuję temat, Magnificencjo. Pozwolę sobie, jak przed pięciu laty, podążyć za owym dziwnie dla mnie ważnym zdaniem przyjaciela. Będę się starał wyłuskać z tekstu Italo Calvino okrucz sensu europejskiej kultury tak, by znaleźć w nim odniesienie do przyszłości — wartości, którą, opisując znaczenia naszej dzisiejszej uroczystości, wymieniłem na końcu. Będę również pamiętał o kontekście zdania, które już dzisiaj wspominałem: przyszłość, która otwiera się przed nami, przed Akademią, Gdańskiem, Polską, dla wielu z nas kiedyś wydawała się jedynie kolorową utopią, teorią w środowisku stotalizowanej praktyki.

20

3. Czytanie Italo Calvino

Pisze Calvino słowa Marco Polo, który sprawozdaje Wielkiemu Chanowi swą podróż do miasta Tamara:

*„Całymi dniami człowiek wędruje wśród drzew i kamieni. Z rzadka oko zatrzymuje się na jakimś przedmiocie, a dzieje się to wówczas, kiedy rozpoznaje w nim znak innej rzeczy: ślad na piasku mówi o przejściu tygrysa, mokradła zapowiadają podziemne źródło, a kwiat chińskiej róży zwiastuje koniec zimy”*⁹.

Jakże wymagający jest umysł Europejczyka! Oto idąc przez świat taki jaki jest, niedotknięty ludzką ręką, chce nie tylko WIDZIEĆ jaki on jest, ale chce też WIEDZIEĆ cóż on znaczy. To jakby widzenie było narzędziem poszukiwań znaków. Pan Polo chce

8 Italo Calvino, *Niewidzialne Miasta*. Czytelnik. Tłumaczenie: Alina Kreisberg. Czytelnik. Warszawa, 1975

9 wszystkie cytaty za: Italo Calvino: *Miasta i znaki*. 1. w: *Niewidzialne miasta*. Czytelnik 1975. Pierwsze wydanie: Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino, 1972)

przetworzyć je w użyteczną mu informację, która pozwolić ma nie tylko uniknąć spotkania z tygrysem, ale i opowiedzieć wszystko słowami, gdy przyjdzie czas zakontraktowanego sprawozdania z podróży. Pan Polo tak podsumowuje swą pierwszą myśl:

„Wszystko inne [co nie jest znakiem] jest milczące i wymienne; drzewa i kamienie są tylko drzewami i kamieniami.”

Jak wiele to zdanie mówi o panu Polo! Nie tylko podróżnicy tacy jak on, ale i europejscy intelektualiści niemal na codzień akcentują w takim zdaniu słowo TYLKO — mówią: „są TYLKO drzewami i kamieniami”. Ciekawe — wszyscy używamy określenia „to nie ma znaczenia” gdy chcemy przekonać innych, że coś o czym mówią nie powinno być w rozmowie ważne. Zwrot „to nie ma znaczenia” zastępujemy zdaniami typu: „skoro nie ma znaczenia, nie należy mu poświęcać uwagi” (powiemy: „nie należy go brać pod uwagę”); mówimy: „traktuj to tak, jakby tego w ogóle nie było”. Oto, zdają się powtarzać i podróżnicy, i intelektualiści, zdajemy się mówić my wszyscy: *najlepiej byłoby rzeczy-bez-znaczenia po prostu nie-widzieć*. Nie widzieć kamieni, gdy nic nie znaczą, nie widzieć drzew, gdy nic nie mówią. Jeśli drzewo nie ma znaczenia, może być dla nas równie dobrze kamieniem, tak jak kamień może być drzewem.

21

„U kresu tej podróży człowiek dociera do miasta Tamary — kontynuuje swoją opowieść pan Polo. — Zagłębia się w ulice o ścianach gęsto najeżonych sztyldami. Oko nie dostrzega rzeczy, lecz wizerunki przedmiotów oznaczających inne rzeczy: kleszcze wskazują dom rwacza zębów, dzban — karczmę, halabardy — posterunek straży miejskiej, waga — handlarkę zieleninę. Posągi i tarcze wyobrażają lwy delfiny wieże gwiazdy: znak, że coś — co, nie wiadomo — ma za znak lwa czy delfina lub wieżę czy gwiazdę”.

Ciekawe, bo w tych zdaniach Polo wskazuje, że świat zbudowany przez człowieka - materialny obraz jego kultury, jak często zwykliśmy mówić -- czytany jako system znaków, nie różni się od świata natury. A więc w ten sposób natura i kultura stają się dla Europejczyka tym samym tekstem...

Ale słuchajmy dalej:

„Inne sygnały [w mieście] uprzedzają, czego w danym miejscu się zabrania: wjeżdżać wozami w zaułek, oddawać mocz za kioskiem, łowić z mostu ryby na wędkę, i o tym, co jest dozwolone: pić zebry, grać w kule, palić zwłoki swych zmarłych. U wejścia do świątyń stoją posągi bogów, z których każdy został przedstawiony z właściwymi sobie atrybutami: rogiem obfitości, klepsydrą, meduzą, dzięki czemu wierny może ich rozpoznać i zwrócić się do każdego z nich z odpowiednią modlitwą”.

Pan Polo mówi więc, że umiejętność zauważania i czytania przedmiotów-znaków pozwala na znacznie więcej, niż jedynie na zdobycie informacji o świecie. Pozwala na jej wymianę, na przekaz, na organizację ludzi, na tworzenie kultury rozumianej jako wspólnota znaczeń. Co ciekawe, w widzeniu i czytaniu świata, jakie uprawia pan Polo, udział bierze zarówno układ miejskich ulic-wnętrz, jak i kształty otaczających te wnętrza domów. Posłuchaj:

„Jeśli na budynku nie widnieje żaden szyld czy wizerunek, już sam kształt i położenie w układzie miasta dostatecznie jasno określają jego funkcję: pałac królewski, więzienie, mennica, szkoła pitagorejska, zamtuż”.

Ale w czytaniu pana Polo, geometria miasta ma sens jedynie, gdy jej hierarchia przestrzenna znaczy hierarchię miejskich funkcji... To samo dotyczy budowli: ich zewnętrznym kształtom każe znaczyć zawartą wewnątrz nich funkcję.

Mówi dalej Marco Polo:

„Także towary wyłożone na straganach nie mają wartości same w sobie, lecz jako znaki innych rzeczy: haftowana przepaska na czoło oznacza elegancję, złocona lektyka - władzę, księgi Awerroesa - mądrość, bransoleta na kostkę u nogi - lubieżność”.

22

W świecie pana Polo natura przyrody, architektura miasta i jego budowli, haftowane przepaski, złocone lektyki, księgi i bransolety - wszystko to jest wartością tylko wtedy, gdy jest znakiem, gdy ma dla niego znaczenie.

Ale tu zaczyna się najciekawszy zwrot w opowieści Europejczyka. Pan Polo zdaje się wiedzieć więcej, niż uczy go owo racjonalne doświadczenie odczytywania znaczeń. Strukturą znaków można manipulować: oto rzeczy *naznaczone* ZOBACZYSZ, a te *bez nadanego im znaczenia* pozostaną przed tobą ukryte. Mówi pan Polo:

„Wzrok przebiega po ulicach jak po zapisanych kartach: miasto podpowiada ci wszystkie myśli, każe powtarzać za sobą własną mowę i kiedy sądzisz, że zwiedzasz Tamarę, w rzeczywistości rejestrujesz tylko nazwy, jakimi określa ona siebie samą i wszystkie swe części”.

Oto jak kończy swoją opowieść pan Polo - nasz Europejczyk:

„Człowiek opuszcza Tamarę, nie dowiedziawszy się, jakie jest naprawdę to miasto pod gęstą powłoką znaków, co zawiera czy kryje”.

I z niewielką kpina w głosie dodaje:

„Poza [...] obrębem [miasta] rozciąga się aż po horyzont pusta ziemia, otwiera się niebo, po którym biegną chmury. W kształtach, jakie chmurom nadają przypadek i wiatr, człowiek skłonny jest już rozpoznać figury: żaglowiec, rękę, słońca...”

4. Jechałem taksówką patrząc w podłogę

Myślę sobie o panu Polo, który wędrował całymi dniami wśród drzew i kamieni zanim dotarł do wszystkich miast swojej podróży. W drodze pan Polo przystawał od czasu do czasu i, z podnieceniem niezwykłości i radością odkrycia, czytał ślad tygrysa na piasku. Do miasta wpadał na chwilę.

Jakże inaczej wygląda nasze życie, gdy świat widzimy jakby w odwrotnej perspektywie. Całymi dniami miejski człowiek przemyka wśród słupów i murów, a te w całości pokryte są śladami, hasłami, zakazami, nakazami, perswazjami, argumentami, zaproszeniami, przekonywaniami, aluzjami, obelgami i pochwałami.

Zwykle gdy mam coś do napisania, staram się robić to rano i u siebie w domu, przed wyjściem na Akademię czy do pracowni. Sen wymazał wciśnięte mi poprzedniego dnia do głowy zbędne znaki, a dom chroni mnie przed kolejnym ich atakiem. Pamiętam, że kiedyś, nie mogąc z jakiejś przyczyny zostać rano przy moim stole, jechałem taksówką do pracowni, by znaleźć tam trochę czasu na dokończenie pisanego wtedy tekstu. Po kilku minutach jazdy przez miasto musiałem przestać patrzeć przez szybę samochodu. By nie zamykać oczu, przenieśliem wzrok na podłogę — wszystko po to, by moje na nowo uporządkowane snem myśli nie zostały roztrząskane billboardami, plakatami, szyldami, tablicami i pasmami graffiti. Nawet dziś widzę jeszcze falisty wzór czarnej wycieraczki pod moimi butami — Dzięki Bogu, nic nie znaczy — pomyślałem wtedy. Ale jej tło wydobywało owal mojego buta, a żółte szcicie podeszwy niemal jarzyło się na czarnym tle gumy.

5. Ślepi w zgiełku znaków i znaczeń

Powiesz, że owo nasączenie miejskiego krajobrazu znakami i znaczeniami to konieczny obraz gospodarczej, społecznej i indywidualnej wolności, że to autentyzm miejskiego życia, że to historia niesłychanej liczby interesów i spraw, które w każdej chwili walczą o to, by przebić się do publicznej świadomości. Nie jest teraz ważne, że gdyby wszyscy w tym zgiełku przestali krzyzczeć, gdyby mówili trochę ciszej, słyszelibyśmy się pewnie lepiej niż dzisiaj, ba - bez aury walki również rozumielibyśmy się, myślę, dokładniej.

Ale podążać chcę za tekstem Calvino. Czy nie mówi pan Polo, że ów zgiełk znaczeń i natłok znaków nie pozwalają nam widzieć tego, co pozostaje nienaznaczone, co pozostaje bez znaczenia? My, Europejczycy, czyż nie jesteśmy ślepi na sprawy bez znaczenia? Nie widzimy tego, co pokryte jest warstwą znaków. Nie widzimy miasta takie jakie ono jest, nie widzimy kamienia takim, jakim jest, nie widzimy obrazu pod laserunkiem znaczeń. Ale teraz uważaj — robię korektę tekstu Calvino. Mówię tak: zapewne każdy z nas, którzy jesteśmy dzisiaj na tej sali, zapewne wszyscy, którzy tu przyszlismy, nie widzimy rzeczy i spraw, które dziś wydają się nam bez znaczenia.

6. Widzieć poza znaczenia

Czy nie jest tak i dzisiaj, że widzenie jest jednym z obszarów wiedzy, którego zaawansowanie wzięła na siebie sztuka? Jeśli nadal z tym się zgadzamy znaczy to, że sztuka wciąż może być awangardą poznania świata. Awangardą, to znaczy działaniem, które zawsze wykonywane jest z siłą teoretycznego projektu i odwagą podjęcia pierwszego doświadczenia. Ciekawe — słuchaj dalej jak to się układa: jeśli czytanie znaków i odczytywanie znaczeń są codzienną praktyką naszego postrzegania świata i życia, to czy widzenie-poza-znaczenia nie jest właśnie ową teorią postrzegania, która dać nam może siłę do popchnięcia wiedzy odrobinę dalej? Ach — już Kant mówił o „pięknie wolnym” niezależnym od pojęć i od znaczenia — i mówił już wtedy, że to jedynie droga do czegoś więcej¹⁰. No właśnie — owo zobaczone „coś” musi mieć nadany sens, a wtedy automatycznie stanie się częścią życiowej praktyki codzienności czy święta. A sztuka? Sztuka drążyć będzie znowu głębiej, znowu poza warstwę znaczeń, znowu w oparciu o siłę swojej teorii widzenia i z gotowością do doświadczalnego podjęcia eksperymentu.

7. Europa

Wszystko, co dzisiaj rozważałem, zdaje mi się podniecająco spójne z najbardziej nieoczekiwanym doświadczeniem realnego świata wokół nas: oto ktoś przez lata powojennej historii widział Europę na nowo zjednoczoną, mimo, że warstwa wszechmocnych znaków totalitaryzmu oblepiała ją szczelnie ze wszystkich stron. To, co wydawało się teoretycznym jedynie projektem, dzieje się dziś naprawdę. To musi coś ZNACZYĆ. Ja odczytuję to tak: Europa, z całą swoją wspaniałą tradycją dekadencji, wchodzi w okres intelektualnego optymizmu. Jego siłą jest odnowiona wiara w to, że mądra teoria, która za cel stawia sobie poprawę codziennej praktyki, może być sprawnym narzędziem polepszenia tego, co w świecie wciąż jest niedoskonałe. Jeśli nazizm i stalinizm zachwiały kiedyś tą wiarą, to dzisiejsze jednoczenie Europy ją

przywraca. W tak optymistycznym miejscu na Ziemi również sztuka wykluwa się z publicznej bezczynności, a poprzez swoją umiejętność widzenia-poza-znaczenia stać się może, nie po raz pierwszy w historii, machiną rozwoju wartości i budowanej wokół nich cywilizacji. Bo czy nie jest tak, że Kantowskie „wolne piękno”, późniejsza „czysta sztuka” i „sztuka-dla-sztuki” to pojęcia bezwartościowe jedynie w świecie pośpiechu, niecierpliwości i niewiary? Gdy tylko świat skupi się nad odkryciami sztuki, gdy w swojej powolności nada im rozważne znaczenia, staną się wtedy dumą jego rozkwitu, najładziej wyrafinowaną częścią...!

8. Słuchając Calvino

Gdy w 1986 roku Italo Calvino wygłaszał na amerykańskim Harvardzie ostatnie przed śmiercią pięć wykładów (szósty, nigdy przez niego nie wygłoszony, pozostał jako zamysł) powiedział o wspomianej dziś książce: „W *‘Niewidzialnych miastach’* każde pojęcie i każda wartość okazują się dwuznaczne”¹¹. Mam nadzieję, drogi Tomku - Magnificencjo - że przyjmiesz moje dzisiejsze rozważania jako próbę starannej odpowiedzi na zadane mi przez Ciebie pytanie.

Dziękuję za Państwa czas i uwagę.



2

MIASTO DIALOGICZNE



Chicago, Illinois. Downtown. Czy architektki nie dają się oszukać
moralnym teoriom?

01. Desperacja miast, samotność budynków

pierwsza publikacja: ARCHITEKTURA-murator nr 10/2002

- Pierwszy raz Pana pierwsze zdanie przeczytałem po angielsku.
- „*Everyone will readily agree that it is of the highest importance to know whether we are not duped by morality*“¹².
- Kilka lat później, tuż przed wykładem w Gdańsku, podarowano mi pierwsze wydanie Pana książki w języku polskim. Dziwne – *Całość i nieskończoność* brzmi delikatniej od angielskiego *Totality and Infinity*“... Ale pierwsze zdanie czyta się już zupełnie inaczej: „*Zgodzimy się bez trudu, iż jest rzeczą niezwykle ważną wiedzieć, czy moralność nie jest świadectwem naiwności*“¹³. Ciekawe, nie sądzi Pan? Gdy czytam oba zdania, mam wrażenie, że różnica pomiędzy „*everyone will readily agree*“ i „*zgodzimy się bez trudu*“ wskazuje na ważne rozróżnienie pomiędzy tym, czym jest zgoda pojedynczych, subiektywnych osób (rodzaj inter-subiektywności), a tym, czym jest zgoda wszystkich (rodzaj obiektywności). Z kolei różnica pomiędzy pytaniem „*whether we are not duped by morality*“, a „*czy moralność nie jest świadectwem naiwności*“ zwraca uwagę na to, kogo posądzamy o błąd — czy koncepcję moralności, która nami manipuluje, czy też samych siebie za to, że naiwnie jej wierzymy. No właśnie. Mam wrażenie, że w Ameryce zadawał mi Pan pytanie o to, jak człowiek — *ja* — zmienić może na lepsze dzisiejszą moralność. Czytając Pana w Polsce, mam wrażenie, że pyta mnie Pan o to, czy *my* (kto to jest *my*?) powinniśmy pozostać moralni, czy też winniśmy moralność, jako formułę naiwną, odrzucić.
- ...
- A wie Pan, że podobne zjawisko dwóch różnych pytań znaleźć można w architekturze? Opisuje stosunek do architektonicznej teorii.

Przejrzystość myślenia

Każdy, kto zastanawia się nad przyszłością architektury zgodzi się zapewne bez trudu, że ważne jest by wiedzieć, czy architekci nie dają się oszukać moralnym teoriom.

Przecież to nie jest tak, że nie ma żadnej etycznej myśli w tym co robią architekci. Każdy z nich — z nas — buduje jak najlepiej potrafi, każda z nich na swój sposób chce zostawać w zgodzie ze swoim zawodowym sumieniem, żadne z nich nie chce z premedytacją czegoś psuć. Gdzieś z tyłu świadomości jest moralna koncepcja. Ale zobacz: czy jechałeś kiedyś samochodem do Wenecji? Jak to jest możliwe, że ani rzymska perfekcja, ani włoska wrażliwość nie były zdolne uchronić krajobrazu, który tak drogi jest Europie? Albo, powiedz, czy zdarzyło ci się kiedyś ominąć zaplanowany

12 Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, Duquesne University Press, 1969, s.21, tłumaczenie Alphonso Lingis.

13 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność*, PWN, 1998, s. 3, tłumaczenie Małgorzata Kowalska.

zjazd z autostrady, by potem przez mieszkaniowe dzielnice przedzierać się do centrum Waszyngtonu? Wierzysz teraz, że w tak bogatym miejscu świata ulice mogą być aż tak zdewastowane. A zobacz to: kiedyś meksykański taksówkarz, zamiast prosto do domu, wioził mnie, niewiedomo dlaczego, drogą wokół całego Queretaro — miasta w którym wtedy mieszkałem. To prawda, że czułem się nieswojo, a do tego jeszcze za szybko oglądałem rzędy betonowych domów naszpikowanych wystającymi na wszystkie strony prętami zbrojeń. Dlaczego są tak upiorne, skoro niedaleko od nich stoją gliniane bieda-domki starego centrum, które do dziś uczyć mogą świat, na czym polega wspaniałość prostoty? Ale daleko sięgać! Wjedź na obwodnicę wzdłuż Gdańska i rozejrzyj się dookoła. Jak to możliwe, by tak zupełnie rozsypała się przestrzenna wizja miasta — miasta, w którym pracuje przecież tak wielu architektów? Spójrz na to wszystko, na świat architektury. Nie sądzisz, że za jego zdesperowanym krajobrazem stać musi jakieś moralne przyzwolenie? Jakaś teoria, jakiś system wartości, które to wszystko pomagają uzasadnić?

30

Rem Koolhaas w manifestie *Co stało się z urbanizmem?* zadał dobre pytanie: „*Jak wyjaśnić paradoks, że urbanistyka jako profesja zanikła w momencie, gdy urbanizacja — po dziesięcioleciach nieustannego wzrostu — jest na najlepszej drodze do ustanowienia ostatecznego, globalnego tryumfu miejskich warunków życia?*” Koolhaas nie mówi, że urbanistyka upadła bez przyczyny, nie mówi, że nie stał za tym upadkiem żaden pogląd. Obwinia najpierw pokolenie urbanistów, którzy, jak pisze, „*planowali i popełniali ogromne błędy w planowaniu*” nieustannych modernizacji. Zaraz potem przyznaje, że winę za ostateczny rozkład dyscypliny ponosi pokolenie maja’68 (pokolenie, z którym sam się identyfikuje). Według Koolhaasa, zdemontowali oni modernizującą urbanistykę, ale też nic na jej miejsce nie wprowadzili. „*Teraz zostaliśmy w świecie bez urbanistyki — pisze — teraz tylko architektura, coraz więcej architektury*”¹⁴. Dzisiaj, gdy pokolenie maja’68 decyduje o losach świata, można zadać kolejne pytanie. Jak to jest możliwe, że potencjał komputerowych technologii komunikowania się nie wywołuje odrodzenia się urbanistyki? Dziś może ona nie być doktryną, ale stylem pracy, sposobem współ-myślenia, współ-projektowania — może być dialogiem.

Przejrzystość idei zazwyczaj świadczy o klarowności jej myśli teoretycznej. Ale może też być tak, że wynika z nieustannego powielania złej teorii, które wtapia ją w praktykę do tego stopnia, że staje się ona niewidoczna, nierozpoznawalna¹⁵. Czy nie dlatego permanentny dramat architektury miasta zdaje się nie mieć dzisiaj przyczyny?

14 O.M.A., Rem Koolhaas i Bruce Mau, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, 1995, s. 961, tłumaczenie J.D.

15 E.F. Schumacher, *Small is Beautiful*, Vintage, 1993, s. 68

Modernizm Heroiczny

W 1992 słuchałem wykładu Jerzego Sołtana w Ann Arbor. Pamiętam jasno sformułowane zdanie, którego sens był następujący: *nie zastanawiajmy się, czy to już koniec modernizmu, czy nie; epoki nie przemijają z dnia na dzień, a modernizm będzie jeszcze długo trwał; pytać trzeba o to, jak modernizm ewoluuje i jaki będzie w przyszłości*. By iść za zdaniem Profesora, trzeba zacząć od określenia pierwszego Modernizmu — tego, który bezpośrednio ukształtował dzisiejszą architekturę. Nie ukrywał on ideowych i teoretycznych inspiracji.

Bauhaus, jedna z najbardziej wpływowych architektonicznych instytucji epoki, fundowany był w 1919 roku jako *katedra socjalizmu*. W tekście jego proklamacji mówiono o potrzebie zatarcia „aroganczkiej bariery pomiędzy rzemieślnikami i artystami” po to, by pomóc „milionom pracowników wznieść budynek przyszłości [jako] kryształowy symbol nowej wiary”. Dziś ta swoista nowomowa zdaje się nie do przyjęcia. Nie zmienia to faktu, że głębokie zainteresowanie ideami socjalnymi stało się kanonem uprawiania architektury kręgu Bauhausu. Choć Walter Gropius, najbardziej znana postać środowiska, zdawał się z czasem ewoluować w kierunku estetycznych aspektów architektury funkcjonalnej, to jednak Hannes Meyer, który w 1928 roku przejął po nim prowadzenie szkoły, zwrócił ponownie uwagę na potrzebę *socjalnie odpowiedzialnego* projektowania. To za jego przewodnictwa i z tych przede wszystkim powodów Bauhaus oskarżony został przez niemiecką pravicę o bycie „narzędziem partii lewicowych”, co było początkiem niesławnego procesu, który doprowadził do zamknięcia szkoły w 1933 roku¹⁶.

31

CIAM (*Les Congres Internationaux de l'Architecture Moderne*) to druga z najważniejszych instytucji Modernizmu. W swojej inicjującej *Deklaracji La Sarraz* z 1928 roku Kongres podkreślał, że „racjonalizacja i standaryzacja (...) oczekuje od konsumentów [architektury], ze względu na nową kondycję społecznego życia (...), redukcji określonych potrzeb indywidualnych (...)”¹⁷. Jedną z kluczowych postaci wśród twórców pierwszego spotkania CIAM był Hendrik Petrus Berlage, o którym mówiono, że „był przejęty społecznym znaczeniem budownictwa. Tak jak [funkcjonalisci] obdarzał sympatią marksizm i rosnące ruchy socjalistyczne, oczekując, że po zakończeniu I Wojny Światowej społeczeństwo będzie się rozwijało w kierunku socjalizmu”¹⁸. Najbardziej znane spotkanie CIAM odbyło się w 1933 roku i było już pod ogromnym wpływem Le

16 Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, Thames and Hudson, Oxford University Press, 1980, s. 124, tłumaczenia J.D.

17 Kenneth Frampton, *Ibid.*, s. 269.

18 Helena Syrkus, *Społeczne cele urbanizacji*, PWN, 1964, s. 199.

Corbusiera. Nazywając Kongres „żarliwym bractwem pracy”¹⁹, Corbu współtworzył w jego trakcie Kartę Ateńską, którą spektakularnie rozwiązał alternatywę zapisaną dziesięć lat wcześniej w „*Vers une architecture*”: „*architektura albo rewolucja*”²⁰. Karta Ateńska była jego jajem Kolumba: po niej architektura już jest rewolucją.

Nie można ominąć szkół Unovis i Vkhutemas. Pierwszą założył dwa lata po rewolucji 1917 roku w Witebsku Kazimierz Malewicz. Druga założona została w Moskwie w roku 1920. Z nią związali się między innymi Władimir Tatlin i Aleksander Rodczenko. Obie instytucje powstały w heroicznym okresie proletariackiej rewolucji, gdy artyści i architekci z entuzjazmem angażowali się w nową, zapewne na swój sposób optymistyczną jeszcze wtedy, sytuację. Jednym z podstawowych zadań sztuki zaangażowanej w rewolucję było zrozumiałe przekazanie jej idei prostym i niepiśmiennym „masom”. Taki sens miało wiele projektów El Lissitzkiego, suprematysty ze szkoły Malewicza. To jego spotkanie z László Moholy-Nagym wprowadziło rewolucyjną ideę konstrukttywizmu do Bauhausu. Od 1923 roku, poprzez korespondencję Moholy-Nagy z Rodczenką, Bauhaus był już pod stałym wpływem moskiewskiej szkoły Vkhutemas²¹.

Modernizm Konstruktystów, Bauhausu i CIAMu to optymistyczny czas jeszcze niepodzielonej Europy. Twórczość rodzi się tu na styku różnych kultur, a socjalizm nie jest jeszcze, przynajmniej nie ostentacyjnie, zawłaszczony ani przez nazistów, ani przez komunistów. Zaangażowanie artystów i architektów w społeczne aspekty architektury wynika z widzenia autentycznych socjalnych problemów tamtego czasu. Ludzie, zawładnięci obietnicą pracy w rodzącej się industrialnej gospodarce, nie zwracali uwagi na to, że miasta nie były w żaden sposób przygotowane, by przyjąć tylu nowych mieszkańców. Problem mieszkaniowy był oczywisty. Podobnie zresztą jak koncepcja, by użyć samego przemysłu do jego rozwiązania. Heroiczny Modernizm przestawił architekturę, jej teorię i jej praktykę, na tory takiego myślenia. Trzeba było rozwiązań sprawnych jak maszyny, szybkich jak samochody i skutecznych jak rewolucja.

Ale na paryskiej Wystawie Światowej w 1937 roku nie było ani niemieckiego pawilonu zaprojektowanego przez Waltera Gropiusa, ani sowieckiego, zaprojektowanego przez El Lissitzkyego. Zapowiadając szaleństwo Europy na przeciw siebie stanęły monumenty Alberta Speera i Borisa Iofana. Groza Speera była monumentalna, Iofana patetyczna, obie zaś posłużyły się językiem neo-klasycyzmu.

19 Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, PWN, 1976, s.142

20 Kenneth Frampton, *Ibid.*, s. 178.

21 Kenneth Frampton, *Ibid.*, s. 169.

Modernizm Egzystencjalny

Europa po oblężeniu II. Wojny i Holocaustu — jakiego języka użyć mogła jej architektura, jeśli nie tego, który formułował CIAM i ocalony w Ameryce Bauhaus? Naziści, odrzucając nowoczesność pod zarzutem dekadencji²², sami, paradoksalnie, przyznali mu prawo symbolizowania wolności i światła.

Ale zarzut dekadencji nie zniknął po wojnie, choć tym razem przychodził równocześnie z prawicowych środowisk katolickich i od skrajnych grup komunistycznej lewicy. Pojawił się w publicznej debacie, w Paryżu, gdzie Jean Paul Sartre w końcowych latach wojny opublikował serię prac filozoficznych i literackich opisujących kondycję człowieka, jak mówił, „skazanego na wolność”. Sartre, mimo, że już uznany, nadal przekonywał o prawdzie swojej idei. 29 października 1945 roku w Paryżu wygłasza porywającą obronę egzystencjalizmu. „Egzystencjalizm — mówi — jest humanizmem”. Te słowa filozofa „zawładnęły wyobraźnią całej [powojennej] generacji”²³. Odtąd Paryż ubiera się na czarno, pali papierosy, pracuje jak Sartre w kawiarniach i, oczywiście, mówi o wolności. W tej atmosferze spotkanie naznaczonej wolnością architektury z człowiekiem, który rozpoznał swą bezwzględną z wolnością relację, doprowadza do narodzin innej już, zmienionej wojną, nowoczesności. Jesiennego dnia w Paryżu 45. roku rodzi się Modernizm Egzystencjalny.

33

Ale już cztery lata później, w Bergamo, odbyło się siódme spotkanie CIAM. Sigfrid Giedion prowadził sesję komitetu estetyki, która poświęcona była sprawie relacji „zwykłego człowieka” do zaawansowanej estetyki Modernizmu. W sesji głos zabrała Helena Syrkus — osoba ściśle związana z warszawskim ruchem nowoczesnym, a w gronie CIAM ważna szczególnie od 1947 roku, gdy razem z Le Corbusierem i Walterem Gropiusem objęli wiceprezydentury Kongresu. Do zapewne zdumionych przyjaciół i kolegów w Bergamo Helena Syrkus mówiła tak: „*Po dwudziestu latach pracy przyszedł moment na krytykę. Podejmując się tego, dokonuję też i samokrytyki. (...) Brakuje nam uczciwego podejścia do ludzi. Sztuka należy do ludzi i musi być rozumiana dla ludzi. (...) Niestety, ludzie nie mają jeszcze zrozumienia. To dlatego uznano w ZSRR, że popadliśmy w formalizm. Formalizm rodzi się z przepaści tworzonej przez kapitalistów pomiędzy sztuką i realnością, pomiędzy Dichtung and Wahrheit. Artyści odłączyli się od życia i zaczęli kreować sztukę dla sztuki. (...) Celem realizmu socjalistycznego jest*

22 Kenneth Frampton, *Ibid.*, s. 129

23 Thomas Baldwin, (w:) *The Oxford Companion to Philosophy*, Ted Honderich-ed., Oxford University Press, 1995, s. 791, tłumaczenie J.D.

*podnosić status człowieka (...)*²⁴. Doktryna stalinowska, odrzucając „nowoczesność”, powtórzyła gest nazistów. Tak więc Modernizmowi, w paradoksalnej logice terroru, raz jeszcze przyznano prawo symbolizowania wolnościowych aspiracji Europy.

Jednak drogi Zachodu i Wschodu rozeszły się. Gdy Europejczycy po jednej stronie żelaznej kurtyny czytali Sartre’a, ci po stronie drugiej całą swoją siłę angażowali w ochronę narodowych kultur przed totalitarnym wzorcem. Wiele lat później Witold Gombrowicz napisał: „*Gdyby w Polsce Egzystencjalizm był lepiej znany, dostarczyłby wspaniałego arsenału do walki o ludzką godność i wolność*”²⁵.

- Jest! „*On conviendra aisément qu’il importe au plus haut point de savoir si l’on n’est pas le dupe de la morale*”²⁶. Pana pierwsze zdanie tak jak Pan sam je napisał.

24 Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*, Columbia Books of Architecture / Rizzoli, 1993, s. 120, tłumaczenie J.D.

25 Francesco M. Cataluccio i Jerzy Illg, *Gombrowicz filozof*, Znak, 1991, s. 137.

26 Emmanuel Levinas, *Totalite et Infini*, Martinus Nijhoff, 1961, str IX.



Rotterdam. Rem Koolhaas: *Kunsthal*. Egzystencjalna teoria architektury; europejskie 'Generic City'?



02.

Architektura oryginalności

pierwsza publikacja: ARCHITEKTURA-murator nr 11/2002

– Pomaga mi Pan rozumieć, co działo się z architekturą po katastrofie wojny. Mówi Pan, że „*debatowano wtedy nie tylko nad socjalnymi problemami*“, ale że był to czas „*ogólnego otwarcia i ciekawości wszystkiego*“. Mówi Pan też, że wtedy filozoficzny horyzont Europy zdominowali Jean-Paul Sartre i Maurice Merleau-Ponty. To Sartre ustanowił „*samotność ducha*” głównym tematem egzystencjalnych dyskusji²⁷. Merleau-Ponty, fenomenolog percepcji, wskazał, że ciało jest równie samotne, skoro nie ma bezpośredniego kontaktu ze światem, a jedynie poprzez jego fenomeny. Pamięta Pan, że jestem architektem? No właśnie. To przede wszystkim jako architekt nie mogę uwierzyć, żeby duch tamtego czasu nie miał wpływu na to, co robili i myśleli tacy jak ja siedząc wieczorami nad swoimi rysunkami! Przecież Sartre — Sartre, którego wszyscy czytali — już w pierwszym zdaniu *Bytu i Nicości* używa słowa *nowoczesny!*²⁸ Ach — znowu mamy pierwsze zdanie...

Zeitgeist

Mogę wyobrazić sobie jak to się stało, że wykład Jean-Paul Sartre’a, mówiony tuż po wojnie, tak bardzo pochłonął ludzi, którzy go słuchali. Gdy niemal każdy będący na sali, w jakiś swój ukryty sposób, zmagął się z dopiero co przeżyta wojenną beznadzieją, Sartre mówił: „*nie istnieje determinizm, człowiek jest wolny, człowiek jest wolnością*“²⁹. Gdy siedzący na sali intelektualiści, trochę zapewne po cichu, przerażeni byli niemocą europejskich wartości, Sartre proponował drogę ich odbudowy: „*jeżeli człowiek raz pojął, iż to on sam stwarza wartości, może odtąd pragnąć tylko jednego: wolności jako podstawy wszelkich innych wartości*“³⁰. W końcu, gdy wiele osób przyjąć mogło na wykład z pytaniem *co zrobić z okaleczonym życiem?*, Sartre odpowiadał im jak surowy-ale-dobry ojciec: „*człowiek angażuje się w swoje życie, sam określa swoją postać i poza tą postacią nie ma nic. Niewątpliwie ta myśl może wydać się przykrą dla kogoś, komu nie udało się życie. Ale z drugiej strony skłania ona ludzi do zrozumienia, że liczy się tylko rzeczywistość, że marzenia, oczekiwania, nadzieje pozwalają zdefiniować człowieka jedynie jako marzenie zwodnicze, nadzieje poronione, oczekiwanie bezużyteczne [...]. Trzeba, żeby człowiek odnalazł siebie i wytłumaczył sobie, że nic go nie uchroni od niego samego [...]. W tym sensie egzystencjalizm jest optymizmem, jest doktryną czynu [...]*“³¹.

27 Emmanuel Levinas, *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*. Ducuesne, 1985, s. 56-57.

28 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*. Gramercy Books, 1994, s.xiv.

29 Jean-Paul Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*. s. 38.

30 Jean-Paul Sartre, *Ibid.*, s. 73.

31 Jean-Paul Sartre, *Ibid.*, s. 54 i 83

Historia architektury nowoczesnej, Modernizmu, układana jest od lat jako historia doktryny budowanej na funkcjonalizmie Bauhausu, społecznych koncepcjach CIAMu i estetycznych wizjach Konstruktivistów. Ale nie jest możliwe zrozumienie tego, co stało się wtedy i co dzieje się do dzisiaj z architekturą miast Zachodu bez zdania sobie sprawy, jak silnie Egzystencjalizm ukształtował wzór twórczego Europejczyka — człowieka, który świadomie projektuje cele swojego życia, wybiera i tworzy własne wartości, który dla ich realizacji buduje swój świat — indywidualny, subiektywny — i zawsze *cały świat*. Ten Europejczyk bywa architektem, ale jest przede wszystkim człowiekiem. Idee Bauhausu, CIAMu i Konstruktivistów interesują go zapewne nie więcej, niż koncepcja własnego życia. Modernizm Egzystencjalny to rozstrzygnięcie problemów nowoczesnej architektury nie tylko w odpowiedzi na projektowe zlecenia, ale również w perspektywie indywidualnych pragnień architektów i wszystkich, którzy *rzuceni są w sytuację* tworzenia architektury i budowania miasta. To właśnie ten Modernizm ukształtował zdesperowane miasta i osamotnił ich budowlę. I robi to do dzisiaj. Jeśli Gombrowicz mówi do Polaków, że trudno im będzie połączyć się kiedyś z Zachodnią Europą bez doświadczenia Egzystencjalizmu³², to trzeba też powiedzieć, że nie można zrozumieć zachodnio-europejskiego Modernizmu, nie odnosząc go do ducha Egzystencjalizmu, który nazaczył jego czas.

Oryginalność

38

Kluczową wartością Modernizmu Egzystencjalnego jest oryginalność. *Rozwiązanie oryginalne, oryginalny projekt, idea, koncepcja* — to określenia powtarzane poprzez język uzasadnień nagród przyznawanych w architektonicznych konkursach, to formuły powielane w prasowych panegirach, mantry znawców współczesnej sztuki. Czy to przypadek, że powtarzane są dzisiaj w tych samych kawiarniach i salach wykładowych, w których Sartre mówił o fundamentalnej potrzebie dokonania *oryginalnego wyboru*, stworzenia *fundamentalnego projektu* własnej osoby?

„*I nagle Ja blednie, blednie i, stało się, gaśnie*“. Tak Antoine Roquentin, główna postać *Mdłości*, zapisał w pamiętniku poczucie zatracenia koncepcji swojego życia, opuszczenia wybranej raz drogi.

— „*Smakuję całkowite zapomnienie, w które popadłem. Jestem pomiędzy dwoma miastami, jedno z nich nie zna mnie, drugie już mnie nie rozpoznaje*“³³.

— Mówisz, Roquentin, jakbyś wiedział, że tyłu tu nas, architektów. Że każdy z nas boi się uczucia zapomnienia. Że każdy z nas chce, by miasto go znało, by — jako architekt

32 Witold Gombrowicz, *Diary*. Northwestern University Press, 1988. V.1, s.186

33 Jean-Paul Sartre, *Mdłości*. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974, s. 232.

— *istnieć* w nim. To przecież początek wszystkiego. Znasz anegdotę o Franku Lloydzie Wright'cie? Gdy przyjechał do Chicago, całe swoje zaoszczędzone pieniądze wydał na smoking i kartę wstępu do najdroższego w mieście golfowego klubu.

Cóż to jest ów Sartrowski *oryginalny wybór*? Jak go dokonać? Cóż to w końcu jest owa oryginalność dzisiejszej architektury, architektury Modernizmu Egzystencjalnego? Sartre pisze, że podejmowany przez świadomego człowieka oryginalny wybór jest „*wobec świata całkowity [...] i wcześniejszy niż logika [...]*”. Mówi, że „*jest centrum odniesienia dla [...] znaczeń*”, które napotyka i tworzy człowiek, i że to on w końcu „*decyduje o postawie osoby w konfrontacji z logiką i zasadami [...]*” świata.

