

Architektura, która naśladuje niemą filozofię

Peter Eisenman a dekonstrukcja. Część III

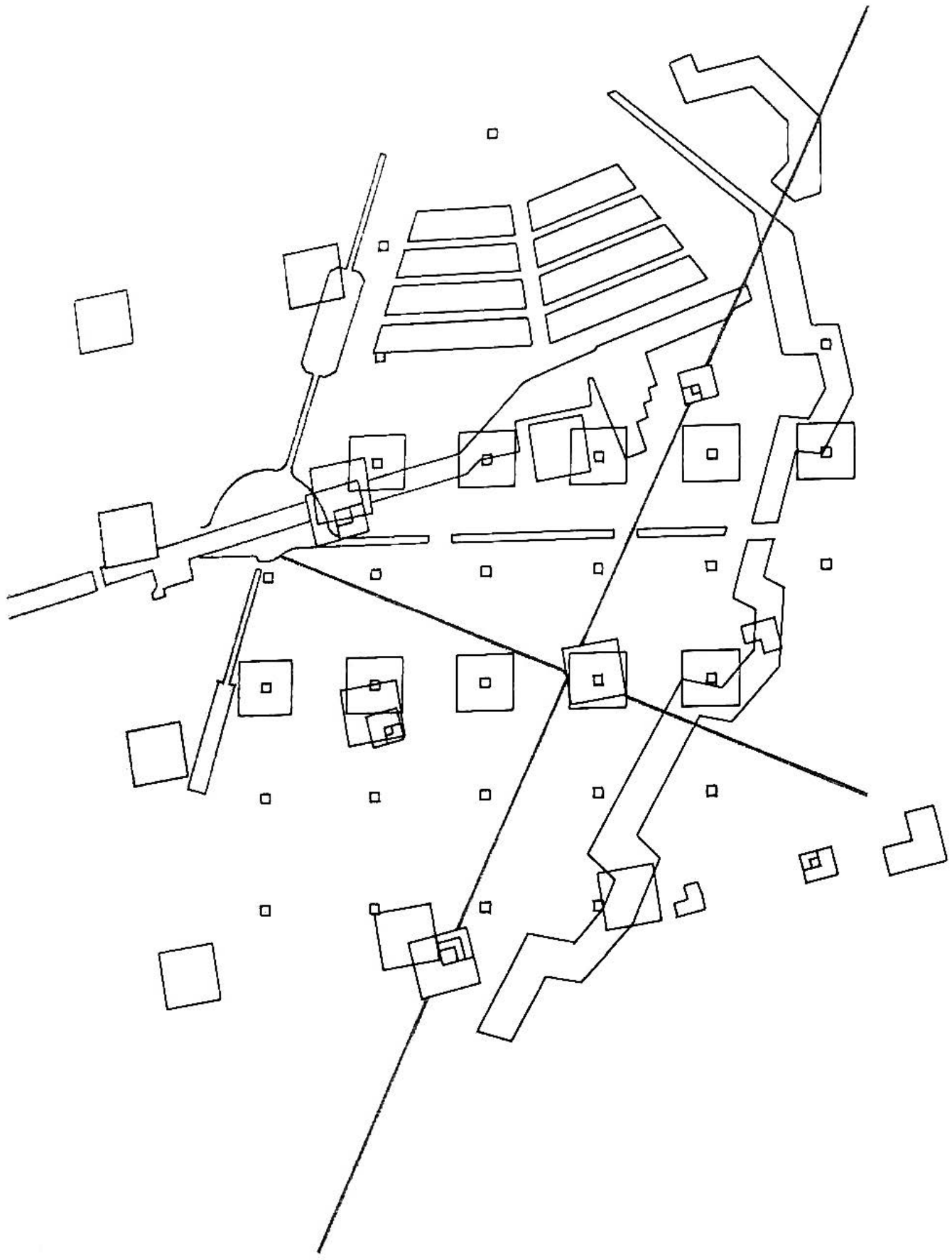
Cezary Wąs

il. 1 Projekt parku La Villette;
za: P. Eisenman, *Diagram Diaries*, Lon-
don 1999, s. 170

Wstęp

Sytuacja, w której dochodzi do zetknięcia się tak różnych dziedzin jak filozofia i architektura, wydaje się sztucznie wytworzona, słabo uzasadniona i raczej przypadkowa. Postępowanie badawcze w takim przypadku kieruje się ku opisowi historycznych okoliczności spotkania i charakterystyce wszelkich rażących niezgodności ujawnionych podczas konfrontacji pojęć i sposobów postępowania każdej z dyscyplin. Sprawa staje się niepomernie trudniejsza, kiedy okazuje się, że pierwotna hipoteza o nietrwałym związku była błędna, a relacje są bogate i złożone. W tym drugim przypadku podjąć trzeba próby uściślenia pojęć wspólnych obu sferom, sprecyzować relacje i wskazać na przykłady potwierdzające istnienie powiązań. Jeżeli pod tym kątem przyjrzeć się sekwencji zdarzeń i wymian poglądów mających miejsce między Peterem Eisenmanem a Jacques'em Derridą, to można zauważyć, że skupiły się one w dużej mierze wokół pojęcia *chôra*, natomiast dyskusja, jaką podjęli inni badacze – chociaż uwzględniała to pojęcie – podjęła także temat filozoficznie rozumianej iteracji (powtórzenia). Pojęciu *chôra* w bliskim powiązaniu z klimatem serii spotkań architekta i filozofa w latach 1985–1987 poświęcone były obszerne artykuły Jeffreya Kipnisa, Ann Bergren i Marii Theodorou. Z kolei iteracji i jej powiązaniom z zagadnieniem stosunku Eisenmana do tradycji kilka swych wypowiedzi poświęcili K. Michael Hays i Andrew Benjamin. Obdarzony niemal rewolucyjnymi właściwościami intelektualny wysiłek wybitnych uczonych – tak jak wcześniej intensywna współpraca Eisenmana i Derridy – pozostawił architekturę nienaruszoną, co mimo paradoksalności mieści się w logice dekonstrukcji. Taki niespodziewany wynik skłania jednak do szerszych wyjaśnień.

Podstawową kwestią studiów nad pojawieniem się pojęcia *chôra* w kontekście dyskusji o architekturze jest pytanie o związki tej koncepcji z architekturą w ogóle, a z architekturą Eisenmana w szczególności. Dręczące podejrzenie kieruje ku stanowisku, że ten problem filozoficzny nie ma związku ze sztuką i teorią budowania, a dodatkowo historia jego włączenia w dyskusję wskazuje, że Derrida podjął go podczas debat z Eisenmanem tylko z powodu swojego aktualnego wówczas zainteresowania tematem *chôra*. Dlaczego zatem Eisenman dwukrotnie autorytatywnie





¹ Eisenman stwierdził: „*In retrospect, we were already working toward chôra*”, oraz „*I feel I was actually making chôra before I ever knew about it*”. Cyt. za: J. Kipnis, *Twisting the Separatrix*, „*Assemblage*” 1991, nr 14, s. 51.

Omawiane dalej poglądy J. Kipnis zawarł w artykule *The law of ana-. On Choral Works*, [w:] *Peter Eisenman - Recente projecten / Recent Projects*, red. A. Graafland, Nijmegen 1989, który następnie stał się częścią obszerniejszego tekstu zatytułowanego *Twisting the Separatrix*, by dopiero kilka lat później zostać zamieszczonym w *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman* (red. J. Kipnis, T. Leeser, New York 1997) i niemal w tym samym czasie być przedrukowanym w zbiorze *Architecture Theory since 1968* (red. K. M. Hays, Cambridge (Mass.) - London 1998).

stwierdził, że zarówno sam, jak i podczas wspólnych z Derridą prac nad paryskim parkiem La Villette tworzył i kierował się ku *chôra*?¹ Kipnis, podejmując próbę odpowiedzi na to pytanie, zrekonstruował najpierw wkład Derridy, by wykryć w charakterystyce filozoficznej *chôra* prawidłowość powodującą, że wszelkie architektoniczne zabiegi nieuchronnie natchnione są anachroniami, analogiami i zbiegami okoliczności. Wykazał też na licznych przykładach, że taki właśnie „*chôra*-lony” charakter miała zespołowa praca filozofa i architekta określona jako *Chora L Works*. Z pozycji znawczyni antycznej literatury greckiej koncepcję źródeł nieuchronnych niedoskonałości i zaburzeń związanych z *chôra*, a przenoszących się na architekturę, opisała Bergren, wykorzystując przy tym narzędzia właściwe analizom genderowym. Różne formy wykluczania kobiet – zdaniem tej badaczki – stały się ogólnym wzorcem dla tłumienia, przemilczania czy umiejscawiania, które jednak nigdy nie mogą osiągnąć swej pełni. Wszelka zmiana czy – jak określał to Eisenman – „dyslokacja” musi odwoływać się do właściwości tego, co zostało zepchnięte jako anomalia. Z kolei Theodorou, poszukując owej „inności”, sięgnęła do tekstów Homera, by wykazać, że *chôra* nie zawsze rozumiana była jako neutralny pojemnik (czyli na sposób Platona), a swymi opisami zachęcała do prób bardziej współczesnego zastanowienia się nad pojęciem przestrzeni. W sposób odrębny, ale równoległy do zabiegów Eisenmana, skłonno dyslokować architekturę, autorka ta wskazała, że w tekstach Homera *chôra* (przestrzeń) rozumiana była jako nietrwała czy nieulokowana, a więc „zdyslokowana” jakby z natury, co uprawomocniało podobne zamierzenia architekta.

Architektura Eisenmana w decydującej mierze jest kontynuacją awangardowego modernizmu, który, dystansując się do dawnej architektury i tworząc własne zasady, popadł w ciągi uciążliwych powtórzeń. Przeciwstawienie się powtórzeniom możliwe było poprzez refleksję nad samym powtórzeniem i przedsięwzięcie strategii umożliwiających rozrywanie powtórzeń. Eisenman nadawał owym strategiom często zmieniane nazwy, które przez Benjamina podsumowane zostały w terminie „zdwojenie powtórzenia”. Dodatkowym problemem pozostawało jednak źródło pojawiania się powtórzeń, odnalezione przez Haysa w psychologicznych mechanizmach uwalniania od napięć. Zdaniem tego autora, przymus powtarzania wywoływany jest przez instynktowną próbę powrotu do pewnego pierwotnego stanu nie podlegającego jeszcze zakłóceniom i presji sił zewnętrznych. Ślady podobnego podejścia odnaleźć można także w wypowiedziach Rosalind Krauss analizujących motyw kraty, często powtarzający się w dziełach artystów modernistycznych i nieobcy także Eisenmanowi.

Chôra jako triton genos, nieuchronność i niemożliwość

Koncepcja *chôra*, jaką Platon zawarł w *Timaiosie*, była odpowiedzią na proste pytanie odnoszące się do niemniej prostej sprawy, jednak wraz

z tym pytaniem pojawiła się niejasność wynikająca z uświadomienia sobie, że to, co nazywamy rozumnością, zawiera źródłowe ograniczenia, a pewne pytania nie powinny być zadawane, ponieważ dewastują podstawy myślenia i wszelkiego bytu. Otóż zgodnie z platońskim mitem świat został stworzony przez Demiurga podczas kontemplowania przez niego idei (*eidōs*) jako wzorców (*paradigmata*) swojej kreacji². Postawione pytanie brzmiało: gdzie Demiurg wpisał kopie? Co było przestrzenią jego inskrypcji? Omawiając właściwości owego miejsca (*chōra*), w jakim Demiurg zapisał materialny wszechświat, Platon wymienił ich długi szereg; posłużył się także kilkoma metaforami, które od tego czasu sprawiają filozofom nieprzewyciężone trudności. Miejsce zapisu, co wydaje się logiczną koniecznością, powinno być neutralne i nie wpływać na zapis. Platon dodatkowo porównał pojemnik bytu do matki, paradygmat do ojca, a kopie do dziecka. Mógł posłużyć się tymi metaforami, ponieważ wydawały się one tylko uzupełniać wywód o poważniejszej, filozoficznej naturze. Co zatem od „poważniejszej” strony składało się na właściwości *chōra*? Listę jej cech zacząć wypada od tego, że odbiera ona wpisywane do niej byty i jest przez nie zmieniana, ale jednocześnie pozostaje wolna od zmian. Wszystkim rzeczom daje możliwość stania się rzeczywistymi, ale sama jest niemal obiektem wiary i może być pomyślana jedynie jako sen. Zanim Demiurg wyłonił uporządkowany świat, była ona chaosem czy pojemnikiem chaosu, a przez to – rozchwiana i mieszana przez różne rzeczy i przez ruch, który także je mieszał. Przypominała kosz do oddzielania ziarna od plew i powodowała, że pewne rzeczy rozdzielały się według własnych właściwości. Porządkowała chaos i przesuwała jego składniki, zanim rozpoczął się pierwszy ruch, a Demiurg uczynił świat uporządkowanym. *Chōra* mieszała i porządkowała chaos; przesiewała całość, oddzielając rzeczy (czy rodzaje) przed oddzieleniem³.

Metafory, które uzupełniały zaprezentowaną charakterystykę, m.in. kosza do plewienia czy położnej, wydawały się wnosić jedynie przypadkowe określenia o nieprawych, literackich korzeniach. Wszelkie „poważne” interpretacje – zwraca uwagę Kipnis – dążyły do odkrycia filozoficznej istoty *chōra* i oddzielenia jej od metaforyczności niektórych elementów opisu i od mitologicznego kontekstu, w jakim pojawiła się ta koncepcja⁴. To stwierdzenie wprowadza do wyjaśnienia problemów wyłaniających się podczas interpretacji *chōra*, wszelkie bowiem próby ujęcia zagadnienia prowadziły w kierunku zrozumiałości i zakładały, że istnieją struktury „metafora/pojęcie”, „mit/logos”, a ponadto że możliwa jest identyfikacja metafory i mitu i wyraźne ich oddzielenie od pojęcia i logosu. Historia interpretacji *chōra* jest więc historią logocentryzmu, podczas gdy *chōra* nie może być częścią tej historii. Właściwości *chōra* nie pozwalają na jej filozoficzną interpretację, albowiem *chōra* nie jest, ale także nie jest niczym. Nie może nie być pomyślana, ale nie może być pomyślana jako taka. Założenie, że można intelektualnie odkryć naturę *chōra*, tworzy jej zakrycie. Można – twierdzi Kipnis – pisać na temat *chōra*, ale nie można jej opisać, określić, odsłonić czy zdefiniować⁵. Dokończyć opisu można w niej, ale będzie ona uprzednia wobec niego, choć po



² J. Kipnis, *Twisting the Separatrix...*, s. 48.

³ *Ibidem*, s. 49.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 50.



⁶ *Ibidem*.

⁷ Zob. **J. Derrida**, *Χωρα/Chora*, przeł. M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 22: „Chôra jest anachroniczna, »jest« anachronią w bycie, więcej: »jest« samą anachronią bytu. Anachronizuje byt”.

⁸ *Ibidem*.

⁹ **J. Kipnis**, *Twisting the Separatrix...*, s. 51.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Podczas pierwszego spotkania Derrida najpierw oświadczył: „When Bernard Tschumi first proposed this project to me, I was de... but surprised, as I have no competence whatsoever in architecture”, by już po chwili stwierdzić: „Yet I have always had the feeling of being an architect [...]” (*Transcript One*, [w:] *Chora L Works...*, s. 8; zob. też **J. Kipnis**, *Twisting the Separatrix...*, s. 52).

¹³ **J. Derrida**, *op. cit.*, s. 50.

¹⁴ Zob. **A. Bergren**, *Architecture Gender Philosophy*, [w:] *Strategies in Architectural Thinking*, red. **J. Whiteman**, **J. Kipnis**, **R. Burnett**, Cambridge (Mass.) – London 1992. Artykuł powstał jako wersja wystąpienia autorki podczas konferencji zorganizowanej z inicjatywy Kipnisa i M. Wigleya we wrześniu 1988 w Chicago Institute for Architecture and Urbanism (CIAU), jednak pierwsze impulsy tego tekstu zrodziły się w trakcie dorocznego spotkania Association of Collegiate Schools of Architecture (ACSA) w Chicago jesienią 1987, poświęconego dekonstrukcji w architekturze. W czasie dyskusji ACSA Bergren żywo zareagowała na wystąpienie C. Ingraham, które – jak się wydaje – utwierdziło genderowy zamysł analiz. W wydrukowanym tekście wystąpienia autorka posługiwała się zarówno cytatami z *Twisting the Separatrix* Kipnisa (1991), jak zapisami dialogów Eisenmana i Derridy ze spotkań *Chora L Works*, oficjalnie opublikowanych dopiero w 1997 roku. Podobnie Kipnis znał tekst Bergren przed jego publikacją (zob. **J. Kipnis**, *Twisting the Separatrix...*, s. 58, przypis 10). Badania kwestii rodzaju (*gender*) dotyczą spraw posiadania lub nieposiadania władzy, powiązanych z zagadnieniami płci, i wydają się – w pewnych aspektach – „myśleniem różnicy”, o jakie zabiega dekonstrukcja.

fakcie dokonania zapisu, jak i przed nim. Nie jest możliwa bez jej zapisania i jest tylko w tekście, jak i przed nim.