By pomóc dokonać owego oryginalnego wyboru, Sartre wskazuje na psychoanalizę Zygmunta Freuda, modyfikuje ją i mówi o psychoanalizie egzystencjalnej, która „*dąży do zdeterminowania oryginalnego wyboru*”⁻³⁴. Tok rozumowania jest mniej więcej taki:

chcę, by projekt mojego życia był rzeczywiście mój — a więc oryginalny: pierwszy wobec innych wyborów, a przez to jedyny i niepowtarzalny. Jego fundamentem jest moja wolność, a skoro ta zawsze w przeszłości realizowała się w określonych sytuacjach (urodziłem się tu, a nie tam; moi rodzice byli lekarzami, a nie architektami) to znaczy, że owe sytuacje nadały jej, mojej wolności, unikalny charakter. Jeśli więc poznam moją przeszłość, zrozumiem wszystkie wówczas prowadzone rozmowy i odbyte wycieczki, omawiane idee i widziane krajobrazy, to poznam unikalny kod mojej wolności. On da mi gwarancję tożsamości, moja praca zawsze sięgać będzie mojego początku, pochodzenia (francuskie: *le origine*; angielskie: *origin*), a więc zawsze pozostanie w kontakcie z *oryginałem* mojej osoby. Będę więc już gotowy, by dokonać oryginalnego wyboru: z przeszłości wezmę to, co w moim życiu daje mi siłę tożsamości. To, co z mojej historii odrzucę, odrzucę świadomie, a to, czego od siebie i od swojego życia chcę — zaprojektuję.

Proces psychoanalizy egzystencjalnej jest niezwykle głęboko zakorzeniony w kulturze Zachodu. Posługują się nim nie tylko indywidualni artyści i architekci, ale całe szkoły sztuk i architektury. Wiele uniwersytetów i akademii także dzisiaj podkreśla, że nowoczesny (czytaj: modernistyczny) proces dydaktyczny sprowadza się do pomagania studentowi w odkrywaniu jego własnej twórczej osobowości — indywidualnej oryginalności. Architekci i deweloperzy, politycy i ekonomiści, ludzie ukształtowani duchem Sartre'a i kształceni w szkołach uformowanych przez egzystencjalne idee, zbudowali miasta dzisiejszej Europy. Czy są tego świadomi, czy też nie. Czy zrobili to jako osoby wolne, czy jako nieświadomi śludzy *Zeitgeist*, ma dzisiaj już mniejsze znaczenie.

Samotność

Zastanawiając się nad obecnością i rolą innych ludzi w życiu pojedynczego człowieka, Sartre przedstawia fenomenologiczne opisy podwójnej separacji między ludźmi: oddzielone od siebie są ich umysły, ale oddzielone są też ich cielesne zmysły, które są przecież jedyną drogą komunikacji pomiędzy umysłami. Nawet tam, gdzie filozofowie badają intuicję, pisze Sartre, nie ma zjawiska intuicji Drugiego człowieka³⁵! Wobec tak definitywnej rozdzielności osób, Sartre wskazuje na możliwość dwóch sposobów zareagowania na nią. Jeden z nich to podjęcie wysiłku zbudowania jakiejś super-komunikacji między świadomościami osobnych ludzi. Drugi to uznanie, że w kontekście permanetnej samotności osoby i wobec wymagania, by jej doświadczenie zawsze było bezpośrednie i osobiste, koncepcja Drugiego jest... bezużyteczna³⁶. Egzystencjalizm 1945 roku, powojenny Egzystencjalizm, wybrał drugie rozwiązanie. Można to zrozumieć, powiesz. Pewnie tak. Na paryskim wykładzie Sartre przekonywał: „Kult ludzkości [...] zmierza do faszyzmu. A takiego humanizmu przecież nie chcemy. Ale istnieje inny rodzaj humanizmu, który może być rozumiany zasadniczo w ten sposób: człowiek stale wychodzi poza siebie, projektując siebie i gubiąc się poza sobą — stwarza własne istnienie; z drugiej strony może istnieć dążąc właśnie do celów transcendentnych [...] w sensie wyjścia poza siebie, oraz subiektywności w tym znaczeniu, że człowiek nie jest zamknięty w sobie, lecz zawsze jest obecny we wszechświecie ludzkim”³⁷.

40

Zastanawia mnie analogia pomiędzy egzystencjalnymi rozwiązaniami Jean-Paul Sartre'a, które tak bardzo zawładnęły umysłami Europejczyków, a tym, co stało się, mniej więcej w tym samym czasie, z europejską urbanistyką. Oto urbanistyka Bauhausu i CIAMu, choć budowana na całym kontynencie, zaczyna tracić intelektualną moc. Czy zaczyna ją tracić, ponieważ w otoczeniu egzystencjalnej filozofii całościowe myślenie o mieście staje się „marzeniem zwodniczym, nadzieją poronioną, oczekiwaniem bezużytecznym”? Że zdaje się być ograniczeniem wolności jednostki? Że nie używa wolności architekta jako podstawy swojej metodologii? Że tak mało ma wspólnego z oryginalnym wyborem, do którego prawo ma każdy architekt — ba! każdy obywatel miasta? Chcę powiedzieć, że idea widzenia wszystkich problemów urbanistycznych jako zbioru pojedynczych zagadnień architektury, które wymagają za każdym razem jedynie *indywidualnego projektu architekta* (sic!), zdaje się być zaskakującym analogiem egzystencjalnych koncepcji Europy. Według tego właśnie schematu do dzisiaj

35 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*. Gramercy Books, 1994. s. 223.

36 Jean-Paul Sartre, *Ibid.*, s. 229.

37 Jean-Paul Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*. s. 81.

powstają obrazy miast pełne doskonałych samotnych budowli, ale też miast zdesperowanych brakiem tożsamości. Oto miasto, które mając dwie możliwości rozwoju: bądź doprowadzenia do super-komunikacji pomiędzy wszystkimi swoimi architektami, bądź zupełnego zarzucenia idei relacji pomiędzy nimi, wybrało rozwiązanie drugie. Miasto przestało być wspólnotą — wybrało samotność architektury. Chcesz to miasto zobaczyć? Wyjrzyj przez okno, patrz przez szyby swojego samochodu. Albo przeczytaj manifest-scenariusz Rema Koolhaasa — przeczytaj *Generic City*³⁸.

W 1955 roku, na spotkaniu ze studentami w Harvardzie, Philip Johnson wspominał Miesa van der Rohe, który, ponoć, w nieformalnej rozmowie, zwrócił się do niego takim zdaniem: „*Philip, to znacznie lepiej być dobrym niż oryginalnym*”. (Johnson dodał, że też w to wierzy)³⁹. Ta historyjka niespodziewanie znalazła swoje dokończenie w 1994 roku, we wspomnianym manifestie Rema Koolhaasa. Koolhaas wskazuje na dwa okresy w twórczości Miesa van der Rohe nazywając je *interesujący* i *nudny*. Pierwszy drapacz chmur Miesa, wieża Friedrichstadt, był *interesujący*, gdyż miał nieregularną formę. Jego późniejsze projekty były już regularne. Według deklaracji Miesa miały być *dobre*, a według Rema są *nudne*. Ale Koolhaas nie kończy na prostej ocenie. Wskazuje dowód, że Mies źle wybrał, że poszedł złą drogą. W metropoliach świata, pisze, trudno dzisiaj trafić na proste i regularne wieżowce, a mnożące się wysokie budynki wciąż powielają wzór pierwszej nieregularnej wieży Friedrichstadt. A więc „*miasto 'generic' udowodniło błąd Miesa: [...] 'interesujący' Mies pokazuje, że ten, którego sam określał 'prawdziwym' Miesem, pomylił się*”⁴⁰. Tak więc w zestawieniu *Generic City* z rozmową van der Rohe i Johnsona wygląda więc na to, że lepiej jednak być oryginalnym niż dobrym.

— No chyba, że dowodzenie Koolhaasa jest w tym wszystkim najbardziej *oryginalne*...

— Pan tworzył swoją filozofię w tym samym, powojennym czasie. Nie żal Panu, że ludzie wybrali Sartre'a?


— „*Ale to Sartre zagwarantował moje miejsce w wieczności poprzez zauważenie, w swoim eseju na śmierć Merleau-Ponty, że on, Sartre, 'był wprowadzony w fenomenologię przez Levinasa'*”⁴¹.

38 O.M.A., Rem Koolhaas i Bruce Mau, *S, M, L, XL*. The Monacelli Press, 1995, s. 1238-1269.

39 Joan Ockman: *Architecture Culture 1943-1968*. Columbia Books of Architecture / Rizzoli, s. 192.

40 O.M.A., Rem Koolhaas i Bruce Mau, *S, M, L, XL*. The Monacelli Press, 1995, s. 1260.

41 Richard A. Cohen (red.), *Face to Face with Levinas*. State University of New York Press, 1986, s.16



Morges, Szwajcaria. Rodolphe Luscher:
ratusz miejski. Transparencja
i spowolnienie wielowarstwowej fasady.

03. **Architektura czasu**

pierwsza publikacja: ARCHITEKTURA-murator nr 11/2002

— Myślę, że ucieszy się Pan z mojego „wielkiego” odkrycia. W polskim języku, gdy ktoś chce najogólniej określić epokę w której wspólnie żyjemy, mówi: „nasze czasy”. Słyszysz Pan? Oba słowa w liczbie mnogiej! Czyż nie jest to jedno z tych określeń, które zawiera w sobie całą przestrzeń wolności? Jest w nim przecież miejsce na czas tego, który je wypowiada i na czas wszystkich innych niż on. Ale co równie ciekawe, ten, kto mówi „nasze czasy” pragnienie wyzwolić swój indywidualny czas z subiektywnej perspektywy, by, poprzez inter-subiektywność, zbliżyć się do obiektywności, do ideału Prawdy. To Pan mnie nauczył, że aby tego dokonać, wyzwolić trzeba Nieskończoność.

Różne czasy

Radykalny Funkcjonalizm, wraz z Bauhausem Waltera Gropiusa, przeniósł się do bostońskiego Harvardu. Szczęśliwie, amerykańska aura Pragmatyzmu stała się znakomitym środowiskiem powojennego rozwoju idei Gropiusa. Ameryka, w prawdziwie pragmatycznym stylu, oczekiwała od niego opisanie „obiektywnych fundamentów modernizmu”. I rzeczywiście. Szkoła architektury Harvardu w ciągu kilku lat wypracowała metodę projektowania nazywaną „poszukiwaniem formy”. Polegała ona na systematycznym procesie zrozumienia najpierw czynników ekonomicznych i konstrukcyjnych, potem uwzględnieniu „mniej definiowalnych potrzeb psychologicznych”, a w końcu na poszukiwaniu „indywidualnych rozwiązań” przestrzennych. Tak zbudowany proces doprowadzał do powstawania projektów budowli w każdym sensie funkcjonalnych. Cel formalny pozostawał drugorzędny i określano go jedynie jako poszukiwanie „wizualnej różnorodności”⁴².

W Europie Le Corbusier nie wykazywał entuzjazmu wobec architektury Gropiusa, często nazywając jego budynki „pudełkami od zapalek”⁴³. Jednak dojrzała corbusierowska krytyka metody Bauhausu nie przysłała z Paryża, ale z Austin w amerykańskim Teksasie. Na tamtejszym uniwersytecie⁴⁴, w latach 1951-58, działała grupa młodych architektów i artystów nazwanych później *Texas Rangers*: John Hejduk, Bernard Hoesli, Werner Seligmann, Robert Slutzky i Colin Rowe. Wszyscy razem pracowali nad metodologią nauczania architektury wynikającą z, najogólniej mówiąc, linii programowej Le Corbusiera. Wiązali architekturę nie tylko historycznie, ale i metodologicznie ze sztuką, ukierunkowując jej poszukiwania jednoznacznie kontekstualnym hasłem „*form follows form*” — forma podąża za formą. Kulminacyjnym punktem

42 Werner Oechslin, *Transparency: The Search for a Reliable Design Method in Accordance with the Principles of Modern Architecture*, (w:) Colin Rowe i Robert Slutzky, *Transparency*, Birkhauser, 1997, s. 12-13.

43 mówił o tym Jerzy Sołtan w wykładzie na Uniwersytecie Stanu Michigan w 1993 roku.

44 University of Texas at Austin

prac *Texas Rangers* okazuje się dzisiaj esej napisany przez Colina Rowe i Roberta Slutzky'ego. Ten dwuczęściowy tekst nosi tytuł *Transparence* —, przezroczystość, transparencja — i na stałe wprowadza do języka architektury pojęcie, które staje się narzędziem formalnych poszukiwań Modernizmu.

Sprawa wydania eseju stała się niesławnym zapisem zmagania pomiędzy ideami Waltera Gropiusa i Le Corbusiera. Rowe i Slutzky przesłali tekst do prestiżowego *Architectural Review* jeszcze w 1956 roku, ale maszynopis na lata zniknął w szufladzie redakcyjnego cenzora. Jak twierdzą Joan Ockman⁻⁴⁵, Bernard Hoesli⁻⁴⁶ i Werner Oechslin⁻⁴⁷, powodem tego była niezgoda miesięcznika (a za nią wpływ Nikolausa Pevsnera) na publikowanie analiz niezbyt przychylnych Gropiusowi. Ostatecznie esej wydrukowano na uniwersytecie Yale — jego pierwszą część dopiero w roku 1963, a drugą aż w 1971.⁻⁴⁸

Czym jest owa zakazana *transparencja*? Po pierwsze, jej intelektualna struktura nie koncentruje się na pragmatycznym rozwiązywaniu problemów architektury, ale na fenomenologicznym *myśleniu* o nich. Po drugie jej bazą nie jest ekonomia i konstrukcja (czy nawet wspomniana „trudno definiowalna psychologia”), ale precyzyjny opis procesu percepcji. Ta właśnie zasadnicza inność podejścia jest treścią eseju Rowe i Slutzky'ego. Definiując pojęcie *transparencji* wskazują oni na fundamentalną różnicę między jej formułą literalną a fenomenalną. „*Transparencja literalna może być doświadczana w obecności szklonego otworu lub drucianej siatki, zaś transparencja fenomenalna postrzegana może być tam, gdzie jedna płaszczyzna jest widoczna w niewielkiej odległości za drugą, leżąc na tym samym co ona kierunku widzenia*”⁻⁴⁹. Literalność *transparencji* autorzy ukazali na przykładzie kurtynowej, całkowicie szklanej ściany warsztatowego skrzydła Bauhausu w Dessau według projektu Gropiusa, zaś by pokazać fenomenalną *transparencję* posłużyli się przykładem willi w Garches Le Corbusiera. Rowe i Slutzky piszą: „*W Garches możemy radować się wrażeniem, że, być może, ramy okienne przechodzą za powierzchnią ściany; w Bauhausie [...] nie mamy możliwości, by oddać się takim spekulacjom*”⁻⁵⁰. Ale to zdanie opisuje znacznie więcej,

45 Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*, Columbia Books of Architecture / Rizzoli, 1993, s. 205.

46 Bernard Hoesli, [przedmowa], w: Colin Rowe i Robert Slutzky, *Transparency*, Birkhauser, 1997, s. 7.

47 Werner Oechslin, „*Transparency*”: *The Search for a Reliable Design Method in Accordance with the Principles of Modern Architecture*, w: Colin Rowe i Robert Slutzky, *Transparency*, Birkhauser, 1997, s. 10.

48 Yale Architectural Journal *perspecta*. Część 1: *perspecta* 8, 1963; część 2: *perspecta* 13/14, 1971.

49 Colin Rowe i Robert Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal (Part 2)*, w: Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*, Columbia Books of Architecture / Rizzoli, 1993, s. 206.

50 Colin Rowe i Robert Slutzky, *Transparency*, Birkhauser, 1997, s. 36.

niz jedynie różnicę wyglądu. Oto, według Rowe i Slutzky'ego, Corbu odkrywa dla Modernizmu nowy rodzaj przestrzeni: „Przyczyną (lub, jeśli ktoś woli, produktem ubocznym) fenomenalnej transparencji jest płytka przestrzeń, a tam gdzie ta jest niemożliwa, przyczyną jest rozwarstwienie przestrzeni głębokiej, która pozwala, by przestrzeń fenomenalna (jako opozycja do przestrzeni realnej) mogła być doświadczana jako płytka”⁵¹. Tak więc esej sugeruje, że oparta na funkcji, technologii materiałowej i logice konstrukcji architektura Gropiusa doszła do końca swoich estetycznych możliwości, podczas gdy koncepcje Le Corbusiera otwierają się na nieskończoność czasu i wskazują kierunek dalszego rozwoju Modernizmu. Można zrozumieć, dlaczego publikacja *Transparencji* budziła tak wiele emocji. Ale można też przestać się dziwić, dlaczego w 1997 roku wychodzi kolejne jej, książkowe już, wydanie.

No właśnie. Kluczowe dla Modernizmu znaczenie koncepcji przejrzystości potwierdził Terence Riley, główny kurator wystawy w nowojorskiej MoMA (The Museum of Modern Art) w 1995 roku, zatytułowanej *Light Construction* (Riley wykorzystuje wieloznaczność słowa „light”, które rozumieć można jako „światlisty”, ale też jako „lekki”, a to z kolei odczytywać można dosłownie, fizycznie, albo też w znaczeniu kunderowskim, egzystencjalnym). Tekst programowy Riley'a jest ostrą polemiką z Rowe i Slutzkym, ale wskazuje obszar zaawansowania ich idei. Gdy tamci uznawali obraz Georges Braque'a *Portugalczyk* za zapowiedź idei fenomenalnej transparencji, Riley wskazuje na instalację *Wielka szyba* (1915-23) Marcela Duchamp'a, by zwrócić uwagę na uzyskany przez niego efekt „opóźnienia w szkłe”. Zwracając uwagę, że terminu tego używają zarówno poeta Octavio Paz pisząc o Duchampie, jak i fizyk Richard Feynman pisząc o przechodzeniu światła przez warstwy szkła, Riley pokazuje, że owo zjawisko jest kluczem formalnym do zrozumienia architektury takich twórców jak Ben van Berkel, Jean Nouvel, Jacques Herzog i Pierre de Meuron, Steven Holl, Rem Koolhaas, Dan Graham i innych.⁵² Riley, mimo wielu krytycznych słów skierowanych wobec teorii Rowe i Slutzky'ego, dokonuje rzeczy niezwykle ciekawej: wskazuje na to, że krytykowana przez nich kurtynowa ściana Gropiusa może przemienić się w wielowarstwową, przejrzystą powłokę, która sama w sobie zawiera cechy transparencji fenomenalnej. Co więcej, taka powłoka wzbogacić może język architektury „efektem spowolnienia”: oto gdy kolejne odbicia światła pomiędzy jej wewnętrznymi warstwami wikłają wzrok w próbę zrozumienia obserwowanego zjawiska, penetracja widzenia poprzez powłokę będzie spowolniona — a zobaczenie tego, co znajduje się za nią, nastąpi z opóźnieniem. Riley, odważną interpretacją, zespała na nowo czas Bauhausu z czasem Le Corbusiera.

51 Colin Rowe i Robert Slutzky, *Transparencji: Literal and Phenomenal (Part 2)*, w: Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*, Columbia Books of Architecture / Rizzoli, 1993, s. 206.

52 Terence Riley, *Light Construction*, The Museum of Modern Art, New York, 1995, s. 9-33.

Czas poszukiwań

Po wojnie Gropius identyfikowany jest coraz bardziej z amerykańskim Cambridge. Le Corbusier nadal tworzy w Paryżu. Jego prace zdają się być zgrane z rytmem, w jakim Europa pracuje nad teorią widzenia. Jego willa w Garches powstaje w 1927 roku, w czasie, gdy Edmund Husserl tworzył podstawy fenomenologii a Max Wertheimer inicjował prace na teorią *Gestalt*. Ale Europa nie ustaje. W 1937 roku Paul Guillaume pisze *Psychologię formy*⁵³, w rok później Wilhelm Fuchs jedną z pierwszych prac *O transparencji*⁵⁴. W 1943 roku, na zdelegalizowanej wojną Politechnice Warszawskiej, Juliusz Żórawski pisze *O budowie formy architektonicznej*⁵⁵, przetwarzając, jeszcze przed Rudolfem Arnheimem, teorię postaci w zapis formalnego języka architektury.

Inny Egzystencjalizm

Tak jak Jean-Paul Sartre w wykładzie *Egzystencjalizm jest humanizmem*⁵⁶ uchwycił stan ducha powojennej Europy, tak, w rok później, Maurice Merleau-Ponty opisał w *Fenomenologii percepcji* mechanizmy ciała, poprzez które europejski umysł uczył się doświadczać świata. 23. listopada 1946 roku, w paryskim *Société française de philosophie*, Maurice Merleau-Ponty mówi o swojej teorii: „doświadczenie percepcyjne pozwala nam przejść od jednego momentu do drugiego i w ten sposób realizuje się spójność czasu. W tym sensie cała świadomość jest percepcyjna, nawet świadomość nas samych”⁵⁷. Nie wiadomo czy słowa te bezpośrednio znane były Colinowi Rowe i Robertowi Slutzky’emu. Ale dzisiaj, jak dobrze dopasowany klucz, otwierają korytarz prowadzący do zrozumienia esencji powojennych transformacji architektury nowoczesnej. Oto rozstrzyga się gdzie i jaką rolę pełni w nowej architekturze fascynujący modernistyczną kulturę czas. Czy *plytka przestrzeń* odnaleziona w willi Le Corbusiera, podobnie jak warstwowa faktura budynku *Signal Box* Herzoga i de Meurona, nie są próbami zmagania się z pierwszym, najkrótszym jeszcze aktem uwikłania czasu w formalną strukturę architektury? Czy czas, który mój wzrok potrzebuje na przeskok z miedzianej listwy *Signal Box* na ramy okien ukazujące się w głębszej warstwie fasady, albo czy moment zastanowienia, który wywołuje fasada willi w Garches — czy

53 Paul Guillaume, *La psychologie de la forme*, 1937.

54 Wilhelm Fuchs, *On Transparency*, w: W.D.Ellis, *A Source Book of Gestalt Psychology*, [London], 1938.

55 Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, 1973.

56 Jean-Paul Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, Muza, 1998.

57 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences*, Northwestern University Press, 1964, s. 13.

nie są one próbami uchwycenia najmniejszego, pojedynczego fenomenu czasu? Jeśli go sobie uświadomię, jeśli połączę go z następnymi, to zobaczę architekturę nie jako zdjęcie, ale jako sekwencję obrazów, jako rodzaj filmu. Tak — Merleau-Ponty wskazuje, że różnica między widzeniem i percepcją jest analogiczna do tej, jaką odczuwamy patrząc na nieruchomą fotografię i ruchomy film. Fotografia jest próbą zatrzymania czasu, zapisania pojedynczej kliszy pamięci; film, posługując się pamięcią obrazów widzianych przed chwilą i czasem, który łączy je z tym, co widzę teraz, stara się zapisać całe moje doświadczenie zdarzenia. Pisze Merleau-Ponty: „*Przedmiot pozostaje wyraźnie przede mną tylko wtedy, gdy przebiegam go wzrokiem, a istotną własnością oglądania jest jego zdolność do oplatania*”⁵⁸. Oto więc egzystencjalne doświadczenie *Signal Box*: prześledź każdy centymetr oplatającej budynek miedzianej listwy; to, co poczujesz na końcu eksperymentu, to świadomość czasu dzisiejszego Modernizmu. „Film” Nowego Modernizmu wykorzystuje szybkość technologiczną kamery po to, by móc, później, na moment spowolnić obraz świata.

— Lubię czytać Pana eseje, bo zdania, które Pan pisze, spowalniają czas jak pierwsze fasady Le Corbusiera. Ale Pan wie, co mówią wokoło — że nowoczesność to szybkość i pośpiech, że to permanentny brak czasu, że wciąż trzeba „nadążyć”, że nie można zwalniać, by z nowoczesności nie wypaść...

— Ale mówił Pan wcześniej, że w Pana języku jest miejsce na wiele *indywidualnych czasów*.

Berlin. Daniel Libeskind: *Muzeum Żydowskie*.
Widok z wnętrza ulicy. Budynek jako figura-na-tle
— wysunięcie fragmentu samodefiniującej się bryły
muzeum przed linię zabudowy ulicy wymagało
zgody rady miasta.

04. **architektura miejsca**

pierwsza publikacja: ARCHITEKTURA-murator nr 01/2003

— Zawsze chciałem usłyszeć, jak Pan akcentuje wyrazy w tych zdaniach...

— „Rzeczy są nagie tylko metaforycznie, kiedy są pozbawione ozdób: nagie ściany, nagie krajobrazy. Nie potrzebują ozdób, bo zatracają się w spełnianiu funkcji, do której są stworzone, gdy tak radykalnie podporządkowują się własnemu losowi, że w nim znikają. Znikają pod własną formą. Postrzeganie rzeczy jednostkowych dowodzi jednak, że nie rozpuszczają się one całkowicie; wychodzą ze swych form, przebijają je, dziurawią, nie rozpuszczają się w relacjach, które wpisują je w całość. W jakimś stopniu zawsze przypominają te przemysłowe miasta, w których wszystko jest przystosowane do celu produkcji, ale które, zadymione, pełne odpadków i smutku, istnieją także dla siebie. Nagość rzeczy to nadwyżka jej bytu w stosunku do jej celu. To jej absurdalność, jej bezużyteczność, ujawniająca się jako taka tylko w stosunku do formy, od której rzecz się odcina i której jej brakuje“.

— Tak! I teraz te najdziwniejsze słowa:

— „Rzecz jest zawsze nieprzejrzyistością, oporem, brzydotą. [...] Przedmioty nie mają własnego światła, przyjmują światło pożyczone“⁵⁹.

Nagość się zdarza

W układaniu paradygmatu modernistycznego idee funkcjonalne szczególnie dobrze współgrały z fenomenem czasu — pojęciem abstrakcyjnym, a więc pozbawionym cielesności formy. Znacznie trudniejsze okazało się ich dostrojenie do fenomenu miejsca. Uporczywa „nieprzejrzyistość“ formy miejsca ujawniała się zanim nadano mu funkcję. Miejsce stawiało „opór“ budowaniu nowoczesności i wygody, a w „światle” ujawniało „brzydotę”, bowiem pozbawione ozdób, nie uzyskało nic w zamian.

W 1931-32 roku Philip Johnson i Henry-Russell Hitchcock organizują w nowojorskim Muzeum Sztuki Współczesnej (MoMA) wystawę *Modern Architecture*, której towarzyszy napisana przez nich książka *Styl Międzynarodowy: architektura od 1922 roku*. Zdarzenie to uważane jest za oficjalną proklamację powstania stylu międzynarodowego w architekturze — stylu, którego intencją była riposta na głoszony wtedy radykalny funkcjonalizm.⁶⁰ Jakby Johnson i Hitchcock czuli, że „nagość rzeczy” się

59 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność*. PWN, 1998, s.: 73-74.

60 Henry-Russell Hitchcock, *The International Style Twenty Years After*. Architectural Record, 08.1951, s. 89-97, za Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*. Columbia Books of Architecture, Rizzoli, 1993, s. 144.

zdarza, że poza funkcjonalnością istnieje w architekturze owa „nadwyżka bytu w stosunku do celu”. Opisywana przez nich idea formy dążyła więc nie tylko do użytkowej sprawności, ale i „wizualnej efektywności”.⁶¹

Ale jest też drugi ślad w tej historii. W 1951 roku sam już Hitchcock opublikował esej *Styl międzynarodowy dwadzieścia lat później*, w którym rozważał znaczenie dla współczesności wielkiej syntezy z 1932. roku. Otóż, pomimo, że w Marsylii zbudowano już Jednostkę Mieszkaniową Le Corbusiera (1946), że wzniesiono angielskie Harlow, Stevenage i Cumbernauld; mimo, że pracowano nad niesławnymi ideami „urbani-stycznej odnowy“ (*urban renewal*) centrów miast — mimo to w tekście Hitchcocka nie ma ani słowa na temat znaczenia cech miejsca w koncepcji stylu międzynarodowego, nie ma zdania o roli przestrzeni miasta w konstruowaniu architektury jego budynków⁶². Czy była to cicha akceptacja permanentnego pomijania tego zagadnienia, czy też swoista ociemniałość wobec narastającego problemu? Przecież tylko cztery lata później otwarto w St. Louis zespół mieszkaniowy *Pruitt-Igoe* projektu Minoru Yamasaki. W 1972 roku, po krótkich siedemnastu latach istnienia, kontrolowana eksplozja zmiotła budynki z powierzchni ziemi, by stworzyć symbol końca tamtego Modernizmu. Przedziwnie, było to w tym samym roku, w którym Yamasaki przyglądał się otwarciu dwóch wież *World Trade Center* na Manhatanie — swojej najnowszej wtedy realizacji. Trzydzieści lat później zobaczy raz jeszcze brutalny upadek swojego dzieła, choć tym razem okoliczności będą zupełnie nie do przewidzenia.

50

Oryginalność przeszkadza

W swoim esej Hitchcock zauważa jednak zapowiedź błędu, choć nie potrafi go zidentyfikować. Zwraca uwagę na dumę Gropiusa z faktu, iż prace studenckie w jego studio na Harvardzie tak niewiele różnią się od siebie, że trudno jest określić, który student jest autorem której pracy. Sam Hitchcock zdaje się być tą homogenizacją zauroczony i uznaje ją za jeden z dowodów na zdefiniowanie zasad stylu⁶³. Ale 1955 roku, w roku otwarcia *Pruitt-Igoe*, Walter Gropius potwierdza to, czego można się było jedynie domyślać: publikuje kolekcję esejów pod znamienym tytułem *Scope of Total Architecture - Zakres architektury totalnej*⁶⁴.

61 Henry-Russell Hitchcock, *The International Style Twenty Years After*. Architectural Record, 08.1951, s. 89-97, za Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*. Columbia Books of Architecture, Rizzoli, 1993, s. 144.

62 Henry-Russell Hitchcock, *The International Style Twenty Years After*. Architectural Record, 08.1951, s. 89-97, za Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*. Columbia Books of Architecture, Rizzoli, 1993, s. 138-148.

63 Henry-Russell Hitchcock, *Ibid.*, s. 138.

64 Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City*. MIT, 1990, s. 86.

Złożoność komplikuje

W eseju dla milenijnego wydania magazynu *Time* to nie Walterowi Gropiusowi, ale Le Corbusierowi Witold Rybczyński nadał najwyższą możliwą pozycję w historii XX wieku: „*Corbu był świadomością nowoczesnej architektury*“. Mimo tak jednoznacznego hołdu, wskazał też na wielki błąd Mistrza. Pisał: „*Urbanistyczna wizja [Le Corbusiera] była autorytarna, nieelastyczna i upraszczająca. Gdziekolwiek jej próbowano [...] zawodziła*“, a „modernizacje” przerabiające stare miasta na kolejne wersje rozłożonego na funkcjonalne strefy *Ville Radieuse* „niszczyły tkankę miasta nieodwracalnie, poza możliwość naprawy“⁶⁵.

Nowe Otwarcie

Nowojorskie MoMA, które wystawą Johnsona i Hitchcocka zapisało się w historii Modernizmu jako instytucja wytyczająca kierunek rozwoju architektury, wchodzi na scenę raz jeszcze w roku 1966. Wydaną przez muzeum książkę Roberta Venturiego *Złożoność i sprzeczność w architekturze*⁶⁶ krytyk Vincent Scully określa jako „*najważniejsze słowa napisane o robieniu architektury od czasu ‘Vers une Architecture’ Le Corbusiera z 1923 roku*“⁶⁷. I rzeczywiście: w latach szalejących na całym świecie modernizacji dążących do prostoty i jasności rozwiązań Venturi pisze spokojnie: „*Lubię złożoność i sprzeczność w architekturze*“. Źródło jego przekonania leży w obserwacji nauki i sztuki: „*Wszędzie, jedynie nie w architekturze, złożoność i sprzeczność zostały [już] uznane*“⁶⁸. Venturi, wśród wielu znakomicie trafnych ocen i myśli, koryguje dwa metodologiczne błędy Stylu Międzynarodowego. Pierwszy z nich to propagowana przez Le Corbusiera reguła, która mówi, że architektura projektowana powinna być *od wewnątrz na zewnątrz*, co znaczy, że zewnętrzny wygląd budynku powinien być rezultatem projektu jego wnętrza. Drugi z błędów to radykalne — na sposób Miesa van der Rohe — rozumienie potrzeby uporządkowania w architekturze. Pierwsza korekta Venturiego polega na wskazaniu, że projektowanie w obu kierunkach, a więc również *od zewnątrz do wewnątrz*, równoważy relację budynku i miasta. Druga poprawka wskazuje, że pomiędzy porządkiem i chaosem zachodzi nie tyle sprzeczność, ile antynomiczna zależność, bowiem by uniknąć formalizmu, potrzeba zniekształcenia formy, ale też by uniknąć bezforemnego chaosu, owo zniekształcenie potrzebuje idei

65 Witold Rybczyński, *Le Corbusier*, „TIME, 100 Artists and Entertainers of the Century”. wydanie latyno-amerykańskie, 06.1998, s. 43-44.

66 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, 1966.

67 Robert Venturi, *Ibid.*, s. 9, 12.

68 Robert Venturi, *Ibid.*, s. 16.

formy. „Porządek musi istnieć zanim może być złamany”⁶⁹ - pisze Venturi. Obie te reguły dotyczą w sposób bezpośredni tajemnicy nastroju europejskich miejsc — owego uroku humanizmu, który Robert Venturi zapisuje w pamiętnym zdaniu swojego „delikatnego manifestu architektury nie-wprost (*Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto*): „Lubię elementy, które są hybrydowe raczej niż 'jednorodne', zdolne do kompromisu raczej niż 'czyste', zniekształcone raczej niż 'wprost', niejasne raczej, niż 'wyartykułowane' [...]”⁷⁰.

Mniej więcej dziesięć lat później w debacie głos zabiera Colin Rowe — ten sam, który zdefiniował dla Modernizmu pojęcie transparencji fenomenalnej. Jego teoria *Collage City* — Miasta-kolażu — znana jest na długo przed publikacją książki o tym tytule, którą wydał wspólnie z Fredem Koetterem w 1978 roku. Rowe i Koetter, widząc nowoczesną fascynację przyszłością, upominają się o prawo miast do kultywowania swojej przeszłości. Obaj wskazują, że nie jest to walka o ideę konserwatywną w projektowaniu, ale o prawo do pamięci w świecie, który współcześnie opisywany jest jedynie „przepowiedniami modernistów”. „Jeśli bez przepowiedni nie ma nadziei, to bez pamięci nie może być komunikacji”⁷¹ — piszą.

Rowe i Koetter, podążając za Venturim, dokonują kolejnej korekty metody projektowej Modernizmu. Wykorzystując teorię postaci *Gestalt*, udowadniają nieskuteczność nowoczesnej estetyki w zestawieniu z opisaną przez psychologię strukturą procesu percepcji. Skoro by rozpoznać jakąkolwiek figurę trzeba najpierw postrzegać tło, z którego owa figura się wyłania, to brak takiego tła w modernistycznej przestrzeni urbanistycznej jawić się musi jako błąd prowadzący do nierozumienia miasta przez postrzegających je ludzi. Ale umiejętność budowania prawidłowej relacji *figura-tło* znakomicie opanowała urbanistyka przed-modernistyczna ustawiając swoje monumenty na tle zwartej *tkanki miejskiej*. Dla Rowe'a i Koetter'a korekta ta nie jest sporem z Modernizmem. „Mamy dwa modele miasta — mówią — nie chcąc podporządkowywać żadnego z nich, chcemy przysposobić oba”⁷². To zdanie jest deklaracją akceptacji Modernizmu w momencie, gdy ten wreszcie otwiera się na historię urbanistyki.

Kolejną korektę metody projektowania nowoczesnego miasta zawiera opublikowany w 1971 roku manifest ucznia Colina Rowe, Thomasa Schumachera. W tekście *Kontekstualizm: urbanistyczne ideały i deformacje* Schumacher wskazuje, że błędem był upór Modernizmu, by wszystkie budynki konfigurowane były wobec miasta w ten

69 Robert Venturi, *Ibid.*, s. 86, 41.

70 Robert Venturi, *Ibid.*, s. 16.

71 Colin Rowe i Fred Koetter, *Collage City*. MIT, 1990, s. 49.

72 Colin Rowe i Fred Koetter, *Collage City*. MIT, 1990, s. 65.

sam sposób: wszystkie miały być izolowane od otaczających je budowli i projektowane bez hierarchii ważności poszczególnych fasad. Według Schumachera, jedynie budynki o ważnej roli w mieście powinny mieć prawo takiego zachowania. Pozostałe domy, mniej ważne dla życia publicznego, muszą deformować swoje geometryczne prototypy tak, by wtopić się w niezbędną miastu tkanę tła⁷³.

Otwieranie Modernizmu zyskało w 1979 roku wspianego sojusznika w Christianie Norbergu-Schulzu i jego pracy: *Genius Loci. Ku fenomenologii architektury*. „*Na miejskie zamieszkiwanie - pisze - składa się doświadczenie bycia równocześnie lokowanym i otwartym na świat, to znaczy: lokowanym w naturalnym genius loci i otwartym na świat poprzez zgromadzenie genius loci tworzonego przez człowieka*”⁷⁴. W tym zdaniu, jak w całej pracy, zawiera się ciekawy klucz do poszukiwania architektury miejsca. Oto Norberg-Schulz wskazuje, że formuła *hybrydy* Venturiego, relacja *figura-tło* przywoływana przez Rowe'a, czy struktura *ideał i deformacja* Schumachera, nie muszą być ani obiektami przepowiedni, ani pamięci. Wszystkie one są *tu i teraz* - zakodowane w obrazie miejsca, który ujawnia się naszej percepcji.

Tak więc Venturi, Rowe, Koetter, Schumacher i w końcu Norberg-Schulz doprowadzili totalny modernizm Gropiusa i Le Corbusiera do świadomości doświadczenia egzystencjalnego, o którym mówił w Paryżu Maurice Merleau-Ponty. Architekci rozpoczęli budowę misji, której brakowało egzystencjalnemu paradygmatowi architektury: błąd po błędzie korygowali modernistyczną urbanistykę tak, by brała na siebie odpowiedzialność za architekturę miejsc.

73 Thomas L. Schumacher, *Contextualism: Urban Ideals and Deformations*. „Casabella”, nr 359-360, 1971. s. 79-86, za Kate Nesbitt (red.), *Theorizing a New Agenda for Architecture*. Princeton Architectural Press, 1996. s. 294.

74 Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli, 1980. s. 78.

Nowy Urbanizm

Ale wszystkim nie wytrzymują nerwy. *Papierowy tygrys* — krótki wstęp, jaki Leon Krier opublikował w poświęconym jego pracy albumie — najlepiej oddaje źródło gwałtownego przewrotu postmodernistycznego, który dokonał się w Europie lat siedemdziesiątych. „*Obecna dewastacja Luksemburga dokonywana przez połączone siły planowania i budowania wyalienowała mnie z mojej ojczyzny, ale dała też sens i kierunek mojemu życiu. Gwałt na tym pięknym miejscu urodzenia znaczy dla mnie tyle, ile zagłada znaczyć musi dla skazanych ludzi. Potraktowałem to bardzo personalnie*“⁷⁵. Za tym emocjonalnym zdaniem stoi coraz bardziej stanowcza niezgoda na to, jak nowoczesna urbanistyka degraduje miasta-miejsca-urodzenia: o dramacie Stuttgartu pisał brat Leona, Rob Krier; z podobnego uczucia powstała głośna krytyka współczesnego Londynu ogłoszona przez księcia Walii. Jednak tej głęboko uzasadnionej potrzebie nowej urbanistyki towarzyszyły dwie niedobre tendencje formalne architektury rodzącego się Postmodernizmu. Z jednej strony były to naiwne intelektualnie eksperymenty inspirowane historyzującą realizacją *Piazza d'Italia* Charlesa Moore'a. Z drugiej strony był to powrót do Klasycyzmu, który narzucono budynkom w urbanistycznych realizacjach Andresa Duany i Elizabeth Plater-Zyberk. Otwarcie w 1981 roku miasteczka Seaside według ich projektu było rewelacją o sile, która zainicjowała ruch Nowego Urbanizmu w Ameryce. Ten start był spektakularny i mądry: do projektowania budynków Seaside autorzy zaprosili architektów obu stron dyskursu: klasycystów miary Leona Kriera czy Roberta Sterna i modernistów klasy Stevena Holla bądź Rodolfo Machado. Dlatego trudno wytłumaczyć fakt, że ważna dla Nowego Urbanizmu publikacja *Miasto i zasady jego budowy* z 1991 roku ilustrowana była już niemal wyłącznie przykładami architektury neo-klasycznej. Tak czy inaczej, to był błąd.