Odczytując intuicje Derridy na temat *chôra*, Kipnis stwierdza, że naruszają one podstawową dla zachodniej filozofii opozycję poważne/niepoważne, przekręcają ją i tworzą filozoficzny *triton genos*. Dzieje się to zwłaszcza wtedy, kiedy francuski autor treści dotyczące *chôra* zestawia ze strukturami występującymi w tekście *Timaios*. Przykładowo: brak zaangażowania Sokratesa w dialog i jego bierną aktywność analogizuje z podobnymi cechami *chôra*. Również Kipnis sięga po analogię i stwierdza, że *chôra* może zostać zestawiona z innymi opisanymi przez Derridę „nierozstrzygalnikami”, ponieważ tak jak i one, *chôra* nie jest ani słowem, ani koncepcją, ani rzeczownikiem własnym, ani zwykłym, tylko stanem absolutnej uprzedniości⁶. Ten moment objaśnień skupia się wokół dwóch właściwości: anachronii i analogii. *Chôra* strukturalizuje zapisy czy wydarzenia w sposób przewyciężający ich niestabilność, jednak będąc anachronią bytu, pozostaje anachronią w bycie, anachronizuje byt⁷. Problematyczna staje się przez to jej neutralność, niby bowiem przyjmuje wszystko bez pozostawiania śladów, ale rzeczy odciskają się w niej, przyjmując jej właściwości, więc będąc dla nich miejscem, staje się też ich prawem. Kipnis dodaje ponadto, że nieuchronność anachronii można przedłużyć w nieuchronność analogii; *chôra* także analogizuje byt⁸.

Prawo sformułowane przez Kipnisa jest więc „prawem ana-”, głównie zaś zasadą anachronizmu i analogii, gwarantującą, że żadna chronologia nie będzie wolna od anachronii, a żadna logika – od analogii⁹. Pierwotność anachronii i analogii nie oznacza, że przebrzmiewają one w późniejszym czasie, obie są także prawidłowością skażenia właściwego (*logos, chronos*) przez niewłaściwe (*ana-logos, ana-chronos*). „Prawo ana”, uprzedzając oddzielenie poważnego od niepoważnego, zakłóca takie oddzielenie. Jak napisał Kipnis: „obecnie sądzimy, że anachronizm jest błędem, czy – w najlepszym razie – formą literackiej gry lub żartu. Analogię traktujemy jako bezprawną, bękarcia formę rozumowania. Podobnie uważamy, że zbieg okoliczności jest jedynie uderzającą analogią powstałą przez przypadek”¹⁰. Jednak *chôra* powoduje, że to, co wydaje się jedynie ledwie dopuszczalną możliwością, jest w rzeczywistości koniecznością. „*Chôra* stwarza nieuchronność tego, co nazywamy jedynie przypadkiem lub błędem”¹¹. Porządek jest możliwy, lecz możliwe jest także wytropienie w jego strukturze stłumionej niestabilności, która uniemożliwia reifikację porządku i wprawia go w ruch.

Przedstawione konstatacje Kipnisa na temat *chôra* pozwalają temu autorowi na opis spotkań Derridy z Eisenmanem i charakterystykę ciągu niepowodzeń, jaki im towarzyszył. Eksponuje on zwłaszcza mnożące się analogie, anachronie i zbiegi okoliczności. Pierwsza z nich dotyczy trudności zidentyfikowania kompetencji Derridy w kwestiach architektury, który podczas debaty najpierw oświadczył, że brakuje mu jakichkolwiek kompetencji w architekturze, by po chwili powiedzieć, że zawsze miał uczucie bycia architektem¹². Przez pierwsze z tych stwierdzeń prześwi-

tuje myśl, że architektura to działalność praktyczna, podporządkowana założeniom metafizycznym, przez drugie – że architektura jest czystą metafizyką. Kipnis przypomniał (za Derridą), że Sokrates we wstępnych fragmentach *Timaios*a podobnie zastrzegł, iż nie potrafi wypowiadać się o omawianej w jego kręgu koncepcji państwa, i przyjął rolę słuchacza¹³. W obrębie tej koncepcji padła też propozycja takiego zorganizowania wspólnoty, by „nikt własnego dziecka nie rozpoznał”, co Kipnis zestawia ze strategiami projektowymi Eisenmana polegającymi na kombinacjach uniemożliwiających przewidzenie efektu końcowego. Gubienie autorstwa i zacieranie początków niektórych pomysłów następowało też podczas debat Derridy z Eisenmanem, gdy w szybkiej wymianie zdań na omawianym właśnie koncepcie dokonywano zmian uniemożliwiających przypisanie efektu jednej osobie. Wykorzystanie przez Bernarda Tschumiego podczas projektowania parku La Villette motywu siatki czy warstwowego komponowania przypominającego wcześniejsze projekty Eisenmana wywołało nawet osobny spór o pierwszeństwo w takim sposobie projektowania. Architekt żywił ponadto przekonanie, że użyteczność, uważana za decydującą przyczynę postępowania architektonicznego, jest w rzeczywistości wtórna wobec głębiej założonych fundamentów dziedziny. Podobnie Platon w *Timaiosie* odniósł się do przekonań ludzi, którzy użyteczne sposoby postępowania biorą za główne przyczyny. Uwagę Kipnisa zwróciły także bogate powiązania i analogie tworzone w związku z proporcją liczbową określaną jako „złoty podział”. Konkluzje prowadziły ku pogładowi, że to wywoływane przez charakter *chôra* umykające początki i przypadkowe podobieństwa naznaczają całą architekturę i analizowany cykl spotkań.

Niemal równolegle, a nawet w pewnym powiązaniu z komentarzem Kipnisa, powstał obszerny artykuł Bergren rozpatrujący relacje między architekturą a filozofią w kontekście antycznej mitologii i filozofii oraz przy wykorzystaniu refleksji nad kwestiami różnicy seksualnej¹⁴. Inspiracją dla autorki były zarzuty Eisenmana wobec stanowiska Derridy zakładającego stabilność architektury jako podstawę dla swobody poruszania się filozofii. Eisenman – nieco złośliwie – opisał niepokój, jaki ogarnął francuskiego filozofa, kiedy propozycje architekta naruszyły dominację filozofii nad architekturą właśnie w aspekcie prawa tej drugiej do niestabilności¹⁵. Relacje dominacji i podporządkowania między jedną dyscypliną a drugą, rozumiane jako ogólne kwestie władzy, zostały przez Bergren powiązane z refleksją nad pozycją i rolą kobiet w antycznej kulturze. Rozważania autorki dalekie są od jednoznaczności i ukazują, jak filozoficznie ujęta kobiecość, zwłaszcza w odmianie o sformułowanych uprawnieniach do przemieszczania się, pod różnymi postaciami (np. *ananke* czy *chôra*) odzyskuje swoje udziały we władzy. W odniesieniu do architektury implikuje to, że dziedzina ta, przyjmując swą kulturową rolę ostoji stabilności (umieszczenia czy znieruchomienia), staje się – jak ujęła to Catherine Ingraham – „estetyzacją pornografii władzy”¹⁶. Taka pozycja architektury nie jest jednak trwała, ponieważ uzdolnienie do ruchu, mimo czynionego społecznie oporu, zapisane jest w głębokich, me-



¹⁵ P. Eisenman podczas spotkania ACSA w 1987 r. mówił o Derridzie: „He wants architecture to stand still and be what he assumes it appropriately should be in order that philosophy can be free to move and speculate. In other words, that architecture is real, is grounded, is solid, doesn't move around – is precisely what Jacques wants. And so when I made the first crack at a project we were doing together – which was a public garden in Paris – he said things to me that filled me with horror, like »How can it be a garden without plants?« or »Where are the trees?«, or »Where are the benches for people to sit on?«. His is what you philosophy-phers want, you want to know where the benches are... The minute architecture begins to move away from its traditional role as the symbolization of use, is where philosophy starts to shake. Because it starts to question its philosophical may be architecture and something that isn't so nice. In other words, it's not solid, it's not so firm, it's not so constructed”. Cyt. za: A. Bergren, op. cit., s. 11. Autorka zestawia tę wypowiedź Eisenmana z fragmentem zapisu pierwszego spotkania jego i Derridy w ramach cyklu *Chora L Works*, świadczącym, że opinie filozofa miały bardziej oględny charakter (*ibidem*, s. 36, przypis 6). Derrida stwierdził jedynie: „The concept of the garden is something that contains access, the product of the garden is the pleasure of walking” (*Chora L Works...*, s. 13).