54

— Będę Pana przekonywał, że nagość miasta, choć jest nieprzejrzystością i oporem, to może być piękna światłem odbitym. Odbitym od nagiej twarzy drugiego człowieka.

75 Richard Economakis (red.), *Leon Krier. Architecture & Urban Design 1967-1992*. Academy Editions, 1992.



La Jola, Kalifornia. Louis Kahn: *Institut Salka*.
Fragment wnętrza dziedzińca. Realność: prezencja,
znaczenie, materialność, pustka.

05.

Architektura autentyczności

pierwsza publikacja: ARCHITEKTURA-murator nr 02/2003

— Według Martina Heideggera do autentyczności dochodzi się poprzez namysł nad tym, co wcześniej zostało bezkrytycznie — a więc nie-autentycznie — przyjęte z domu, ze szkoły, z uniwersytetu, z kultury w końcu. Bardzo to ciekawa definicja, gdyż, jak zauważa Heidegger, wskazuje na niezbędność fazy bezkrytycznej. No tak — przecież ta jest skałą, z której rzeźbiona będzie autentyczność. To, co, jak sędzę, zacieka Pana, to fakt, że sztuka architektury znalazła w tej procedurze słaby punkt. Otóż krytyczny namysł dzisiejszego architekta nad tym skąd intelektualnie i duchowo pochodzi nie chroni go przed pomyłką traktowania arogancji za znak narodzin autentyczności.

Namysł Le Corbusiera

Le Corbusier szczegółowo opisuje moment narodzin swej urbanistycznej autentyczności. Poprzedziły go lata podróży odbytych około 1910 roku. „*Był to czas — podsumowuje w roku 1925. — gdy czytanie Camillo Sitte, Wiedeńczyka, przekonało mnie do malowniczego widoku miasta*”⁷⁶. Krytyczny namysł przyszedł dopiero w 1922 roku, wraz ze zleceniem projektu dioramy miasta dla trzech milionów ludzi, która wystawiona miała być na paryskim Salonie Jesiennym. „*Popchnąłem siebie na drogę myślenia i, przetrawiwszy lirykę dni, które już przeszły, miałem uczucie, że jestem w harmonii z naszym własnym dniem, który kocham. [...] Sztuka dekoracyjna jest martwa. Nowoczesne planowanie miasta rodzi się wraz z nową architekturą*”⁷⁷.

57

Konsekwentnie, w rok później, Corbu publikuje deklarację *Pięć punktów w kierunku nowej architektury*⁷⁸, w której ustala podstawowe cechy modernistycznego formowania budynku. Wymienia w kolejności: podparcia, ogrody na dachu, swobodne projektowanie kondygnacji parteru, poziome okno, swobodne projektowanie fasady. Zaskakujący jest rodzaj autentyczności architektury opisany w tych pięciu punktach:

1. Oto gdy budowle przed-nowoczesne rozszerzonym cokołem budynku opowiadały o ogromnym ciężarze budowli, Le Corbusier wskazuje, że inżynieria szkieletowej konstrukcji unieść może budowlę ponad ziemię i stworzyć wrażenie lekkości. Jakby realność ustępowała iluzji.

2. Oto gdy europejskie domy chronią się przed deszczem stromymi dachami z rynnami

76 Le Corbusier, *Urbanisme*, Paryż, 1925. Za: Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. MIT, 1987, s.: 91.

77 Le Corbusier, *Ibid.*, s.: 91-92.

78 Le Corbusier / Pierre Jeanneret, *Five Points Towards a New Architecture*, w: *Almanach de l'Architecture moderne*, Paryż 1926. Za: Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. MIT, 1987, s.: 99.

i rzygaczami zrzucającymi wodę daleko od wrażliwych na wilgoć ścian, Le Corbusier wskazuje, że technologia płaskiego dachu użyć może wody do ochrony jego konstrukcji przed spękaniem, a woda odpłynąć może z niego niezauważenie rurami ukrytymi we wnętrzu budowli. I znowu realność ustąpi iluzji.

3. Oto gdy w klasycznych budowlach, poprzez masowość podstawy murów, plan parteru najsilniej podlegał rygorom konstrukcji, Le Corbusier podkreśla, że szkieletowa struktura stropowych membran pozwala, by podziały przestrzenne parteru były równie swobodne jak wszystkich innych kondygnacji. Realność grawitacji ustępuje iluzji jednakowego ciężaru na każdym poziomie budowli.

4. Oto gdy łuki i łęki tradycyjnego okna ostrożnie rozdzielają napierający z góry ciężar ściany, Le Corbusier wskazuje, że szkieletowa konstrukcja pozwala, by masa widoczna nad oknem swój ciężar przeniosła stropem na ukryte wewnątrz budynku słupy. Realność prężącego się nadproża ustępuje iluzji tafli szkła unoszącej betonowy blok.

5. Gdy przed-nowoczesna fasada wytrwale negocjuje pomiędzy układem i wielkością otworów okiennych a konstrukcyjną logiką muru, Le Corbusier wskazuje, że w systemie szkieletowym wysunięcie kolejnych stropów na zewnątrz siatki podpierających budowlę słupów likwiduje potrzebę tej negocjacji, a fasada projektowana może być niezależnie od konstrukcji budynku. Raz jeszcze realność ustępuje iluzji: co kiedyś było murem, teraz może być w całości z cienkiego szkła, a wizerunek fasady układany może być ruchem ręki, która frywolnym gestem przykleja do listowej koperty lekko obrócony pocztowy znaczek.

58

Wcześniej Corbu uprzedził, co będzie się działo. Swój opis dotarcia do, jak mówił, „własnego dnia”, przemyślenia swej autentyczności, konkludował zdaniem: „*Ogromna, dewastująca, brutalna ewolucja spaliła mosty, które wiążą nas z przeszłością*”⁷⁹. Jedynie małe słowo „nas” zdaje się tu nie do końca przemysłane.

Iluzja i realność

Jednak deklaracja Le Corbusiera to nie tylko pochwała nowej technologii i wiążącej się z nią estetyki. *Pięć punktów nowej architektury* zdaje się precyzyjnie posługiwać egzystencjalną, heideggerowską wartością autentyczności. Czy nie jest tak, że w świetle nowych możliwości szkieletowej konstrukcji, logiczny dotąd obraz budynku, jaki Europa wytworzyła przez wieki, zdaje się być na nowo nie-autentyczny, staje się jedynie „sztuką dekoracyjną”? Czy Le Corbusier nie sugeruje, że architekci nadal

79 Le Corbusier, *Urbanisme*, Paryż, 1925. Za: Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. MIT, 1987, s.: 92.

posługujący się tym obrazem niespodziewanie tkwią w pierwotnej, przed-refleksyjnej fazie nowoczesności? Tak — Corbu mówi, że jeśli naturalną cechą autentyczności jest refleksja nad współczesnością, to znaczy, że wymogiem autentyczności jest stosowanie technologicznej nowoczesności i — *ergo* — nowej estetyki. Ale, ku zdziwieniu logiki Funkcjonalizmu, owa estetyka objawia się jako iluzja raczej, niż realność, bo, mimo wszystko, powstaje w kontekście przed-nowoczesnej autentyczności domu o masywnych murach, niewielkich oknach i ogromnym stromym dachu. Tak więc, niespodziewanie autentyczność Modernizmu związała się ze sztuką iluzji.

Architektura Iluzji

Według Tadeusza Kantora, duchowego studenta Bauhausu jeszcze w latach trzydziestych⁸⁰, iluzja to fikcja, fałsz, forma i śmierć. Czy nie jest tak, że nowa autentyczność architektury Modernizmu zdawać się może i dzisiaj swoistą nieprawdą? Oto szklane drzwi, na których malować trzeba matowe kropki, by ktoś przypadkiem nie zaufał przezroczystości materiału; oto zawód przed szklanym wieżowcem, gdy wieczorem zapalone wewnątrz światło ujawnia fakt, że jego okna wycięte są w murze jak za dawnych czasów, a część pozornie szklanej ściany to jedynie szyby przyklejone do muru. Czy nie jest tak, że to dopiero w Modernizmie forma naprawdę zdominowała logikę architektury? Dokoracja fasady katedry zdaje się dziś niewinnym dodatkiem do funkcjonalnej formy tradycyjnego prototypu budowli, jeśli porównamy ją z kakofonią absurdalnych form kościołów XX wieku. Jedynie fałsz formalizmu pozwala uznać wspornikowe konstrukcje budynków za rozwiązania funkcjonalne w szerokim sensie tego pojęcia, tak jak trudno za takie uznać arterie transportowe dewastujące centra europejskich miast. Walka z fałszem sztuki dekoracyjnej, z odorem śmierci XIX-wiecznych miast, wywołała falę iluzji nowoczesności.

- „Najważniejsze jest niszczenie iluzji — mówi Tadeusz Kantor — *bo ta powstaje wszędzie*“⁸¹.

Sądzić można, że postacią, która wzięła na siebie ową walkę z iluzją i formą architektury nowoczesnej jest Rem Koolhaas. To on chce nadać Modernizmowi znamiona realności w swojej estetyce przedmiotów znalezionych złożonych w formę *Kunsthal* w Rotterdamie. To on chce odsłonić prawdę, gdy w bogatej jak nigdy Ameroeurope mówi o konieczności nowej estetyki, która odwzoruje dążenie do taniości budowlanej kultury końca XX wieku. To Koolhaas w *S,M,L,XL* manifestuje życie opisując na początku książki dynamikę

80 Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982, s.: 22.

81 Wiesław Borowski, *Ibid.*, s.: 26.

biura OMA⁻⁸²: zmienność zatrudnienia, wydatków, przychodów, statystyki kilometrów podróży Rema Koolhaasa w roku (360000 w 1993), ilość nocy spędzonych przez niego w hotelach (305 w 1993)⁻⁸³. To on w końcu w *Generic City*⁻⁸⁴ porzuca formę miasta, by skupić się na jego materii. Rem Koolhaas zdaje się stawiać właśnie na te jakości, które Tadeusz Kantor przeciwstawił iluzji: prawdę (bądź tajemnicę prawdy), życie i materię.

Architektura Realności

Ale jest też inny opis realności architektury, który wobec ponowoczesnego zgiełku myśli Rema Koolhaasa zdaje się być jeszcze bliższy sztuce Tadeusza Kantora. W tym opisie wirujący świat zwalnia tak, że można, skupiając uwagę, dotrzeć do jego fenomenalnej esencji raczej, niż do prostej antytezy iluzji. To opis Michael'a Benedict'a w jego niewielkim, ale przejmującym eseju *For an Architecture of Reality*⁻⁸⁵. W pierwszych zdaniach Benedict zarysowuje niezwykłą w świecie sztuki misję architektury: „w naszych nasączonych mediami czasach to architekturze przynależy możliwość, by bezpośrednio estetyczne doświadczenie realności było w centrum jej uwagi“⁻⁸⁶. Według Benedict'a, doświadczenie realności architektury budują cztery składniki: *prezencja, znaczenie, materialność i pustka*.

Oto **prezencja** budowli przekonuje mnie o jej prawie do bycia tu, gdzie jest i bycia taką, jaką jest. Rozmiar budowli nie podlega skali wielkości, ale swoistej skali prezencji. Jej cierpliwość buduje relację z moją własną prezencją, z moim prawem do bycia tu, gdzie jestem i takim jakim jestem.

Oto **znaczenie** budowli — pozbawione jest symboli i znaków. Nie jest ono znaczeniem czegoś, ale znaczeniem dla kogoś; jest przez kogoś osiągnięte raczej, niż komuś przez kogoś dostarczone. Tak znacząca budowla zawiera w sobie niezwykłą fundamentalną powagę realności.

Oto **materialność** budowli — najbliższa intuicji realności, najłatwiej przeciwstawiająca się iluzji. Rozumiem naturalność gliny, z której zbudowana jest ściana, czuję prawdę drewna, z którego zrobione jest okno. Materialność jest jasna i prostolinijna w ten sam sposób, w jaki jest przeciwieństwem sztuczności i nie-prawdziwości.

Oto **pustka** w swym pierwszym, najtrudniejszym aspekcie: przeciwna melancholii, oferuje swoistą niewinność, skromność w braku skoncentrowania na przydatności — jakby

82 Office for Metropolitan Architecture.

83 O.M.A., Rem Koolhaas i Bruce Mau, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, 1995, s. i - xi.

84 O.M.A., Rem Koolhaas i Bruce Mau, *Ibid.*, s. 1238.

85 Michael Benedict, *For an Architecture of Reality*, Lumen Books, 1987.

86 Michael Benedict, *Ibid.*, s.: 4.

pustkę intencji. Przydatność i piękno tej budowli powinno być raczej znalezione i odkryte, niż zaplanowane. Drugi aspekt *pustki* wskazuje na jej charakterystyczną nie-kompletność, ową otwartość na przyszłość, która zawiera się w możliwości kontynuacji^{— 87}.

Michael Benedict wskazuje na inną autentyczność niż ta, o której mówi Rem Koolhaas. Gdy autentyczność świata dokumentowanego przez Koolhaasa zdaje się być opisem popartym statystyką w sposób podobny do tego, który uwiarygodnia aktualność kolejnych kolekcji Kelvina Kleina, Michael Benedict unosi się ponad ponowoczesny czas, odchodzi poza czas, poza modernistyczną kwestię czasu. Czy doświadczenie rzeczywistości nie wymaga takiego zabiegu, by samo nie okazało się mistyfikacją?

Autentyczność i Realność

Le Corbusier na ewolucję zrzucił odpowiedzialność za zrujnowanie mostów z przeszłością, a technologię uczynił odpowiedzialną za niewiarygodną estetykę iluzji. Natomiast Rem Koolhaas nie szuka przyczyny obrazu świata, jedynie spostrzega jak w świecie jest, a jego refleksja jest próbą pogodzenia się z takim, a nie innym, obrazem rzeczywistości. Z kolei Michael Benedict widzi w rzeczywistości obszar aspiracji, szuka więc wagi w doświadczeniu świata, w umiejętności nadania mu fundamentalnej powagi kultury. Który z tych trzech gigantów dawnego i współczesnego Modernizmu jest najbliższy autentyczności? Czy nie jest tak, że Le Corbusier i Rem Koolhaas autentyczność odnajdują w konstrukcji intelektualnych machin, przy pomocy których interpretują świat? Pozostają więc indywidualistami, którzy nie tyle mówią mi o autentyczności świata, co dzielą się ze mną swą własną autentycznością opartą na zaufaniu do technologii (Corbu) i statystyki (Koolhaas). Obaj przekonują mnie do swojego czytania świata, obaj pełni świadomości, że jedynie moja zgoda nadać może ich autentyczności wymiar intersubiektywny, a więc zbliżyć nas wszystkich do rozumienia nie tylko własnej dojrzałości, ale autentyczności wspólnego nam świata. To tu pojawia się ryzyko arogancji — owego roszczenia władczej dumy, by uznać ważność przekonań, dla których nie ma usprawiedliwienia. Natomiast w opisie Michaela Benedict'a jest dotyk autentyczności świata, tyle tylko, że w dzisiejszej rzeczywistości biznesu budowania domów ryzykuje osamotnienie architekt, który mu zaufa.

— „*Pojęcie fasady, zapożyczone ze sztuki budowlanej, sugeruje, że architektura jest może najpierwszą ze sztuk. Ale istotą piękną, które w niej powstaje, jest obojętność, zimna wspaniałość i cisza*”^{— 88}.

— Pan wie, że o tym właśnie pisze Michael Benedict.

87 Wszystkie opisy za Michealem Benedict'em.

88 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność*, PWN, 1998, s.: 226.



06.

Wobec prawdy i wolności

Columbus, Ohio. *Wnętrze ulicy*. Na pierwszym planie po lewej: Peter Eisenman: *centrum konferencyjne*. Ale czy rzeczywistość sprawa iluzji i realności jest dziś głównym sporem Modernizmu?



Pittsburgh, Pennsylvania. *Wnętrze ulicy w dzielnicy The Strip*. Realność architektury czyni stare dzielnicę magazynowe laboratorium dialogiczności.

— W Pana książce *Całość i nieskończoność* radość z wolności zdarza się w domu: w prywatnej przestrzeni człowieka, w jego osobowej, pojedynczej wewnętrzności. Zewnętrzność życia jest po drugiej stronie drzwi, na publicznej ulicy. To na progu domowych drzwi wydarza się dla mnie Pana filozofia: w miejscu pomiędzy domem a ulicą wolność tego, kto na ulicę wychodzi, podporządkowana zostaje etyce, bo ta jest regułą spotkania z drugim człowiekiem. Pamiętam, że nie ceni Pan świata rzeczy. Czy jednak nie zgodzi się Pan, że jeśli przejście przez próg domu stanowi o tak radykalnej zmianie hierarchii wartości, to Pana filozofia, Pana humanizm, może mieć ogromny wpływ na koncepcję architektury?

Podsumowania i przepowiednie

Aby zapytać co dalej z architekturą, czas podsumować to, co przyniosła faza egzystencjalna Modernizmu, a co opisywałem w poprzednich czterech częściach *Miasta Dialogicznego*. Klęska architektonicznego Post-Modernizmu udowodniła już, że „następne” przyjdzie nie wbrew temu co Modernizm już osiągnął, ale że to właśnie na fundamencie tych osiągnięć Modernizm wykona swą kolejną figurę.

Nauka i sztuka

Modernizm Egzystencjalny powstał w czasie, gdy Zachód zaakceptował już fakt, że do grona jego akademickich instytucji, grona dumnego ze swych uniwersytetów i politechnik, dołączyły akademie sztuki, a wydziały skoncentrowane na sprawach architektury znaleźć można było na każdym z tych trzech typów uczelni. Cóż to znaczy? Co mówi o sztuce i jej znaczeniu? Jak interpretować fakt, że idea twórczości znalazła się tak blisko idei zrozumienia? Jakikolwiek były intencje tych, którzy powołali sztukę do akademickiej elity, rezultat tej decyzji wydaje się dziś olśniewający: po okresie egzystencjalnego namysłu człowieka nad samym sobą, równoważność nauki i sztuki odwzorowuje dziś równą wartość prawdy i wolności. Różnica zdaje się być jedynie w metodzie: gdy nauka doświadcza prawdy, by wolność osiągnąć, sztuka eksperymentuje z wolnością, by do prawdy dotrzeć.

Modernizm Egzystencjalny — podsumowanie

Jeśli więc po-bauhausowski Harvard Waltera Gropiusa opracował metodę dochodzenia do formy poprzez program i strukturę budowli, to mówić możemy o drodze od swoistej obiektywnej prawdy architektury ku jej formalnej wolności — ku wolności, którą w trakcie projektowania daje obcowanie z prawdą przy każdej podejmowanej decyzji.

Natomiast gdy po-corbusierowski Colin Rowe mówi o formie jako o niezależnym narzędziu doświadczenia przestrzeni w fenomenologicznie opisanym procesie percepcji, to mówić możemy o twórcy, który poprzez swoją wolność kreowania formy zbliżyć chce się do prawdy architektonicznego zdarzenia. Ta prawda nie uzurpuje sobie obiektywności — jest świadomie subiektywna, jedynie zabiegając o uznanie innych aspiruje do prawdy inter-subiektywnej.

Gropiusowski Harvard jest więc bliższy metodzie naukowej i jej naukowo naznaczonej prawdzie — jako taki pozostał związany z Modernizmem Heroicznym, okresem jego narodzin i przedwojennego wzrostu.

Corbusierowski Colin Rowe jest już powojenny i egzystencjalny. Podobne sartrowskiemu skoncentrowanie na wolności nadaje mu egzystencjalny wymiar, a metodologicznie przybliża do sztuki.

Jednak Colin Rowe nie popełnia błędu utożsamienia wolności ze swawolą. Do pracy nad formą zaprzęga wiedzę — historię, psychologię *Gestalt* i metodologię fenomenologii. Pracując z Robertem Slutzky'm i Fredem Koetter'em, ci trzej artyści formułują trzy nowe dla Modernizmu terminy:

64

1. Transparencja fenomenalna — jest efektem zrozumienia, że percepcja angażuje nie tylko zdolność widzenia, ale również jego tendencję do poszukiwania całości.

2. Płytką przestrzeń — jest opisem rodzaju przestrzeni architektonicznej, która wyzwala transparencję fenomenalną.

3. Figura-tło — jest nowoczesnym odczytaniem historii architektury. Konsekwentne zastosowanie *psychologii postaci (Gestalt)* do metodologii projektowania przywraca Modernizmowi przestrzenną ideę miasta.

To z tych trzech idei wywodzą się, bądź z nimi bezpośrednio korespondują, kolejne zaawansowane idee Modernizmu Egzystencjalnego:

4. Projektowanie dwukierunkowe — to technika opisana przez Roberta Venturiego, która wykorzystuje w projektowaniu budynku zarówno strategię *z wnętrza na zewnątrz* jak i *z zewnątrz do wewnątrz*. Doprowadza do przywrócenia i zrównoważenia pojęć wnętrza budynku i wnętrza miasta.

5. Złożoność — to antynomiczne zestawienie z tradycyjną w Modernizmie ideą prostoty. Upomnienie się przez Colina Rowe o prawo do studiowania miasta przed-modernistycznego współgrało tu z europejskimi pracami Roberta Venturiego.

6. Deformacja — to z kolei antynomiczne zestawienie z uznaną w Modernizmie formą idealną i geometryczną. Zestawiając idee złożoności z metodą figura-tło Thomas Schumacher, uczeń Colina Rowe, opisuje logikę wykorzystania tej relacji.

7. Spowolnienie fenomenalne — to połączenie fenomenalnej transparencji ze złożoną wielowarstwowością szklanych powłok. Opis Terence Riley'a zdarza się przy próbie analizy nowej techniki projektowania charakterystycznej dla architektury *light*.

8. Architektura i film — to analogia wynikła z zestawienia idei *płytkiej przestrzeni* Colina Rowe z teorią percepcji Maurice Merleau-Ponty. Późniejsza kulturowa refleksja Rema Koolhaasa dodaje tej analogii aktualności poprzez umiejscowienie jej w centrum *kultury telewizyjnej*.

Nie mam wątpliwości, że te osiem idei to najcenniejsza spuścizna teorii i metodologii zaawansowanego, post-Gropiusowskiego i post-Corbuserowskiego Modernizmu Egzystencjalnego. Na nich powstanie to, co w metodach projektowych architektury będzie następne. Ale pozostaje jeszcze pytanie najistotniejsze. Czy siła intelektualna napędzająca ową następną architekturę pozostanie w kręgu idei opisanych przez JeanPaul Sartre'a i Maurice Merleau-Ponty? Czy architektura pozostanie w swej filozofii tak głęboko egzystencjalna, jak jest od 1945 roku?

65

Główny spór Modernizmu Egzystencjalnego

Sprawa iluzji i realności zdaje się być dziś głównym sporem Modernizmu. I wcale nie jest to pewne, że iluzja jest produktem pierwszorzędności wolności w metodologii projektowania, zaś realność wytworem prymatu prawdy.

Dziś zła architektura to często taka, która, koncentrując się na „prawdzie” funkcjonowania obiektu, nie interesuje się jego formą i dopuszcza do formalnej swawoli. Z tej swawoli wynika zła forma, z niej krajobraz nie do zniesienia sztuczny: nie-prawdziwy w materii domu, nie-realny w cyrkowej iluzji miasta. Zła architektura to często ta, w której architekt, pod pretekstem skupienia na funkcji, nie odpowiada na pytanie o formę. Konsekwentnie, zła architektura to brak odpowiedzialności architekta wobec twórczej wolności, jaką umożliwia forma. Pretekstem tego braku jest (nad)użycie architektonicznej prawdy. Dlatego zapewne w czasach Modernizmu Egzystencjalnego powstało tak wiele złych przestrzeni i budynków, które argumentowały swą formę prawdami Bauhausu. To one — pseudo-bauhausowskie budynki i przestrzenie — tworzą ową koszmarną iluzję miasta, ową nie-realność, przed którą przestrzegali Tadeusz Kantor.

Ale zła architektura pojawia się również tam, gdzie forma jest rezultatem nieumiejętności i arogancji wolności twórcy. I cóż z tego, jeśli owa arogancja doprowadzi do funkcjonalnej czy technologicznej „prawdy”? Wszystko i tak pozostanie karkołomną iluzją architektury, obrazem nie-umiejętności.

— Ale, powiesz, w iluzji może być zawarta wielka sztuka. Czy to nie Federico Fellini nauczył tego Europę?

— Czym innym jest iluzyjny obraz dociekający prawdy realności, czym innym zaś iluzja nie-realności pokazująca wielkoluda w klatce, karła na uwięzi.

Ostatni spór Modernizmu Egzystencjalnego

Ale czy rzeczywiście sprawa iluzji i realności jest dziś głównym sporem Modernizmu? Spór ten w architekturze, jak pisałem wyżej, opisać się daje jako spór o prymat między wolnością i prawdą. Czy więc jako twórcy po sartrowsku „skazani na wolność”, już poprzez to „skazanie” nie musimy przyznać pierwszeństwa właśnie wolności? To przecież ja, egzekwując swoją wolność, podejmuję decyzję, czy w moim projektowaniu chcę pierwszeństwo dać prawdzie, by z nią dochodzić do wolności, czy też prymat przyznać wolności, by od niej wychodząc, ostatecznie dojść do prawdy. A więc w samym paradygmacie egzystencjalizmu wybór, decyzja z nim związana — owo *uprawianie* wolności — są o poziom wyżej niż sam spór między wolnością i prawdą. Paradoksalnie jednak, przyznanie pierwszeństwa wolności prowadzi do debaty w Egzystencjalizmie być może ostatniej: do sporu o samą wolność. To ten spór — a może już dialog — ma szansę wyprowadzić architekturę poza jej dzisiejszy paradygmat.

66

Trzy wolności

Nowożytna filozofia, a za nią nowożytna sztuka i architektura, znają trzy formuły wolności⁸⁹.

Inicjujący dla czasów nowożytnych był opis Kartezjusza (1596-1650) tworzący podwaliny **wolności racjonalnej**. Wolność ta opierała się na dążeniu do prawdy intersubiektywnej, to znaczy do działań takich, które zostaną uznane za prawdziwe przez innych niż ja ludzi. Ta wolność w twórczości architektonicznej wyzwoliła typy „odkrywcy” i „kontynuatora”. Pierwszy z nich odkrywa prawdę, wskazuje oczywiste, nie wymagające dowodu argumenty na jej rzecz, i tworzy coś, czego jeszcze nie było. Drugi z nich uznaje prawdę odkrytą dla niego przez kogoś innego. Prawda ta jest

89 Jacek Dominiczak, *Architecture and the Modes of Freedom*. Rękopis. Esej inspirowany tekstem Marka Jędraszewskiego: *Na drogach wolności: Kartezjusz, Sartre, Levinas*. W: *Przegląd Powszechny* 4/85, s.9-26.

przez niego tak samo uznana, jak uznana byłaby prawda odkryta przez niego samego. Obie przecież, racjonalnie rzecz biorąc, mają tę samą wartość. Kontynuator podąża więc za prawdą (a nie za jej odkrywcą), co nie umniejsza wartości jego dzieła. Ta kartezjańska wolność człowieka, który mówi „ja mogę” - mogę pójść swoją lub jego, jej drogą — leży u podstawy każdego stylu, gdzie racjonalnie myślący twórcy nie tyle przywiązują wagę do autorstwa i oryginalności idei, ile do jej ewidentnej, racjonalnie udowodnionej prawdy.

Wolność egzystencjalna, której dotyczą dotychczasowe wersy tego eseju, dąży do prawdy osobowej, a więc subiektywnej. Człowiek, żyjąc lękiem popadnięcia w nie-autentyczność, życia nie-własnej osobowości, nie mówi już spokojnie „ja mogę”, ale w trwodze wyznaje „ja muszę móc”. To owa trwoga stoi zarówno za genialnymi dziełami Modernizmu Egzystencjalnego, jak i za nie-realnością dzisiejszej architektury, za formalną iluzją „nowości” tworzoną za każdym razem w lęku przed nadejściem twórczej niemocy.

Wolność dialogiczna związana jest z filozofią spotkania Martina Bubera i Emmanuela Levinasa, która w powojennych latach pozostała w cieniu sartrowskiego opisu samotności. Dąży ona do prawdy mnogiej (*plural*), uznającej radykalną inność wszystkiego, co nie jest mną, a w tej inności również prawa do innej, choć niesprzecznej, prawdy. Owo uznanie jest narodzinami etyki — etyki nie takiej czy innej (religijnej, politycznej, zawodowej, klubowej), ale etyki pierwszej, będącej fundamentem humanizmu. Esencją tej wolności jest podporządkowanie się etyce wszędzie tam, gdzie pojawia się Inny, Drugi. W architekturze budynków i miast ta wolność przynieść może zupełnie nowe wartości przestrzenne i formalne.

67

Transformacje Modernizmu

Faza heroiczna Modernizmu budowana była na idei społecznego zaangażowania elit w poprawę socjalnej kondycji tworzących się, w przewadze robotniczych, „mas” społecznych. Jej wolność dążyła do rozwiązania społecznych problemów poprzez racjonalne wykorzystanie wiedzy przez tych, którzy tę wiedzę posiadli.

Faza egzystencjalna Modernizmu, wyzwolona traumą Wojny i Zagłady, była okresem rozwoju idei osoby, budowania świata wartości wokół idei samo-stanowienia o sobie każdego twórczego człowieka, który w ten sposób tworzyć chce swój intelektualny i rzeczowy dobrobyt. Dziś — w Post-Modernizmie, który zdaje się być krytyczną konkluzją Modernizmu Egzystencjalnego — ów „samotny dojrzały człowiek” szuka swego miejsca w prawdziwie już masowym — bo medialnym — społeczeństwie.

To co nadchodzi po Post-Modernizmie w kulturze, a po Nowym Modernizmie w architekturze, jest zapewne wynikiem sumy społecznego doświadczenia totalitaryzmu z jednej strony, i szeroko rozumianego dobrobytu z drugiej. Z doświadczeniem potęgi zła przychodzi potrzeba spotkania raz jeszcze z Innym, którego nasza kultura tak bardzo skrzywdziła. Z samo-świadomości osoby — swoistej pewności siebie — przychodzi odwaga stanięcia z Drugim twarzą-w-twarz. I rzeczywiście jako takie spotkanie trzeba interpretować to, co dzieje się w dzisiejszej kulturze Zachodu. Często naiwność politycznej poprawności, nierzadki radykalizm feminizmu czy wciąż powtarzająca się arogancja globalności nie mogą zasłonić ważnego procesu kulturowej zmiany. W tej transformacji egzystencjalna wartość wolności osoby równoważona jest dialogiczną koncepcją etyki spotkania z Drugim. Jeśli pierwsza wypracowana została w powojennej aurze filozofii Jean-Paul Sartre'a, to druga powstaje wokół filozoficznych prac Martina Bubera i Emmanuela Levinasa.

To wszystko wydaje się ważne dla architektury. Dla niej bowiem teza brzmieć może następująco: jeśli egzystencjalny paradygmat Modernizmu opisał system wartości architektury wokół pojęcia wolności twórcy i jego twórczości, to paradygmat dialogiczny opisuje wartości architektury wokół pojęcia etyki spotkania z Innym, wokół dialogu z Drugim. Tak powstaje Egzystencjalizm Dialogiczny, tak powstać może Miasto Dialogiczne. I już są tego zapowiedzi. Nie przez przypadek zbiór tekstów Daniela Libeskind'a wydany przy okazji otwarcia Muzeum Żydowskiego w Berlinie nosi tytuł „Przestrzeń spotkania”.

— Nie uwierzy mi Pan pewnie, ale od ponad dziesięciu lat czytanie Pana prac utrzymuje we mnie nadzieję, że architektura wróci do swojej głęboko humanistycznej świetności. Co ja mówię: „wróci”! Może stworzy ją doskonalszą niż kiedykolwiek?



Pittsburgh, Pennsylvania. *Opuszczona fabryka w dzielnicy The Strip.*
Etyka architektury: mogą jedynie to, co nie będzie przeciw niej.

07.

architektura zewnętrzności

pierwsza publikacja: ARCHITEKTURA-murator nr 04/2003

— *Całość i nieskończoność* w podtytule nazwał Pan *esejem o zewnętrznosci*⁹⁰. Przy tyłu ważnych słowach-kluczach, które pojawiają się w książce, wyróżnił Pan właśnie to: *zewnętrzność*. To doprawdy niezwykle, że Pana diagnoza filozofii jest tak bliska architekturze. Być może zdziwi to Pana, ale architektura, tak jak Pana człowiek, najbardziej ze wszystkiego potrzebuje dzisiaj zastanowienia nad zewnętrznoscią. Powie Pan, że to nic dziwnego: przecież to „człowiek filozofii” ustala filozofię przestrzeni. Ma Pan rację. Jeszcze tylko trzeba, byśmy my, architekci, stali się bardziej ludźmi filozofii. Powie Pan, że potrzeba nam najpierw ustalenia pojęć.

Inny i Drugi

Widząc go, gdy nie wiesz kto to jest, mówisz: inny człowiek. Gdy nie znasz jego imienia, nazywasz go: Inny. Ale w dziwny, nie do końca zrozumiały sposób, czujesz — tak jak ja — niefortunność tego słowa. To jakby nazwać go Odmieńcem, jakby skreślić na zawsze możliwość z nim przyjaźni. Poprawiasz się wtedy i mówisz: Drugi Człowiek. A gdy wciąż nie znasz jego imienia, mówisz o nim: Drugi. Teraz już bez nonszalancji i z ciekawością opisujesz jego odmiennosc, mówisz pełnym zdaniem: ten drugi człowiek jest inny... Drugim nazywasz go więc po to, by podkreślić swój dla niego szacunek. Dopiero po takiej deklaracji nazywając go Innym nie obawiasz się, że posądzi cię o przedwczesne wartościowanie. Już we dwoje — we dwóch, we dwie — wiecie, że ty jedynie stwierdzasz różnicę.

71

Coraz więcej wśród nas osób, które zanim powiedzą, że coś jest naprawdę złe lub coś rzeczywiście dobre, długo nazywają to „innym”. Częściej słychać to po angielsku, niż po polsku: owo „*that's different*”⁹¹, które przebija przez zgiełk nowojorskich wernisaży. Czasem mówią charakterystyczne „*that is REALLY different*”⁹², które chroni ich przed czymś, co zdaje się skandaliczne, a często „*that IS different*”⁹³, którym poskramiają swój entuzjastyczny zachwyty. W tej powściągliwości czuć staranność, która dba, by nie oceniać przed zrozumieniem. By szanować, gdy się jeszcze nie rozumie. No właśnie. Słyszac „to jest inne” czujesz, że artysta, autor, traktowany jest jako Drugi. Taki jak ja — mówisz sobie — człowiek. Myślisz o nim: artysta, który swoją wolnością przybliżyć chce się do prawdy. Albo inżynier, który poprzez prawdę osiągnąć chce wolność.

90 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. PWN, 1988. Passim.

91 „to jest inne”

92 „to jest NAPRAWDĘ inne”

93 „to JEST inne”

Miasto pełne jest różnych budowli. Miasto egzystencjalne ową różnicę podkreślało przez lata niemal po granice znośności. Krytyka zachwycała się wyjątkowością dzieł, pisała „*that is really different*” niemal o wszystkim, czego dotychczas jeszcze nie było. Pojęcie inności utożsamiono z najwyższą oceną, uczyniono je ostatecznym komplementem, nie rozumiejąc, że słowo „inny” nie jest ani pochwałą, ani przyganą, ale że daje czas do namysłu.

Miasto Dialogiczne to miejsce, w którym pojęciu inności przywraca się swoistą beznamietność opisu. Inne jest inne, po prostu. Inny budynek jest najzwyczajniej inny od tego, który ja zbudowałem; od tych wszystkich, które stoją wzdłuż ulicy. Jednak zredukowanie tonu nie znaczy tu obojętności czy znudzenia. Znaczą raczej, że poszukiwanie wartości przenosi się z kontaktu z innością na spotkanie z Drugim, który za ową innością stoi. Spotkanie z Fundatorem, który realizuje swoje marzenia; z Architektem, który wobec tych marzeń próbuje przemyślaną teorię; z Budowniczym, który potwierdza swoją umiejętność; z Mieszkańcem, który odnalazł dla siebie miejsce na Ziemi. Każdy z nich to Drugi. Ten sam Drugi, którego nie chcę nazwać Odmieńcem, którego przyjaźni nie chcę nieuważnie odrzucić, któremu nie chcę też pochopnie odmówić przyjaźni mojej. W takiej staranności jest szansa na spotkanie.

Etyka spotkania

72

Gdy spotykam Drugiego, mówi Emmanuel Levinas, moja wolność podporządkowuje się etyce. Moja relacja z Drugim, gdy widziana z mojej strony, opiera się na mojej odpowiedzialności wobec niego. No tak! — słowo *odpowiedzialność* ma przecież w sobie zawarte słowo *odpowieź*. W levinasowskiej etyce *odpowiedzialny* nie jestem ZA (za siebie, za architekturę), ale WOBEC Drugiego, WOBEC architektury. Odpowiedzialność jest moją zdolnością do dania odpowiedzi Drugiemu, który o coś mnie prosi. Ta prośba jest zakazem, mówi Levinas. Drugi mówi mi, że ze względu na niego, ja czegoś nie mogę. „*Ty nie możesz móc*”⁹⁴ *wszystkiego* — mówi Drugi — *bo coś może być przeciw mnie*.

Ja natychmiast chcę domagać się podobnej odpowiedzialności Drugiego wobec mnie. Ale Levinas podkreśla konieczność zaakceptowania niesymetryczności etycznej relacji. Ma zapewne rację: odpowiedzialność Drugiego to już zupełnie inna sprawa — jego sprawa. Niezdolność Innego do odpowiedzialności wobec mnie nie daje mi prawa do zarzucenia dialogu. Filozof powiedział kiedyś pół-żartem, pół-serio, że gdy Drugi odmawia ci dialogu, możesz jedynie unikać ponownego z nim spotkania.

94 Marek Jędraszewski, *Na drogach wolności: Kartezjusz, Sartre, Levinas*. Przegląd Powszechny nr 4'1985, s.: 21.

Etyka architektury

Ale skoro w świecie architektury Drugim jest Fundator, Architekt, Budowniczy czy Mieszkaniec, to znaczy, że etyka nie dotyczy samej architektury budowlanej, ale osób, którzy ją tworzą i używają. Etyka ich spotkania rozpina się pomiędzy wzajemnymi zakazami, tak zwanymi „ludzkimi sprawami”. Odbywa się poprzez architekturę, ale nie w samej architekturze. Czy może więc istnieć etyka architektury? Etyka samej architektury? Etyka relacji pomiędzy budowlami? To tu właśnie, w tym punkcie myślenia i poprzez te pytania, architektura dokonuje swego dialogicznego przesunięcia.

Za każdą fasadą kryje się inność Drugiego: inność Fundatora, który zrealizował swoje marzenie, inność Architekta, który wobec tego marzenia spróbował swej przemyślanej teorii, inność Budowniczego, który potwierdził swoją umiejętność, w końcu inność Mieszkańca, który każdego ranka powtarza: odnalazłem swoje miejsce na Ziemi. Jeśli więc za każdą fasadą kryje się inność Drugiego, to znaczy, że każda z nich, w jego imieniu, mówi: *„ty nie możesz móc” wszystkiego, bo może to być przeciw mnie*. Etyka architektury zaczyna się więc w swoistym spersonifikowaniu samej budowlanej, w traktowaniu jej inności tak, jakby była Drugim. I nie jest konieczne widzenie owej architektury jedynie w perspektywie intencji i zamierzeń — historii, jeśli chcesz — Fundatora, Architekta i Budowniczego. Fenomenologiczna redukcja pozwala wziąć w nawias samo źródło fenomenu architektury po to, by rozpocząć dialog z jej teraźniejszością: z jej wyglądem i jej znaczeniem dla tego, który ją zamieszkuje. Chodzi jednak o to, że owa fenomenologiczna redukcja źródeł architektury nie zwalnia naszych spersonifikowanych budowli z odpowiedzialności wobec budowli innych, równie spersonifikowanych. Ta stojąca na przeciw mojemu budynku już zawsze będzie: *„ty nie możesz móc” wszystkiego, bo może to być przeciw mnie*. Mówić to będzie i wtedy, gdy opuści ją jej ostatni Mieszkaniec. Uważaj — zdaj sobie sprawę z tego: czując odpowiedzialność wobec architektury budowlanej opuszczonej przez wszystkich doświadczasz realności etyki architektury w jej najczystszej postaci. Spójrz na stożkę w Jaroszewach, na mury nieczynnej olejarni w Fasano, na opuszczoną fabrykę w Pittsburghu, na często puste drapacze chmur. Czy nie budzą w tobie szacunku? Czy nie myślisz: *nie mogę zrobić z nimi wszystkiego, co przychodzi mi do głowy. Mogę jedynie to, co nie będzie przeciw nim*. Przeciw ich wyjątkowości, ich inności, ich innej tożsamości.