¹⁶ Podczas konferencji ACSA C. Ingraham powiedziała: „It seems to me interesting that the plan of domination supposedly exercised by language over architecture is actually resonating architecture's own plan of domination. I have no proposal for the horror of architecture for philosophy. [But] It could be philosophy recognizes its own most frightening realization, which is that in some way architecture is the aestheticization of the pornography of power”. Cyt. za: A. Bergren, op. cit., s. 11.



¹⁷ *Ibidem*, s. 13–14.

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 14: „*This speech of the Muses remains an irresolvable ambiguity of truth and its figuration*”.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Na temat tego pra-pomnika zob. C. Waś, *Pomniki w periegezie Pausaniasa*, „Quart” 2008, nr 1, s. 3.

²² Zob. A. Bergren, *op. cit.*, s. 15: „*But as Greek myth obsessively repeats, the placement of the female is unstable: if the female is able to move, the stability of her construction is uncertain*”.

tafizycznych podstawach dziedziny i objawia się bądź jako skutek świadomych działań (jak u Eisenmana), bądź w postaciach ukrytych, trudno rozpoznawalnych, lecz także – bardzo często – przenika architekturę jak niewidzialne i niemożliwe do zidentyfikowania drzenie lub pojawia się jako marginalna forma działań w architekturze (np. u architektonicznych ekscentryków).

Kultura grecka zdominowana była przez mężczyzn, jednak pojedyncze jej elementy zdają się temu przeczyć. Mitologia w wyraźny sposób łączy kobiecość z rozumną przebiegłością, świadomością własnych praw i zdolnością do przekraczania ograniczeń (kreatywnością). Wczesna epika grecka opisuje kobiecość uosobianą przez Muzy jako źródło transcendentnej wiedzy, o którą ubiegać się muszą mężczyźni¹⁷. Muzy posiadają wiedzę i mogą ją udostępnić, jednak charakter tej wiedzy jest niepewny: mogą one mówić prawdę, ale też kłamać w sposób prawdo-podobny. Dzieje się tak, ponieważ w mowie Muz rolę odgrywa intencja i czynnik retoryczny. Tego rodzaju składniki – zdaniem Bergren – powodują, że mowa staje się złączeniem prawdy i jej figuracji, przez co nigdy nie jest jednoznaczna¹⁸.

O kobiecej umiejętności manipulowania prawdą i jej imitacją w sferze władzy głosi mit o tym, jak Rea podała Kronosowi do połknięcia nie Zeusa, lecz owiniętą w pieluchę kamień, określany jako „*metis*”. Złożone konotacje tego terminu stanowią sugestię kluczowych związków między kobiecością a architekturą¹⁹. *Metis* to akt władzy i przejaw transformatywnej inteligencji, ale także produkt przemiany materiału. Łączy słowo z wizualnym odpowiednikiem, ale przede wszystkim tworzy trik (*dolos*), doskonałą uludę zdolną do przekonania każdego odbiorcy²⁰. Zdwojenie, jakie przejawia się w *metis*, jest odpowiednikiem kręcenia, splatania i tkania. Powracając do mitu, przypomnieć należy, że zwiątowany kamień Zeus ustawił jako pomnik początku swej władzy, właściwie ustanawiając w ten sposób pomysłowe kręctwo symbolem nowej epoki²¹. W mitologii *Metis* była także boginią, którą Zeus pojął za żonę, a następnie połknął. Z ich związku (z głowy Zeusa) zrodziła się Atena – bogini mądrości. *Metis* została wprawdzie umieszczona i obezwładniona, ale jej kobiecego potomka już to nie dotyczyło. Opowieści tego rodzaju są zapisem tworzenia się wzorców postępowania, ale żaden z nich nie jest pozbawiony klauzul podających zasady w wątpliwość. Kobieta powinna być trwale umieszczona, ale nie jest. Jak napisała Bergren: mitologia grecka obsesyjnie powtarza, że umieszczenie kobiety jest niestabilne²². Ulokowana żona zawsze – jak Helena – może się przemieścić.

Metis przenika do fundamentów kultury i powoduje, że małżeństwo jest możliwe, ale jego pewność – niemożliwa. Nieprzypadkowo też tkactwo (kręctwo) staje się wyróżniającym zajęciem kobiet, np. Penelopy, ale także wzorcem wszelkiej kreatywności w mowie, architekturze czy polityce. We wszystkich tych dziedzinach mamy do czynienia z oscylacją między prawdą a imitacją, stabilnością a mobilnością, mową a pismem, pismem a rysunkiem, ale też ciszą a dźwiękiem. Ostatnia z wymienionych niestabilnych par pojęć jest szczególnie instruktywna dla pojmowania ar-

chitektury. Zapisana została w micie o Tereusie, który zgwałcił Filomełę i aby zapobiec ujawnieniu tego faktu, obciął swej ofierze język. Filomela wykorzystwała jednak własną *metis*, przełamała narzucone jej milczenie, tkając *grammata* ('obrazki/pismo') na sukni wysłanej siostrze. Stłumiona kobiecość i milczący materiał przemówiły, ubezwłasnowolnienie (metaforyczne unieruchomienie) zostało przewyciężone. W historii zapisano ruch materiału, jego przemianę i przekazanie informacji. Poniżenie odparowano aktem nieuległości. Dla Bergren jest to tożsame z działalnością Trofoniosa, który wraz z bratem, Agamedesem, zbudował skarbiec dla króla Hyrieusa, lecz przy tym podkradał z niego złoto. Agamedesowi złapanemu w pułapkę brat odciął głowę, by samemu zostać pochłoniętym przez ziemię, a z czasem przekształcić się w czczonego bohatera. Połączenie ich czysto zawodowych umiejętności ze skrytymi zabiegami o władzę pozwala postrzegać te postacie jako archetypy architektów. Motywem przewodnim opowieści o Filomeli (prekursorce grafiki) i Trofoniosie jest przekraczanie narzuconych ograniczeń i wykradanie władzy.

Nowa postać władzy ma intelektualny i twórczy charakter i wiąże się z motywem ruchu (przemiany, niestabilności), ale dziedziczy także swą ponizającą historię. Architekt, będący jej przedstawicielem, należy do rzemieślników określanych jako „*demiurgos*” ('czyniący dzieło ludzkie'), których status społeczny jest podobnie dwuznaczny jak kobiety: wzgardzonej za jej materialną pracę i jedynie częściowo docenianej za pomyślność. *Demiurgos* podziela także inne specyficznie kobiece cechy: jest mobilny (jako wędrowny pracownik), lecz po zawarciu kontraktu staje się ulokowany i zwiększają się jego prawa. Jego nakazy są obowiązujące jak polecenia magistratu i przyjmują postać *sum-graphe* – czegoś, co można traktować jako formę grafiki.

Homologia pomiędzy kobietą a architektem, właściwa wczesnej myśli greckiej, uzyskuje swoją kontynuację w filozofii platońskiej. Dotyczy to zarówno stosunku do rzemieślników (*demiurgos*), których Platon umieszcza na obrzeżach idealnego miasta, jak i do Demiurga – kosmicznego architekta, którego pracę opisać można tylko w kategoriach prawdopodobieństwa (jakby naśladując Muzy) i którego konstrukcja jest zafałszowanym, zmysłowo postrzegalnym materialnym *eikon* (obrazem) niezmiennego *paradeigma* (modelu). Niepewność zawarta jest nie tylko w micie o pracy Demiurga, ale także w samej pracy. Przyczyną nieusuwalnych niedoskonałości Bycia (Stawania się) są właściwości związane z *ananke* ('koniecznością') i *chôra* ('miejscem', 'przestrzenią').

Kosmiczne *oikos* – zgodnie z analizami Bergren odnoszącymi się do drugiej części *Timaiosa* (47e3–68d7) – przeniknięte jest erotyczną rywalizacją przypominającą losy związku Zeusa i Metis. Dzieje się tak, ponieważ stworzony świat jest mieszaniną dwóch przyczyn: *nous* ('inteligencji') oraz *ananke* ('konieczności'). W trwającym romansie *nous* ma rządzić *ananke* poprzez perswazję (*toi peithin*), czyli z wykorzystaniem retorycznych uzdolnień Muz do mówienia prawdy i rzeczy prawdo-podobnych. „Ta struktura małżeńskiej subordynacji jest architektoniczną zasadą i zasadniczą architekturą uniwersum” – skomentowała Bergren²³. W ka-



²³ Zob. *ibidem*, s. 21: „This structure of conjugal subordination is the architectural principle and the principal architecture of the universe (48a2–5)”.



²⁴ *Ibidem*, s. 26.

²⁵ „The pre-cosmic *chôra* programs a universe in the condition of the trace” (*ibidem*).

²⁶ „Her condition is one of complete and continuous *anômalia* [...]” (*ibidem*).

tegoriach filozoficznych wymuszona przez perswazję uległość dotyczy regulacji ruchu, czego nie ułatwia zakorzeniona głęboko w fundamentach natura *ananke*, określanej jako „błądząca przyczyna” („*planômenê aitia*”). Opis kosmicznej architektury musi uwzględniać mieszanie się obu głównych czynników i nie pomijać zmiennych stosunków między nimi. Przesunięcia wewnątrz struktury odzwierciedlane są w relacjach o nich jako narracja. Platońska struktura w pewnej mierze dotyczy także architektury tworzonej przez człowieka, gdzie również mamy do czynienia z inteligentnym sprawcą, z podatną na utrwalanie materią (zapisaną jako *firmitas*), z prawdą zmieszaną z fałszem (*venustas*, poezją, narracją) i z nie dającą się domknąć koniecznością (pojmowaną jako *utilitas*).

Ruch *ananke* wymusza pewne szczególne przemieszczenie – powrót do sytuacji wyjściowej, ustanowienie jakby drugiego początku, odzwierciedlającego się zarówno w organizacji kosmosu, jak i w narracji o jego powstawaniu. Tym drugim początkiem, pojawiającym się jakby już po stworzeniu kosmosu, jest *chôra*, a odpowiednikiem jej anachronicznego wyłonienia się – chiazmatyczne odwrócenie narracji, określane jako „*hysteron proteron Homêrikôs*” (‘późniejsza rzecz umieszczana przed rzeczą wcześniejszą na sposób Homera’). Nie jest zatem przypadkiem (czy właśnie: jest nim), że Platon charakteryzuje *chôra* dopiero po zdaniu relacji z powstawania kosmosu, „wraca” do tej sprawy w połowie *Timaios*a.

W opisach *chôra* dostrzec można dwa rodzaje cech, z których jeden odnosi się do jej stanu prekosmicznego (prearchitektonicznego), drugi zaś – do czasów akcji Demiurga. Chociaż, zdaniem Bergren, oba te rodzaje mają antropomorficzne źródła (w psychologii stosunków małżeńskich i w procesach reprodukcji), to ich pochodzenie jest skrywane po to, by nie ujawniać podziałów, jakie ukształtowały się społecznie. Prekosmiczna *chôra* – pozornie bardziej jakby aktywna – porównana została do plecionego kosza, w którym plewiono ziarna. Jest potrząsana i potrząsa elementami, rozdzielając je i różnicując. Istnieje w niej kołowa zależność między tym, co ulega potrząsaniu, a tym, co potrząsa; jest wiecznym splataniem jako rozplataniem i rozplataniem jako splataniem czterech elementarnych rodzajów²⁴. „Prekosmiczna *chôra* programuje uniwersum w stanie śladu”²⁵. Ponieważ rodzaje są mocami heterogenicznymi, *chôra* brakuje równowagi. „Jest stanem całkowitej i ciągłej anomalii”²⁶. Sytuacja zmienia się wraz z akcją Demiurga. *Chôra* objawia się wówczas jako pojemnik materialnego Stawania się, a jej neutralność gwarantuje, że wchodzące do niej kopie będą adekwatne do swoich paradygmatów. Czy jednak *chôra* mogła się aż tak zmienić? Czy została całkowicie spacyfikowana przez demiurgiczny porządek? Platon nie daje powodów do takich wniosków. Wykonywana przez Demiurga praca i jej produkty są jednak skażone przez matkę, jej nieulokowaną kobiecość, pierwotną nieobecność racjonalności.

Koncepcja *chôra* już wielokrotnie odnoszona była do materialnej architektury, a do architektury Eisenmana – w szczególności. Przy jej uwzględnieniu rzecz można, że w zwykłym przypadku architekt jest reproductorem, a architektura – kolejną ustaloną kopią niosącą informa-

cję o przeznaczonym jej użytku. Jeżeli rola prearchitektonicznej *chôra* nie zostanie w architekturze silniej uwzględniona, to jej wytwory nie staną się – jak życzył sobie tego Eisenman – dziełami „dyslokacyjnej” architektury²⁷. Niestety, wydaje się, że podczas trwania projektu *Chora L Works* wykorzystano głównie moce spacyfikowanej *chôra*. Gdzie wkradł się błąd? W opinii Bergren przyczyną pewnego niepowodzenia w poruszeniu architektury było niedostateczne uwzględnienie kwestii rodzaju *chôra*, jej złożonej historii i specyficznych mocy²⁸. Trawestując *bon mot* Ingraham, obecnie powiedzieć można, że ujmowanie *chôra* jako wiecznego i nienaruszalnego miejsca formowania bytów jest „pornografią pozbawienia władzy”²⁹. Derrida, odmawiając *chôra* zarówno rozumnych, jak i zmysłowych właściwości, pozbawiając ją wszelkich egzystencjalnych cech i akcentując jej bierność, zapisuje właściwie opowieść o społecznym wykluczeniu. W rodzinie bytów pojawia się jeden zepchnięty do negatywności. Wraz z tym poglądem również filozofia ustala się na poziomie zamilknięcia, przyjmuje status analogiczny wobec Filomeli z jej obciążonym językiem. Dodatkowo Derrida nakłania Eisenmana do nieodzwierciedlania *chôra* w architekturze, przekonując, że jest to przestrzeń nie-reprezentowalna³⁰. Architektura jest tu nakłaniana do naśladowania onimiałej filozofii.

Podjęta przez Derridę próba opisanego *chôra* z użyciem słownictwa „radykalnie zbuntowanego przeciw antropomorfizmowi” tworzy zamiar tyleż umotywowany, co niemożliwy do przeprowadzenia. Materialny wszechświat czy koncepcje jego powstania prawdopodobnie nie muszą być opisywane za pomocą pojęć będących analogonami ciała ludzkiego ani nawet przy użyciu jakichkolwiek znanych pojęć. Może nawet powinno się to czynić bez użycia języka. Czy jednak wówczas również anatomicznie pojęty język może być opisany bez języka? Jak może wyglądać nie-antropomorficzny język/język? Zdaniem Derridy, ponieważ *chôra* nie jest bytem, nie można tworzyć bytu na jej obraz. „Czym jest byt?” – zadaje pytanie filozof³¹. Rozumny paradygmat i zmysłowa emanacja są bytami. Ale *chôra* jest niczym. Jednak mimo że metafory są wobec niej szczególnie nieadekwatne, to są również nieuniknione. W niepełnie uprawniony sposób usprawiedliwione są zatem wszelkie inne odpowiedniki metafory, jak np. budowla. Choć filozof powstrzymuje architekta przed reprezentowaniem *chôra* w jakiegokolwiek formie w architekturze, to postawiony na jego miejscu zapomina o swych zastrzeżeniach i bez skrupowania rysuje *chôra* w szkicu rzeźby, jaką można by usytuować w projektowanym parku. Szkic przedstawia coś na kształt liry, odnosząc się do fragmentu z *Timaios*a zawierającego porównanie *chôra* do sita (*plokanon*), rozdzielającego rzeczy na rozumne i zmysłowe. To, co zabronione architektowi, okazało się dozwolone filozofowi. Eisenman nie pozostawia sprawy niedomkniętą i przekłada rysunek na fragment własnego planu parku. Pokrątkowana dziura, która pojawia się w projekcie, może nie jest radykalnie zbuntowana przeciw antropomorfizmowi, ale przynajmniej nie sposób ustalić, kto jest jej autorem. Nieustalona (a zatem nieulokowana) dziura jest ostateczną metaforą *chôra* w projekcie parku La Villette.