Architektura i Spotkanie

Etyka jest więc mechanizmem, który tworzy każde spotkanie. Etyka architektury buduje mechanizm spotkania architektonicznego. To ważna definicja, bo nie pozwala na nadużycie podobne do tego, jakiego dokonywał tak często Modernizm nazywając niemal każdą przestrzenną arogancję swoistym „nawiązaniem poprzez kontrast”.

Sytuacja spotkania dzieje się w przestrzeni etycznej, w odpowiedzialności wobec Drugiego, a nie odpowiedzialności za Ja — wymaga więc, by egzystencjalna wolność podporządkowała się etyce spotkania.

Wewnętrzność i Zewnętrzność

Ale idea etyki nie jest w żaden sposób przeciw idei wolności. Emmanuel Levinas jedynie wskazuje, że każde z nich ma swoje strefy, że są miejsca wolności i przestrzenie etyki. Strefę wolności Levinas nazywa wewnętrznością człowieka; obszar etyki określa jego zewnętrznością — to tu Ja spotyka Innych, Drugich.

Bycie w zewnętrzności to dla niemal każdego z nas sytuacja najczęstsza. Architekt już na pierwszym spotkaniu z fundatorem przyszłej budowli wkracza w przestrzeń zewnętrzności. W tej samej przestrzeni znajduje się praca jego wielobranżowego zespołu pracowni. Wszystkie spotkania w procesie powstawania architektury to zdarzenia, które wymagają, by wolność architekta podporządkować etyce dialogu. Jedynie w samotni własnego domu, jedynie pracując nad projektem dla samego siebie — a więc będąc całkowicie we własnej wewnętrzności — architekt cieszyć się może bezgraniczną wolnością. Architektura jako twórcza aktywność człowieka w swej ogromnej przewadze dzieje się w zewnętrzności życia, w przestrzeni spotkania.

74

Filozoficzne rozróżnienie wewnętrzności i zewnętrzności jest więc niezwykle czytelne w świecie ludzi architektury. Ale jest równie nośne w świecie budowli.

Zewnętrzność architektury

Budowle niemal zawsze powstawały w sytuacji zewnętrzności. Wsie, miasteczka, miasta i metropolie — każde z nich tworzyło środowisko niemal narzucające architektoniczne spotkania. Byłoby ciekawe spojrzeć na historię architektury z tej perspektywy. Można by zapytać jakie budowle i dlaczego odmawiały spotkania, nie podejmowały reguł dialogu — dlaczego odmawiały podporządkowania się etyce architektury. Tak jak człowiek, który za nimi stał, budowle te albo angażowały się w spotkanie z Bogiem, niefortunnie odsuwając w bez-znaczenie wszelkie inne spotkania, albo, co zapewne częściej, służyły bądź władzy, bądź pieniądзом, megalomanii, bądź, w końcu, bezmyślnej arogancji. Ale dopiero w naszych egzystencjalnych czasach odmowa spotkania stała się powszechnym sposobem bycia architektury. Estetyka stała się niechętna etyce. Ta odmowa była zapewne rezultatem niewiary w Drugiego — w inną architekturę — choć, paradoksalnie, niewierze tej akompaniował niemal obsesyjny kult inności. Tyle, że dla architektury inność była tak naprawdę egzystencjalną oryginalnością.

Jej źródłem było uwolnienie własnej wolności — swoiste super-doświadczenie wewnętrzności. Architektura Modernizmu Egzystencjalnego to architektura odurzona swoją własną wewnętrznością.

Trochę inaczej było podczas próby zaawansowania nowoczesności architektonicznym Post-Modernizmem końca XX wieku. Jego idea zmierzała już w kierunku dialogiczności, ale nie rozumiała jeszcze fundamentalnej potrzeby dyskursu etycznego i, w konsekwencji, wagi wyjścia poza wewnętrzność, ku zewnętrzności architektury. W konsekwencji idee intelektualne zredukowane zostały do haseł takich jak „należy wziąć pod uwagę lokalny kontekst”, czy „zaleca się nawiązanie do istniejącej zabudowy” i jako takie idee te do dziś pojawiają się w zapisach urbanistycznych, zaleceniach konserwatorskich, krytykach towarzyszących architekturze. Cóż — wymyślono hasła tak samo aspirujące, jak niedorobione teoretycznie i nieprecyzyjne. Ale trzeba przyznać, że ich rozwój nie był możliwy w sytuacji, gdy przestrzeń pozostawała odwzorowaniem egzystencjalnego kultu wolności, oryginalności i autentyczności.

To w uświadomieniu sobie różnicy pomiędzy zewnętrznością i wewnętrznością, w rozpoznaniu owej *przestrzeni Drugiego* — drugiego budynku, drugiej budowli — tkwi potencjał rozwoju Modernizmu Dialogicznego. To w zewnętrzności architektury tkwi potencjał spotkania różnych budowli, obietnica ich dialogu, w końcu obraz Miasta Dialogicznego. Co ważne, tym razem wizja następnej architektury nie tyle określa cele — czy to użytkowe, czy estetyczne — co opisuje mechanizm powstawania zaawansowanej budowli miejskiej. Tym mechanizmem jest etyka.

— Pan martwi się, że tak mało powiedziałem o wewnętrzności i jej ukochanej wolności. Powiem więc choć to, co najważniejsze: bez nich nie byłoby tego wszystkiego. Tak jak nie byłoby architektury bez filozofii.



o8.

architektura twarzą-w-twarz

Santa Monica, Kalifornia. Morphosis:
*restauracja Kate Mantalini. Wielowarst-
wowości fasady jako kompozycja.*



Kraków. *Ściana dziedziniła zamku na
Wawelu. Deformacje wynikające
z dialogicznej wielowarstwowości fasady.*

— Pana związek z architekturą jest zadziwiający. Mało kto pisze tak wspaniale o architektonicznych fasadach.

— *„Sztuka nadaje rzeczom coś w rodzaju fasady — coś, co sprawia, że przedmioty są nie tylko widziane, lecz wystawiają się na pokaz. [...] Pojęcie fasady, zapożyczone ze sztuki budowlanej, sugeruje, że architektura jest może najpierwszą ze sztuk. Ale istotą piękna, które w niej powstaje, jest obojętność, zimna wspaniałość i cisza. Przez fasadę rzecz wystawia się, zamykając się w swojej monumentalnej istocie, w swoim mieście, w którym wspaniale błyszczy, ale się nie oddaje, strzeże swojego sekretu. Podbija swoim pięknem jak magia, ale się nie objawia”*.

— Co więcej, po słowach, które dla architektów brzmią zapewne jak pochwała, wskazuje Pan wielki obszar rozwoju, jaki Pana humanistyka wytycza sztuce architektury.

— *„Jeżeli byt transcendentny zrywa ze zmysłowością, jeżeli jest otwarciem we właściwym sensie, jeżeli, widząc go, widzimy samą otwartość bycia, znaczy to, że nie widzimy jego kształtów i że nie możemy go wypowiedzieć ani w terminach kontemplacji, ani w terminach praktyki. Jest twarzą; jej objawienie jest słowem. Tylko relacja z innym człowiekiem wprowadza wymiar transcendencji i prowadzi do całkowicie innego stosunku niż doświadczenie w zmysłowym sensie terminu, względne i egoistyczne.”*⁹⁵

— Samemu nie wierząc, że to możliwe, narzuca Pan Pytanie o transcendencję architektury. O analogię pomiędzy słowami *face* i *facade*. Czy wie Pan, że w języku polskim słowa te były tożsame jeszcze w latach trzydziestych dwudziestego wieku? Słowo *lico* znaczyło zarówno twarz człowieka, jak i fasadę budowli.

Wizerunek: między maską a nagością

Tak jak z architektury do kultury przeszło kiedyś pojęcie fasady, tak dzisiaj w kulturze pojawia się pojęcie transparentności. Transparentność ścian modernistycznych budowli stała się wizerunkiem pożądanym przez współczesną kulturę zarówno dosłownie, jak i symbolicznie. O jawność publicznych działań finansowych walczy *Transparency International*, wprowadzając nowe pojęcie bezpośrednio do swojej nazwy. Deklaracja jawności po-nazistowskiego parlamentaryzmu niemieckiego manifestowana jest przejrzystością nowej kopuły jego berlińskiego gmachu. Podobnie, jawność procedur sądowniczych w po-komunistycznej Polsce manifestować chcą transparentne ściany warszawskich Sądów. Tak jak kiedyś idea fasady stała się w kulturze pierwowzorem maski „obojętności, zimnej wspaniałości i ciszy”, tak w Modernizmie transparentcja „nagiego lica” budowli stała się jednym z formalnych zapisów dążenia do pozytywnych wartości takich jak otwartość, szczerłość i prawda.

95 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. PWN 1998. s.:226.

Ale współczesna kultura wynegocjowała zachowanie pośrednie między fałszem maski i prawdą nagości twarzy. Język polski nazwał ten stan *wizerunkiem*, a słowo to jest odpowiednikiem angielskiego *image*, które z kolei w polskim języku sztuki tłumaczy się jako *obraz*. Wizerunek uzurpuje sobie prawo do kreacji, która nie jest oszustwem; prawo do korekty, która nie jest kamuflażem; w końcu prawo do prywatności, która nie jest zatajeniem. Wszystko to dzieje się w tych samych latach, w których transparentne dotychczas szkło fasad współczesnych budynków matowieje, a ich wielowarstwowa złożoność doprowadza do „spowolnienia modernistycznego czasu”, o czym pisał Terence Riley⁹⁶. Ale *Light Architecture* — bo o niej tu mowa — nie tylko utrudnia fizyczną przezroczystość fasad. Matowe i złożone transparencje maskują wnętrze budynku, uwalniają je od prowokacji ekshibicjonizmu. Oto więc radykalne koncepcje otwartości, szczerości i prawdy weryfikowane są bardziej subtelnymi prawami architektury: prawem do kreacji swojego wizerunku, do korekty swych ułomności, do prywatności jej wnętrza, w końcu prawem do erotyki kuszenia wewnętrznym światłem budowli. Architektura *light* odstępuje od spontanicznej ekspresji nagiego lica budowli, znanej z czasów strukturalizmu czy brutalizmu. W miejsce bezbronnej twarzy wprowadza kontrolowany wizerunek, architekturę kontrolowanej auto-ekspresji — modelowany wizerunek *wewnętrzności*.

Wizerunek i kontekst

78

Architektura wizerunku jest własnością budowli, a jej komercyjne znaczenie jest nie do podważenia. Jest ona znakiem — marką sama w sobie. Ale co dzieje się z prawem budowli do wizerunku, gdy sytuacja miejska domaga się reakcji na to, co już istnieje wokół miejsca, na którym powstaje nowa budowla? Co się dzieje, gdy miejsce w mieście uzurpuje sobie prawo do wizerunku całościowego? Architektura egzystencjalna (taka jak *light*) przekonana o prawie do wizerunku indywidualnego, najczęściej reaguje na to próbą intelektualnego triku, jakim od zawsze zdaje się być metoda „nawiązania poprzez kontrast”. Jeśli to się nie uda, następuje proces swoistej absorpcji — totalizacji na swoją korzyść. To co w miejscu istnieje jako inne, Drugie, nazwane zostaje *kontekstem*. Po tej językowej redukcji projektowanie nie dzieje się *wobec Drugiego*, ale jedynie *w kontekście Drugiego*. Nowy kontrolowany wizerunek jest nadal auto-ekspresją, tyle, że dodaje do niej jeszcze zdanie o tym, co *ja* budowli sądzi o innych budynkach, o architekturze miejsca, w którym wizerunek uczestniczy.

Poza ekspresję: empatia

Ale świadomość kontekstu architektury to intelektualna pozycja, z której już stosunkowo łatwo dokonać można dialogicznego przesunięcia formuły wizerunku budowli.

96 Pisałem o tym w części 2.03 eseju zatytułowanej *Architektura czasu*, s. 43. A-m 12/2002.

Oto jedna budowla powstaje wobec budowli Drugiej, która już istnieje. Nie podporządkowuje jej sobie w geście ukontekstowania, ale, przejęta odpowiedzialnością, staje wobec niej twarzą-w-twarz. Wykonuje być może owe niewidzialne mikro-gesty, jakieś uniesienie brwi na ułamek sekundy, którym rozmówcy podświadomie sygnalizują empatię. Rozpoczyna się trudna budowa przestrzeni dialogu. Na jej samym początku Drugi daje mi odczuć, że nie wszystko mogę zrobić. „*Ty nie możesz móc*” *wszystkiego* — słyszę — *bo może to być przeciw mnie*. To sytuacja twarzą-w-twarz wyzwala moją zgodę na takie postawienie sprawy; to ona naturalnie ujawnia etyczny wymiar mojej architektonicznej odpowiedzialności.

Ale cóż to jest architektoniczna empatia? Co znaczy w sytuacji dialogu architektury?

Na odpowiedź w ciekawy sposób wskazuje przykład architektury wawelskiego dziedzińca w Krakowie. Trzeba w nim jednak zobaczyć geometryczną niezgodność, jaka zachodzi pomiędzy modułami kolumnady krużganków i architekturą ścian budynków, które stoją za owymi kolumnadami. Niezgodność ta zapewne ma swój aspekt czasowy — historię powstawania dziedzińca i kolejne fazy jego rozwoju i przebudowy. „*Najpierw połączono pałacem północnym (1507-17) Dom Królowej z gotycką Kurzą Nogą, później mistrz Benedykt wzniósł pałac wschodni (1521-30), wreszcie następca Franciszka, inny florentczyk – Bartłomiej Berrecci (ok. 1480-1537) [...] zamknął dziedziniec ślepą ścianą od południa i dostawił większość krużganków (1527-35)*”⁹⁷ — pisze o tym miejscu profesor Adam Miłobędzki. Ale spójrz na to miejsce inaczej: obok historii czasu szukaj znaków dialogu. Wyobraź sobie, że nie ma jeszcze krużganków, a wokół dziedzińca stoją kolejno zbudowane pałace. Ich architektura jest prosta i — jak zwraca uwagę Profesor — „*ujawnia rozkład wnętrza nierównomiernie rozrzuconymi oknami.*”⁹⁸ Ale oto miejsce — dziedziniec uformowany przez pałace — chce własnego wizerunku. Pałace nie nakładają masek, nie zmieniają swoich istniejących już, indywidualnych wizerunków. Za to kilka metrów przed ich licami powstaje nowa warstwa architektury tego miejsca: kolumnada krużganków. Jej uformowanie, choć współtworzy nowe fasady pałaców, nie przynależy żadnemu z nich — należy do miejsca, do dziedzińca. Krużganki i ściany pałaców razem tworzą dialog miejsca i budynków. To właśnie niezgodność pomiędzy geometrią krużganków i układami poszczególnych pałacowych ścian manifestuje dialogiczny charakter tej architektonicznej sytuacji. To owa trudna niezgodność tworzy estetykę dialogu, bo umiejętnie unika totalizacji stron, które w spotkaniu tym biorą udział.

97 Adam Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*. Wiedza Powszechna, 1988. s.: 120-121.

98 Adam Miłobędzki, *Ibid.*, s.: 121.

Wartość dialogicznej wielowarstwowości dziedzińca na Wawelu widać najlepiej, gdy zestawia się ją z auto-referencyjną wielowarstwowością budynku *Kate Mantalini* w Santa Monica. Restaurację tą zaprojektowali Thom Mayne i Michael Rotondi w kultowym już dziś okresie działania grupy *Morphosis*. Nałożone na siebie warstwy fasady opowiadają tu o złożoności świata budowlanego, o jej paradoksalnym wnętrzu, o jej egzystencji w mieście — ale nie o jej z miastem relacji. W przestrzeni zewnętrznosci budynek *Kate Mantalini* pozostaje bez relacji, pojedynczy, może samotny.

Przestrzeń dialogiczna

Dialogiczna interpretacja wawelskiego dziedzińca wskazuje na rodzaj przestrzeni architektonicznej dotychczas nie opisanej. W prototypie wawelskim ta przestrzeń zawarta jest pomiędzy warstwami nowych fasad budowli: między warstwą starej ściany pałacu i warstwą nowych krużganków przynależną do dziedzińca, do miejsca w mieście. Ściana pałacu jest, mniej lub bardziej, wynikiem zapotrzebowania, jakie ściana ta stawia wewnątrz budynku. Ażurowa „ściana” krużganków zbudowana jest jako odpowiedź dana miejscu, do którego budynek przynależy. Architektoniczny dialog tej sytuacji, potencjalny konflikt, rozstrzyga się więc nie w centrum dziedzińca, ale pomiędzy warstwami każdej fasady, która przy nim stoi. Wskazuje to na etyczny (*nie możesz być przeciw mnie*) konstrukcję relacji budynku i miasta, umiejętność wymiany architektonicznych odpowiedzi pomiędzy nimi. To właśnie etyczny charakter tej przestrzeni każe nazwać ją *przestrzenią dialogiczną*.

80

Dialogiczna przestrzeń fasady zdaje się być syntezą — zaawansowaniem — dwóch dotychczas odrębnych osiągnięć architektury egzystencjalnej. Po pierwsze fasadę tę buduje rodzaj płytkiej przestrzeni, którą w budynkach Le Corbusiera zidentyfikował Colin Rowe, a którą wyzwala transparentność fenomenalną architektury⁹⁹. Po drugie zaś warstwy owej płytkiej przestrzeni nie służą jedynie spowolnieniu czasu przejścia wzroku przez fasadę, ale są też wynikiem dwukierunkowego projektowania, o którym pisał Robert Venturi¹⁰⁰. Oto gdy wewnętrzna ściana fasady jest granicą „wewnętrzności” budynku i projektowana jest z-wewnątrz-na-zewnątrz, zewnętrzna ściana fasady jest granicą jego „zewnętrzności” i projektowana jest z-zewnątrz-do-wewnątrz. Przestrzeń pomiędzy warstwami fasady to fenomen dialogiczności — w niej fizycznie realizuje się etyczny wymiar architektonicznego spotkania.

99 Patrz część 2.03 eseju zatytułowanej *Architektura czasu*, s. 43. A-m 12/2002.

100 Patrz część 2.04 eseju zatytułowanej *Architektura czasu*, s. 49. A-m 01/2003.

Fundamentalna powaga dialogu

Michael Benedict pisał o fundamentalnej powadze jako nieodłącznej cesze architektury realności¹⁰¹. Świat dostatecznie długo przekonuje już nas, że mądra realność to realność dialogu. W konsekwencji tego przekonania ów świat weryfikuje wiele pojęć traktowanych do dzisiaj jako oczywiste. Podobnie uczynić musi architektura. Konsekwencją dialogicznego przesunięcia musi być odstąpienie od przekonania, że główną rolą fasady jest ekspresja wewnętrzności budynku. Jej rolą staje się dzisiaj miejska empatia. Wynikająca z tego trudna estetyka jest wizerunkiem wysiłku podejmowania architektonicznego dialogu z przestrzenią miasta, architekturą innych budynków. Od czasu matowych fasad *Light Architecture* wiemy już, że architektura potrafi spowolnić czas. Teraz dialogiczne odczytanie wawelskiego dziedzińca pozwala wskazać fundamentalną powagę, z jaką architektura budynków potrafi wziąć na siebie odpowiedzialność wobec miejsc w mieście, wobec architektury miasta. Odpowiedzialność ta jest uszanowaniem Drugiego, uznaniem jego wartości, jest swoistą fascynacją Drugim, jest pragnieniem Drugiego, jest w końcu Miłością. A wawelski prototyp dialogicznej fasady to dopiero początek...

— Chciałbym, by Pan, choć przez chwilę, poczuł, że budowle, jak ludzie, potrafią aspirować. Że w swojej masywnej nieruchomości pragną ruchu. Ale też że pragną otwarcia filozofii, wyjścia poza swój egoizm, poza jedynie zmysłową percepcję. No właśnie. Przecież pierwszym aktem percepcji jest intencja — ów przed-sąd, któremu nie możemy przecież odmówić etycznego wymiaru. W chwili owej intencji stanie się na moment to, o czym Pan pisał: nie będę widział kształtu, jedynie poczuję, że budowla ma w sobie *dobro*.

Queretaro, Meksyk. Wnętrze dziedzińca hotelu Santa Rosa. Tkanina wprowadza deformacje w prototypowym porządku kruzganków.

09. Architektura Ukrytego

pierwsza publikacja: ARCHITEKTURA-murator nr 06/2003

— Mam wrażenie, że potrzeba ukrycia relacji dwóch indywidualności przed oczami wszystkich Trzecich, to jedna z największych tajemnic dialogiczności, a równocześnie jedna z najbardziej nośnych idei dla dialogiczności architektury. Pisze Pan o tym...
— „Wielość może powstać tylko pod warunkiem, że indywidualne osoby zachowują swoją sekretność, że relacja, która łączy je w wielość, nie jest widoczna z zewnątrz, lecz przebiega od jednej osoby do drugiej.[...] Gdyby więź między mną a drugim dawała się całkowicie uchwycić z zewnątrz, niweczyłaby – w tak ogarniającym spojrzeniu — samą tę wielość, którą wiąże. Indywidualne osoby jawiłyby się jako uczestniczące w tej samej całości: Drugi równałby się kopii Ja — obu nas obejmowałoby to samo pojęcie.”¹⁰²

Poza prototyp

Wielowarstwowość fasad dziedzińca wawelskiego z jednej strony chroni inność ścian poszczególnych budynków, które ten dziedziniec formują, z drugiej zaś, poprzez pokrycie owych ścian warstwą krużganków, buduje całościową architekturę niemal urbanistycznego wnętrza. To radykalny prototyp fasady — budowana jest ona poprzez jednoznaczne rozwarstwienie wewnętrzności i zewnętrzności architektury, poprzez oddzielenie spraw indywidualności budynku od spraw wspólnoty miasta.

Jednak nie każde miejskie wnętrze oczekuje takiej radykalności — spójności tak jednoznacznej, jak ta na wawelskim dziedzińcu. Jak budować zewnętrzność architektury, gdy miasto nie oczekuje skrajnej jednolitości? Odpowiedź na to pytanie jest niezwykle ważna, bo może odwrócić wciąż aktualną złą tendencję modernistycznej tradycji, w której wnętrza miasta są rezultatem mniej lub bardziej prostego zestawiania skoncentrowanych na sobie architektonicznych obiektów. Dialogiczna interpretacja obrazu miast końca XX wieku przekonuje, że zarówno ignorowanie, jak i przedrzeźnianie tego, co już jest wokół miejsca powstawania nowej budowli, to błędy swoistej arogancji wobec Innego: to owa nie-odpowiedzialność polegająca na uchylaniu się, bądź nieumiejętności, dania odpowiedzi wobec budynków, które oczekują, że to co powstanie, nie będzie przeciw nim. No właśnie — dopiero interpretowanie owej nie-odpowiedzialności jako *błędu zaniechania dialogu* stwarza szansę na zmianę, bowiem taka interpretacja przesuwa debatę z problemu konstruowania czystości stylistyki obiektu (jak jest w zasadzie do dzisiaj) do zagadnienia budowania wagi dialogicznej relacji. To właśnie pytanie o metodologię dialogu architektonicznych wygładów jest pytaniem zasadniczym dla atmosfery miast, dla formuły ich cywilizacyjnej i kulturowej przyszłości, w której architektura odgrywać będzie coraz ważniejszą rolę, bo budować będzie środowisko życia coraz bardziej urbanizującej się kultury człowieka.

102 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Tłumaczenie autora na podstawie tłumaczeń Alphonso Lingis (Duchesne University Press, 1969. s.: 120-121) i Małgorzaty Kowalskiej (PWN, 1998. s.: 132).

Jak więc budować zewnętrzną architekturę, gdy miasto nie oczekuje skrajnej jednolitości? Jak, w niejednoznacznej przestrzeni dzisiejszych miast, budować obraz architektonicznego dialogu?

Przyjaźń i miłość

Czy nie jest tak, że przyjaźń stanowi owo centrum ducha, które każdemu z nas daje przekonanie o sensowności życia w niejednoznacznym świecie? Czy nie jest tak, że miłość to najbardziej żywotna dla nas formuła istnienia wśród Drugich, Innych? Najbardziej żywotny stan umysłu? Dlaczego więc architektura nie potrafi zmagać się z tymi uczuciami (emocjami – jeśli wolisz)? Niemal nigdy nie stroni od tego film. Nie unikała i nie unika tego literatura, muzyka, taniec — co chcesz: sztuka przez największe S.

Ale przyjaźń i miłość są również niebezpieczne. Przecież dotykają nieznanego, nieprzewidywalnego — angażują Drugiego, który, tak czy inaczej, jest Innym. Przemoc ma podobne źródło co przyjaźń i miłość. Czy nie rodzi się z miłości do tego, co tożsame ze mną, z nie-przyjaźni do inności Drugiego? Tak więc zarówno dobra przyjaźń jak i dobra miłość to relacje, które w swej esencji są głęboko etyczne. Nie chodzi w nich o prostą koegzystencję odrębnych indywidualności, ale o etycznie złożoną relację, która potrafi angażować wielorakie egzystencje. To wymaga konstrukcji pluralizmu — myśli, w której prawda jest mnoga.

Kiedy więc architektura wzruszy mnie tak, jak potrafi zrobić to film? (Pomyśl o Betty i Zorgu z filmu Jean Jacques Beineix'a¹⁰³ ...) Kiedy pochłonie mnie nastrojem tak, jak potrafi to muzyka? (Chciałbym, byś słyszał teraz dźwięki Hawany¹⁰⁴). Kiedy poruszy mnie jak taniec? (Pewnie nie trafiłeś na etiudy Anne Teresy de Keersmaeker). Czy architektura współczesna dotknie mnie tak, jak architektura starego Queretaro w Meksyku, dopiero wtedy, gdy zrozumie istotę pluralizmu — owo trudne pojęcie *prawdy mnogiej*?

Jest więc w idei dialogu tajemnica kolejnego rozwarstwienia, która pozwala, by płaszczyzna różnicy nie przecinała się w konflikcie z płaszczyzną fundamentalnej wspólnoty. Owa wspólnota ma swoje etyczne zakorzenienie. Powstaje już w samej chwili przystąpienia do dialogu, a więc w momencie zgody na to, że są gesty i działania, których Drugi może mi zabronić.

103 Jean Jacques Beineix, *Betty Blue* (37,2° *Le Matin*), 1986.

104 *El ultimo paraiso. La Habana, Cuba*. Winter & Winter, 2001.

Czym jest owa płaszczyzna fundamentalnej wspólnoty architektury, która nie przeciwstawia się warstwie różnicy i inności? Gdzie w architekturze tkwi to konieczne rozwarstwienie?

Wielką pomyłką okresu funkcjonalizmu było przekonanie, że wspólnotę architektury zbudować można na fakcie, że każda budowla pełni, w gruncie rzeczy, te same podstawowe cele: daje schronienie, pomaga zamieszkiwaniu i pracy. Wyglądy architektury, jako drugorzędne w socjalnie zorientowanej teorii, przyznane zostały warstwie różnicy, by cieszyć się swobodą twórczości. To właśnie tak radykalne rozwarstwienie na wspólnotę funkcji i zróżnicowanie wyglądom, leży u podstaw przestrzennej destrukcji krajobrazu nowoczesnych miast post-funkcjonalnych.

Od czasu swoistego przywołania architektury do porządku przez Aldo Rossiego w 1966 roku, od czasu jego przekonywującej krytyki naiwnego funkcjonalizmu i w konsekwencji, przyznania na nowo wagi wyglądom architektury¹⁰⁵, dialogicznego rozwarstwienia architektury poszukiwać trzeba w obszarze obrazów właśnie. I tu Rossi zdawał się być bliski rozwiązania, gdy analizował teorię miasta Marcel'a Poete. Pisał: „*Plan [miasta] trwa na różnych poziomach; bywa zróżnicowany w swoich cechach, często zdeformowany, ale w swojej substancji pozostaje w miejscu*”¹⁰⁶.

85

Ta sama cecha dotyczy przecież planów budynków, dotyczy też schematów ich fasad. Jej językiem jest, wspólna wszystkim, geometria. Idąc dalej za Rossim można więc powiedzieć, że dialogiczne rozwarstwienie może stać się pytaniem typologicznym, jeśli rozróżnimy geometryczny prototyp architektonicznego obiektu od deformacji na tym prototypie dokonanej. I takie rozróżnienie wydaje się najbardziej płodne dla celu, jaki stawia sobie dialogiczność, a więc dla naprawy relacji między indywidualnością wyglądom architektury i wspólnotą obrazu miasta.

Tak więc na zadane wcześniej pytanie o rozwarstwienie pomiędzy wspólnotą i różnicą w architekturze, odpowiedzieć można następująco: płaszczyzna fundamentalnej wspólnoty architektury to warstwa geometrycznego prototypu, który leży u podstaw architektonicznych wyglądom; płaszczyzna różnicy i inności architektury to warstwa deformacji owego prototypu.

105 Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, MIT, 1991. Passim.

106 Aldo Rossi, *Ibid.*, s.: 59.

Poza lico

Dialogiczna fasada jest rodzajem gestu przyjaźni wobec inności budowli stojącej w pobliżu. Ale gdzie znaleźć można gest miłości? Tu widzieć trzeba głębiej, poza lico. Poprzez fasadę dotrzeć trzeba do wnętrza. Jeśli więc gestem przyjaźni jest w architekturze wspólnota oparta na dialogu geometrycznych prototypów fasad, to gestem w kierunku miłości okazać się może głębszy dialog, który rozpocząć można na poziomie geometrycznych prototypów wnętrza budowli. Stara część Queretaro ujmowała mnie tak właśnie skonstruowaną tajemniczą wspólnotą przestrzeni. Powodowała, że wchodząc do różnych budowli, różnych domów, poznając różnice związane z ich architektoniczną indywidualnością, doświadczałem też czegoś zupełnie odwrotnego: jakiejś niejasnej wspólnej fali przestrzennego myślenia, swoistej wspólnoty architektury. Czy to ślad, po którym architektura dotrzeć może do ekspresji miłości? Do umiejętności wzruszania, jakiej zazdrościć powinna filmowi? Sztuce w ogóle?

Jednak jeśli dialog prototypów wnętrza budowli stanowić może gest architektury w kierunku miłości, to sama miłość przecież, choć na geście tym oparta, związana jest z ukochaniem różnicy, z otwarciem na inność, z radością świadomości, że Drugi to zawsze Inny. To ukochanie Innego zapisuje się w architekturze atencją dla deformacji. To deformacja, poprzez swoje wymykanie się prototypowi, poprzez nie-powtarzalność i nie-typowość, staje się dotykem Innego.

86

Estetyka Ukrytego

Być może owo ukierunkowanie na przyjaźń i miłość, tak konsekwentne dla etycznego sensu architektury dialogicznej, stanowić będzie o najbardziej widocznej zmianie estetyki. Bo czyż architektura wysokiej technologii, Nowego Modernizmu, nie jest obrazem pozbawionym deformacji? Czy jej chłodna elegancja nie zdaje się zagubiona, gdy staje twarzą-w-twarz z deformacją? Modernizm, również ten Nowy, to estetyka pozorowanego arystokratycznego chłodu, który deformację zdaje się rozumieć jako swoisty brak zachowania klasy. Piszę „pozorowanego arystokratycznego chłodu”, bo autentyczny arystokratyzm sztuki nigdy nie stronił od przyjaźni i miłości, a ich chłód manifestował się nie w zaprzeczeniu, ale w swoistym ukryciu deformacji. A to już droga do Estetyki Ukrytego.

Czym jest owo swoiste ukrycie deformacji? Czy nie jest sekretnością relacji, której domagają się przyjaźń i miłość?

Jakże często nieudane próby nowoczesnego nawiązania do kontekstu porażają swoją banalną oczywistością. Niepowodzenie przychodzi najczęściej z trzech źródeł: z nadmiernej ekspozycji geometrycznego prototypu, z całkowitego odrzucenia deformacji, bądź przeciwnie: z przesadnej jej manifestacji.

Być może niezdolność architektury do subtelnego przekazu uczuć wynika z faktu, że projektowana jest zawsze w wielokrotnie pomniejszonej skali. Ten sam subtelny gest, gdy jest na skalowanym papierze lub monitorze, zdaje się być jedynie rysunkowym błędem, zaś w zbudowanym wnętrzu potrafi porazić swoją ostentacyjnością. To zresztą najlepszy dowód, że rozstanie architektury ze sztuką, z rzeźbiarzami i artystami pracującymi w bardziej niż architekci naturalnych skalach, źle służy architektonicznej przestrzeni.

Ale to nie tylko błędy niepotrzebnych rozstań. Cała współczesna estetyka, a już na pewno ta związana z kulturą popularną, wciąż domaga się radykalności, skrajności i przerysowania. Choć przynieść może to wiele emocji i wrażeń, dalekie jest od subtelności, jakiej wymaga próba architektury, by dotknąć uczuć przyjaźni i miłości.

Sekretność

Misterna budowa architektonicznego dialogu wymaga sekretności zarówno w warstwie prototypu jak i deformacji. Odkrycie prototypu fasady, które pozwala na rozpoczęcie dialogu wyglądom, nie wymaga ekspozycji geometrycznych linii, które ten prototyp stanowią. Wprowadzenie indywidualnej deformacji nie musi urastać do roli centrum architektonicznej kompozycji. Rozszyfrowanie prototypu geometrycznego wnętrza budowli nie musi być eksponowane w zewnętrznej formie budowli, ani w transparentnych ścianach, które, w ekshibicjonistycznym geście, brutalnie ujawniają relację. Z kolei deformacja wprowadzana do wnętrza posługujących się odnalezionym prototypem nie musi urastać do roli pomysłu na wnętrza, który w samym już zamyśle totalizuje ideę deformacji.

Jeśli architektura chce dotknąć wartości takich jak przyjaźń i miłość, musi, posługując się różnorodną wielowarstwowością, ustalić również swoiste warstwy dostępu do swojej tajemnicy. Jak w dobrym filmie, dwa stojące twarzą-w-twarz budynki najpierw wzbudzić powinny raczej pytanie o ich relację, niż pośpiesznie składać deklarację uczuć. Być może będą się starały sobie nawzajem podobać, być może zaskoczy ich wspólnota idei bądź stylu. Ale dopiero wniknięcie w głąb ich architektury stopniowo ujawniać może przyjaźń. W końcu, być może, ich wnętrza zdradzą miłosny sekret. A w całym procesie tworzenia tej opowieści architekci, jak filmowi reżyserowie, za wszelką ceną unikać muszą mówienia zbyt wiele, by cała historia nie ześlizgnęła się w cukierkowy banał.

— Uradował mnie Pan swoją niezgodą z Platonem!

— „Cała romantyczna tradycja europejskiej poezji ma tendencję do podporządkowania się platońskiej ontologii poprzez zgodę na to, że miłość jest doskonała gdy dwoje ludzi staje się jednym. Staram się pracować przeciw takiemu identyfikowaniu duchowości z połączeniem czy totalnością. Człowieka relacja z Drugim jest lepsza jako inność niż jako jedność: współobecność jest lepsza niż stopienie się. Najistotniejszą wartością miłości jest niemożliwość zredukowania Drugiego do mnie samego, czy też popadania w toż-samość. Z etycznej perspektywy, dwoje ma więcej radości niż jedno (*on s'amuse mieux a deux*)!”¹⁰⁷

107 Richard A. Cohen (redactor), *Face to Face with Levinas*, State University of New York Press, 1986.
Tłumaczenie: autor.



Cisternino, Italia. *Ulica*. Bezwstyd architektonicznej relacji.

10.

Architektura dotyku

pierwsza publikacja: ARCHITEKTURA-murator nr 07/2003

— Przekonuje mnie Pan, że podjęcie przez architekturę spraw przyjaźni i miłości może okazać się załącznikiem nowej estetyki przestrzeni. Ale na tym nie koniec mojej inspiracji Pana pracą. Zwraca Pan moją uwagę na warstwę jeszcze głębszą. Ustala ona różnicę między przyjaźnią i miłością, ukazuje wieloznaczność tej drugiej, wskazuje na jej fundamentalny związek z Erosem.

— „*Pieszczota jako dotyk jest doznaniem zmysłowym. A jednak transcenduje zmysłowość. [...] Pieszczota [...] przyzywa to, co nieustannie wymyka się jej dotykowi – co wymyka się ku przyszłości, która nigdy nie jest dość przyszła, [przyzywa to,] co się nieustannie ukrywa, jakby jeszcze nie istniało. Pieszczota szuka, myszkuje. [...] W pewnym sensie wyraża miłość, ale cierpi na niemożność jej wypowiedzenia*”¹⁰⁸.

Architektura i Eros

Trzeba ciszy i spowolnienia czasu, by móc przez moment czuć, że architektura może rodzić się z inspiracji wieloznacznością miłosnego zdarzenia; że odrzucić może samotność, może wplątać Drugiego w ukryte spotkanie, poczuć wstyd i rozkosz, dać i jedno, i drugie. Trzeba patosu sztuki, nie samej racjonalności inżynierii, by architektura zrozumieć mogła co to znaczy, że „*skrytość wiąże się ze wstydem, który został sprofanowany, lecz nie przewyciężony*”; że „*profanacja polega właśnie na tym, że równocześnie odkrywa i zakrywa*”; że „*sekret ukazuje się w sposób dwuznaczny. Ale [że] to profanacja pozwala na dwuznaczność — dwuznaczność z istoty erotyczną — a nie odwrotnie*”¹⁰⁹. Emmanuel Levinas napisał: „*sposób, w jaki wydarza się lub urzeczywistnia [...] nagość erotyczna, określa źródłowo zjawiska bezwstydu i profanacji*”¹¹⁰. Zdanie to równie dobrze dotyczy architektury.

Bezwstyd

Gdy spojrzysz na stare miasta południowej Italii, zobaczysz, że ich architektura potrafi budować erotykę przestrzeni swoistym bezwstydem. Ulice i place zdają się być tworzone niemal w całości architektonicznym dotykiem stojących obok siebie budowli. Domy nie nakładają na siebie formy, są nagie, a ich wzajemna pieszczota bawi się niewidzeniem, powstaje jakby z przepaską zawiązaną na oczach. Te miasta jakże niezwykle porywają nocą, gdy ręką wyczuwasz zaledwie nierówności przeciwstawnych

108 Emmanuel Levinas, *Całość i Nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*. PWN 1998.
Przekład: Małgorzata Kowalska. s.: 310-311.

109 Emmanuel Levinas, *Ibid.*, s.: 309..

110 Emmanuel Levinas, *Ibid.*, s.: 310.

murów, dotyk dwóch różnych ścian, a ich odległość pozwala ci widzieć jedynie fragmenty załamania, oświetlone lampą schody, tarasy, które usiłują zrównać swoje połamane upływem czasu posadzki.