²⁷ Zob. *ibidem*, s. 23: „To become works of »dislocating« architecture, they would have to have something of their mother active within them”.

²⁸ Należy dodać, że zarzut Bergren nie głosi całkowitego braku uwzględnienia kwestii rodzaju, lecz jej niedostateczne wykorzystanie. Derrida podobny zarzut postawił Heideggerowi, pytając o płęć *Dasein* i o jego życie seksualne. Zob. J. Derrida, *Différence sexuelle, différence ontologique* (*Geschlecht I*), [w:] *idem*, *De l'esprit, Heidegger et la question*, Paris 1987; *idem*, *Różnica płci, różnica ontologiczna* (*Geschlecht I*), przeł. M. Kwietniewska, „Nowa Krytyka”, www.nowakrytyka.pl/spip.php?article80 (data dostępu: 20 IX 2012).

²⁹ Zob. A. Bergren, *op. cit.*, s. 22.

³⁰ *ibidem*, s. 30: „Of course, *chôra* cannot be represented in any form, in any architecture. That is why it should not give place to an architecture – that is why it is interesting. What is interesting is that the non-representable space could give the receiver, the visitor, the possibility of thinking about architecture”.

³¹ *Chora L Works...*, s. 70; Zob. też A. Bergren, *op. cit.*, s. 30.



³² Zob. **M. Theodorou**, *Space as Experience: Chore/Choros*, „AA Files” 1997, nr 34. Artykuł ten oparty został na rozdziale pracy doktorskiej autorki, zatytułowanej *The Experience of Space in Relation to Architecture in the Homeric Epics*, sporządzonej w londyńskiej Architectural Association School of Architecture pod kierunkiem M. Cousinsa. W całości dysertacja opublikowana została rok później przez brytyjski Open University (Walton Hall).

³³ **M. Cousins**, *Wstęp*, [w:] **M. Theodorou**, *Space as...*, s. 45.

³⁴ **M. Heidegger**, *An Introduction to Metaphysics*, przeł. R. Mannheim, New Haven, s. 66. Cyt. za: *ibidem*, s. 55.

³⁵ Zob. **J. Derrida**, *Χώρα/Chora...*, s. 54: „Chôra »znaczy«: miejsce zajmowane przez kogoś, kraj, miejsce zamieszkania, konkretna siedziba, ranga, stanowisko, przypisana pozycja, terytorium lub region. I de facto chôra zawsze będzie już zajęta, zagospodarowana nawet jako miejsce ogólne, chociaż różni się od wszystkiego, co zajmuje w niej miejsce. Dlatego trudno traktować ją jako przestrzeń pustą lub geometryczną...”. Zob. też **M. Theodorou**, *Space as...*, s. 47.

Sporokowane tekstami Derridy zagadnienia związane z pojęciem *chôra* rozwinęła także Maria Theodorou w swej pracy doktorskiej poświęconej doświadczeniu przestrzeni w tekstach Homera³². Podjęta tematyka pozornie wydawała się odległa od bieżących kwestii architektury, jednak analizy ukierunkowane zostały na takie opisanie odmienności między odległymi, archaicznymi zastosowaniami słowa a późniejszymi, by ustalenia mogły zwiększyć współczesne rozumienie przestrzeni i wzmocnić świadomość związków koncepcji przestrzeni z dyskutowanymi obecnie kwestiami tożsamości, odmienności czy płci. Wywody Theodorou mogły być interesujące dla środowisk architektonicznych również dlatego, że ujawniały niemal całkowity brak współczesnej koncepcji przestrzeni i tkwienie w nieświadomionych nawykach o nigdy dotąd nie weryfikowanych podstawach. Źródła ogólnie przyjętych do dzisiaj koncepcji przestrzeni sięgają Platona i nacechowane są pojmowaniem jej jako neutralnego pojemnika bytów, ale też jako miejsca, gdzie rodzą się opozycje w rodzaju bycie/stawanie się, rozumowe/zmysłowe, *logos/mythos*³³. Można być nieufnym wobec twierdzenia, że jeden filozof odpowiada za stworzenie tak długotrwanie stosowanej koncepcji, ale przyznać trzeba, że późniejsze ujęcia Newtona, Kartezjusza czy nawet Kanta tylko utrzymywały przekonanie, że przestrzeń ma charakter abstrakcyjnego, homogenicznego i pustego pojemnika. W sytuacji tak głębokiego zakorzenienia pojęcia opis zupełnie odmiennego pojmowania może być trudny do skonstruowania i wyrażenia. Dzieje się tak, ponieważ bardzo duża liczba innych pojęć uzależniła się od pojęcia przestrzeni-pojemnika, korzysta się z niej także w sposobie argumentowania, a nawet zapisywania słów. Intuicje dotyczące odmienności archaicznego stosunku do miejsca zawarte były już w pracach Heideggera, który zauważył jego związek z rzeczami: „Miejsce należy do rzeczy. Każda z różnorodnych rzeczy posiada swe miejsce”³⁴. Z kolei Derrida również w późniejszych greckich teoriach dostrzegał różnicę wobec koncepcji pustej, geometrycznej przestrzeni polegającą na ujmowaniu miejsca jako przestrzeni zajętej³⁵.

Intuicje obu filozofów wzmocnione zostały przez ustalenia autorki oparte na drobiazgowych analizach Homeryckich tekstów. Pierwsza z ważnych różnic dotyczyła jednoczesnego stosowania żeńskiego określenia „*chôra/e*” i męskiego „*choros*”. Wbrew sugestiom filologów, że kwestia rodzaju nie ma wpływu na treść słowa, dokładne badanie wskazuje, iż żeńskie *chore* odnosi się do doświadczenia rzeczy, podczas gdy męskie *choros* – do doświadczenia wydarzeń. W obu przypadkach w kształtowaniu „miejsca” decydującą rolę odgrywa ciało, które nabiera tożsamości wspólnie z miejscem. Odyseusz kształtuje łoże w pniu drzewa oliwnego i przez to łoże jest na jego miejscu. „Jego miejsce” odnosi się wspólnie do łoża i do Odyseusza. Nie tylko łoże i miejsce są złączone, ale także łączą się one z przeżyciem cielesnym. Pochodzenie miejsca jest ulokowane w ciele, a relacje między nimi są głęboko wewnętrzne, rzecz można – trzewiowe. Takie miejsce nie wymaga zewnętrznego pojemnika. Nie jest też trwałe. Podobnie w przypadku *choros* wytwarzanego przez wydarzenie: trwa ono tak długo, jak owo wydarzenie, chociaż czas jest wewnętrzny

dla wydarzenia. Czas nie jest rozciągnięty i mierzalny, lecz wydarzenie ma własny czas – nieruchomy, porównywalny do losu. *Chore/choros* określają doświadczenia, a ponieważ doświadczenia są pojedyncze, nie mogą być traktowane jako pojęcia. Ich aktualne rozumienie zależne jest od stopnia tolerancji wobec pojedynczości, odmienności i ulotności³⁶. Zamieniają się w pojęcia wraz ze strachem przed nieprzewidywalnością czegokolwiek, co nie trwa, również przed myśleniem. Myślenie, podobnie jak *cho-re/choros*, jest nietrwałe i niepewne, podczas gdy wszystko inne, co nie posiada tych cech, powinno zostać określone jako po-myślenie, myślenie pojedynczości stłumionej na rzecz ogólności.