Wstyd i profanacja

Architektoniczne budowle nowoczesności, tak bardzo pewne swych wyglądom, ukazują zaskakującą niepewność, gdy dystans obserwacji zmienia się w możliwość dotyku. Jakże często bliskość innych budowli wywołuje lęk współczesnego budynku — lęk przed nieistotnością własnego wyglądu, przed konfrontacją formy, która przemienia się w swoisty architektoniczny wstyd wobec gestu drugiej budowli, w jeszcze większy wstyd wykonania gestu wobec niej. Czy to nie z lęku przed dotykiem słowo *deformacja* w architekturze nowoczesnej ma tak pejoratywne brzmienie? W miejskim spotkaniu deformacja formy budynku, która wynika ze złożonej geometrii ulicy, to swoista profanacja wstydu, to obietnica formalnej rozkoszy na owym wstydzie budowanej, to swoista modernistyczna erotyka architektury, w której inicjacja każdego projektu domaga się niemal perwersyjnej dziewiczości formy.

Erotyka Ukrytego

92

Jednak przywołane przed chwilą obrazy architektonicznych relacji dotyczą zewnętrzności publicznej, owej relacji na oczach wszystkich, gdzie radykalna ekspresja bliska jest ekshibicjonizmowi, ogląd graniczy z wojeryzmem, a dotyk niemal stwarza fetysze. Jak pokaz mody, w którym ekspresja modelki otwarcie przyzwala na ogląd widowni i dotyk fotografów.

Ale w Estetyce Ukrytego odbywa się spotkanie budowli-kochanków, które swą relację skrywają przed innymi (Trzecimi) po to, by bronić ją przed stotalizowaniem, przed nazwaniem jej całością, interpretowaniem poprzez kliszę architektonicznej jedności. Erotyczny dialog budowli odbywa się za fasadami, w utajonym napięciu pomiędzy wewnętrzną intymnością każdego z domów, który w tym spotkaniu uczestniczy. Tu ekspresja, ogląd i dotyk nie ryzykują perwersji — stają się językiem ciała, formułą przedziwnej pieszczoty. To inna zewnętrzność — zewnętrzność bliskości. Jej ukrycie wymaga kamuflażu.

Budynek Instytutu Programowania uniwersytetu Carnegie Mellon stanął naprzeciw pittsburskiej katedry. Jakże różne to budowle! Katedra strzelista i symetryczna w planie, instytut wygięty w stronę ulicy, by zbudować maksymalnie pojemną przestrzeń w swoim wnętrzu. Fasady, choć tak różne, jednak spotykają się. Wybór padł na linię geometrycznie pierwszą: oś głównej nawy starej katedry. To na jej przedłużeniu jest wejście do instytutu, to według tej osi budowana jest jego konstruktywistyczna

wieża. Czy jest to publiczny gest nowego budynku, hołd oddany starej architekturze? Zapewne tak. Ale jest też coś więcej. Za skrytością zewnętrznej fasady relacja między budynkami trwa nadal. Za wejściowymi drzwiami instytut nie zamyka ważnej geometrycznej linii swym użytkowym programem. Zupełna pustka westybulu pozwala, by główna oś katedry biegła dalej (choć już pod opieką innej wewnętrzności) i w końcu przeniknęła kolejne drzwi wydostając się raz jeszcze w przestrzeń publicznej zewnętrzności po drugiej stronie westybulu. Układ przestrzenny tego niewielkiego westybulu ustala wejście do kolejnych pomieszczeń instytutu na kierunku prostopadłym do tej dialogicznie skonstruowanej osi.

Relacja tych dwóch budowli jest, być może, obrazoburcza w warstwie spotkania znaczeń, które każda z nich niesie. Oto katedra poświęcona Bogu i Jego pochwałę cichości ducha; oto instytut oddany komputerowej technologii, zdolny projektować bezczelnie celne bomby. Ale sekretny związek budowli dzieje się poza słowami i znaczeniami. Albo inaczej: związek ten wytwarza dwuznaczność. Czytam Levinasa równolegle (być może, wbrew niemu): „*Dwuznaczność nie powstaje między dwoma sensami słowa, lecz między słowem i brakiem słowa, między znaczeniem języka i bezznaczeniowością bezwstydną rozkoszy, którą skrywa milczenie. Rozkosz profanuje, ale nie widzi. Jest intencjonalnością bez widzenia, odkrywaniem, które nie rzuca światła: to, co odkrywa, nie jest znaczeniem i nie oświetla żadnego horyzontu*”¹¹¹. Architektura, gdy w spotkaniu stać ją na intymność, nie potrzebuje znaczeń. Koncentruje się na rozkoszy.

93

Dotyk i tęsknota

Zachwycający jest dotyk, bo mój gest skierowany do innego człowieka przedziwnie wraca do mnie. Dotykając Innego wiem jak go dotykam, czuję więc, w paradoksalny sposób, swój własny dotyk. Czy to dlatego Levinas pisze: „*W rozkoszy Inny jest jednocześnie mną i kimś ode mnie oddzielnym*”¹¹²? Ale jakże podobnie, i jakże przewrotnie zarazem, działa skryty dotyk architektury. Oto nie mogę przesunąć ściany po drugiej stronie ulicy, która dzieli mój dom od drugiego domu, który tam stoi. Ale mogę zdeformować geometryczny porządek mojej strony, by dotknąć strony tamtej. Czuję dotyk, na który odważa się moja budowla i wiem, że w sekretności tego zdarzenia poczuje go i druga strona ulicy. To ciekawe, że inżynierska, prefabrykowana estetyka dzisiejszej architektury, gdy widzi deformację, nie posądza jej już o to, że jest błędem, obrazem nieuwagi projektanta czy budowniczego. Dzisiaj deformacja jest śladem intymności, dotykiem autentyczności, tęsknotą za Drugim, Innym, tę-

111 Emmanuel Levinas, *Całość i Nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. PWN 1998. Przekład: Małgorzata Kowalska. s.: 314.

112 Emmanuel Levinas, *Ibid.*, s.: 321.

sknotą za spotkaniem, która narusza — bo chce, by naruszyła — moją bezwzględną, technologiczną i geometryczną perfekcję. Wysilek deformacji jest obrazem tęsknoty; w jego drzeniu, niemal bolesnym napięciu, architektura staje się sztuką dotyku.

Dotyk, zapamiętany w kształcie deformacji, ujawnia fizyczność architektury, odkrywa dla wzroku trudność z jaką zmagać musi się budynek, by móc się poruszyć. Deformujący dotyk z jednej strony obnaża ułomność sztywnej struktury, budowlaną wielowarstwowość ścian i złożoność inżynierii; z drugiej zaś strony zakrywa przejrzystość konstrukcji, jasność układu przestrzennego i programu użytkowego, któremu ten służy. Dotyk deformacji równocześnie obnaża i zakrywa — staje się bliski temu, czym jest pieszczota. Ukazuje, jak wiele jest jeszcze w architekturze możliwe.

Pieszczota i niespełnienie

Architektura, gdy zda sobie sprawę ze swojej zdolności reagowania na wzajemny dotyk budowli, widzieć zaczyna możliwość kontynuacji tej, erotycznej już, relacji. Dotyk staje się jeszcze bardziej wysublimowany, gdy w jego naturalnie materialnym geście ujawnia się pragnienie, by rzeczywiście poruszyć drugą budowlę, by jej statyka zmieniła się w ruch. Ale nie chodzi tu ani o dynamiczny wysilek żelazobetonu, ani o kinetyczną zdolność maszyny, ale o to, by budowla wykonała ledwie zauważalny gest przyzwolenia, dokonała „profanacji wstydu bez zgody na jego przewyżnienie”. Owo pragnienie mikro-ruchu staje się istotą budowania architektonicznej pieszczoty, staje się oczekiwaniem niemożliwego, reżyserią zdarzenia nie-do-wiary. Sztuka architektury pragnie aury, którą wytworzył Weiser Dawidek w powieści Pawła Huelle –¹¹³. Architektura chce, by w skrytości przyjaźni podobnej do tej, jaką Weiser zawarł z Hellerem, Szymkiem i Piotrem, móc ujawnić umiejętność uniesienia się nad ziemię. Architektura pragnie erotyki podobnej do tej, jaka związała Weisera i Elkę, gdy ten, w ciszy pozostawionej przez jej muzykę, lewitował wysoko nad posadzką — wydarzyło się więc to, co zdaje się niemożliwe — i właśnie to stało się dowodem najgłębszego porozumienia. No właśnie: Huellego pamiętanie Weisera bliskie jest dialogicznemu pragnieniu intymności architektonicznego spotkania. W spotkaniu najbliższym z bliskich — w relacji erotycznej, która stwarza przekonanie o możliwości niemożliwego — architektura staje się pieszczotą: magicznym pragnieniem niespełnionego. W materialnej niemocy architektury, pozostanie pragnieniem na zawsze niespełnionym.

W Schwäbisch Hall, miasteczku nieopodal Stuttgartu, którego niemal wszystkie budynki centrum niesie drewniany szkielet pruskiego muru, stare budowle zawstydzają umysł ukształtowany nowoczesnością. Owo zawstyżenie przychodzi wraz

z rozpoznaniem, że relacje tych budowli są nie tylko zewnętrzne, ale też wewnętrzne: skryte i sekretne. Widzisz to już na ulicy pełnej fizycznych gestów bliskości, jakimi wzajemnie obdarzają się fasady. Ale czujesz to też, gdy zdajesz sobie sprawę, że nie do przewidzenia są relacje budowli ukryte za ich licami. Swoboda wzajemnego dotyku, ich łatwa zdolność odstąpienia od rygorystycznie prostokątnych rzutów, swoboda w zmianie grubości ścian i murów — wszystko to powoduje poczucie sekretności, wielkiej ukrytej mocy, być może obiecuje spełnienie nie-możliwego. Erotyczna relacja budowli ujawnia się niemal bezwstydnie w spotkaniu z beznamiętną geometrią nowoczesnego budynku Kunsthalle Würth. Chłód stalowej prostokątnej ramy, poprzez którą nowoczesne muzeum patrzy na miasto leżące po drugiej stronie rzeki, pozwala rozpoznać, że erotyka architektonicznego dotyku dzieje się właśnie tam: na wzgórzu opanowanym przez narastające jedno nad drugimi domy, w stromych i krętych ulicach, które rozdzielają niemal siłą lgnące do siebie budowle. Jak na ironię na dziedzińcu muzeum zobaczyłem farbą na posadzce napisane ostrzeżenie o niewielkiej nierówności w powierzchni całego placu, gdy przecież zaskakująca w krajobrazie miasta była tego placu niemal doskonale płaska powierzchnia. Chłód tej skądinąd subtelnie zaprojektowanej galerii rozproszył idący przez dziedziniec *Czarny Tłum*¹¹⁴ Magdaleny Abakanowicz. Cieleśność bezgłowych futerałów na moment związała przestrzeń muzealnego placu z erotyką rzeźby miasta.

Poza lęk

Przyznam, że przypomina mi się dziwna historia dwóch filmów Jean-Jacques'a Beneixa. *Diva* to manifest odważnego Post-Modernizmu, w którym miesza się ważne z nieważnym, realne z fikcyjnym, poważne z niepoważnym. Podobno film spotkał się z gwałtowną krytyką, podobno posądzano Beneixa zarówno o geniusz jak i o kamuflowaną naiwność. Spodobała mi się wtedy reakcja reżysera, który w odpowiedzi stworzył film *37,8 le matin* (bardziej znany pod tytułami *Betty* i *Betty Blue*). Film o wielkiej miłości, o erotyce, cieleśności i ułomności materii, o głębokim sensie spotkania: o przekraczaniu egzystencjalnej pojedynczości osób. Myślę, że architektura ma już za sobą swoją postmodernistyczną manifestację, że skończyła się już debata nad jej radykalną formułą. Ale nie może nikogo zadowolić sposób, w jaki architektura na całe to zdarzenie reaguje. Jak w gwałtownym ataku lęku, architektura wycofała się w modernistyczny historyzm, w teren najlepiej sobie znany, w inspirację swoją własną przeszłością. Sądzę, że ważniejsze dla architektury byłoby pójście śladem Jean-Jacques'a Beneixa, i zmierzenie się z tematem dla architektury nowym, a dla sztuki być może wciąż najtrudniejszym: z tematem miłosnego spotkania, w którym erotyka pozwala sięgnąć dalej, niż potrafi to materialność dotyku.

114 Magdalena Abakanowicz, *Czarny Tłum*, Figury z brązu. Kolekcja Würth, 2000.

— Pamięta Pan naszą rozmowę o nieużywanym już polskim określeniu fasady? Mówiono na nią *lico* – czyli *twarz*. Wciąż mi się to przypomina gdy czytam Pana słowa.

— „*Eros wychodzi zatem poza twarz. Nie dlatego, że twarz jeszcze coś zakrywa swoją przyzwoitością, jakby przyzwoitość była maską, za którą kryje się inna twarz. Erotyczna, bezwstydnie ukazująca się nagość obciąża twarz, przydaje jej potwornego ciężaru, rzucając na nią cień bez-sensu, nie dlatego, że spodziewa się ujrzeć za nią inną twarz, lecz dlatego, że wyrywa wstydowi coś ukrytego*”¹¹⁵.

115 Emmanuel Levinas, *Całość i Nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. PWN 1998. Przekład: Małgorzata Kowalska. s.: 319.





Pittsburgh, Pennsylvania. Widok z wejścia do Centrum Komputerowego Uniwersytetu Carnegie Mellon na Katedrę. Formuła dialogiczna: zewnętrzność, twarzą-w-twarz, skrytość i dotyk.



11.

Przestrzeń dialogicznego przesunięcia



pierwsza publikacja: ARCHITEKTURA-murator nr 08/2003

— „Moralność nie jest gałęzią filozofii, lecz filozofią pierwszą”¹¹⁶

— Pana zdanie wskazuje, że i o etyce architektury nie można myśleć jedynie w kategoriach stylistyki, ale raczej traktować trzeba ją, etykę architektury, jako wiedzę dla architektury pierwszą. Pierwszą w ten sam sposób, w jaki Modernizm dotychczas uznawał jedynie sprawność funkcjonalną. Co więcej, w swoich pracach „filozofię pierwszą” związał Pan nierozzerwalnie z wydarzeniem spotkania. Idąc Pana tropem myślę, że rozwój architektury Modernizmu związany może być z różnym stopniem zażyłości jej spotkań. Dzisiejsza wiedza architektury na ten temat sprowadza się do podstawowego podziału na sytuacje publiczne i prywatne. Ale przecież można architekturę nauczyć spotykać obcość i przyjaźń, można ją nauczyć kochania i pieczyoty.

Przesunięcie dialogiczne

Architektura zawsze powstawała w spotkaniu wielu osób, w godzinach rozmów: tych inspirujących i tych zniechęcających, tych potrzebnych i tych nieudanych, tych, które stały się sukcesem i tych, które okazały się porażką. Architektura zawsze powstawała też w stosunku do otoczenia — od bałwochwalczego naśladowania i kopiowania, do świadomie kontrastowego ignorowania starego i reprodukcji nowego. Gdzie więc dokonuje się owo, zdawałoby się niewielkie, dialogiczne przesunięcie?

99

Charakteryzując egzystencjalną formułę Modernizmu opisywałem cztery słowa-klucze objaśniające jej strukturę: **czas, miejsce, oryginalność i autentyczność**. Za każdym z nich, jak wskazywałem, stoją przemyślane, często radykalne idee, które, doprowadzając do intelektualnych rewolt i przestrzennych wynalazków, znakomicie zaawansowały architekturę. Jak więc obszar opisany czterema słowami-kluczami reaguje na zmianę, jaką niesie dialogiczne przesunięcie?

Z kolei opisując formułę dialogiczną, wskazałem na inne cztery słowa-klucze: **zewnątrżność, twarzą-w-twarz, skrytość i dotyk**. I za nimi stoją idee, często świadomie nie-radykalne, które zmieniają wizerunek architektury — zarówno ten intelektualny, jak i formalny, estetyczny.

Jak więc wytworzona przestrzeń dialogiczna ma się do dotychczasowych idei modernizmu? Zestawię teraz w pary słowa-klucze Modernizmu Egzystencjalnego i jego formuły dialogicznej, by wskazać potencjał zaawansowania wynikający z ich dialogu.

Egzystencjalny czas i dialogiczna zewnętrżność

Modernizm to nie tylko fascynacja fenomenem czasu w rozumieniu antynomii terażniejszości i przyszłości¹¹⁷, ale też fascynacja prędkością — szybkością każdej fizycznej czy intelektualnej operacji, szybkością ruchu i przepływu idei, szybkością operacji finansowych i procesów budowlanych. Nowoczesna cywilizacja napędzana jest nie tylko ilością dóbr, ale przede wszystkim prędkością ich przepływu. Ta cywilizacja wymogła powszechność komputerów, których mocy nie wykorzystano, mimo zapowiedzi, do spowolnienia tempa pracy i życia ludzi, ale do wprowadzenia w obieg systemu procesów o nowym stopniu wyrafinowania i złożoności — procesów, które przedtem pochłaniałyby zbyt dużo czasu.

Krótką historią idei architektonicznych tego czasu ukazuje zaskakującą analogię. Równocześnie z fascynacją czasem przychodzi w estetyce fascynacja prostotą: budowle odrzucają czasochłonne warstwy dekoracji, miasta pozbywają się skomplikowanych sytuacji własnościowych i przestrzennych. Modernistyczny projekt budynku jest jednoznaczny, łatwy — szybki — do zrozumienia i używania. Projekt miasta jest równie szybki w prawnych rozstrzygnięciach, w realizacji i obsłudze. Oto więc architektura miasta zafascynowana szybkością działania: na oddzielnych działkach, w bezpiecznych odległościach, stoją szybko zaprojektowane i zbudowane budynki o estetyce równie szybkiej jak doprowadzenie do czystości ich gładkich fasad.

100

Jednak w powojennej, egzystencjalnej fazie Modernizmu, ta fascynacja szybkością zdaje się kłócić z psychoanalityczną dociekłością, która asystuje swoistemu boomowi filozoficznemu powojennych społeczności Europy. Dzisiaj można sądzić, że dopiero współczesna technologia szkła i szybkie komputerowe projektowanie pozwoliły zrealizować to, co z tamtej sytuacji wynikało. Budowle modernistyczne wreszcie dokonują sztuki swoistej zadumy gdy ich złożone fasady, poprzez skomplikowane odbicia promieni świetlnych pomiędzy kolejnymi warstwami szkła, spowalniają nie tylko przenikanie naturalnego światła do architektonicznych wnętrz, ale spowalniają też i samą percepcję budowli. I światło i percepcja grzęzną w odbiciach pomiędzy warstwami różnorodnych szkieł, a architektura — jak egzystencja — staje się złożona i niejednoznaczna. Idee złożoności i niejednoznaczności pojawiają się jako odkrycia wielkiej interpretacji Roberta Venturiego już w 1966 roku¹¹⁸. Ale to poprzez perspektywę

117 Janusz St. Pasierb, *Światło I sól*, Editions du Dialogue, 1982. s.:27-43.

118 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, 1966.

książki *Complexity and Contradiction in Architecture* zrozumieć można drogi, na których architektura Nowego Modernizmu odnajduje dzisiaj swój formalny związek z wielką tradycją budowania.

Ale dopiero interpretacja dialogiczna nadaje spowolnieniu rolę fundamentalną, ustanawia je jednym z pierwszych kryteriów w intelektualnej konstrukcji dzisiejszej architektury. Oto spotkanie z Drugim — spotkanie wymagające wejścia w zewnętrzność — domaga się zaciekawienia jego innością, potrzebuje dla niej cierpliwości. Spotkanie z innym ode mnie człowiekiem, który tworzyć chce architekturę, czy spotkanie mojego projektowania z architekturą innego budynku — wszystko to wymaga charakterystycznej dla zewnętrzności postawy etycznej, wsluchania się, wpatrzenia w Drugiego, dania mu czasu na decyzję, dania nam obu czasu na dialog. Etyka architektury wymaga spowolnienia, by w skupieniu budować swoje dialogiczne sytuacje, spotkania i wizerunki.

Egzystencjalna oryginalność i dialogiczne twarzą-w-twarz

Oryginalność w Modernizmie Egzystencjalnym na stałe związana zdaje się być z samotnością, choć, w nie do końca jasny sposób, naznaczona jest *duchem czasu*, opisana jest kulturową kliszą *Zeitgeist*. To z połączenia *ja* i *Zeitgeist* wynika przedziwny obraz dwoistości: z jednej strony nowoczesność jest wielką pochwałą wyjątkowości i indywidualności każdego twórcy; z drugiej zaś strony jest nadaniem statusu powszechności Stylowi Międzynarodowemu, prefabrykacji i asemblażu. We współczesnej architekturze pojęcie oryginalności staje się mityczne, staje się najchętniej zakładaną maską nowoczesności, podczas gdy ukryta za nią praktyka projektowania to powielanie w nieskończoność tych samych fragmentów, kopiowanie znalezionych w architektonicznych czasopiśmie pomysłów, reprodukcja całych dzieł. Pamiętam komentarz Roberta Venturi'ego z 1972 roku, gdy w książce *Learning from Las Vegas*¹¹⁹ ukazał rozprzestrzenianie się formalnej estetyki klasztoru La Tourette Le Corbusiera na terenie Stanów Zjednoczonych. Venturi konkludował tę sytuację przewrotnym stwierdzeniem, że nowocześni architekci „gloryfikują oryginalność poprzez jej kopiowanie”¹²⁰. Wydaje się, że jedynym skutkiem tego obnażenia było ostateczne zdjęcie z architektonicznej reprodukcji fałszywej maski oryginalności.

Ale czy nie jest tak, że zakamuflowaną w asemblażach niemoc oryginalności Modernizmu powodowało przeświadczenie o konieczności zmierzenia się z *duchem czasu*?

119 Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, MIT, 1980. s.: 138, 146-147.

120 Robert Venturi, *Ibid.*, s.: 138.

Modernizm wskazując równocześnie na znaczenie oryginalności i znaczenie czasu stworzył sytuację niemożliwą — bo każda oryginalność żyje na swój sposób, a więc i w swoim własnym, niezależnym czasie.

Przesunięcie dialogiczne zdaje się nadawać oryginalności bardziej przekonujący wymiar, bowiem indywidualna oryginalność nie jest już przeciwstawiana totalnej kategorii *ducha czasu*, ale indywidualnej kategorii inności. Każda oryginalność staje twarzą-w-twarz z inną oryginalnością. To ważna korekta, bo skoro każda indywidualna oryginalność żyje własnym czasem, to znaczy, że architektura dialogiczna tworzy przestrzeń wielości czasów.

Ale dialogiczne rozumienie sytuacji twarzą-w-twarz nie jest symetryczne: etyka wskazuje na konieczność wsłuchania się w inność Drugiego, a więc wymaga swoistego gestu wycofania się z ekspresji własnego poglądu. To jak w rozmowie z Przyjacielem, którego inność nie jest zagrożeniem, ale obietnicą dowiedzenia się czegoś więcej — więcej nie tylko o świecie mojego rozmówcy, ale i, dzięki jego perspektywie, dzięki jego przyjaźni, o świecie moim. Dla architektury nowoczesności empatia wobec inności to traktowanie świata nie jako zagrożenie, ale jako Przyjaciela, który pomaga zrozumieć moją oryginalność.

Egzystencjalne miejsce i dialogiczne to-co-ukryte

Idea miejsca w Modernizmie Egzystencjalnym była tematem na swój sposób niewygodnym. Wielka architektura — albo inaczej: architektura, o której pisały wielkie magazyny architektoniczne — konstruowana była poza miejscem, była globalna, bo, jak argumentowano, wynikała z fizyczności człowieka, którego przestrzenne potrzeby są wszędzie na świecie mniej więcej takie same. Architektura egzystencjalna, tak jak i egzystencjalny człowiek, znalazła się w potrzasku: z jednej strony głosili pochwałę oryginalności samych siebie, a więc i miejsc, które ich ukształtowały; z drugiej aspirowali do bycia obywatelami świata, a więc do swoistej kultury globalnego miejsca. Wydawałoby się, że to dobra konstrukcja, gdyż obejmuje całe spektrum idei przestrzeni.

Ale Modernizm raz jeszcze stwarza sytuację niemożliwą: jego postawa rewolucyjna wymaga radykalności, opowiedzenia się po którejś ze stron antynomii. Skoro więc po stronie aspiracji znajdowała się globalność — wybierano ją. Prowincjonalną lokalność pozostawiano tym, którzy jakoby do świata nie dosięgali.

I znowu: przesunięcie dialogiczne zdaje się nadawać kategorii miejsca bardziej przekonujący wymiar, bowiem w tej etycznej strukturze lokalność nie jest już przeciwstawiana globalności. Przedefiniowaniu podlega natomiast samo pojęcie globalności. Porzucona zostaje idea, która od aspirującej do świata lokalności wymagała stopienia

się w globalnym tyglu. W jej miejsce przychodzi formuła *patchwork'u*, w którym globalność jest rezultatem *zszycia* różnorodnych lokalności. To kolejna ważna korekta: bowiem *patchwork* różnych tożsamości, posiadając *szwy*, wskazuje przestrzenie kulturowego dialogu.

Jednak, kontynuując tę analogię, choć zestawienia *patchwork'u* są widoczne, to szwy gwarantujące ich nierozzerwalność pozostają ukryte przed oglądającymi. Podobnie lokalność, by zachować swą autonomię w oczach świata, w sytuacji zestawienia z inną lokalnością nie ujawnia szwów, które łączą je we wspólnotę, gdyż wtedy świat sam uzna je za całość i stopi w jedno. Jak w spotkaniu miłosnym, lokalność pozostaje chroniona sekretnością intymnych związków, sekretnością połączeń, zestawień i szwów, sekretnością geometrii, prototypów i reguł ich łamania.

Egzystencjalna autentyczność i dialogiczny dotyk

Autentyczność Modernizmu Egzystencjalnego była paradoksalna, bo była, w gruncie rzeczy, sztuką iluzji. Zaprzęgała najnowszą technologię do tworzenia kolejnych złudzeń: lekkości tego, co ciężkie (budynek), funkcjonalności tego, co niefunkcjonalne (płaskie dachy), czy, mocy tego, co kruche (szkło). Autentyczność podzieliła architekturę ze sztuką, bo gdy sztuka, fascynując się zarówno cyrkiem Felliniego jak i realnością Kantora, nazywała rzeczy po imieniu, to architektura, fascynując się iluzją, kamuflowała ją przy pomocy realności funkcjonalizmu. Trzeba było dopiero Michaela Benedict'a i jego książki *For an Architecture of Reality* z 1987 roku, by architektoniczną realność zbliżyć do prawdziwego sensu słowa *realność* — a więc i do idei autentyczności.

Jednak, mimo interwencji Benedict'a, nie zmieniła się konstrukcja antynomii modernistycznej autentyczności: rozpięła się ona na zawsze pomiędzy iluzją i realnością. Co więcej, i w niej Modernizm Egzystencjalny narzucił czarno-białą strukturę wyboru. Zwycięża aspiracja uzyskania niemożliwego, a więc iluzji: budowania świata szklanych wind i przejrzystych ścian, chodzenia po niewidzialnych podłogach i kontrolowania domowego ekspresu do kawy poprzez satelitalny telefon ukryty w zegarku.

Przesunięcie dialogiczne zdaje się nadawać autentyczności inny sens. Idąc tropem Benedict'a, zestawia się w owym przesunięciu realność materialności z czymś, co Benedict tajemniczo określa *pustką* i od razu przyznaje, że określić można ją „*jedynie poprzez intuicję*”, że w jej opisie „*można sięgnąć jedynie określonego punktu*”, że „*sugestywność języka jest tu bardziej potrzebna niż kiedykolwiek*.”¹²¹ Odkrywcze zdaje się jego pierwsze przybliżenie, gdy pisze: „*to co rozumiem przez pustkę to coś jak... cisza,*

czystość i przejrzystość.” Ale też wydaje się, że Benedict niesłusznie omija warstwę dramatu, jaką zawiera ustalony przez niego termin. Pisze: „słowo pustka ma zestaw konotacji, o których tu nie myślę — to tęsknione i głuche poczucie straty lub samotności [...]”¹²². Filozofia spotkania, głębia Levinasowskiego opisu sensu nieskończoności, pozwalają widzieć stratę i samotność w innym niż Michael Benedict świetle. Ale do tego potrzeba spotkania przekraczającego miłość i zmierzającego ku erotyce. Samotność staje się w niej niespełnionym pragnieniem połączenia — niespełnionym jednak nie z niemocy, ale dlatego, że każdy błysk upragnionego spełnienia wyzwala jedynie jeszcze większe uderzenie pragnienia. „Pragnienie [...] jest jak dobroć – Upragnione nie wypełnia go, lecz pogłębia”¹²³. W spotkaniu erotycznym — tym, które mierzy jaszczkę dalej i wyżej niż spotkanie miłosne — uczucie utraty i samotności zdaje się być najgłębszym doznaniem odrębności tego, co Drugie; tego, co jest Architekturą Innego.

Jak w erotycznym spotkaniu więc, gdy cielesna realność jest niemal po kantorowsku „najniższej rangi”, to iluzja wyzwala potężną poetykę niespełnienia i ściskającej za gardło tęsknoty. To tu, być może, jest zasadnicza różnica między funkcjonalizmem i dialogicznością architektury: gdy pierwszy swą zredukowaną do funkcjonalności erotykę pragmatycznie prowadzi od pożądania do spełnienia, ta druga rozumie, że spotkanie erotyczne to przestrzeń nieskończoności relacji, w której każdy moment spełnienia wyzwala jeszcze głębsze pragnienie. Architektura dialogiczna, godząc się na tęsknotę i niespełnienie, sięga nieskończoności.

104

Modernizm Dialogiczny

Dialogiczność, w całej swej złożoności, zwraca uwagę na cztery nowe dla Modernizmu idee i słowa:

1. **Idea spowolnienia, potrzeba super-uwagi** ukazuje się w zastanowieniu nad czasem i jego uwikłaniem w zewnętrzną;
2. **Idea otwartej empatii** wynika z zastanowienia nad oryginalnością w dialogicznej sytuacji twarz-w-twarz;
3. **Ideę architektonicznej skrytości** powołuje zamysł nad intymnością miejsca w kontekście wagi tego, co ukryte;
4. **Idea nieskończoności, idei permanentnej niekompletności** architektury uzyskuje sens w debacie nad autentycznością i zmysłowością dialogicznego dotyku.

122 „sick and hollow feeling of loss or loneliness”. Michael Benedict, *For an Architecture of Reality*. Lu-men Books, 1987. s.: 50.

123 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność*. PWN, 1988, s. 18-21.

— Czy potrafi Pan wyobrazić sobie doskonałość architektury tak wielką, że każde wyjście poza jej mury wywołuje tęsknotę rozstania? Tak zawsze wyobrażałem sobie moc architektonicznego dzieła.



Madryt. Herzog i de Meuron: *Caixa-Forum*.
Widok z wnętrza ulicy. Dialog rozpiąć trzeba
między wartością tożsamości architektonicznych
miejsc i budowli, a dialogiczną ciekawością s
potkania z architekturą tego, co Inne.

12.

Między tożsamością i ciekawością

pierwsza publikacja: ARCHITEKTURA-murator nr 09/2003

— Pana zdania kończące *Całość i nieskończoność*, gdy odnieść je do architektury, stają się najbardziej dramatyczną krytyką heroicznego projektu, jakim dotychczas był Modernizm. Usłyszmy Pana słowa:

— „Egzystencja heroiczna, dusza oderwana od innych, może realizować swoje zbawienie, szukając dla siebie życia wiecznego. Ale czy wracając do siebie w ciągłości czasu, podmiotowość nie zwraca się przeciwko sobie? Czy w ciągłym czasie sama tożsamość nie staje się opętaniem, czy w tożsamości, która wciąż trwa, nawet w najbardziej niesamowitych wcieleniach, nie zwycięża ‘nuda, owoc smętnego braku ciekawości, [która] / obleka się przed nami w kształt nieśmiertelności’”? —¹²⁴

— Ma pan rację cytując na koniec Charles’a Baudelaire’a. Przestrzeń dialogiczną trzeba rozpiąć pomiędzy wartościami tożsamości i ciekawości tego, co inne.

Drugi obieg Modernizmu

W każdym okresie intelektualnego uformowania Zachodu architektura ukazywała swój do tego uformowania stosunek. Niektóre domy i miasta pozostawały na zawsze związane z jednym tylko okresem intelektualnej formacji; inne zawsze brały udział w formowaniu tego, co w kulturze właśnie się działo; jeszcze inne wciąż uciekały w przyszłość, dążąc do ideału mimo pełnej świadomości niemożliwości jego osiągnięcia.

Z perspektywy tak zróżnicowanej historii architektonicznych idei inaczej widzi się również Modernizm — ten Heroiczny swoją socjalną rewolucją, i ten Egzystencjalny, głęboko naznaczony indywidualnością każdego *ja*. Inaczej też widzi się epizod Postmodernizmu lat osiemdziesiątych — mimo, że dla architektonicznej praktyki to okres raczej nieudany, to właśnie on przywrócił teorii Modernizmu zgubioną w rewolucji ideę wielości, wskazał na inne od oficjalnego obiegi modernistycznej myśli, uwolnił architekturę od naiwnego ewolucjonizmu idei i form i, w konsekwencji, wyzwolił budowlę od obowiązku znakowania czasu teraźniejszego. Cokolwiek powiedzieć o Postmodernizmie, to właśnie on przywrócił architekturze ideę ponad-czasowości, wskazał drogę poza czasem.

Przyglądając się drugiemu obiegowi Modernizmu zobaczyć można, że pytanie o etykę architektury pojawiło się już w jego fazie egzystencjalnej, w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. Powojenne odbudowy miast, które to pytanie stawiały, nie zostały jednak zauważone, bo europejska architektura zajęta była ideą internacjonalności stylu. Odbudowy miast, z natury swej zwracające się ku lokalności, traktowane były

124 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność*. PWN, 1988, s.: 370-371. Levinas cytuje: Charles Baudelaire, *Spleen I*. przeł. Mieczysław Jastrun, w Kwiaty zła, PIW, 1958, s.81.

jedynie jako swoiste kurioza nie mające nic wspólnego z nowoczesną teorią architektury. Jednak z perspektywy dzisiejszych interpretacji, powinny być już wtedy uznane za intrygujące hybrydy Modernizmu.

Klonowanie miasta

Taką hybrydą była budowa architektonicznej repliki zniszczonej Warszawy. W architekturze dzisiejszej Starówki tego miasta miesza się przeszłość historii z teraźniejszością pamięci. Takiego architektonicznego działania nie można zrozumieć bez uświadomienia sobie, że stoi za nim lewinasowskie „nie możesz mi tego zrobić, bo jest to przeciw mnie”. W Warszawie etyczne prawo miasta do tego, by trwać w swojej fizycznej tożsamości uznane zostało za ważniejsze, niż możliwość zapisu dla pamięci pokoleń faktów przemocy historii. Zburzone miasto odbudowano. W perspektywie dialogicznej świadczy to nie o konserwatyzmie działań, ale o wadze, jaką niesie w sobie etyczne prawo architektury do fundamentalnej niezgody na to, „co przeciw niej”. Łatwiej to zrozumieć, jeśli uświadomimy sobie, że odbudowane miasto to nie jest prosta replika jego fizycznych kształtów, ale rezultat swoistego architektonicznego klonowania, którego intencją jest stworzenie duplikatu „osoby” miasta. Mogę sobie dzisiaj wyobrazić wahania współczesnej nauki, czy odrzucić możliwość klonowania człowieka w sytuacji, gdy klonowanie może okazać się jedyną drogą przeciwstawienia się przemocy. Tak właśnie stało się w Warszawie — jej odbudowa, z punktu widzenia etyki architektury, jest ekspresją niezgody na przemoc niszczenia.

108

Klonowanie wizerunku

Być może jeszcze ciekawszą hybrydą drugiego obiegu Modernizmu jest Główne Miasto w Gdańsku. Jego architektura to eksperyment klonowania publicznego wizerunku miasta przy jednoczesnej modernizacji jego mieszkaniowej struktury. Wzniesiono tam repliki fasad (choć tylko pozornie są to repliki), a za nimi ukryto funkcjonalne zespoły mieszkań, których wewnętrzne układy rzadko kiedy respektowały zewnętrzne podziały ulicznych pierzei na fasady odrębnych kamienic. Z punktu widzenia głównego obiegu Modernizmu było to działanie jednoznacznie skandaliczne. Ale z punktu widzenia etyki architektury oddzielenie wewnętrzności każdego z mieszkań od wizerunku, jaki cały budynek oferuje miastu w odpowiedzi na jego prośbę przywrócenia mu przemocą spalonej fizjonomii, nie może zostać jednoznacznie potępione. Dialogiczna interpretacja takiego działania — interpretacja, która nie dąży ani do radykalnej jednoznaczności idei, ani do tak zwanej czystości rozwiązań — odkrywa na gdańskim Głównym Mieście załączki innej, *offowej* złożoności. Być może to właśnie ona jest pierwszym znakiem przesunięcia paradygmatu estetycznego architektury Modernizmu od jednoznaczności do wieloznaczności, od prostoty do złożoności.

Dialogiczna tożsamość

Architektoniczne klonowania w Warszawie i w Gdańsku były w ogromnym stopniu uzasadnione etycznie. Pomimo, że obie budowy powstawały w czasie, gdy w Paryżu Jean-Paul Sartre i Maurice Merleau-Ponty konstruowali intelektualne podwaliny Modernizmu Egzystencjalnego, nie można nie widzieć wartości działań w Warszawie i Gdańsku. Co więcej, tę wartość widać coraz wyraźniej: dzisiaj obie dzielnice odnoszą publiczny i finansowy sukces. Ich *offowość* w stosunku do *mainstream'u* awangardy Modernizmu, z perspektywy czasu i kryzysu samego Modernizmu, okazuje się, być może, załączkiem architektonicznej dialogiczności architektury, która naznaczona jest etyką spotkania.

Być może potrzeba było presji brutalnego zniszczenia tych dwóch miast, by poczucie etycznej odpowiedzialności odezwało się również w architekturze. W podobny przecież sposób, w reakcji na Holokaust, powstały teksty filozoficzne Emmanuela Levinasa. Tyle, że architektura, inaczej niż filozofia, nie potrafiła dotychczas zaawansować do współczesności tego wszystkiego, co wtedy było jej doświadczeniem. Być może stoi za tym uwikłanie architektury w codzienność, które powoduje, że skłonni byliśmy, i jesteśmy nadal, interpretować działania w Warszawie i Gdańsku bardziej w kategoriach politycznych, patriotycznych, czy nawet romantycznych, niż głęboko etycznych.

109

Prawdą jest również, że etyczne sytuacje powiązane z historią przemocy łatwiejsze są do rozstrzygnięcia od tych, które dzieją się w codzienności. Trzeba bowiem bardziej subtelnej wrażliwości, by zrozumieć, że perspektywa etyczna jest nośna również w codziennych sytuacjach otaczającej nas rzeczywistości — ba — otaczającej nas ze wszystkich stron modernistycznej iluzji.

No właśnie. Jeśli początek idei dialogiczności architektury naznaczony jest ciężarem dramatu odzyskiwania *tożsamości*, czym posługuje się lekka brakiem historycznego bagażu awangarda? *Ciekawością* tego, co w świecie jest inne, *ciekawością* wiedzy zawartej w jego filozofii i w jego sztuce.

Wiedza filozofii i język

Filozoficzna awangarda Modernizmu związała się z fenomenologią. W powojennym czasie, gdy kształtowały się oba obiegi Modernizmu (Egzystencjalny i Dialogiczny) o fenomenologii mówił i pisał Maurice Merleau-Ponty. W odczycie zatytułowanym *Pierwszeństwo percepcji i jej filozoficzne konsekwencje*, wygłoszonym w 1947 roku w Paryżu, filozof mówił: „*Postrzegany świat jest zawsze przyjmowany wcześniej i stanowi*

fundament całej racjonalności, całej wartości i całej egzystencji.”¹²⁵ To radykalne przyznanie pierwszeństwa percepcji pojawiło się już wcześniej u Edmunda Husserla, który widział w tej metodzie filozoficznej początek nowoczesnej wiedzy. Już w 1931 roku w *Medytacjach kartezjańskich* Husserl pisał o swej pewności, że w technikach fenomenologii dokonywać może się „urzeczywistnienie filozofii pierwszej”¹²⁶. W tym kontekście równie ważne zdaje się zdanie napisane przez Emmanuela Levinasa w roku 1961: „Moralność nie jest gałęzią filozofii, lecz filozofią pierwszą”¹²⁷.