Zbieżność ustaleń Theodorou z praktykami Eisenmana jest wieloraka. Przede wszystkim zwraca uwagę, że architektura traktowana jest przez tego architekta jako umiejscawianie, któremu należy się przeciwstawić. „Dyslokacja lokacji” (przemieszczanie tego, co umieszczane) to, być może, najkrótsza z potencjalnych definicji jego postępowania. Kwestia miejsca była też przez niego osobno rozwijana podczas serii projektów określanych jako *Sztuczne wykopaliska*³⁷. Ponadto w trakcie wyjaśniania właściwej mu postawy zastosowanie znajduje refleksja nad kwestiami doświadczenia, zwłaszcza doświadczenia niematerialnych składowych dzieła architektonicznego. Architekt dążył także do uruchomienia sił podobnych do tych, jakie zidentyfikowano w prearchitektonicznym okresie funkcjonowania *chôra*, i nastawiał się na kreację o nieprzewidywalnych jakościach. Często można też zinterpretować jego działania, opierając się na zjawisku jednoczesności składników formuł opozycyjnych.

Tradycja jako forma filozoficznie rozumianej iteracji

Zagadnienie związków architektury z miejscem Andrew Benjamin zaczął od stwierdzenia brzmiącego: „Architektura mieści”³⁸. Prostota takiego ujęcia przesłania bezmiar problemów. Architektura wywołuje miejsce dla budowli, zapewnia mieszczzenie, zamieszkiwanie, ale jako system wyobrażeń, stanów i wyrażeń jest też domem dla filozofii czy dyskursów opisujących samą architekturę. Kartezjusz w *Rozprawie o metodzie* posłużył się opisem przewagi miasta zbudowanego od fundamentów przez jednego człowieka nad miastem rozwijającym się bezładnie od zwykłych wiosek do wielkich skupisk jako argumentem na rzecz filozofii radykalnie zrywającej z przeszłością i silniej opartej na rozumie³⁹. Tego rodzaju zastosowania są jednak wtórne wobec faktu, że najbardziej ogólne stwierdzenia architektoniczne regulują podstawowe wyrażenia filozofii i całej zachodniej kultury. Ich ogólność (a zatem filozoficzność) wskazuje, że w układzie powiązań architektura–filozofia nie są one pierwotne. Pierwszeństwo jednej dziedziny nad drugą umyka tedy możliwości ustalenia. W metaforze Kartezjusza nie sposób także oddzielić czystej rozumności od braku rozumności, skoro bowiem zorganizowane miasto jest obrazem rozumu, to miejsce oceny jego stanu musi być na zewnątrz miasta, czyli po stronie nieładu i nierozumności.



³⁶ M. Theodorou, *op. cit.*, s. 54.

³⁷ Określeniem *Artificial Excavation* objętych zostało 11 projektów wykonanych przez Eisenmana w l. 1978–1988. Należą do nich m.in. projekt dla Cannaregio w Wenecji, *Romeo i Julia*, ale także park La Villette. Zob. J.-F. Bédard, *Introduction*, [w:] *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978–1988*, red. *idem*, Montreal 1994, s. 9.

³⁸ A. Benjamin, *Eisenman and the Housing of Tradition*, „Oxford Art Journal” 1989, nr 1, s. 47.

³⁹ *Idem*, *Derrida, Architecture and Philosophy*, [w:] *Deconstruction in Architecture*, „An Architectural Design Profile” 1988, nr 72, s. 8–9 oraz *idem*, *Dekonstruktion und Kunst / Die Kunst der Dekonstruktion*, [w:] *Ch. Norris, W. Benjamin, Was ist Dekonstruktion?*, Zürich – München 1990, s. 38.



⁴⁰ Zob. A. Benjamin, Eisenman..., s. 47: „Housing, habitation, shelter, sheltering and the home provide the telos for architecture”.

⁴¹ Ibidem.

Architektura, jako podobna *chôra*, daje miejsce filozofii, ale przy całej odrębności filozofii i jej tradycji w niepokojący sposób zaznacza się w jej naturze. Element niepewności jest rozsadzający, rozpraszający i skłaniający do nieustannego przemyśliwania architektury i filozofii. Praktyczna z natury architektura, dbająca o swą osobliwość i materialność, jest nieuchronnie głęboko filozoficzna. Powracając do wyjściowego stwierdzenia („Architektura mieści”), można zauważyć, że przy swojej prostocie wskazuje ono na decydującą funkcję i kształtuje teleologię dyscypliny. „Mieszczanie, zamieszkiwanie, schronienie, chronienie i dom dostarczają *telos* architekturze”⁴⁰. Architektura – jak rozwinął tę kwestię Benjamin – „artykułuje i inscenizuje ten *telos*”⁴¹. W przyjętej celowości zawiera się element tak zasadniczy i fundamentalny, że może on swobodnie łączyć się z tym, co niezasadnicze (jak np. dekoracja). Może przejść w dekorację lub wyjść od dekoracji, nie zmieniając swego *telos*. Nawet rozpraszając się w związkach z niezasadniczym, powtarza swoją celowość. Powtórzenie sprawiające, że efekt jest zawsze przewidywalny, czyni koniecznym powtarzanie funkcji. Modernizm – przy pozorach innowacyjności – nie przyniósł w architekturze żadnej większej zmiany, był zaledwie oczyszczeniem celowości do poziomu podstawowego. We wcześniejszych okresach to, co nie było czystą funkcjonalnością, stworzyło bogatą historię architektury, zawsze pozostającą historią iteracji funkcji. Jak można spostrzec: tradycja wytwarzana jest przy ograniczeniach nakładanych przez teleologię.

Refleksja nad tradycją odkrywająca rolę powtórzenia i tego, co zasadnicze (jakby idealnej esencji), przyczynia się do niemożliwej dotąd zmiany. Zamiast kolejnego namysłu nad funkcją pojawia się namysł nad powtórzeniem funkcji; powtórzenie zastępowane jest przez podwojenie powtórzenia, a inaczej rzecz ujmując – przez krytyczne powtórzenie. Świadomość zasady i jej mechanizmów częściowo pozbawia ją mocy, a architektoniczna *arché* (*telos*) przestaje jawić się w kategoriach obecności i przesuwają się do świata reprezentacji. Refleksja nad powtórzeniem jest tożsama z oporem wobec dominacji tradycji, lecz nie jest unicestwieniem tradycji. Wypływająca z zasady tradycja jest kontynuowana, ale jej tożsamość zaczyna się na nowo. W kategoriach filozoficznych powiedzieć można, że To Samo powraca, lecz jako odmienione; jest to To Samo po raz pierwszy. W przetrwaniu tradycji zaznacza się także zmiana jej wymiaru ontologiczno-czasowego. Jej tożsamość nie może już być inkorporowana do filozofii bytu, a właściwy jej czas określić można jako tymczasowy. Tożsamość przyjmuje performatywny charakter. Przesunięcie w obszarze refleksji wprowadza esencję architektury w stan nieobecności, odbiera jej cechę wyjątkowości i pojedynczości, rozmnaża celowość, ale jej nie usuwa. Tworzące tradycję nieusuwalne wyznaczniki architektury są przesuwane w stronę refleksji nad pojęciami, lecz w konkretnych budowlach jednocześnie są podtrzymywane. Eisenman w swoich wypowiedziach bezpośrednio wyrażał chęć „przewyciężenia samozadowolenia tradycji”, opór wobec jej zinstytucjonalizowanych postaci i potrzebę reaktywowania jej zdolności do dyslokacji, lecz zarazem nigdy nie zre-

zygnował z materialnej architektury⁴². Strategii dyslokacyjnych (występujących też pod nazwami dekompozycji, skalowania, obecnościowości, ekscesywności czy nowej aury) wyliczyć można u tego architekta bardzo wiele. Stłumienie tradycji nie stało się więc prostą negacją, lecz okazało się wywołaniem mnogości i heterogeniczności⁴³. Zdaniem Benjamina, szczególnie wymagające stanowisko Eisenman zajął wobec ambiwalencji forma–funkcja⁴⁴.