Wszystkie trzy konkludujące opinie brzmią niemal jak spór o prymat i pierwszeństwo w filozofii: czy sama percepcja, czy metoda fenomenologiczna, czy też moralność leży u podstaw wiedzy konstruowanej przez filozofię? Zgodzić się trzeba, że medium całej fenomenologii jest, co podkreśla Merleau-Ponty, proces percepcji. Przypomnijmy sobie (za Romanem Ingardenem¹²⁸), że jednym z kluczowych odkryć fenomenologii dotyczących procesu percepcji jest fakt, że człowiek nie jest biernym odbiorcą danych wrażeń świata, ale że wobec każdej rzeczy postrzeganej kieruje, i to w pierwszym akcie procesu postrzegania, swoją intencję wobec tej rzeczy. W perspektywie konkluzji Levinasa ciekawe jest zadać tu raz jeszcze (wszak filozofia już je zadawała) pytanie o to, co kształtuje ową pierwszą intencję? Czy nie jest to, przynajmniej w części, swoista intuicja etyki, uformowana wszystkimi wcześniej doświadczonymi spotkaniami? Być może (choć odpowiedź pozostawiam filozofom) etyczna postawa odpowiedzialności, owa gotowość do dania odpowiedzi, jest jednym z elementów inicjujących proces każdej percepcji? W tak opisanym procesie etyka znalazłaby swoje jednoznaczne miejsce w całej teorii widzenia, w teorii architektury i sztuki.

Zgoda na takie rozwiązanie była by ogromnym zaawansowaniem wiedzy tworzonej przez filozofię — a więc wiedzy posługującej się językiem i, jakże często, na teorii języka budowanej. Ale to jeszcze nie wszystko.

Wiedza sztuki poza językiem

Aby znane z Warszawy i Gdańska doświadczenie przeciwstawienia się przemocy stało się użyteczne w codziennych sytuacjach architektury, potrzeba ich przełożenia na język sztuki, potrzeba określenia mechanizmów, które zaliczają je nie do akcji politycznych,

125 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, 1964, s.:13.

126 Edmund Husserl, *Medytacje kartezjańskie*, PIW, 1982, s.: 104.

127 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność*. PWN, 1988, s.: 367.

128 Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t.II, PWN, 1958, s.: 160.

ale do szeroko rozumianego obszaru decyzji estetycznych. Czy jest więc coś, co pozwala traktować interwencje architektoniczne Warszawy i Gdańska jako akcje z obszaru sztuki i architektury współczesnej?

Gdy architekci mówią o swojej twórczości, wtedy, podobnie jak artyści mówiący o sztuce, często podkreślają znaczenie intuicji. Ale w tych rozmowach nie ma odniesienia do Husserla — intuicja staje się pojęciem trochę magicznym, a trochę religijnym. Jest magiczna, ponieważ przypisuje się jej umiejętność stwarzania rzeczy i idei, których umysł człowieka nie potrafi wyjaśnić; jest pojęciem niemal religijnym, bo prawie każda próba zrozumienia jej mechanizmów traktowana jest tak, jakby była sięganiem człowieka po coś, po co sięgać nie powinien. Architekci i artyści jakby obawiali się, że gdy zrozumieją intuicję, staną się rzemieślnikami twórczości, a nie jej kapłanami. Ale za tymi emocjami stoi coś więcej, niż tylko lęk czy uzurpowanie sobie prawa do wymykających się rozumieniu działań — za nimi stoi rodzaj frustracji nauką i humanistyką — frustracji przyjętymi przez nie metodami pracy. Architekci i artyści są bowiem niewielką grupą badaczy świata przekonaną, że istnieje ogromny obszar wiedzy do odkrycia w przestrzeniach świata niewyraźnych językiem, nieopisywalnych słowami czy matematycznymi formułami. Architekci i artyści wskazują na strefę swoistej tajemnicy — na obszar poznania istniejący poza możliwością opisu.

Dialogiczna ciekawość

W swojej „filozoficznej podróży w głąb mózgu” Paul M. Churchland, filozof głęboko czerpiący z osiągnięć współczesnej neuronauki i wiedzy o komputerach, pisze: „*Nasza tradycyjna językowo-centriczna koncepcja poznania jest obecnie konfrontowana z bardzo inną, mózgowo-centriczną koncepcją, która w tym procesie nie przyznaje językowi żadnej fundamentalnej roli*”. Według badań nad mózgiem podstawowym mechanizmem percepcji jest stopień aktywacji neuronów takich jak te, które znajdują się w siatkówce oka czy korze mózgu związanej z widzeniem (visual cortex)¹²⁹. Procesy poznania natomiast koncentrują się na zdolności mózgu do rozpoznawaniu prototypów obiektów i dekodowaniu ich deformacji. Relacja prototypu i jego deformacji jest informacją wykorzystywaną w procesach zapamiętywania i rozpoznawania indywidualnych obiektów — stanowi więc potencjalnie fundamentalny mechanizm konstruowania tego, co nazywamy tożsamością miejsca czy obiektu.¹³⁰

Nowa filozofia, która absorbuje wiedzę zarówno z prac nad sztuczną inteligencją, jak i z medycznych studiów nad mózgiem, poszukując poza językiem, być może wskaże

129 Paul M. Churchland, *The Engine of Reason, the Seat of the Soul*. MIT, 1995, s.:323.

130 Autor prowadzi zaawansowane prace nad rozpoznaniem relacji między prototypem i deformacją na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

architekturze zupełnie nowe obszary wiedzy. Co ciekawe, sztuka, w tym architektura, które od dawna znają metody pracy poza językiem, stać mogą się liderkami nowej wiedzy o percepcji i poznaniu, zczynami następnej filozofii — tej, która powstać może poprzez zaawansowanie filozofii spotkania. Tak, sztuka architektury może więc zaawansować również etykę.

Cała przestrzeń architektury dialogicznej

Sens nowych możliwości nie leży w kolejnych i ponaglanych przez postęp skokach paradygmatów, ale w zrozumieniu złożoności świata, sztuki, nauki i architektury. Dialogiczna metoda wymaga świadomej rezygnacji z radykalizacji wiedzy o sztuce i architekturze, a jej najbliższa przyszłość rysuje się na styku osiągnięć filozofii języka i filozofii mózgu. Dialog prowadzony przez architekturę dialogiczną w jej przestrzeniach wewnętrzności i zewnętrzności rozpiąć trzeba między wartością tożsamości architektonicznych miejsc i budowli, a dialogiczną ciekawością spotkania z Drugim — z architekturą tego, co Inne.

— Żal, że Pan już nie pisze. Tak bym chciał podsunąć na Pana biurko zdanie Krystiana Lupy: *„Zacząłem być artystą w momencie, kiedy przestałem wiedzieć, czego chcę. Dopiero w trakcie pracy dowiadywałem się czego chcę”*¹³¹. Zgadza się Pan?



3

PRZYBLIŻENIA



Grand Hotel de Londres

Istanbul. Portal wejściowy w fasadzie Grand Hotel de Londres.
Deformacja: przesunięcie warstw fasady.

1892

Pożyczanie światła.
Jak myśl Emmanuela Levinasa może zmienić
architekturę miasta?

Pierwsza publikacja: *Emmanuel Levinas: Filozofia, Teologia, Polityka. Materiały konferencyjne pod redakcją Adama Lipszyca.*

Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2006

Przedmioty nie mają własnego światła, przyjmują światło pożyczone.
Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność*¹³²

Nie chcę ukrywać, jak ogromnie cieszy mnie obecność dziedziny architektury na dzisiejszej konferencji. Dziękuję za to panu dyrektorowi Bogdanowi Bernaczyk-Słońskiemu z Instytutu Adama Mickiewicza i panu prezesowi doktorowi Piotrowi Cywińskiemu z Klubu Inteligencji Katolickiej, ogromnie dziękuję też doktorowi Adamowi Lipszycowi. Ale cieszy mnie również moja tu obecność, bo pozwala mi podziękować obecnemu na sali biskupowi księdzu Markowi Jędraszewskiemu, i nieobecnemu księdzu Józefowi Tischnerowi, za słowa zachęty, które w latach osiemdziesiątych skierowali do mnie, gdy pytałem ich o moje prawo do wplątywania Emmanuela Levinasa w dyskurs o współczesnej architekturze miasta. Dziękuję obu Nauczycielom.

1.

Czytanie Emmanuela Levinasa wielokrotnie narzucało mi myśl, że problemy miast nieważne są wobec problemów człowieka w ogóle. Używając potężnej retoryki Filozofa: jakże nieważne jest burzenie miasta wobec zgrozy zabijania jego mieszkańców; jakże nieważne jest spłonienie stodoły wobec szalonego aktu spalenia w niej Ludzi. Architektura, szczególnie ta, która sięga poza cel zbudowania człowiekowi minimum schronienia, jest głęboko świadoma swojej „absurdalności i beżyteczności” w sytuacjach prawdziwego dramatu. Ma rację Levinas pisząc, że w świecie ludzkich działań, poza-celowość jest nagością, która powoduje, że „rzecz jest zawsze nieprzejrzystością, oporem, brzydotą.” Ale bywa czasami, jak w Vukowarze, że odbudowa mostu nad rzeką staje się drogowskazem dla ludzkich zachowań. Tę architekturę najbardziej

132 „Rzeczy są nagie tylko metaforycznie, kiedy są pozbawione ozdób: nagie ściany, nagie krajobrazy. Nie potrzebują ozdób, gdy zatracają się w spełnianiu funkcji, do której są stworzone, gdy tak radykalnie podporządkowują się własnemu celowi, że w nim zanikają. Postrzeganie rzeczy jednostkowych dowodzi jednak, że nie rozpuszczają się one całkowicie; wychodzą ze swych form, przebijają je, dziurawią, nie rozpuszczają się w relacjach, które wpisują je w całość. W jakimś stopniu zawsze przypominają te przemysłowe miasta, w których wszystko jest przystosowane do celu produkcji, ale które, zadymione, pełne odpadków smutku, istnieją także dla siebie. Nagość rzeczy to nadwyżka jej bytu w stosunku do jej celu. To jej absurdalność, jej beżyteczność, ujawniająca się jako taka tylko w stosunku do formy, od której rzecz się odcina i której jej brakuje. Rzecz jest zawsze nieprzejrzystością, oporem, brzydotą. Dlatego koncepcja Platona, zgodnie z którą intelligibilne słońce mieści się poza widzącym okiem i poza oświetlanym przedmiotem, dokładnie opisuje postrzeganie rzeczy. Przedmioty nie mają własnego światła, przyjmują światło pożyczone. Piękno wprowadza do tego nagiego świata nową celowość – celowość wewnętrzną. Odsłaniając świat przez naukę i sztukę, nadajemy znaczenie żywiołom, przekraczamy percepcję. Odsłonić rzecz znaczy oświetlić ją przez formę: znaleźć dla niej miejsce w całości, dostrzec jej funkcję lub jej piękno” (Levinas, *Całość i nieskończoność*, tłumaczenie Małgorzata Kowalska, s. 73-74).

cenie, bo nie jest ona jedynie odwzorowaniem pogmatwanego świata, ale świeci światłem pożyczonym od mądrości pojedynczych ludzi, mądrości filozofów, od, być może, Mądrości Nieskończonej.

2.

Wielu architektów i dzisiaj jest ogromnie zaskoczonych, gdy orientują się, że mówią o swojej pracy językiem filozofii — językiem, którego słowa kluczowe określili i opisali wcześniej filozofowie. To język częściej Jean-Paul Sartre'a, rzadziej Martina Heideggera, czasami Witolda Gombrowicza. Jednak tylko Gombrowicz, swoją koncepcją niedojrzałości, jest zapewne w stanie wytłumaczyć, dlaczego w dzisiejszej architekturze wróciła estetyka wczesno-modernistycznej rewolucji. To był czas, to była rewolucja, która naznaczyła młodość mojego pokolenia architektów. Dzisiaj, jakby w tęsknocie do czasu pierwszych odkryć architektonicznych, wracają oni do bezkrytycznego zafascynowania odwagą projektów Le Corbusiera, Gropiusa, Malewicza czy Kobra. Ale nie tylko. Wracają do swoistej dekadencji egzystencjalnej oryginalności: znowu noszą się na czarno i spotykają w kawiarniach, gdzie przy stolikach o swojej twórczości mówią językiem celebrowanej samotności i doświadczania egzystencjalnego oporu świata.

Obawiam się jednak, że kluczowe słowa egzystencjalne, używane dziś w potocznym języku architektów, naznaczone są swoistą niedojrzałością powierzchowności. Architekci i architektki pierwszych lat XXI wieku mówią więc wiele o oryginalności, choć dziś częściej kultuwują cudzą, niż poszukują własnej. Mówią o autentyczności, choć w ostatnich latach definiują ją raczej jako *dobrą praktykę* (*good practice*), niż jako próbę odarcia owej codzienności z kanonów powtarzalności, cytatów i plagiatów. Architekci deklarują konieczność wrażliwości na wszystko, co *tu i teraz*, ale jak za czasów międzynarodowej rewolucji, znowu bardziej są zafascynowani tym, co *teraz*, niż tym, co *tu*. Architekci cenią swoje szkoły, choć coraz częściej za to, że pozwalają im dłużej zachować twórczą odwagę swojej własnej młodości, niż za to, że dzięki nim mogą szybciej osiągnąć wyrafinowanie dojrzałości. My, architekci, lubimy mówić, że *piekło to inni*, ale mówimy to zazwyczaj wtedy, gdy nie uzyskujemy administracyjnej zgody na nasze pomysły. Lubimy mówić o naszym *wrzuceniu w świat* — ale nasza nań wrażliwość ogranicza się do traktowania go jedynie jako kontekstu naszych działań, zaś naszym prawdziwym marzeniem jest stworzyć budowle, które miejscom narzucają zupełnie nowe konteksty. Ten paradygmat działania znalazł swoje ukoronowanie w powszechnym aplauzie dla budynku muzeum w Bilbao, zaprojektowanym przez kalifornijskiego architekta Franka Gehry, choć sam architekt powiedział kiedyś, że jego najlepszy budynek stoi przy Pariser Platz w Berlinie. To tu w Berlinie miasto wymogło na architekcie odpowiedzialność wobec ustalonych reguł projektowania berlińskiego placu. Pewnie nie pisałbym o tym wszystkim z takim sceptycyzmem, gdyby nie fakt, że ta jakkolwiek powierzchowna, to jednak egzystencjalna filozofia architektury, systematycznie produkuje niebывale złe miasto — miasto prawdziwej

samotności, nie-odpowiedzialności, fragmentacji i brzydoty. W dzisiejszej cywilizacji mało kto może z życia w mieście zrezygnować, a alternatywne światy wirtualne jednak nie zastąpią realności miejskich spotkań — przynajmniej w najbliższym czasie. Sprawa jest więc poważna.

3.

Moja praca nad ideą architektury dialogicznej zrodziła się z przekonania, że teoria architektury, która pozwala na tak ogromną degradację miasta, musi zawierać w sobie wewnętrzny, fundamentalnie ważny błąd. Już sama formuła tej myśli, jak się potem okazało, zbliżała mnie do czytania Emmanuela Levinasa.

Filozofia Levinasa, gdy czytana przez architekta, okazuje się fantastycznie przestrzenią. Już na samym początku teksty Filozofa wprowadzają nową formułę podziału miejskiej przestrzeni. Modernizm, korzystając z teorii *Gestalt*, dzielił miasto na zamknięte przestrzenie wewnątrz budynków i otwarte przestrzenie na zewnątrz nich. Na rysunkach Le Corbusiera przestrzeń płynie swobodnie pomiędzy wolnostojącymi budynkami. Postmodernizm, w swojej krytyce Modernizmu, przypomniał głośną mapę Rzymu, wyrysowaną przez Gianbattistę Noliego, która podzieliła miasto na przestrzenie publiczne i prywatne. Na jego mapie korytarze ulic, nawy kościołów i sale budowli publicznych rysowane są tak samo, a różnią się jedynie od miejsc, na których zbudowane są prywatne domy. Interpretacja tekstów Emmanuela Levinasa dodaje do tej listy rozróżnienie jeszcze bardziej precyzyjne: proponuje podział na przestrzenie zewnętrżności i wewnętrzności, jako klucz tego rozróżnienia ustalając fakt spotykania się osób, bądź ich pozostawanie w pojedynczości, w samotności. Każdą z tych przestrzeni rządzi inna reguła: pierwszą z nich — etyka, drugą — wolność.

119

Pożyczając światło tego nowego rozróżnienia, architekturę miasta zobaczyć można jako spektakl spotkania, gdzie miejskie budowle, inaczej niż samotne domy na leśnych polanach, stają wobec siebie fasada w fasadę. (Kiedyś w swoich niewysłanych listach do Emmanuela Levinasa, napisałem: „Czy wie Pan, że w języku polskim słowa *face* i *façade* były tożsame jeszcze w latach trzydziestych dwudziestego wieku? Słowo „*lico*” znaczyło zarówno twarz człowieka, jak i fasadę budowli.”¹³³) Światło levinasowskiego rozróżnienia, które zauważa ową architektoniczną analogię sytuacji spotkania, sytuacji lico-w-lico, dla architekta jest zapowiedzią narodzin etyki architektury. Ale też, konsekwentnie, domaga się od architektury czegoś niemożliwego — zdolności do transcendencji.

Cóż to za architektura, która chce sięgać tak daleko? Filozof pisze: „*Odstaniając świat przez naukę i sztukę, nadajemy znaczenie żywiołom, przekraczamy percepcję. Odstąpić*

133 Dominiczak, Jacek. Miasto dialogiczne. Publikowane w części 2 niniejszej książki.

rzecz znaczy oświetlić ją przez formę: znaleźć dla niej miejsce w całości, dostrzec jej funkcję lub jej piękno”¹³⁴. Jaki zatem paradygmat formy tworzy się w dialogicznym środowisku przestrzeni, która dzieli się na świat zewnętrznosci i wewnętrznosci? Pójdę śladem, wymienionych przez Levinasa, trzech zasadniczych atrybutów formy: jej miejsca w całości, jej funkcji oraz jej piękna.

Miejsce w całości i strategia ukrytego

Architektura dialogiczna powstaje z doświadczenia totalności urbanistycznych realizacji Modernizmu. Zapewne dzisiejszy chaos w przestrzeni miast i wynikająca z niego ich brzydota, wspólnie są obrazem swoistej nad-reakcji — wychylenia wahadła w przeciwną stronę. Coraz bardziej miasta są tego świadome i, w konsekwencji, coraz częściej narzucają architektom i ich budowlom reguły przynależności do określonego miejsca. Jest to swoiście siłowa metoda traktowania zarówno twórczej wolności, jak i wynikającej z niej inności — i tak właśnie traktowana jest przez większość „egzystencjalnie” uformowanych architektów. Paradygmat dialogiczny niesie w sobie podobne dążenie do inności, ale architektoniczna fascynacja dotyczy już nie tyle wolności pojedynczego dzieła, co relacji dwóch różnych wolności. Co ważne jednak, to świadomość, że owa relacyjność architektury niesie w sobie zagrożenie ponowną totalnością kolejnej super-relacyjnej kompozycji architektury miasta. Wyjściem z tego zagrożenia zdaje się być tworzenie powiązań ukrytych, relacji, których architektura nie jest widoczna od razu i która nie narzuca się bez-myślnemu widzeniu. Takim ukrytym językiem architektury są związki geometryczne, które stwarzają wspólne osnowy, wspólne rytmy architektonicznych dialogów, nie pozwalają natomiast na multiplikację wizerunków i odczytywanie tych relacji jako całości. Niepostrzeżenie, w tak skrycie skonstruowanej przestrzeni, chaos ustępuje niejasnej wielości, w której zanikają przestrzenne kontrasty, a w ich miejsce ujawniają się ślady porozumień. Nasze prace nad tym zagadnieniem znalazły dużo inspiracji w tym oto fragmencie *Całości i nieskończoności*:

*„Wielość może powstać tylko pod warunkiem, że indywidualne osoby zachowują swoją sekretność, że relacja, która łączy je w wielość, nie jest widoczna z zewnątrz, lecz przebiega od jednej osoby do drugiej.[...] Gdyby więc między mną a drugim dawała się całkowicie uchwycić z zewnątrz, niweczyłaby – w tak ogarniającym spojrzeniu – samą tę wielość, którą wiąże. Indywidualne osoby jawiłyby się jako uczestniczące w tej samej całości: Drugi równałby się kopii Ja – obu nas obejmowałoby to samo pojęcie.”*¹³⁵

134 (Levinas, Emmanuel, *Całość i nieskończoność*, tłumaczenie Małgorzata Kowalska, s. 74)

135 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Tłumaczenie autora na podstawie tłumaczeń Alphonso Lingis (Duchesne University Press, 1969. s.: 120-121) i Małgorzaty Kowalskiej (PWN, 1998. s.: 132).

Funkcja i pustka

Architektura dialogiczna powstaje z doświadczenia modernistycznej redukcji sensu architektury: redukcji pragnień, jakie budzić może architektura, do używania jej jedynie dla zaspokojenia potrzeb. Traktowanie architektury jako zestawu specjalistycznych maszyn — do mieszkania, do pracy, do nauki, do rozrywki — zakończyło się, przynajmniej w teorii, wraz z końcem epoki przemysłowej. Najpierw, gdy w czasach poindustrialnych po prostu okazało się, że funkcja obiektu architektury jest jego najbardziej nietrwałym i podatnym na zmiany elementem. To przecież właśnie architektura dawnych fabryk stała się dzisiaj niezwykle pożądanym środowiskiem dla mieszkania i miejskiego życia. Dzisiaj technologie komputerowe, inaczej niż mechaniczne, pokazują nam to, co architektura kiedyś, przed epoką funkcjonalizmu również potrafiła: że jedno „urządzenie” może wypełniać różne programy użytkowe: może służyć organizacji domu, może być miejscem pracy, może być miejscem wymiany poglądów i rozrywki. No właśnie: a jednak tylko architektura, nawet w epoce cyfrowej, jest wciąż jedynym miejskim miejscem spotkań twarzą-w-twarz. Zamiast wyłącznie wspomagać ludzkie czynności, architektura może być środowiskiem wspomagającym spotkania i wyzwalamy się z tych spotkań nieskończone pragnienia. Ja sam doświadczyłem takiej możliwości architektury, gdy siedziałem na schodach dziedzińca Instytutu Salka w La Jola, w Kalifornii, zaprojektowanym przez Luisa Kahna i patrzyłem w nieskończoność jego perspektywy. Co bardzo ciekawe, wielu światowej klasy twórców architektury coraz częściej przyznaje, że to kategoria pustki jest tym, co najbliższej określa realność architektury współczesnej w spotkaniu. Pisał o tym Michael Benedict w książce *For the Architecture of Reality*, mówił Daniel Libeskind w projekcie Muzeum Żydowskiego w Berlinie.

121

Piękno i deforma

Levinas pisze: „Przez fasadę rzecz wystawia się, zamykając się w swojej monumentalnej istocie, w swoim micie, w którym wspaniale błyszczy, ale się nie oddaje, strzeże swojego sekretu. Podbija swoim pięknem jak magia, ale się nie objawia.”¹³⁶ W opisie Levinasa fasada jest zatem swoistą wolnością wystawioną na pokaz. Jeśli mówię o fundamentalnym błędzie architektury współczesnego miasta, to myślę właśnie o mieście konstruowanym z budowli, z których każda błyszczy swoją wolnością, a konsekwencją tego wielokrotnionego błysku wolności jest chaos, fragmentacja i ostateczna, choć błyszcząca polerowaną stalą, brzydota. Pytam więc: czy świadomie pożyczając światło

136 Levinas, Emmanuel, *Calość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*.
Tłumaczenie Małgorzata Kowalska, PWN, 1998. strona 226

osobowego spotkania i dialogu, choć przez moment, choć tu, architektura miasta może być inna? Czy miejska budowla może przekroczyć swoją formę tak, by nawiązać etyczną relację z tą, która stoi lico-w-lico po drugiej stronie ulicy?

Moje prace wskazują, że dopiero akceptacja deformacji, zniekształcenia architektonicznej formy, otwiera możliwości autentycznego dialogu architektury. Dopiero zgoda na deformację doskonałości mojego budynku jest prawdziwą odpowiedzią na obecność innego, obok którego staję. Deformacja nie jest negocjacją, ale swoistym pierwszym gestem etycznym architektury — jest natychmiastową odpowiedzią daną budowli, która na swój niemy sposób mówi „nie bądź przeciwko mnie”. Tak powstające deformacje inicjują architekturę, w której kategorią piękna staje się świadectwo dane przez de-formę. W oparciu o to świadectwo zawiąże się architektoniczna relacja.

4.

Moje prace i spotkania z wieloma ważnymi dla mnie osobami, z uczestnikami naszego programu *architektura+dialog*¹³⁷, ze studentami różnych uczelni na świecie, przekonują mnie, że etyka architektury jest możliwa. Wymaga to jednak nie tyle nowej korekty architektonicznego myślenia, ile prawdziwej zmiany jej teoretycznego paradygmatu. Architektura musi odzyskać swoistą poetykę ukrytego, która to poetyka swym wyrafinowaniem nie służy bezpośrednio wizualności, ale spotkaniu i zawiązaniu relacji. Architektura musi odkryć na nowo sens ciszy pustki rodzącej się pomiędzy murami — pustki uwolnionej od nakazu nieskończonej ilości zadań, a przez to otwartej na nieprzewidziane spotkania. W końcu, architektura musi zobaczyć piękno w deformie, w śladzie innego na licu każdej budowli.

Gdy rozmawia się z młodymi ludźmi, wizja, że i w sztuce architektury rację będzie miał Emmanuel Levinas mówiący, że „z etycznej perspektywy, dwoje ma więcej radości niż jedno (*on s'amuse mieux à deux*)!”¹³⁸, wydaje się bardzo prawdopodobna. Dla tych, którzy angażują się w ideę dialogicznej architektury pozostaje nadal pytanie,

137 **architektura+dialog**. Podyplomowe Studium Projektowania. Interdyscyplinarny program założony na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w 2003 roku przez Jacka Dominiczkę, we współpracy z Moniką Zawadzką. Jacek Dominiczak jest obecnie kierownikiem tego programu.

138 „Cała romantyczna tradycja europejskiej poezji ma tendencję do podporządkowania się platońskiej ontologii poprzez zgodę na to, że miłość jest doskonała gdy dwoje ludzi staje się jednym. Staram się pracować przeciw takiemu identyfikowaniu duchowości z połączeniem czy totalnością. Człowieka relacja z Drugim jest lepsza jako inność niż jako jedność: współobecność jest lepsza niż stopienie się. Najistotniejszą wartością miłości jest niemożliwość zredukowania Drugiego do mnie samego, czy też popadania w toż-samość. Z etycznej perspektywy, dwoje ma więcej radości niż jedno (*on s'amuse mieux a deux*)!” W: Richard A. Cohen (redactor), *Face to Face with Levinas*, State University of New York Press, 1986. Tłumaczenie: autor.

czy „świat architektury” odwzajemni dialogiczne gesty, czy uwolni się dialogiczny paradygmat sztuki? Agata Bielik-Robson zdaje się wskazywać na taką możliwość, gdy pisze:

„Teomorfizm każdej ludzkiej twarzy jest więc [...] gwarancją, że „żądanie sprawiedliwości”, jakie się wraz z twarzą pojawia, zostanie wysłuchane. Paradoksalnie, to właśnie nasza wzajemna inność buduje wśród nas więź etycznej wspólnoty, więź złożonych rytuałów odwzajemnienia”¹³⁹

Covilhã, listopad 2006.



139 Bielik-Robson, Agata, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*. Universitas, 2000. strona 261.



Gdańsk. Wnętrze Ulicy Długiej i Długiego Targu. Deformacja geometrycznego prototypu osi dwóch wnętrz miejskich.

obraz następnym.
proces twórczy wobec zmiany paradygmatu wizualności.

Referat na konferencji: *Antropologia obrazu w badaniach społecznych.*

Uniwersytet Gdański. Instytut Pedagogiki. Zakład Pedagogiki Społecznej. Gdańsk 2006

Tekst dotychczas niepublikowany.

Czytanie / konstruowanie obrazu: prototyp i deformacja.

1. Niezaprzeczalnym fenomenem kultury zachodniej jest historyczne miasto europejskie. Jego wizerunek i atmosfera nieustannie przyciągają nie tylko turystów i podróżników z całego świata, ale i ludzi, którzy chcą, by ich codzienne życie nasycone było kulturową jakością. Architektura monumentów miasta budzi zachwyt, architektura jego ulic i zaułków porusza specyficzny rodzaj przestrzennej wrażliwości — wrażliwości, która cieszy się złożonością obrazów i doświadczeniem organizacyjnej wieloznaczności.

2. Wrażliwość, do której odnosi się miasto współczesne, jest inna. Satysfakcjonuje ją prostota wizerunku i funkcjonalna jednoznaczność. Nic więc dziwnego, że nowoczesna wrażliwość nie potrafiła i nie potrafi cenić zawikłanych deformacji ulic i budynków starych europejskich miast.

3. Pytanie o obraz miasta ponowoczesnego wyrosło z krytyki zasad miasta współczesnego i rozpoznania, że zasady te eliminują lokalne kultury przestrzenne. Powierzchnie funkcjonalne i, zapewne dzięki temu, już globalnie rozpowszechnione, miasta nowoczesne nie są w stanie wytworzyć obrazu tożsamego z miejscami, w których powstają. Badania nad korektą tej negatywnej cechy uczyniły stare miasta europejskie na nowo współczesne.

4. Moje badania nad przywróceniem miastu tożsamego wizerunku, rozpoczęte w latach 80., skoncentrowały się na próbach zrozumienia znaczenia deformacji przestrzeni architektonicznej. Badania te stawiają tezę, że deformacje są zasadniczym nośnikiem obrazów tożsamości. Dla przykładu można powiedzieć tak: wiele miast ma „niemal proste ulice główne”, ale to, jak te ulice *nie są proste* i jak specyficznie ich geometria *odbiega* od linii prostej, jest unikalne dla każdego miasta indywidualnie. Deformacje budują więc specyficzny kod tożsamości lokalnej.

By zinterpretować fragment obrazu jako deformację, jako de-formę, musimy wiedzieć co podlega deformacji, co jest samą formą jeszcze „przed” jej zdeformowaniem. Tak więc aby rozpoznać to, co odczuwane może być jako realna deformacja widzianego obrazu, potrzebujemy skonstruowania swoistego „wirtualnego prototypu”, który interpretowany może być jako ten, który jest deformowany. Skonstruowana przeze mnie metodologia badań rozkłada więc proces percepcji obrazu architektonicznego na trzy fazy: fazę skonstruowania geometrycznie precyzyjnego prototypu, fazę porównania tego wirtualnego prototypu z realnym obrazem, oraz na fazę opisu różnic ujawnionych w tym porównaniu. Różnice te ostatecznie określane są jako deformacje przestrzenne. Co ważne, struktura ta jest analogiczna do tej, którą w badaniach percepcyjnych zdolności mózgu opisała Susan Brennan. Według niej mózg, w celu

zapamiętywania i rozpoznawania obrazów, posługuje się swoistą ekonomią redukcji ilości magazynowanej informacji. By zapamiętać twarz człowieka, mózg nie *zeskanowuje do pamięci* wszystkich elementów obserwowanej twarzy, ale najpierw porównuje jej wizerunek z wykonstruowanym przez doświadczenie prototypem twarzy ludzkiej, by potem rozpoznać i wprowadzić do pamięci jedynie różnice pomiędzy cechami realnej twarzy danej osoby a cechami owego wirtualnego prototypu. Podobny mechanizm służy rozpoznawaniu twarzy wcześniej zapamiętanych. Kluczem do zapamiętania i rozpoznania twarzy jest więc różnica, jest to, co ja nazywam deformacją formy lub de-formą.

Jeśli więc mówi się o nowoczesnej formie miasta, to wprowadzona w moich badaniach metoda mówi o jego ponowoczesnej (de)formie — o rodzaju przestrzeni miejskiej kiedyś obecnej w Europie, w okresie Nowoczesności wyeliminowanej z jej obrazu, a teraz przywracanej znowu, choć nie w swojej formie historycznej, ale w formie opierającej się na dzisiejszych doświadczeniach przestrzeni architektonicznej — również tej Nowoczesnej.

Ku Dialogicznej Architekturze Miasta

5. (De)forma miasta nie jest jedynie odwołaniem do architektonicznego doświadczenia Europy. Jej intelektualne źródła związane są z paradygmatem kultury, który opisuje Emmanuel Levinas i, szerzej, uprawiana przez myślicieli Zachodu filozofia dialogu. Nowoczesna sztuka, w niej architektura, są wytworem egzystencjalnego paradygmatu twórczości. Według niego współczesny architekt, jakby stworzony przez powojenną wizję Jean-Paul Sartre'a, poszukuje w tworzonej sztuce wyrazu swojej wewnętrznej oryginalności, a jego relację ze światem cechuje samotność i spór. Natomiast czytanie Emmanuela Levinasa wskazuje na możliwość, by architekt swoją sztukę tworzył nie tylko dla wyrazu siebie samego, ale też w geście odpowiedzialności wobec Drugiego. Taką relację architekta ze światem cechować może nie tylko radość twórczości odosobnionej, ale i wyzwanie do twórczości w spotkaniu z Drugim i w dialogu z tym, co poprzez Drugiego, jest inne.

6. Jednak spotkanie architektoniczne rzadko kiedy stwarza możliwość rozmowy projektantów. Odbywa się w zupełnej niesymetryczności sytuacji, prowadzone jest z architekturą już istniejącą, już ustaloną w swoim miejscu — jest to więc spotkanie z innością, która sama nie ulegnie już zmianie. Odpowiedzialność w takim dialogu spada całkowicie na jedną stronę — na powstającą właśnie nową architekturę. To ona swoimi odpowiedziami wobec tej, która istnieje, zawiązać może permanentną relację między nimi — na nowo uzasadnić to, co już istnieje. Olo Walicki, kontrabasista, podobnie mówił o istocie grania w jazzowym *jam session*: „*jeśli jeden z muzyków popełni błąd, pozostali odpowiadają konstruując dla tego błędu uzasadnienie tak, by*

w końcu przestał być rozumiany jako błąd". Emmanuel Levinas nie odmawia uznania takiej sytuacji za dialog — przeciwnie: wskazuje, że tak niesymetryczną konstrukcję ma każdy etycznie motywowany dialog, że w każdej sytuacji dialogicznej Drugi jest Mistrzem, który stawia zadania. To właśnie dzięki tej formule może wydarzyć się architektoniczne spotkanie: może odbyć się dialog architektonicznych budowli.

7. Od czasu paradygmatycznych wypowiedzi i tekstów Jean-Paul Sartre'a architektki koncentrują się na wykreowaniu architektury doskonałej w swoim oryginalnym wyrazie, sprawnej funkcjonalnie, prostej i jednoznacznej w formalnych rozwiązaniach. Równocześnie architektura miasta, wprowadzając luźną osiedlową zabudowę, uwolniła budynki od konieczności rozwiązywania wielu problemów, które towarzyszyły zwartej ulicznej zabudowie miasta przed-nowoczesnego. Wszystkie te cechy Nowoczesności skonstruowały umysł architekta drugiej połowy XX wieku tak, by wytwarzał on architekturę, której formalny rozwój kończył się w stadium geometrycznego prototypu formalnego. Ani teoria ani praktyka nie znajdowały żadnych uzasadnień dla powstawania architektonicznych deformacji. Nawet swobodne i miękkie linie tak zwanej architektury organicznej — od inspiracji Antonim Gaudim do realizacji Franka Gehry'ego — motywowane były poszukiwaniem nowego, organicznego właśnie prototypu formalnego raczej, niż dopuszczeniem do jakichkolwiek deformacji prostokreślnych geometrii. Można więc powiedzieć, że egzystencjalna, samotna wolność architekta była i jest źródłem kolejnych architektonicznych prototypów.

127

8. Architektura miasta dialogicznego odzyskuje dla architektury gest deformacji, który tak silnie związany jest z doświadczeniem miasta średniowiecznego. Tyle, że gdy wygięcia średniowiecznych ulic okazują się być specyficzną estetyką formalną tamtej epoki (Zagrodzki), deformacja w przestrzeni dialogicznej jest wyrazem odpowiedzialności wobec tego, co inne. W pełnej niesymetryczności sytuacji, (de)forma nowej architektury jest wehikułem dialogu, jest odpowiedzią daną architekturze zastanej w miejscu spotkania, jest sugestią nowych interpretacji i uzasadnień dla przestrzeni miejskiej, która z każdą nową budowlą rodzi się na nowo. Można więc powiedzieć, że etyka spotkania jest motywem współczesnej architektonicznej deformacji. Estetyka obrazu odzyskuje dla współczesności wizerunek średniowiecznej deformacji, jednak etyczne motywy owej deformacji wytyczają następny, głęboko i prawdziwie ponowoczesny, kierunek rozwoju architektury: następuje zmiana paradygmatu wizualności, która polega na przesunięciu akcentów z egzystencjalnej ekspresji JA na dialogiczną ekspresję SPOTKANIA Z INNYM.

Dialogiczna formuła projektowania

Od roku 2000 moja pracownia *architektura/dialog STUDIO jacek dominiczak* prowadzi prace projektowe, których istotą jest aplikacja i weryfikacja założeń i metod dialogicznego myślenia o architekturze miasta.

Pierwszym z dużych przedsięwzięć był projekt Miasteczka Świętokrzyskie – zamyśl 100 hektarowego osiedla na granicy Gdańska. Deweloper prowadzący tę budowę oczekiwał, że w architekturze osiedla „czuć będzie gdańskość”. (De)formę przestrzenną projektowanego miasteczka zbudowaliśmy w dialogu z lokalnymi elementami tożsamości gdańskiego Starego i Głównego Miasta. Projekt miasteczka zapisany został w postaci szczegółowego kodu przestrzennego tak, by udział różnych architektów w projektowaniu poszczególnych budynków i fragmentów miasteczka nie naruszył jego zasadniczej spójności przestrzennej. Kod przestrzenny sformułował więc rodzaj wspólnej dialogicznej płaszczyzny dla wszystkich projektantów działających na terenie miasteczka. Realizacja tego projektu została zatrzymana przez kryzys finansowy w polskim budownictwie w roku 2002.

Ważną aplikacją strategii budowy Kodu Tożsamości Lokalnej było opracowanie Kodu Fasady Kamienicy Gdańskiej. Opracowanie to powstało w ramach przygotowań Gdańska do Drugiej Fazy Odbudowy Historycznego Śródmieścia. Istotą kodu jest opisanie geometrycznego prototypu fasady kamienicy oraz przedstawienie katalogu jego charakterystycznych deformacji. [...]

128

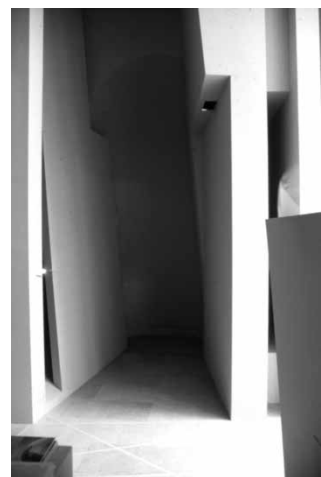
Manifestacją architektury dialogicznej była realizacja fasady w polskim pawilonie na 9. Światowej Wystawie Architektury w Wenecji (2004 – Jacek Dominiczak, architektura, i Dominik Lejman, wideoprojekcje – projekt we współpracy z Moniką Zawadzka i Markiem Zygmuntem). Praca ta zatytułowana była „Spowalniając, rozwarstwiając fasadę”, a jej założeniem było potraktowanie całej części wejściowej pawilonu jako wielowarstwowej fasady budynku, która prowadzi od etycznie konstruowanej zewnętrzności do wolnościowo traktowanej wewnętrzności. Znajdujący się w przestrzeni zewnętrzności prototypowy układ sieni pawilonu został poddany dialogicznej deformacji. Zmianie uległo ustawienie ścian sieni tak, by każda z nich znalazła się w geometrycznej relacji z jedną z symbolicznych budowli Wenecji. Z kolei warstwa najgłębsza, formująca korytarz za strefą sieni, konstruowana była w postępującej swobodzie formalnej tak, by w końcu wskazać możliwość formalnego nadużycia twórczej wolności poprzez działanie odmawiające odpowiedzialności wobec istniejącej architektury budynku. Analogiczne warstwy video-projekcji obrazów z zainstalowanych w sieni kamer stworzył Dominik Lejman. W niszach i załomach fasady pojawiły się videofreski, których obrazy kontrolowały i opóźniały przejście widza przez warstwy fasady. Wspólnie stworzyliśmy architekturę, która poprzez

swoją grubą fasadę, poprzez wielowarstwowość i złożoność zarówno (de)formy jak i wideoobrazu, zrezygnowała z użytkowej oczywistości i formalnej czystości po to, by zrealizować pragnienie bycia w dialogu zarówno z wielką wenecką kompozycją przestrzenną, jak i z widzami wchodzącymi i wychodzącymi z budynku. Ujawnienie sekwencji (de)formy oraz postępująca wnikliwość wideoobrazu były próbą wciągnięcia widza w dialog, sprowokowania spowolnienia jego percepcji, wywołania uważności odbioru. Odwołując się do wrażliwości widza, liczyliśmy, że widząc złożoność, podejmie wysiłek odkodowania i zrozumienia tego, co napotyka.

Dialogiczna formuła dydaktyki procesu twórczego

Strategie architektury dialogicznej były i są podstawą wielu programów dydaktycznych, które prowadziłem w szkołach architektury w Stanach Zjednoczonych, Meksyku i Polsce. Jednak najbardziej zaawansowanym programem dydaktycznym związanym bezpośrednio z pracami nad ideą architektury dialogicznej jest interdyscyplinarne *Podyplomowe Studium Projektowania architektura+dialog*, które prowadzimy na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku od roku 2003. Wśród moderatorów tego programu są architekci, artyści i historycy, jest antropolożka kultury, pedagog i literaturoznawca; uczestnikami programu są architekci, architekci wnętrz, jest filmoznawczyni, konserwator rzeźby, socjolog i psycholog. Istotą programu jest poszukiwanie kolejnych zaawansowań teorii i strategii projektowania dialogicznego poprzez debatę nad najnowszymi tendencjami humanistyki i sztuki. W konsekwencji tej debaty, w ramach krosingów i warsztatów projektowych, rodzą się adekwatne do tych tendencji formuły zaawansowania dotychczasowej teorii i metod projektowania przestrzeni Architektury Miasta Dialogicznego.

Wenecja. Giardini, Pavillon Polonia,
9. *Międzynarodowe Biennale Architektury*.
Jacek Dominiczak i Dominik Lejman: *Delay(er)*
ing Facade. Widok z zewnątrz. Istotą
dialogiczności jest zdolność do zdefiniowania
początkowej, prototypowo jasnej
wypowiedzi, tak, by jej sens odnajdywał
się dopiero w dialogicznej relacji z Drugim.



Probuje spowolnić architekturę. Spróbuj też.



Są dwa rodzaje spowolnienia. Jedno jest doświadczeniem braku siły przyspieszenia i wywołuje totalną frustrację: dlaczego tak długo to trwa, niech to się wreszcie skończy?! Drugi rodzaj spowolnienia jest doświadczeniem mocy i wywołuje dobre uczucie ogarniania rzeczywistości. Co więcej, jest doświadczeniem super-rzeczywistości — widzenia więcej i rozumienia głębiej. Trochę jak w reklamach wody przelewanej z niebieskiej plastikowej butelki do przezroczystej szklanki stojącej w trawie: dopiero poprzez technologiczną moc spowolnienia obrazu ukazuje się krystaliczność płynu, jego materialna niezwykłość, jego doskonała naturalność, która przywołuje najgłębsze, atawistyczne odczucie piękna. Ach — piękno!? We współczesnym tempie kultury to kategoria już dość dawno niezauważana i porzucona.

Ale wyobraź sobie teraz, że trzymasz w dłoni niebieską plastikową butelkę pełną wody. Zaraz przelejesz jej część do szklanki stojącej na środku twojego stołu. Pragniesz z całej siły swojego umysłu, by powtórzyć technologiczną moc w rzeczywistości własnego pokoju: przelać wodę w tempie identycznym do tego, jakie widziałeś w telewizorze. I, wyobraź sobie, udaje ci się, udaje się! — I co teraz? Od dzisiaj jeszcze bardziej zapragniesz, by móc ten cud powtórzyć. I tak będzie za każdym razem, gdy ci się to uda. Twoje pragnienie zwolnionego przelewania wody już nigdy nie może być nasycone. Może być jedynie nakręcone kolejnym udanym przelewaniem. A więc uczysz się czym jest nieskończoność pragnienia. Uczysz się, że największym dostępnym jego spełnieniem jest czas samego przelewania. Zamiast więc planowania kolejnych prób, zaczynasz chcieć przelewania wody jeszcze bardziej spowolnić, by trwało jeszcze dłużej. Wiesz, że będzie wtedy jeszcze piękniejsze. Świadomość nieskończoności pragnienia i obecności atawistycznego piękna, nadają wiarę w głęboki sens dobrego spowolnienia.

131

Spowolnienie realne nie jest cudem, ale obudzeniem specjalnej nad-wrażliwości. Patrzenie długo na ten sam obraz, długie dotykanie dłonią tej samej kamiennej ławy na dziedzińcu, rysowanie mapy układu pomieszczeń wielokrotnie przebudowywanego starego mieszkania, wyobrażanie sobie mentalnej mapy miasta zagmatwanego tak, jak Wenecja — to esencje realnych spowolnień architektury. Tego typu spowolnienia potrafią fantastycznie wykorzystywać filmowi reżyserzy. Czy odkrył to dla mnie Michelangelo Antonioni w zakończeniu filmu *Zawód: reporter*? Jedno ujęcie kamery trwa przez cały nad-realny czas zdarzenia: bohaterowie filmu przyjeżdżają do hotelu, on zasypia, ona leniwie spaceruje po placu przed oknem, przyjeżdżają gangsterzy, wykonują zaplanowany wyrok, odjeżdżają, przyjeżdża policja, odkrywa ciało, ona wraca do pokoju, pojawia się żona zabitego. Wszystko w jednym, powolnym ujęciu kamery, w którym zdarzają się również filmowe cuda: kamera przechodzi przez zakratowane okno hotelowego pokoju, a jej nad-rzeczywistość osiąga kulminację w momencie, gdy widz zdaje sobie sprawę, że morderstwo dokonuje się tu i teraz, ale poza obszarem jej widoczności. Doświadczenia

filmowych spowolnień są jednak zaplanowane i narzucane odbiorcom przez rygorystyczną sekwencję filmu. Co zrobić może architekt, by doprowadzić widza, spacerowniczkę, użytkowników architektury, do spowolnienia ich percepcji?

Déjà vu

Dziwna to sprawa, moje poczucie kulturowej niemocy architektury, która jest dzisiaj budowana w Polsce. Cała dziedzina jakby wycofała się ze współuczestniczenia w kulturowej próbie wyjścia poza nowoczesność, odstąpiła od wysiłku współtworzenia kulturowej ponowoczesności. Obserwując powszechny i profesjonalny lans Nowej Nowoczesności, mam krępujące uczucie, że znalazłem się w czasach, gdy moje pokolenie, mając dziś wiele władzy i siły, najchętniej promuje architekturę, która była marzeniem naszej najdalszej młodości — młodości oczarowanej architekturą Corbu, Miesa, czasem Gropiusa. Mam uczucie, że jedynym medialnym trendsetterem mojego kraju jest dzisiaj *WallPaper*, którego sukces wejścia na rynek kultury amerykańskich *yuppies* obserwowałem w lat 90., a który na początku XXI wieku skumulował się w sub-kulturze bobo (*bourgeois bohemian*). Cały mój problem chyba w tym, że wciąż nie kręci mnie wspomnianie i realizacja marzeń młodości: oglądanie *Czterech Pancernych*, słuchanie płyt *Czerwonych Gitar* i *Rolling Stones* (szczególnie na lodowisku), czy chodzenie do publicznych teatrów, których „nową awangardą” jest dość brutalnie podrasowana estetyka studenckich teatrów z lat 70. Nie mam ochoty chodzić w koszuli w kwiaty, a M. długi czas namawiała mnie, żebym parę lat temu założył spodnie, które w mojej młodości nazywaliśmy dzwonami. Nie mam też ochoty nakładać na moje projekty tej samej architektury. Co z tego, że szklane ściany są dzisiaj większe, niż kiedykolwiek? Że *brise-soleils* produkowane są dzisiaj masowo w zredukowanej formie aluminiowych żaluzji i montowane na wszystkich możliwych — nawet północnych (co zauważył mój przyjaciel) ścianach? Co z tego, że daszki zadarły się na nowo do góry, znowu udając, że to funkcjonalny gest? Co z tego, że są dzisiaj nie z betonu, a ze strukturalnego szkła podwieszanego na stalowych linkach ozdobionych nierdzewnym detalem? Nie mam przyjemności w obserwowaniu ponadczasowej słuszności młodzieńczych fascynacji mojego pokolenia. Nawet, jeśli nazwie się je Nową Nowoczesnością. Ba — tym bardziej wtedy, gdy robią to ludzie młodszy ode mnie, których marzenia nie powinny być usidlone w naszych wspomnieniach. Dzisiejsza architektura, fascynując się kulturową rolą mody i supermodelek lat 90., wzięła z ich świata to, co najmniej twórcze: cykliczność trendów, wedle których wszystko już było, a teraz jedynie należy ustalić, w którym roku nosić należy mini, a w którym maxi, kiedy konstruować detale z nierdzewnej stali, a kiedy z impregnowanego drewna. Wszyscy zapominają, że świat mody sięgnął powagi wysokiej kultury lat 90. wtedy, gdy towarzyszyły mu komentujące kondycję świata billboardy Benettona,

a białe koszule Gap'a reklamowali ludzie starzy o długich siwych włosach. Dzięki projektantom i fotografikom świat zobaczył Inność, która upominała się o prawo do swojego piękna. Dzisiaj polski Reserved chyba nie przyznaje się nawet do komercyjnej inspiracji Gap'em, a wprowadzane slogany reklamowe nawiązują do nowej-starej retoryki naiwnego egzystencjalizmu: „*every moment RESERVED for me*”. Także architektura Międzynarodowej Nowoczesności była naprawdę twórcza wtedy, gdy stał za nią wielki projekt socjalny CIAMu. Ale ten dawno już upadł. Dzisiaj globalna Nowa Nowoczesność służy wielkiemu kapitałowi. Jej związki z ideami socjalnymi przybrały formę karykaturalną od czasu, gdy ów styl zaangażowany został do stworzenia „zachodniej maski” chińskiego oblicza komunizmu i z dnia na dzień staje się symbolem konformizmu globalnego biznesu architektonicznego. To wszystko miały *deja vu* które haczy, które niemiłosiernie i źle spowalnia jakąkolwiek prawdziwą zmianę.

Nowoczesność poszukująca

Szczęśliwie, architektura ma swoje dzieła alternatywne, swoje lokalne interwencje, których doświadczenie budzi we mnie ogromne przeżycia — wyzwala ten rodzaj zachwyty, który bliski jest nawarstwieniu tęsknoty i niespełnienia. Ale przecież każda próba spełnienia pragnienia wywołuje jeszcze większe jego nasilenie, jeszcze większe niespełnienie. Doświadczenie tego spiralnego mechanizmu prowokuje mnie do odkrywania nowych możliwości obcowania z uczuciem zachwyty. Skoro każde przyspieszenie spirali ruchu pragnienia paradoksalnie oddala mnie od spełnienia, to zamiast przyspieszać sam ruch, mogę poszerzać *strefę zakręcenia*. Przecież w oddaleniu od centrum wirowania, jak w kosmosie idei, czas biec będzie wolniej. W spowolnionej przestrzeni, choć wciąż tęskniący i niespełniony, będę widzieć i wiedzieć więcej o tym, co budzi moją tęsknotę, co wzmaga zachwyty. Dowiem się więc, co jest esencją owej dziwnej architektury, która tak bardzo mnie porusza.

Ale chcę też, by opis zachwyty, które przedstawię, miał swój klucz systematyzujący. Chcę wskazać ślady prowadzące mnie w kierunku spowolnienia. Jest ono dla mnie cechą immanentną tej architektury, którą od pewnego czasu nazywam *dialogiczną*. Opiszę więc zachwyty i tęsknoty, których doświadczyłem poprzez spowolnienie percepcji trzech budowli — każdej powstałej w innej fazie Modernizmu. Najpierw zachwyty nad esencją i początkiem — tęsknota wywołana dziełem Luisa Kahna. Będę mówił o minimalizmie budowli Instytutu Salka w La Jolla w Kalifornii. Potem zachwyty doświadczone w budowli Franka Gehry. Dotknę architektury tranzytu, którą Gehry wykonstruował w budynku DG Bank w Berlinie. W końcu zachwyty przeżyty w architekturze Daniela Libeskinda. Będę mówił o przestrzeniach spotkania Muzeum Żydowskiego w Berlinie i języku Libeskinda, który bliski jest dialogiczności.

Architektura Minimalizmu: Salk Institute, La Jola. Louis Kahn.

R. zawsze mówił, że udało mi się zrobić najlepsze zdjęcia z dziedzińca Instytutu Salka. Nie potrafiłem wtedy opowiadać, jak silnie zdjęcia te związane są z uczuciami zachwytu i tęsknoty, które wyzwoliło we mnie to miejsce. Teraz, gdy próbuję przywołać je z pamięci, czuję zapach i dotyk rozgrzanych betonowych powierzchni: posadzki dziedzińca, ścian po jego nasłonecznionej stronie, ławek-kłoców dotykanych dłonią by sprawdzić, czy temperatura kamienia pozwala na nich usiąść. Pomimo wizyty w ciągu zwykłego dnia pracy, na dziedzińcu Salk Institute jestem sam. Mam wrażenie, że każdy niemal zawsze tak tu się czuje. Luis Kahn zdecydował, że taras, na którym spotykają się w przerwach liczni pracownicy instytutu, znajduje się na innym poziomie — na poziomie laboratoriów, które mieszczą się pod posadzką głównego dziedzińca. To do tego miejsca spływa cienka strużka wody przecinająca jego posadzkę. Tam, już za swoją krawędzią, zamienia się w kaskady fontanny, by tworzyć „biały” szum wokół stolików, przy których rozmawiają naukowcy. Dzięki temu zabiegowi architekta, ja byłem na dziedzińcu sam. Usiadłem na betonowym bloku, z którego sączyła się woda w długie i proste pęknięcie posadzki placu. Na końcu strużki wody pojawił się lazur nieba, a ja cieszyłem się wrażeniem, że to woda wypełnia nieboskłon, że niebo La Jola jest zapewne tylko inną częścią oceanu — oceanu, który zobaczę, gdy podejść do krawędzi placu. Ktoś pojawił się w perspektywie mojego widoku. Szedł w poprzek dziedzińca, zbliżając się z każdym krokiem do pęknięcia posadzki ukrywającego strużkę wody. Jego krok był fantastycznie wymierzony — bruzda wody w kulminacyjnym momencie spotkania pozostała pomiędzy niewidzialnymi śladami butów na posadzce. Postać w końcu zniknęła po drugiej stronie dziedzińca.

134

Architektura dziedzińca w La Jola uczy mnie, że Minimalizm to rodzaj haiku funkcjonalizmu i prostoty. Jednak owa jakość haiku nie wynika z tego, że funkcjonalność i prostota dotarły w nim do swoich esencji. Paradoks dziedzińca Luisa Kahna polega na tym, że jego architektura, na czas twojej obecności, zawiesza aktywność funkcjonalnego zorganizowania, a obraz widoku oceanu ukrywa złożoność architektury fasad budujących jego ramy: okna tych ścian zwrócone są w tym samym kierunku, co twoje oczy, a więc same stają się dla ciebie niewidoczne tak jak niewidoczna jest twarz osoby, razem z którą patrzysz w tym samym kierunku.

Haiku dziedzińca w La Jola polega też na pominięciu codziennych standardów funkcjonalności: pęknięcie posadzki nie jest niczym zabezpieczone, dla osób przechodzących dziedzińcem nie ma mostków, które gwarantują uniknięcie możliwego potknięcia, a widok otwierający się na ocean sprawia wrażenie, że nie ma żadnych barier na krawędzi placu, że staniesz tam nad falami jak na dzikim skalnym klifie.

Czułem tęsknotę do lekkości architektury, która potrafi powiedzieć mi: *uwważaj, tu musisz uważać — ale też zobacz co widzisz, zobacz doskonale, zobacz to, do czego będziesz tęsknił, czego będziesz pragnął tym bardziej, im częściej się tu pojawisz.*

Jakże to wyłączenie funkcjonalizmu jest potężne estetycznie! Albo: jakże to inny rodzaj funkcjonalizmu. Jakże inny od tego, którego celem jest wygoda rozumiana jako bezruch w bliskości pilota, telefonu i lodówki. Albo jako obsesyjne niemal dbanie o bezpieczeństwo każdego, kto wniknie w obszar budowli. Albo jako unikanie wysiłku, który, pod pretekstem najprościej rozumianej dostępności dla niepełnosprawnych, czyni na inny sposób niepełnosprawnymi wszystkich swoich użytkowników. Wysiłek obcowania z naturalnością architektury został zamknięty w pigułkę domowych siłowni z rolującymi się w miejscu bieżniami, został przetworzony w architekturę publicznych ścianek wspinaczkowych, w ruch wyizolowany, pozostający poza przestrzenią architektonicznej kultury.

Jak potężna jest złożoność prostoty dziedzińca Instytutu Salka! Obrót ścian w kierunku, w którym patrzysz, obdarowuje cię wrażeniem spokoju i nieobecności tych, którzy mogliby kontrolować twoją tu obecność. To prostota stworzona dla twojego spowolnienia percepcji architektonicznego obrazu. Prostota osiągnięta inteligentną złożonością przestrzennego układu budynku. Jak więc jest daleka od nowej prostoty ekranów graficznych i telewizyjnych, które, niemal wszędzie gdzie są, zastępują architekturę, a krajobraz miast upodobniają do szpalty magazynu ilustrowanego.

135

Dziedziniec Instytutu Salka to dotyk pustki, która stwarza przestrzeń do dobrego spowolnienia. Haiku Funkcjonalizmu i prostoty daje przestrzeń dla dobrego spowolnienia.

Ale czy wiesz, że dojazd do Instytutu nie różni się wiele od dojazdu do kalifornijskiego supermarketu? Że dookoła nie ma nic, co pamiętasz, oprócz miejsca na parking, na którym zostawiłeś samochód? Wciąż nie do wiary.

Architektura tranzytu: DG Bank, Berlin. Frank Gehry.

Pariser Platz to miejsce przy wschodniej fasadzie Bramy Brandenburskiej — to centralne miejsce Berlina. Przy placu powstał nie tylko najbardziej znany berliński Starbucks, ale też DG Bank: budynek, który zmusił Franka Gehry do zmiany charakterystycznego dla niego sposobu formowania architektury. Budynek DG Banku to ogromna szkatuła, kamienna i inkrustowana szkłem z zewnątrz, drewniana wewnątrz, która przechowuje stalowy skarb: zaskakująco pofałdowany obiekt stosunkowo niewielkiej sali obrad, do wnętrza której prowadzą zawieszane w powietrzu, ponad poziomymi warstwami szkła, drewniano stalowe kładki. W tej dziwnej super-szkatule zapisana jest największa schizma Architektury Nowoczesnej. To zapis Po-Nowoczesnej zmiany doktryny miasta

nowoczesnego. Pamiętam dramatyczny wstęp Leona Kriera opublikowany w albumie, który w latach 90. dokumentował jego udział w rewolucji: „*Obecna dewastacja Luksemburga, poprzez połączone siły planowania i budowania, wyalienowała mnie z mojej ojczyzny, ale nadała sens i kierunek mojemu życiu. Gwałt dokonany na tym pięknym miejscu urodzin stał się dla mnie tym, czym ludobójstwo musi być dla ludzi skazanych na śmierć*” (tłum. J.D.)¹⁴⁰. Nie wiem, czy po tak dramatycznej enuncjacji cokolwiek zmieniło się w planowaniu i budowaniu Luksemburga. Berlin na pewno jej nie zignorował. Miasto odstąpiło od osiedlowej formuły zabudowy preferującej wolnostojące, jednofunkcyjne budynki i powróciło zarówno do swobody wielofunkcyjnego projektowania budynków, jak i do rygoru budowy ulic i placów, do konstruowania ciągłych pierzei formujących wnętrza uliczne i proponowania wspólnej dla miasta formuły fasad. Fasady Berlina nie miały już mówić jedynie o budynku, który osłaniają, ale oczekiwano od nich wzięcia udziału w budowie spójnego wizerunku ulic i placów miasta. Miasto opowiedziało się przeciw naiwnej różnorodności, natomiast od architektów oczekiwać zaczęto, by szli drogą sublimacji i rafinowania ustalonych reguł tożsamości wizerunku Berlina.

Wobec tej doktryny stanął Frank Gehry w 1998 roku, rok po otwarciu Muzeum Gugenheim'a w Bilbao, gdzie jego budynkowi przyznano prawo ustalania kontekstów miejskich. W Berlinie narzucono architektowi niemal odwrotny proces projektowania. Został zobowiązany do podporządkowania się kontekstowi ustalonemu przez urbanistykę Pariser Platz.

136

Coż to był za zachwyty, którego doświadczyłem w Berlinie? Jego moc poczułem, przekraczając fasadę budynku. Rygorystyczna zewnętrzna architektura budowli zmyliła mnie do tego stopnia, że nie zdawałem sobie sprawy, że wchodzę właśnie do TEGO budynku. Kameralność Parizer Platz, otoczonego płaskimi fasadami sporych rozmiarów współczesnych kamienic, nie zapowiadała ogromu zaskoczenia, którego doświadczyłem, gdy, po przekroczeniu muru fasady, rozpostarł się przede mną widok ogromnego tytanowego obiektu wypełniającego zakryty szkłem dziedziniec budowli. To było uderzenie zachwyty, natychmiastowy dotyk tęsknoty, o których jedynie czytałem w książkach opisujących sceny, gdy ludzie po raz pierwszy zadzierali głowy, by zobaczyć freski Michała Anioła w rzymskiej kaplicy. Obie te budowle: ta, którą właśnie widziałem, i ta, którą przywołało wspomnienie książki, mówią o budynku jako o pojemniku–szkatule. Jego architektura związana jest z tajemnicą – nie zawsze dostępna, nie przed wszystkimi ujawniona, jest kustoszem architektonicznych preciozów. To architektura wymagająca znajomości tropu, umiejętności wypatrzenia skąd się wzięła i rozumienia, na jakie pytanie jest odpowiedzią.

140 Leon Krier. *Architecture & Urban Design 1967 - 1992*. Academy Editions, 1992.

Architektura spotkania: Jewish Museum Berlin. Daniel Libeskind

W połowie lat dziewięćdziesiątych prowadziłem seminarium wykładowe *Miasto Dialogiczne, Miasto Ukryte* na Wydziale Architektury Szkoły Sztuk Pięknych Uniwersytetu Carnegie Mellon w Pittsburghu, w USA. Omawialiśmy tam między innymi opracowaną przeze mnie, jeszcze na Politechnice Gdańskiej, metodę odczytywania deformacji przestrzeni przy pomocy konstruowanych wirtualnych siatek geometrycznych, które odpowiadają teoretycznym prototypom miejskich sieci wewnątrz ulicznych. Po seminarium, studenci stosowali tę technikę w trakcie pracy nad projektami wykonywanymi w ramach mojego studio projektowego. Dyskusja, o której chcę powiedzieć, wydarzyła się podczas publicznych krytyk prac moich studentów. Otóż jeden z krytyków, Wiedeńczyk, dyskutował z autorką jednego z projektów sens owych wirtualnych siatek, które pomagały jej podejmować decyzje projektowe. Swoją wątpliwość popierał wątpliwością wobec prac, jak mówił, „jeszcze bardziej radykalnego architekta”, który „swoimi liniami niczego nie odzwierciedlał, ale po prostu rysował je na mapach miast, przedłużał w nieskończoność istniejące już fragmenty linii, albo łączył nimi dowolne punkty na mapie”. Mój kolega-profesor mówił o pracach Daniela Libeskinda. Dobre to było uczucie. Zdałem sobie sprawę, że projekty i realizacje Libeskinda „nadają na tej samej długości fali”, która tak bardzo mnie ciekawi.

137

Moje drugie „spotkanie z Libeskindem” odbyło się oczywiście w Berlinie, w Muzeum Żydowskim. Ale tu już mało kto poddawał w wątpliwość metody jego pracy: nikt nie kwestionował linii, które na mapie Berlina pomogły mu wyznaczyć Gwiazdę Davida, nikt nie zarzucał budynkowi, że jego kształtu nie można rozpoznać z „poziomu człowieka”, a jedynie z samolotu czy z lotu ptaka. Układ budowli, również układ jego wystawienniczych wnętrz, odnaleziony został w niewidocznych liniach Berlina i przetworzony w charakterystyczny zygzak. Budynek Libeskinda, „nadając na mojej fali”, ukazał, że złożona percepcja ważniejsza jest od prostego widzenia, że pamięć sekwencji obrazów, którą wykorzystuje, jest nowocześniejszym narzędziem kompozycji, niż nie-ruchoma równowaga pojedynczych widoków budynku. Architektura Libeskinda nie jest kolekcją obrazów, jest rodzajem architektonicznego filmu. Nanizując labirynt wewnątrz zygzaka na przejmujący wolumen pomnikowej pustki, Libeskind dramatycznie udowodnił głęboki sens istnienia przestrzeni, których nie widzimy, a jedynie wiemy, że są. Architekt fantastycznie równoważy to doświadczenie, przebijając wąskie, pionowe okna w ścianach rozdzielających wnętrza zygzaka i pustki. Okno jest tak bardzo wąskie, że patrzeć przez nie możesz niemal jedynie w pojedynkę. Nie ma więc drugiej osoby obok ciebie, która potwierdzić może, że widzi to samo co ty. Jesteś sam na sam z pustką za szybą.

Moje trzecie „spotkanie z Libeskindem” to czytanie jego książki zatytułowanej *The Space of Encounter – Przestrzeń spotkania*¹⁴¹. Książka jest zbiorem wykładów, wypowiedzi,

¹⁴¹ Daniel Libeskind. *The Space of Encounter*. Universe, 2000.

wywiadów, artykułów i opisów projektów dokonanych przez architekta w okresie od 1987 do 2000 roku. *Przestrzeń spotkania* to tytuł zbiorczy — nie ma bowiem w książce eseju czy artykułu, w którym Libeskind zajmuje się specyficznie tym pojęciem. Jednak, nie ma wątpliwości, pojawia się ono w kluczowym momencie książki: w tekście przemówienia wygłoszonego w trakcie uroczystości otwarcia Jewish Museum w Berlinie, w 1999 roku. Libeskind mówił tak: „*Jakiegokolwiek teorie i pisane teksty były publikowane na temat tego budynku, dzisiaj jesteśmy w skonkretyzowanej przestrzeni spotkania. Przestrzeni, której kształty nie są neutralne. Ale też nie jest neutralna historia [o której one mówią]. Neutralna architektura jest prawdopodobnie odpowiednia dla [konkretyzowania budynków odnoszących się do sytuacji] nie-zdarzeń*” (s. 27-28. tłum. J.D.)¹⁴² Jak interpretować pojęcie przestrzeni spotkania, którym posłużył się Daniel Libeskind? Wypowiedź sugeruje, że odnosi się ono do architektonicznej formy przestrzeni, która skonstruowana została dla wyrażenia historycznego zdarzenia, jakim były i są losy Żydów opowiedziane z perspektywy ich spotkania z Niemcami we wspólnie zamieszkiwanym Berlinie. U Libeskinda przestrzeń spotkania *mówi o zdarzeniu*. W sensie formalnym owo *mówienie* rozwarstwione jest na dwa architektoniczne tematy: temat architektury miasta i temat architektury budynku. Temat architektury miasta adresowany jest przez Libeskinda wspomnianą już przeze mnie „niewidzialną matrycą powiązań” skonstruowaną w kształcie Gwiazdy Davida na mapie Berlina po to, by z jej symbolicznej formy wyprowadzić urbanistyczną formę budynku. Do tematu architektury budynku Libeskind odnosi się tworząc dwa systemy jego wnętrza: zygzak korytarza wystawienniczego, w którym przy pomocy wystawy opowiadana jest historia Żydów, oraz linearna, porwana przestrzeń pustki, nieobecności, która, w geniuszu myśli Libeskinda, narodziła się jako ślad pozostały po Zagładzie. W sensie formy architektonicznej, przestrzeń spotkania jest relacją wolumenów przestrzennych, które dotykają się, ale pozostają odrębne; przenikają się, ale nie łączą się ze sobą. Libeskind pokazuje, że przestrzeń spotkania to nie tylko codzienne spotkanie zwyczajności, ale i nadzwyczajne spotkanie pamięci.

Mimo, że nie ma w książce jasnego odwołania do źródeł idei przestrzeni spotkania, to jednak jej język często wskazuje na inspiracje filozofią dialogu, opisaną przez takie postaci filozofii jak Martin Buber i Emmanuel Levinas. Libeskind w swoich tekstach teoretycznych spowalnia, myśli, prze-myśla, chce widzieć i wiedzieć więcej. Pisze trudnym tekstem: „*Nihilism stara się znaleźć świat na bazie obiektów i miejsc raczej, niż ludzkich spotkań i ich światła*” (s. 22. tłum. J.D.). „*Architektura jest bezpośrednią odpowiedzią na nieustanne pytanie zadawane człowiekowi przez ewolucję [roli] przestrzeni w społeczeństwie — przestrzeni, która zdaje się być autonomiczna, a która potrzebuje przecież głębokiego etycznego*

¹⁴² Daniel Libeskind. *The Space of Encounter*. Universe, 2000.

dyskursu. Architektura, w swoim ukierunkowaniu ku przyszłości, jest zapoczątkowywana, utrzymywana i napędzana poprzez sny i aspiracje, przebudzenia i uświadomienia, poprzez to, co widoczne, i to, co niewidoczne” (s. 74. tłum. J.D.)⁻¹⁴³.

Daniel Libeskind jest filozofem spotkania: chce, by architektura motywowana była etyką, docenia więc to co widzialne, i to, co niewidzialne. Poszukuje spójności decyzji — bo bez niej nie ma etyki. Konsekwentnie, pracując nad projektowanymi przez siebie budowlami, projektuje równocześnie fragment miasta, zewnętrzny obraz budynku, oraz jego wnętrza: również te ukryte przed tymi, którzy spowolnić nie chcą, bądź nie potrafią.

Moje czwarte spotkanie z Danielem Libeskindem było dziwne, bo choć twarzą-w-twarz, to najbardziej zdystansowane. W weneckim Giardini, na sławnym mostku vis-a-vis pawilonu Brazylii, zapraszałem Libeskinda do wizyty w nieopodal stojącym Pawilonie Polonia.

Moje spowolnienie: architektura dialogiczna

To dobre uczucie, czytać książkę najbardziej celebrowanego architekta i czuć, że wspólna długość fali powoduje, że możliwe jest nie tylko spotkanie, ale i twórczy dialog. No właśnie: myślę, że tu następuje najciekawsza różnica między formułą przestrzeni spotkania Libeskinda, a formułą przestrzeni dialogicznej, nad którą staram się, ostatnio wspólnie z przyjaciółmi z projektu *architektura+dialog*, pracować⁻¹⁴⁴. Libeskind, tworząc przestrzenie spotkania, świadom jest obecności Innych. Ja staram się wejść wgłąb owej świadomości i konstruować dialog z tym, co inne. Ale też staram się konstruować dialog w taki sposób, by deformacje mojej pierwszej idei przestrzeni świadczyły o odpowiedzi danej przez moją architekturę. Chcę w przestrzeni tworzyć sytuacje, w której moja architektura za każdym razem poświadcza, że byłaby niekompletna bez relacji z innością tego, co wokół niej.

Tak właśnie działałem w projekcie *Delay(er)ing Facade*, którego architekturę realizowałem w pawilonie Polskim w Wenecji w 2004 roku, w ramach 9. Międzynarodowej Wystawy Architektury. Współpracowaliśmy wtedy z Dominikiem Lejmanem, który w założeniach konstrukcji malował poruszające wideo-freski⁻¹⁴⁵. Fazy projektu architektury były

¹⁴³ Daniel Libeskind. *The Space of Encounter*. Universe, 2000.

¹⁴⁴ *architektura + dialog. podyplomowe studium projektowania*. Program Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku poświęcony pracom nad architekturą dialogiczną. Założony i prowadzony przez Jacka Dominiczaka i Monikę Zawadzka, skupiał moderatorów i uczestników z różnych dziedzin nauki i sztuki. Więcej informacji na stronie internetowej: www.diaade.org/ardi.html.

¹⁴⁵ *Delay(er)ing Facade*. (spowalniając / rozwarstwiając fasadę) Instalacja architektoniczno-artystyczna. Autorzy: Jacek Dominiczak i Dominik Lejman. Współpraca: Monika Zawadzka i Marek Zygmunt w ramach wystawy: *Architectures:*

następujące: najpierw odkryty został architektoniczny pierwowzór pawilonu. Wiele z jego architektonicznych elementów poprzedni wystawiennicy zasłonili dyktami, bądź zabudowali pomieszczeniami schowków. Odkryta architektura fasady i przedsionka pawilonu, jak niemal zawsze w starannie projektowanej architekturze, okazała się geometrycznie doskonała, na swój sposób prototypowa. Ta właśnie prototypowa forma pawilonu została przede wszystkim poddana sytuacji dialogu z czterema ikonycznymi budowlami Wenecji: San Giorgio Maggiore, Santa Maria della Salute, Il Redentore i campanilli placu Św. Marka. Poszczególne ściany zostały powiązane z różnymi budowlami: jedna z nich budowała dialog z San Marco, inna konstruowała dialog z Santa Maria i San Giorgio, kolejna z Il Redentore. W wyniku tego procesu ściany przedsionka przemieściły się, a jego przestrzeń uległa deformacji, której wyjaśnienie odnaleźć można było już nie w architekturze samego pawilonu, ale w jego precyzyjnej relacji z wielką kompozycją weneckiej laguny. Podobnie wideo-freski Lejmana. Malowane były nie wedle doboru farb przez malarza, ale wedle strategii przechwytywania i opóźniania obrazów, które malarz kamerami zbierał z postaci przekraczających strefę fasady. Wspólnie z Dominikiem Lejmanem, poprzez moją architekturę i jego wideo-freski, postanowiliśmy spowolnić przejście przez grubość fasady pawilonu. Wszystkie zaprojektowane przez nas dialogi, akty, deformacje i transformacje rozgrywały się w przestrzeni kilku zaledwie metrów, przekazując tak dużą ilość informacji wizualnej, że — wierzyliśmy — spowolni to ruch wchodzących, spowolni ich wizualne skanowanie, sprowokuje do rozczytania naszych komunikatów, myśli i pytań.

140

Muszę przyznać, że po dyskusji o naszej realizacji, która docierała do mnie jeszcze długo po wystawie, miałem paradoksalne uczucie: oto chcę konstruować architekturę, która wymaga określonej uważności. Jednak mało kto chce podjąć wysiłek rozszyfrowania jej dialogicznej struktury, mało kto chce pójść jej śladem, mało kto chce zadać pytania: skąd to się wzięło? na jakie pytanie ta architektura jest odpowiedzią? A przecież według Hansa-Georga Gadamera to ostatnie pytanie jest istotą hermeneutyki rozumienia...¹⁴⁶

[...]

Nauczyłem się mojej nowej *mantry dialogiczności*: istotą dialogiczności nie jest ani „nawiązywanie”, ani kolejne „wypowiadanie się”. Jest nią zdolność do stworzenia trudnej, rzeczywistej, przestrzennej relacji architektonicznej; jest nią zdolność do zdeformowania początkowej, prototypowo jasnej wypowiedzi, tak, by jej sens odnajdywał się dopiero w dialogicznej relacji

Meta Structures of Humanity, Morphic Strategies of Exposure. Kurator wystawy: Adam Budak. Komisarz Pawilonu Polskiego: Agnieszka Morawińska, ZACHĘTA. Projekt opublikowany w katalogach wystawowych: Baltzer, Nani, Kurt W. Forster (editors): *METAMORPH. 9. International Architecture Exhibition. Fondazione La Biennale di Venezia*, Marsilio, 2000. *Architectures: Meta Structures of Humanity, Morphic Strategies of Exposure*. Pawilon Polski. *La Fondazione Biennale di Venezia. 9. International Architecture Exhibition. Metamorph. Giardini di Castello*, Wenecja, 12 wrzesień – 7 listopad 2004. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004

¹⁴⁶ Hans-Georg Gadamer. *Truth and Method*. Crossroad, New York 1992.

z Drugim, a nie po raz kolejny był jedynie inspiracją kolejnego, schizofrenicznego dialogu z samym sobą. Ale nawet nowa mantra nie wyjaśniała mi do końca niezrozumienia naszej pracy przez osoby, na których uważność liczyłem.

Pomógł mi Adam Budak, kurator wystawy, który zaprosił nas do architektonicznego Biennale w Wenecji ceniąc nasze teoretyczne poszukiwania. Po otwarciu pawilonu porównywał naszą realizację „spowolnionej / rozwarstwionej fasady” do zagęszczonych i złożonych przestrzeni *Merzbau* Kurta Schwittersa. Rzeczywiście, to porównanie sprawiło dużą radość – jest jakaś wspólnota myśli między tymi projektami. Ale porównanie Adama stało się dla mnie kluczem do zrozumienia sytuacji dopiero w świetle opublikowanych wykładów Jerzego Ludwińskiego¹⁴⁷. Na jednym ze swoich schematów rozwoju sztuki współczesnej pokazuje on, że z fundamentów Nowoczesności wydzielać zaczęły się różne niezależne centra myślenia. Moją uwagę zwróciło wskazanie Ludwińskiego na dwie odrębne odnogi rozwoju Nowoczesności: jedna sygnowana „Marcel Duchamp”, a druga „Kurt Schwitters”. No tak! Przecież ikoną twórczości Duchampa był szybki gest przeniesienia: znalezienie obiektu, szybki obrót, szybki malunek pędzlem na krawędzi — jest! Szybki, jasny i klarowny komunikat. A przecież ikoną twórczości Schwittersa była powolność konstruowania nieskończonego *merz'u* — powolność, której produktem była trudna, niejasna, kodowana informacja. Fragmenty pracy poświęcane były różnym sprawom, różnym ważnym dla artysty osobom. A więc kultura Duchampa nagradza intelektualną i artystyczną szybkość, zaś kultura Schwittersa docenia intelektualne i artystyczne spowolnienie. Coś w końcu zrozumiałem. Świat Duchampa i świat Schwittersa to dwie różne cywilizacje sztuki. To różne kultury przestrzenne — a więc i dwie różne kultury architektoniczne. Spowalniając fasadę Pawilonu Polskiego w Wenecji dotknęliśmy więc różnicy znacznie większej, niż sądziliśmy.

Dzięki Ludwińskiemu do mojej „mantry dialogiczności” dodałem i te zdania: istotą dialogiczności nie jest ani szybkość ślizgacza, ani błyskotliwość flesza. Jej podstawową umiejętnością jest zdolność do spowolnienia, jest uważność zarówno wobec tego co widoczne, jak i tego co nie-widoczne. Niezbędną umiejętnością architektury dialogiczności jest przestrzenna nad-wrażliwość, nad-opiekuńczość wobec przestrzeni podobna do tej, którą Levinas opisał jako bezsenność matki oczarowanej nowo narodzonym dzieckiem. Architektura dialogiczna wymaga nad-odpowiedzialności wobec każdej architektonicznej sytuacji, oczekuje odwagi nad-intelektualizowania wszystkich możliwych relacji. Przeintelektualizowania, jeśli chcesz.

Pamiętasz niebieską, plastikową butelkę pełną wody? Pochyl ją i spowolnij jej przepływ do szklanki stojącej na środku twojego stołu. Teraz równie powolnie wypij wodę, weź głęboki oddech i otwórz się na przestrzenie – tu zaczyna się architektura.

Gdańsk, lipiec 2006.

¹⁴⁷ Jerzy Ludwiński: *Epoka błękitu*. Otwarta Pracownia. Kraków 2003. Dziękuję Dorocie Grubbie za zwrócenie mojej uwagi na tę książkę. J.D.

Queretaro, Meksyk. *Wnętrze ulicy w Centro Historico.*
Architektura offowa to architektura dialogiczna
wpleciona w rozmowę ciekawych ludzi, uszyta na
ich miarę i ich styl bycia.

Tam, gdzie architektura jest Drugim

Pierwsza publikacja: *Architektura i Biznes*, nr 2/2004

Architektura dialogiczna rozpina się między wolnością i etyką. Daje wolność wyznaczając przestrzeń samotności; oczekuje etyki określając przestrzeń zewnętrżności, przestrzeń spotkania z Drugim. Owym Drugim w filozofii Emmanuela Levinasa jest drugi człowiek. W architekturze Meksyku, w intensywności jej innego niż w Europie życia, Drugim bywa również budynek. Za jego wyglądem stoi realizacja czyichś planów i marzeń. Stoi też etyczna umiejętność współżycia z tym, co zbudowane obok. W starym Queretaro spotkałem architekturę dialogu. Byłem tam, gdzie architektura jest Drugim.

Inny świat, inny czas

Na lotnisku *Ciudad Mexico*, kiedy podchodzisz do przejścia granicznego, musisz uderzyć ręką w żelazny guzik o kształcie ogromnego grzyba. Uruchomi on program, który według tajemniczego algorytmu włączy żarówkę bądź za czerwonym szkłem, bądź za zielonym. Zielone światło pozwoli ci przejść granicę bez kontroli; czerwone karze otwierać walizki. A wszystko to podobno po to, by celnicy nie mogli decydować o kontroli, by w ten sposób chronić ich przed przemytniczymi pokusami. Prawda to czy nie — uderzam w grzyb. Zielone. Przesuwam bagaże i przechodzę. Jestem w Meksyku.

143

Nad linią głów wypatrujących znajomych twarzy i postaci, unosi się kartka z moim nazwiskiem wypisanym dużymi literami. Trzyma ją niewysoki mężczyzna w nieokreślonym wieku ubrany w uniwersytecki uniform. Uśmiecha się do mnie z daleka i, gdy widzi moją radość z napisu na jego mundurze, od razu chwyta największą walizę. Po chwili na lotniskowym podjeździe pakujemy cały mój bagaż na tylne siedzenie Volkswagena Garbusa.

— „I do not speak Spanish” mówię, podając kolejną torbę.

— „Si, si, senior” odpowiada, jakby ze smutkiem w ciągle uśmiechniętych oczach.

Mamy więc przed sobą trzy godziny wspólnej jazdy, a każdy z nas pozostanie zamknięty w swoim języku. Moja wina.

Na stare miasto w Queretaro wjeżdżamy już w ciemnościach. Ulica Melchor Ocampo to wąski wąwóz parterowych fasad. Podjeżdżamy pod jeden z domów. Żelazne drzwi błyszczą czarną farbą gdy, na warkot zatrzymanego przed nimi Garbusa, otwierają się z hałasem na ulicę. W świetle wnętrza pojawia się Innes — Brytyjczyk zamieszkały w Meksyku od czasów, gdy opuścił pracownię Gropiusa — znam go już z zeszłego roku.

— „Jak chcesz, możesz tu mieszkać” — mówi. Widząc moje zadowolenie dodaje z brytyjską pewnością: „Niewiele jest w Queretaro domów z lampami Nagguci’ego”.

Ach, Innes.

Następnego dnia rano mój *landlord* zabiera mnie na werandę swojego domu-mostu na obrzeżach Queretaro. Dom rozpięty jest nad niewielkim wyłobieniem w skalnym gruncie, które w porze deszczowej zamienia się w koryto rwącego potoku. Zaplanował, by przy śniadaniu wprowadzić mnie w *inny świat Meksyku*. Utkwiła mi w pamięci jedna z jego anegdot. Oto kiedyś amerykański architekt na spotkaniu z architektami meksykańskimi zapytał, dlaczego ci nie budują tu tak, jak buduje się na świecie; dlaczego ich architektura nie opisuje współczesnych czasów. „A w jakim ty czasie żyjesz” – zapytał jeden z Meksykanów – „bo my tu mamy własny czas”.

Po kilku dniach powitalnych wizyt oraz własnoręcznym wyrżnięciu szpary na listy w żelaznych drzwiach domu na Ocampo, moje życie w Queretaro nabiera rytmu. Odnalazłem już potrzebne mi drogi i miejsca — zaczynam więc coraz więcej widzieć i czuć — widzieć nieznaną mi dotychczas jakość architektury; czuć niemal erotyczną wibrację powietrza, dotyk słońca i chłód ocienionych kamieni. Przyjechałem tu uczyć w szkole architektury¹⁴⁸ i pisać od dawna zamierzony tekst o dialogiczności architektury. Zaczynam jednak przeczuwać, że pobyt tu da mi nie tylko oczekiwane schronienie, ale i doświadczenie czegoś, czego przewidzieć nie mogłem — spotkanie z architekturą dialogu.

Dom na Ocampo

144

Z ulicy wchodzi się do obszernego salonu, w którym *vis a vis* żelaznych drzwi stoi ogromny stół do pracy. Po przeciwnej stronie klasyczny zestaw gościnny epoki Modernizmu: kanapa ze sztywnych, prostokątnych i tapicerowanych poduch, drewniany jamnik, stalowy, stojący na podłodze świecznik i półka z angielskojęzycznymi powieściami. Pomiędzy tymi dwoma miejscami salonu, przez grubą ścianę przechodzi się w głąb domu, do sypialni, a przez nią na niewielkie patio, do którego przylega kuchnia, łazienka i łamus. Z boku tego mini-podwórka wylano z cementu basen do prania, a na dachu ustawiono miedziany zbiornik na wodę.

— „Dom musisz wziąć razem z Donna Irmą, bo ona tu od lat sprząta i pierze w każdy czwartek” – mówił pierwszego wieczora Innes – „a baniak napełnia się tylko w nocy, więc jeśli chcesz mieć wodę wieczorem, to oszczędzaj w dzień”.

Ocampo to miejsce mojej wolności. Nauczyłem się odsuwać łóżko od ścian, by wspinające się po tynku świerszcze nie wchodziły mi na głowę. Nauczyłem się pisać na laptopie w słońcu pod zwykłym przeciwdeszczowym parasolem, nauczyłem się też, że nie można tego robić w wietrzny dzień, bo ze ścian patio piasek wpada pomiędzy klawisze klawiatury. Nauczyłem się spać w płaszczu w styczniu i lutym, bo gdy tylko

148 Mój przyjazd w 1998 roku był na zaproszenie Dziekana Wydziału Architektury Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Queretaro. (ITESM).

zachodziło słońce, w sypialni robiło się zabójczo zimno. Nauczyłem się w te zimowe miesiące wstawać o świcie i, drżąc z zimna, iść na pobliski szeroki plac, gdzie niskie słońce, oświetlając już pierwsze ławki, potrafiło mnie rozgrzać po zimnej nocy. Dzieliłem ten obyczaj może z bezdomnymi, a może z tymi, którzy z jakichś powodów zostali do rana w Centro Historico. W lecie nauczyłem się używać słońca zamiast ręcznika na patio po szybkim porannym prysznicu, nauczyłem się senności siesty w południe i nagości przy pracy w upalne popołudnia. Nauczyłem się ograniczać moją wolność we czwartki, gdy przychodziła Donna Irma. Oswoiłem się z widokiem kobiety siedzącej na posadzce i prasującej na salonowym jamniku moje białe koszule. Czasem płakała, a Innes mówił mi wtedy, że ma jakieś kłopoty ze swoim dorosłym synem.

Na Ocampo moje ciało czuło architekturę: czuło jej naturalność i osobność. Mój dom nie był urządzeniem, który w milczeniu zapewnia mi komfort, ale był spotkaną Innością, która często nie zgadzając się z moimi zachciankami, prowokowała mnie do zmiany moich „funkcjonalnych” rytuałów, do intymności, którą architektura nigdy przedtem mnie tak nie obdarowała.

Ulica Ocampo

Rano, wychodząc na ulicę, zanim odwróciłem się, by zamknąć kłódkę na żelaznych drzwiach, mówiłem *buenos dias* do mężczyzny, który naprzeciw mojego domu, o jakieś pięć metrów szerokości ulicy ode mnie, otwierał szeroką bramę do jednego z pokoi swojego mieszkania, by sprzedawać bilety na loterię i na autobusowe przejazdy. *Buenos dias*, odpowiadał, zawsze unosząc rękę nad głowę. Potem skręcałem w prawo, w kierunku skrzyżowania z Miralles, bo tam najłatwiej złapać było taksówkę na uniwersytet. Po drodze mijałem okno, jak wszystkie z parapetem nad samym chodnikiem i kratami na zewnątrz, pozdrawiając gestem Nieznajomego, który siedział wewnątrz pomiędzy starymi meblami obłożony książkami i papierami. Często mnie nie zauważał.

Któregoś dnia zdałem sobie sprawę, że wszyscy mieszkamy na Ocampo, ale nikt z nas nie wie, co jest za skromnymi fasadami prywatnych domów. Być może mieszkania moich sąsiadów były równie niewielkie jak moje. Ale mogło być też podobnie jak w domu, w którym Innes zorganizował swoją pracownię. Ciągnął się on aż na drugą stronę kwartału, tworzył własny świat kolejnych patio, wąskich przejść łączących je w labiryncie nieskończonej ilości pokoi. Jeśli podstawą dialogu jest etyczna wrażliwość, ta wspólnota skromnych fasad oczarowała mnie uważnością wobec Innego, swoim wyciszeniem, ukryciem tego, co za nimi, a czego nie trzeba na Ocampo wykrzyzczyć wszystkim w twarz.

La Antiqua

Raul, który pracował razem z Innesem w architektonicznej pracowni i na uniwersytecie, namówił mnie, by przychodzić do La Antiqua na południowe posiłki.

— „Tylko 20 pessos za obiad, a podaje prawdziwy artysta” – mówił Raul.

Gabriel, który prowadził to miejsce własnoręcznie przygotowując wszystkie posiłki, uznawał kuchnię za sztukę. Studiował ją w szkole we Francji, a gdy wrócił do Qro (jak powszechnie nazywają Queretaro), otworzył La Antiqua — miejsce, w którym podaje jeden posiłek dziennie dla zaprzyjaźnionych gości, a wieczorem organizuje wernisaże i publiczne spotkania grona artystów. Było wygodnie, bo restauracja znajdowała się o jedną przecznicę od mojego domu. Schodziliśmy się tam codziennie przez pół roku nigdy się nie umawiając, zawsze ciekawi, kto dzisiaj usiądzie przy stole — jedynym dużym i okrągłym, w sali z zakratowanym oknem na ulicę.

Jeden z pierwszych obiadów w którym uczestniczyłem zgromadził przy naszym stole chyba z osiem osób. Raul siedział obok Jamili dziwnie skrępowany rozmową, a jej obecność przyciągnęła do stołu również Gabriela. Wszyscy rozmawiali podekscytowani decyzją dziewczyny by wyjechać do Italii, dokąd sprowadzić chce ją jej „zakochany Włoch”. Dziwny klimat sartrowskiej samotności unosił się nad tą rozmową, a moje skojarzenia dotarły do postaci fascynującej Magi z „Gry w klasy” Julio Cortazara.

— „Słucham tego co mówisz, Jamila” – powiedziałem, by jakoś wejść w zakodowaną rozmowę przyjaciół — „i chyba zacznę nazywać cię Maga”.

Stół zamarł. Raul zatrzymał łyżkę zupy w połowie ruchu ręki. Gabriel wbił w niego oczy.

— „Jeśli tylko chcesz” — powiedziała Jamila, patrząc na drżącą łyżkę Raula.

Ktoś zmienił temat, mówiąc, że Teresa jest oburzona moim zwyczajem nakładania kapelusza na głowę jej wystawionej w La Antiqua rzeźby. Wszyscy wybuchliśmy śmiechem. Wieczorem, przy kieliszku wina na głównym placu miasta, Raul powiedział mi, że Jamila, kiedy była z nim, zawsze chciała, by mówił na nią Maga.

— „Ona czuła się Magą, Jacek”.

To rozmowy przy okrągłym stole budowały publiczny klimat La Antiqua. Nierówne ściany pokryte intensywnymi ochrami i zielenią, drewniane sprzęty skrzypiące pod ciężarem ciał i obiadowych zastaw, od czasu do czasu operowy śpiew z kiepskiego głośnika, krzyki Gabriela z kuchni za szybami starych drzwi i niezwykła łazienka pełna tropikalnych roślin przykryta szklanym dachem. Wszystko to razem było dla mnie jednym z najbardziej sensualnych spotkań z architekturą. Dobrze było mi w tych przestrzeniach, jakże nie napuszonych, nie szlifowanych kamieniem, nie „korporacyjnych” i nie „turystycznych”. To architektura off-u, architektura offowa — piszę dzisiaj

do Jacka Staniszewskiego, artysty, który po wykładzie w [ar+di]¹⁴⁹ zapytał mnie, czy coś takiego jak architektura offowa w ogóle istnieje. No właśnie: intensywność domów, miejsc publicznych i sekretnych, rozmów przy stole, w architektonicznym wnętrzu, dialogu, który rozpina się w nagrzanym powietrzu — to tworzy dzisiaj kulturę i architekturę offu. Off to architektura dialogiczna wpleciona w rozmowę ciekawych ludzi, uszyta na ich miarę i ich styl bycia.

Sierra Gorda

Wyobrazasz sobie jechać Garbusem po półkach skalnych Sierra Gorda, gdy kierowca zakochany w siedzącej obok Tani wciąż stara się ogarnąć jednym spojrzeniem jej szeroko rozstawione oczy? Tak podróżowaliśmy, by dotrzeć do samotnych górskich klasztorów zbudowanych tu za hiszpańskich czasów przez zakoników świętego Franciszka. Jakże dziwnie bogate to budowle — jakże dziwnie zbudowane. Oto ascetyczni Franciszkanie wykuli fasady swoich świątyń w różowym kamieniu, wypełniając je symbolicznie ułożoną strukturą figur i znaków. Franciszkanie przyjechali tu z przyjaznymi zamiarami przekonania zamieszkujących góry ludzi do wiary chrześcijańskiej. Świątynie budowali więc dla nich, by móc całe indiańskie rodziny zaprosić do wnętrza. Kościoły, jak to u Franciszkanów, były bardzo skromne, jedynie dedykowany Bogu ołtarz rzeźbami i dekoracją podkreślał, że sztuka ma sens jedynie w oddaniu hołdu i wyrażeniu czci. Ale gdy pierwsi ciekawi nowego boga przyszli z okolicznych wiosek, nie chcieli wejść do świątyni. Ich wierzenia nie pozwalały im modlić się pod dachem. Franciszkanie przebudowali więc swoje kościoły. Sztukę symbolu i dekoracji przenieśli na fasady, a we wnętrzu świątyni pozostawili jedynie skromne, drewniane ołtarze dla ich własnej modlitwy i gościny kilku podróżnych z Europy. Inny świat, inny czas — a jednak dialog okazał się możliwy. W Mision de Tilaco, gdzie mieszka samotnie znany w okolicy Padre Miracle, w jego gabinecie wciąż w stosach leżą książki wielkich filozofów Zachodu.

Wojsko w górach sprawdzało nasz samochód bojąc się podobno przerzutu broni w góry. Przecież w Chiapas już wrzało.

Wracaliśmy wieczorem. Jonathan, Christine i ja, by nie patrzeć na to, co Carlos i Tania robią z samochodem na wąskiej drodze, odchyliliśmy głowy na tylnym siedzeniu Garbusa, by przez jego pochyłe okno patrzeć na gwiazdy wirujące jak szalone w serpenty nowej podróży. Pijani ze śmiechu we trójkę mieliśmy łzy w oczach. Obok przemykały stare amerykańskie ciężarówki rycząc ze strachu swoimi trąbami.

jd. 2004

149 [ar+di] to program *architektura + dialog. Podyplomowe Studium Projektowania* na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

*Covilhã, Portugalia. Wnętrze ulicy, stare miasto
na górze. W tym mieście jest się nie dla wygody,
ale dla dziwnego, wspaniałego odczucia
humanistycznej kultury.*

tutaj mi lepiej, na górze

Pierwsza publikacja: *Autoportret* nr 1/2007

1.

Większość dzisiejszych pism architektonicznych rozpowszechnia modę na Nowy Modernizm, zainicjowaną bodajże przez Zahę Hadid w projekcie dla Hongkongu (*The Peak Architectural Competition*, 1982), a spopularyzowaną w latach 90. przez „lifestylowy” magazyn *Wallpaper*. Architekci wszystkich pokoleń, podążając za lansowanym trendem, *tapetują* nim przestrzenie miast, re-produkują niemal stuletnie idee architektoniczne wedle zasady „jeszcze więcej rewolucji” — jeszcze więcej szkła, jeszcze więcej stali, jeszcze więcej technologii. Urbaniści i planiści, zamiast myśleć nad nowymi rozwiązaniami, które nie dewastowałyby miejskości miast, proponują jeszcze więcej prędkości, jeszcze szersze drogi i jeszcze większe ronda. Obawiam się, że dzisiejsza praktyka architektury utkwiała w niemożności głębokiego rozwoju. Obawiam się też, że uwolnienie owego procesu nie może dokonać się w oparciu o hasło „jeszcze więcej (starej) rewolucji”.

Przyszłość architektury wymaga spowolnienia, wyciszenia i humanistycznego namysłu. Istota Modernizmu zawsze była ugruntowana w projekcie humanistycznym — raz koncentrując się na ideach społecznych, innym razem indywidualistycznych. W architekturze realizowano to poprzez pracę najpierw nad potrzebą przestrzeni funkcjonalnych, potem, po krytyce Post-Modernizmu, nad mądrością przestrzeni wielofunkcyjnych. Dzisiaj następuje czas zamyślenia nad doświadczeniem pustki, jakim obdarzyć może architektura, nad sensem przestrzeni pustki. Z punktu widzenia nowoczesnej humanistyki to ważny czas dla architektury — może stać się pauzą ciszy w mądrym dialogu.

149

2.

Czym jest poczucie pustki, o którym piszę? Nie chodzi mi o bolesne spotkanie z intelektualną bezmyślnością, która, niestety, tak często towarzyszy współczesnym sposobom budowania. Przeciwnie. Myślę o emocjach tęsknot i pragnień, które wyzwalane są w architektonicznie skonstruowanych przestrzeniach pustki — tęsknot i pragnień, które choć trwają niemożliwe do spełnienia, to jednak wysoko unoszą ducha. Myślę o jasności myśli, poczuciu sensu i kierunku, klarowności własnych hierarchii, jakich doświadcza się w tych miejscach. Co najważniejsze jednak, wszystkie te czucia i odczucia nie zdarzają się w jakiejś aurze nie- czy nad-realności, ale przeciwnie — przychodzą jako doświadczenie realności w najczystszej postaci. Zwrócił na to uwagę już w 1987 roku Michael Benedikt w swojej małej/wielkiej książce *For an Architecture of Reality*¹⁵⁰.

150 Michael Benedikt: *For the Architecture of Reality*. Lumen Books, 1987. str. 50-60.

Pamiętam jedno z pierwszych doświadczeń pustki wyzwolonej przez architekturę. Z tyłu ogromnego wnętrza kościoła Mariackiego w Gdańsku znajduje się stosunkowo niewielka kaplica, w której, wtedy, jedynym elementem wyposażenia była drewniana ława, na której siadałem. Nie było ołtarza, nie było symboli ani sprzętów, było poczucie architektury jako pustki wewnątrz ceglanego masywu kościoła. Jej przestrzeń prześwietlona była wysokim gotyckim oknem, którego otwór ujawniał grubość otaczającego muru. W ciszy tego wnętrza powstawały ważne dla mnie idee i pomysły, tam również architektura wspinała się po hierarchii moich pragnień. Wychodząc, zawsze zamykałem za sobą potężne drzwi, a wracając zawsze miałem wrażenie, że od mojej ostatniej wizyty nikt tych drzwi nie otwierał. Dzisiaj nie ma już tego miejsca, a kaplica wypełniona liturgicznymi obiektami i sprzętami, za drzwiami zamknięta żelazną kratą, straciła dla mnie swoją moc. Dzisiaj chce być sztuką — swą dawną realność zastępuje sztucznością (o sztuczności sztuki przekonał mnie Hubert Bilewicz).

Sporo lat później znalazłem się na dziedzińcu Instytutu Salka w La Jola, w Kalifornii, w budowli wzniesionej według projektu Luisa Kahna. Siedząc okrakiem nad strużką wody przecinającą białą posadzkę placu miałem poczucie, że moja podróż dotarła do celu. Rozgrzany słońcem beton, przenikliwe światło i znakomite czucie przestrzeni pustki wyzwalało tęsknoty i pragnienia, które napędzającą myśli i życie. Doskonałość tego miejsca nasilała się, a wyzwalana przez nie pustka narastała wraz ze świadomością, że miejsce to nie ma żadnego innego zadania poza tym, by obdarzyć architektonicznych wędrowców tym właśnie doświadczeniem. Przemóżne uczucie bycia tu i teraz nie miało nic wspólnego z używaniem architektury w jakimkolwiek celu.

Doświadczenie pustki odnalazłem w labiryncie ulic i kanałów Wenecji. Trzeba tylko było dać się namówić na spacer w oddaloną od centrum *Cannaregio*. To dzielnica, w której zwykłość architektury pozbawia swoje fasady sztuczności sztuki. Uczucie pustki narastało, gdy wyczuwałem atmosferę naturalności powstawania otaczających mnie budowli. Wszystkie one zdawały się zaskakująco niedokończone — niekompletne, a jednak sycące swoją realnością. Podobne uczucia obudziło pierwsze wejście za mury *Giardini*, gdzie odbywają się weneckie *Biennale*. Pawilon Polski jest częścią większej budowli, która wraz z innymi pawilonami otacza niewielki skwer przylegający do wąskiego kanału. Cały ten krajobraz po zimie zyskał dziwną autentyczność: ściany złuszczały starą farbę, trawa ukryła w swoich pędach rozpadające się drewniane ławki, w piasek zasypał ułożone przy ścieżce kamienne rzeźby. W pustce tego architektonicznego ogrodu, jeszcze zanim rozpoczęła się międzynarodowa krzątania, budowaliśmy swoją część Wenecji. Na długo przed otwarciem *Biennale*, w zarośniętym

ogrodzie starzejących się pawilonów, w kompanii z grupą tatrzańskich Górali, ciche architektoniczne gesty nabierały sensu. Pustka ogrodu pomagała starannie zbierać myśli, uważnie wytyczać zaprojektowane geometrie. —¹⁵¹

3.

Dom, w którym teraz mieszkam, stoi na jednym ze zboczy *Serra da Estrela*. Gdy z ulicy wchodzę do sieni, za plecami zostawiam widok starego klasztoru, którego budowle wzgórze unosi ponad moją głowę. Na prawo od tego miejsca rozciąga się stara Covilhã, która swymi wąskimi i krętymi ulicami potrafiła zadomowić się na stromych skałach. Ale gdy, już w mieszkaniu, podchodzę do okna, widzę zupełnie inny świat: nowa Covilhã rozłożona jest na niemal płaskim dnie ogromnej doliny leżącej u stóp mojej góry, a jej przestrzenie zbudowane są wedle modelowych zasad nowoczesności. Stojąc tak pomiędzy starym i nowym miastem, mój dom codziennie zmusza mnie do architektonicznych dialogów i porównań.

Zaczęło się od szybkiej konstatacji, że to, co nazywam starą Covilhã, ma w sobie wiele budynków — prywatnych i publicznych — zbudowanych w ostatnich latach. Co więc jest naprawdę stare, to urbanistyczny układ tej części miasta. Natomiast nowe miasto jest rzeczywiście nowe — jedynie gdzieś zobaczyć można pojedyncze domy dawnych posiadłości i gospodarstw.

151

Ach — patrząc z góry na nowe miasto nie mogę się oprzeć swoistemu urokowi jego mechanicznej struktury! Rzeczywiście, drogi są jak pasy transmisyjne wielkiej maszyny! Jest centrum handlowe pomyślane jako rozweselająca maszyna do kupowania (jej fasady malowane są w gwiazdki, a w łazienkach, co rusz, odzywają się elektroniczne rozmieszacze). Wokół centrum rozmieszczone są produkowane seryjnie maszyny do mieszkania, są dworce do przesiadania, stacje benzynowe do tankowania, szpitale do chorowania, parki miejskie do odpoczywania i bankomaty do wykorzystania. Jest, oczywiście, dużo miejsca do parkowania, drzew i krzewów do podświetlania, trawy do podlewania. Nawet jest jeden obiekt zupełnie nieużyteczny: stalowa kładka dla pieszych nad czteropasmową drogą zmierzającą do centralnego ronda miasta. Do przechodzenia. Jest wygodnie i pogodnie, można powiedzieć.

Stare miasto jest trudne do życia. Wąskie ulice, często bez chodników, nakazują pieszym chodzić ostrożnie pod ścianami, albo dźwigać torby po stromych schodach. Właściciele muszą dbać o rozpadające się stare domy, choć trudno, bo rząd wiele

151 Jacek Dominiczak i Dominik Lejman; współpraca: Monika Zawadzka i Marek Zygmunt: *Delay(er)ing Facade*. Instalacja na 9. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji, 2004. Współautorzy: W ramach wystawy: *Architectures: Meta Structures of Humanity, Morphic Strategies of Exposure*. Kurator wystawy: Adam Budak. Komisarz Pawilonu Polskiego: Agnieszka Morawińska, ZACHĘTA

już lat temu zabronił podwyższać czynsze lokatorom. Można zejść do wspaniałego budynku *Mercado* — poważny Modernizm z lat trzydziestych, nic do śmiechu — by od starych ludzi kupić owoce, mięso i ryby. Mało jest wokół trawników, choć można podejść na górę do miejskiego skweru nasyczonego widokiem całej doliny i dźwiękiem instrumentów pobliskiej szkoły muzycznej. Można też zaszyć się w ukrytych pasażach nowego uniwersytetu, które jesienią przypominają atmosferę znaną mi z wizyt w posiadłościach projektowanych przez Frank Lloyd Wrighta. Architekturę studiuje się tu w budynku dawnej fabryki włókienniczej. Sztukę współczesną ogląda się w przestrzeniach dawnych przędzalni. Świat budynków-maszyn już nie istnieje, choć znalazł sobie miejsce w pamięci miasta, bo jego nowa architektura postanowiła ujawnić tu swą zdolność do dbałości i czułości.

Stara i nowa Covilhã są częściami tej samej terażniejszości — tak więc obie są współczesnością. W nowym mieście mogę wszędzie podjechać samochodem, w supermarkecie mogę kupić wszystko, co zechcę, zjeść, by nie być głodnym, nawet pójść do klimatyzowanego kina czy szczerze roześmiać się w łazience. W starym mieście jest mi trudniej, a obrazy, które tam widzę, nie usiłują mnie rozbawić, ale potrafią wzruszyć, poruszyć, wyzwolić pragnienie. To właśnie tu, na starym mieście, mam poczucie realności — szczerzej powagi miejsca, gdzie uśmiech jest autentyczny — pojawia się na twarzach ludzi w *Mercado*, gdy podchodzę do ich straganu.

152

Stara Covilhã nasączona jest poczuciem pustki, jest przepełniona świadomością bliskości architektury — ale bliskości, której każde doświadczenie wyzwala jeszcze większą za nią tęsknotę. W tym mieście, jak na dziedzińcu Instytutu Salka czy na placu weneckiego *Canarregio*, jest się nie dla wygody, ale dla dziwnego, wspaniałego odczucia humanistycznej kultury, dla której magiczna pustka przestrzeni i budowli ważniejsza jest od ich mechanicznej sprawności i leniwej wygody. Tu osiąga się jasność myśli, poczucie głębokiego sensu przestrzeni, tu architektura wspina się po hierarchii pragnień. Tutaj mi lepiej, na górze, niż tam, w dolinie.

Covilhã 2007



Bibliografia

Baldwin, Thomas. W: Honderich, Ted (ed.). *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford University Press, 1995.

Baltzer, Nani, Kurt W. Forster (ed.). *METAMORPH. 9. International Architecture Exhibition. Fondazione La Biennale di Venezia*, Marsilio, 2000.

Baudrillard, Jean. *America*. Verso. London, New York, 1988.

Benedikt, Michael. *For an Architecture of Reality*. Lumen Books, 1987.

Bielik-Robson, Agata. *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*. Universitas, 2000.

Biblia Tysiąclecia, Pallotinum. Poznań - Warszawa, 1971.

Borowski, Wiesław. *Tadeusz Kantor*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982.

Calvino, Italo. *Niewidzialne Miasta*. Czytelnik. Warszawa, 1975.

Calvino, Italo. *Wykłady amerykańskie*. Marabut, 1996.

Cataluccio, Francesco M. i Jerzy Illg. *Gombrowicz filozof*. Znak, 1991.

Churchland, Paul M. *The Engine of Reason, the Seat of the Soul*. MIT, 1995.

Cohen, Richard A. (ed). *Face to Face with Levinas*, State University of New York Press, 1986.

Dominiczak, Jacek, i Michał Szłaga (redaktorzy). *Stocznia Szłaga*. Tom 2 w serii: Dominiczak, Jacek (red.). *Przemysłeć miasto. Perspektywy gdańskie*. Fundacja Karrenwall, Gdańsk 2013.

Dominiczak, Jacek, Marcin Gawlicki i Jerzy W. Wołodźko (redaktorzy). *Odbudowa. Fotografie Kazimierza Lelewicza*. Tom 3 w serii: Dominiczak, Jacek (red.). *Przemysłeć miasto. Perspektywy gdańskie*. Fundacja Karrenwall, Gdańsk 2014.

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture. A Critical History*. Thames and Hudson, Oxford University Press, 1980.

Fuchs, Wilhelm. *On Transparency*. W: Ellis, W.D. *A Source Book of Gestalt Psychology*. London, 1938

Gabriel, Justyna (red.). *Ruiny. Fotografie Wiesława Gruszkowskiego*. Tom 1 w serii: Dominiczak, Jacek (red.) *Przemysławie miasto. Perspektywy gdańskie*. Fundacja Karrenwall, Gdańsk 2012.

Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność piękna*. Oficyna Naukowa 1993

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Crossroad, New York 1992.

Gehry, Frank O. Preface. W: Noever, Peter (ed.). *The End of Architecture?* Prestel. Munich, 1993.

Gombrowicz, Witold. *Diary*. Northwestern University Press, 1988.

Hitchcock, Henry-Russell. *The International Style Twenty Years After*. Architectural Record, 08.1951. W: Ockman, Joan. *Architecture Culture 1943-1968*. Columbia Books of Architecture, Rizzoli, 1993.

Hoesli, Bernard. *Introduction*. W: Colin Rowe i Robert Slutzky, *Transparency*, Birkhauser, 1997.

Huelle, Paweł. *Weiser Dawidek*. Wydawnictwo Morskie Gdańsk, 1987.

Husserl, Edmund. *Medytacje kartezjańskie*, PIW, 1982.

155

Ingarden, Roman. *Studia z estetyki*, t.II, PWN, 1958

Jędraszewski, Marek. *Na drogach wolności: Kartezjusz, Sartre, Levinas*. W: Przegląd Powszechny 4/1985.

Krier, Leon. *Architecture & Urban Design 1967 - 1992*. Academy Editions, 1992.

Le Corbusier / Pierre Jeanneret. *Five Points Towards a New Architecture*.

Almanach de l'Architecture moderne, Paryż 1926. W: Conrads, Ulrich.

Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture. MIT, 1987.

Le Corbusier, *Urbanisme*, Paryż, 1925. W: Conrads, Ulrich. *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. MIT, 1987.

Lewicka, Maria. *Psychologia miejsca*. Wydawnictwo naukowe SCHOLAR, Warszawa 2012.

Levinas, Emmanuel. *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*. Duquesne, 1985.

Levinas, Emmanuel. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Tłumaczenie Małgorzata Kowalska, PWN, 1998.

Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. Tłumaczenie Alphonso Lingis, Duquesne University Press, 1969.

Levinas, Emmanuel. *Totalite et Infini*. Martinus Nijhoff, 1961.

Libeskind, Daniel. *The Space of Encounter*. Universe, 2000.

Ludwiński, Jerzy. *Epoka błękitu*. Otwarta Pracownia. Kraków 2003

Lupa, Krystian. *Jazda w dół. Z Krystianem Lupą rozmawia Grzegorz Niziołek*. Tygodnik Powszechny, nr z 11.05.2003.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia percepcji*, Aletheia 2001.

Merleau-Ponty, Maurice. *The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences*, Northwestern University Press, 1964.

Miłobędzki, Adam. *Zarys dziejów architektury w Polsce*. Wiedza Powszechna, 1988.

Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli, 1980.

Ockman, Joan. *Architecture Culture 1943-1968*. Columbia Books of Architecture / Rizzoli, 1993.

Oechslin, Werner. *Transparency: The Search for a Reliable Design Method in Accordance with the Principles of Modern Architecture*. W: Rowe, Colin, i Robert Slutzky, *Transparency*, Birkhauser, 1997.

O.M.A., Rem Koolhaas i Bruce Mau. *S, M, L, XL*. The Monacelli Press, 1995.

Pasierb, Janusz St. *Światło i sól*. Editions du Dialogue, 1982.

Riley, Terence. *Light Construction*, The Museum of Modern Art, New York, 1995.

Rossi, Aldo. *The Architecture of the City*. MIT, 1991.

Rowe, Colin, and Fred Koetter, *Collage City*. MIT, 1990.

Rowe, Colin, i Robert Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal (Part 2)*. W: Ockman, Joan. *Architecture Culture 1943-1968*, Columbia Books of Architecture / Rizzoli, 1993.

Rowe, Colin, i Robert Slutzky, *Transparency*, Birkhauser, 1997.

Rybczynski, Witold. *Le Corbusier*. W: TIME, *100 Artists and Entertainers of the Century*. wydanie latyno-amerykańskie, 06.1998.

Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. Gramercy Books, 1994.

Sartre, Jean-Paul. *Egzystencjalizm jest humanizmem*. MUZA SA, Warszawa 1998.

Sartre, Jean-Paul. *Mdłości*. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.

Shaw, George Bernard. *Shaw: Aforyzmy*. PIW. Warszawa, 1975.

Schumacher, E.F. *Small is Beautiful*. Vintage, 1993.

Schumacher, Thomas L. *Contextualism: Urban Ideals and Deformations*. „Casabella” nr 359-360, 1971. W: Nesbitt, Kate (ed.). *Theorizing a New Agenda for Architecture*. Princeton Architectural Press, 1996.

157

Syrkus, Helena. *Ku idei osiedla społecznego*. PWN, 1976.

Syrkus, Helena. *Społeczne cele urbanizacji*. PWN, 1964.

Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, 1966.

Venturi, Robert, Denise Scott Brown, Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*, MIT, 1980.

Vonnegut, Kurt jr. *Rzeźnia numer pięć*. PIW. Warszawa, 1972.

Yale Architectural Journal *perspecta*. Część 1: *perspecta* 8, 1963; część 2: *perspecta* 13/14, 1971.

Żórawski, Juliusz. *O budowie formy architektonicznej*. Arkady, 1973.

Jacek Dominiczak

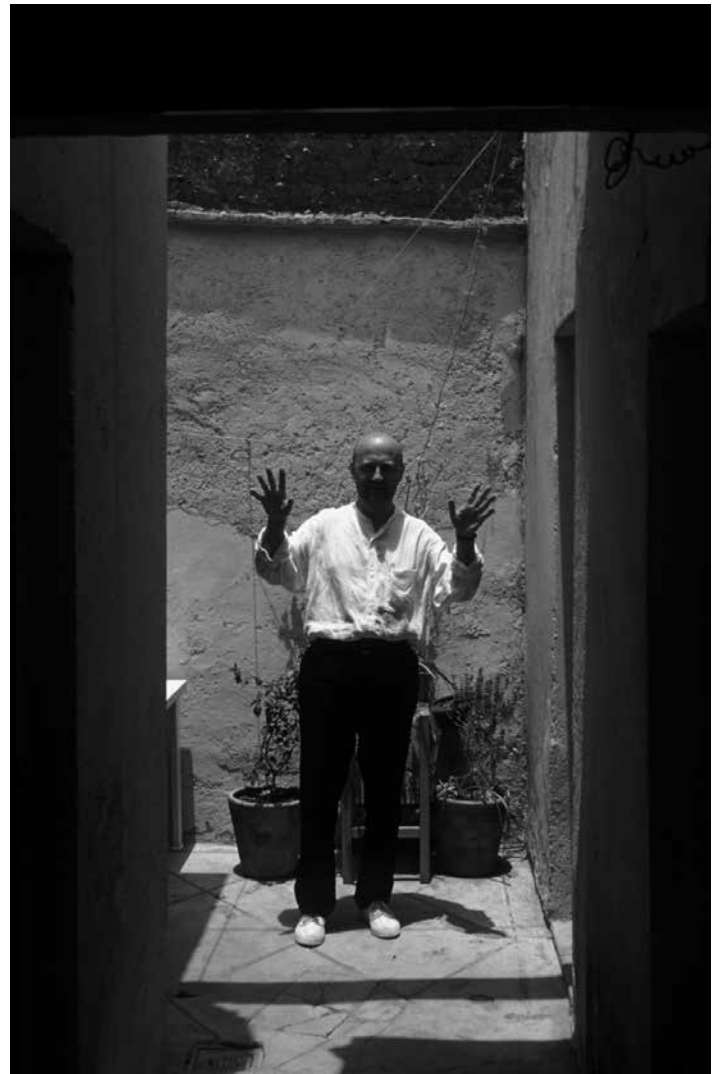
Jacek Dominiczak zajmuje się teorią i metodologią projektowania dialogicznego. Jest autorem koncepcji Przestrzeni Dialogicznej (Miasto Dialogiczne; Architektura Dialogiczna) oraz Kodu Tożsamości Lokalnej — narzędzia projektowania przestrzeni miejskiej.

Jacek Dominiczak jest profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, na której prowadzi Pracownię Projektowania Wnętrz Miejskich. Był wizytującym profesorem na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (2010-11), Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugalia (2006-10); Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Queretaro, Meksyk (1998); University of Michigan, Ann Arbor, USA (1992); Carnegie Mellon University, Pittsburgh, USA (1991 i 1993-97). Wykładał na Uniwersytecie Warszawskim (1999-2000) i na Politechnice Gdańskiej (2005-2006), na której wcześniej studiował i pracował (1973-95).

Realizuje projekty architektury dialogicznej: prowadzi opracowania Kodów Tożsamości Lokalnej dla dzielnic i miast (Pittsburgh, Fremantle, Gdynia, Gdansk). Jest autorem wnętrz *Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA 2* w Gdańsku (2012). Jest autorem i współautorem wystaw dedykowanych idei Przestrzeni Dialogicznej, w tym w ramach *Międzynarodowych Biennale Architektury* w Wenecji (2004).

158

Jacek Dominiczak jest beneficjentem dwóch międzynarodowych programów organizowanych przez Intercult, Stockholm: *Corners* (2011-13, we współpracy z IKM w Gdańsku) i *Seas* (2004-10). Jest również beneficjentem Fundacji Kościuszkowskiej (1993) oraz Programu Fulbrighta (1992).



Wydawca:

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY I WZORNICTWA AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

TARG WĘGLOWY 6, 80-836 GDAŃSK

WWW.AIW.ASP.GDA.PL | WWW.ASP.GDA.PL



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

AW