Postawę zakładającą równoczesną aprobatę i dezaprobatę zasad architektury Benjamin określił jako „kompleksowe zdwojenie powtórzenia”⁴⁵. W pierwszym z powtórzeń dochodziłoby do akceptacji przesłań tradycji zarówno na poziomie podstaw, jak i w odniesieniu do najbardziej bezpośredniego dziedzictwa modernizmu⁴⁶. Drugie z powtórzeń polegałoby na zajęciu osobnego stosunku do zagadnienia związków funkcji z formą. Eisenman, mając do wyboru właściwe modernizmowi wysnuwanie formy z praktycznych zobowiązań architektury i postmodernistyczną indyferencję wobec funkcjonalności, wybrał stanowisko odrębne, skupiające się na innowacyjności formy (wstępnie niezależnej od funkcji) i następującego z pewnym opóźnieniem zaspokajania potrzeb użytkowych. Można stwierdzić – za Benjaminem – że praca Eisenmana nacechowana jest swoistym oporem wobec ambiwalencji: forma–funkcja. Eksperymenty formalne przekraczają pewną powściągliwość występującą zwykle w tym zakresie w zwyczajach modernistycznych. Wywodzą się one z zasobów modernizmu, ale na typowych dla niego formach dokonują serii permutacyjnych przekształceń. Zaspokajanie funkcjonalności jest odraczane, przez co należy rozumieć przede wszystkim odmowę zastosowania form symbolizujących funkcjonalność. Ponadto zagadnienia rzeczywistej użyteczności są rozwiązywane w sposób zakładający wprowadzenie pewnych utrudnień przy korzystaniu z obiektu i jego percepcji.

Jak to ujął Eisenman: „Tym, ku czemu zwraca się moja architektura, jest potrzeba przewyższenia obecności, potrzeba uzupełniania architektury, która będzie zawsze i będzie wyglądać jak architektura, oraz potrzeba rozerwania silnych więzi między formą a funkcją. Usunięcie tradycyjnej roli funkcji nie oznacza, że architektura przestanie funkcjonować, lecz raczej sugeruje, że może ona funkcjonować bez konieczności symbolizowania funkcji oraz że obecnościowość architektury nie powinna być zredukowana do obecności funkcji i znaków”⁴⁷. Architektura zakwestionowana zostaje jako występująca w rozpoznawalnych kształtach będących umownymi symbolami określonych funkcji, bardzo często już przebrzmiałymi i nie przynoszącymi ułatwień w użytkowaniu.

W przytoczonym cytacie uwagę zwraca termin „obecnościowość”, wymagający dodatkowych wyjaśnień. Wyraźnie inspirowany jest on podjętą przez dekonstrukcję koncepcją metafizyki obecności i filozofię tożsamości, lecz wprowadza niuanse dostosowujące ustalenia natury czysto filozoficznej do potrzeb namysłu nad architekturą. Obecność w filozofii dekonstrukcji może być odnoszona do każdej postaci podstawy myślenia, w tym zwłaszcza do bytu, a za nieobecność mogą uchodzić te same elementy, gdy poddane zostaną wątpieniu. Dla Eisenmana obecnością był



⁴² W opisach House VI P. Eisenman (*Houses of Cards*, New York 1987, s. 169, 182–182. Cyt. za: A. Benjamin, *Eisenman...*, s. 50, 49) objaśniał swoją architekturę jako zawieszanie jej powiązania z metafizyką dziedziny i dystansowanie się wobec zamykania jej granic: „The design process of this house, as with all the architectural work in this book, intended to move the act of architecture from its complacent relationship with the metaphysics of architecture by reactivating its capacity to dislocate; thereby extending the search into the possibilities of occupiable form. [...] architecture cannot be except as it continuously distances itself from its own boundaries; it is always in the process of becoming, of changing, while it is also establishing, institutionalising”.

⁴³ Zob. *Ibidem*, s. 53: „Eisenman’s work, the experience of that work, the philosophy demanded by it, opens up the need to think philosophically beyond the recuperative and nihilistic unfolding of tradition. Tradition is housed – since there is no pure beyond – but the housing of tradition takes place within a plurality of possibilities that can no longer be foreclosed by function, by teleology or by the aesthetics of form”.

⁴⁴ *Idem*, *Resisting Ambivalence: Form and Function in Eisenman’s Architecture*, [w:] *idem*, *Architectural Philosophy. Repetition, Function, Alterity*, London 2000.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 43: „There is a particular project within architecture that can be linked to the name Eisenman. What marks this project out is complex doubling of repetition”.

⁴⁶ W sposób bardzo zbliżony do ujęcia Benjamina stosunek Eisenmana do tradycji architektury wykonypował F. Jameson (*Modernity versus Postmodernity in Peter Eisenman*, [w:] *Cities...*, s. 27).

⁴⁷ P. Eisenman, *Post/El Cards. A Reply to Jacques Derrida*, „Assemblage” 1990, nr 12, s. 16. Cyt. za: A. Benjamin, *Resisting Ambivalence...*, s. 47.



⁴⁸ Szerzej na temat nieobecności zob. **C. Wąs**, *Misreading... and Other Errors. Peter Eisenman i dekonstrukcja. Część I*, („Quart” 2011, nr 4, s. 78), a na temat obecności: **idem**, *Choral Works czy Separate Tricks. Peter Eisenman i dekonstrukcja. Część II*, „Quart” 2012, nr 2, s. 123–125.

⁴⁹ Zob. **A. Benjamin**, *Resisting Ambivalence...*, s. 48.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Zob. *ibidem*, s. 55–57: „Presentness, that which is irreducible to what is present, is »excessive«. [...] „Presentnes or the excessive, in the sense used by Eisenman, does not have an automatic link to actual presence”.

m.in. nacisk kładziony przez tradycję na postrzeganie architektury przede wszystkim w jej materialnym wymiarze, za nieobecność uważał on zaś jej stłumione, refleksyjne postawy skierowane ku metafizyce architektury⁴⁸. Nie można jednak tworzyć architektury wyłącznie ze zwątpienia, dlatego wprowadzony przez Eisenmana termin „obecnościowość” wyzwał z ograniczeń narzucanych przez opozycję obecność–nieobecność i zwracał uwagę na procesy, które generują formę, ale nie mogą zostać uchwycone w materialnej obecności danego dzieła architektonicznego⁴⁹. W pracy architektonicznej uwypukleniu ulega składnik przekraczający podział na zmysłowe i rozumne, przejawiający się jako bezpośrednio niedostrzegalny, lecz nie będący czysto intelektualną grą bez wpływu na materialność dzieła. Podczas objaśniania zagadnienia obecnościowości Benjamin posłużył się także określeniami „produktywna negatywność” oraz „immaterialna siła”, żeby zaznaczyć równoczesność przewyższania tradycji, jej kontynuację i brak złączenia z materialnością budowli⁵⁰. Główne rozwiązania skupiają się nieustannie na relacjach formy i funkcji, z których ta druga – mimo podważania – pozostaje centralna.

W symultanicznej obecności ciągłości i nieciągłości zwyciężać musi pewien nieredukowalny wymiar architektury, powodujący, że nawet budzące poważne zastrzeżenia przekształcenia funkcjonalności nie pozostawiają potrzeb użytkowych całkowicie niezaspokojonymi. Części wystawowe Wexner Center for the Arts – jakkolwiek krytykowane za przeszkody w użytkowaniu – przynoszą zwyczajowy pożytek, na dodatek nieustannie podkreślając swój udział w reaktywowaniu architektury (wręcz przynosząc sławę architekturze). Obecnościowość jest właśnie owym dodatkiem, w wypowiedziach Eisenmana określanym jako „eksces”. Eksces w tym ujęciu jest nadmiarem wynikłym z niedostatku (np. w zakresie użyteczności) czy z zaprzeczenia tradycji (a więc też z niedostatku). Zwykle eksces wiąże się z przesadą w użyciu materiałów, kolorów czy dekoracji, można się go doszukać w nienaturalności, osobliwości czy ekscentryczności, które wszystkie mogą być identyfikowane i opisywane jako zmysłowo lub rozumowo doświadczalne. Ekscesywność w pracach Eisenmana nie jest złączona z dosłowną obecnością⁵¹. W Wexner Center ma ona raczej związek z wewnętrzną ekonomią budowli, ujawnia się dopiero w jej działaniu i doświadczaniu. Wexner Center dodatkowo (zatem ekscesywnie, mocą pewnego nadmiaru) przekształca tradycje obiektu wystawowego czy przestrzeni muzealnej. W każdym przypadku to, co nazwano obecnościowością czy ekscesywnością, nie ma materialnego charakteru, nie jest zewnętrzne w stosunku do budowli i zaznacza się głównie w funkcji.

Strategie projektowe Eisenmana na wiele sposobów przeciwstawiają się umieszczeniu rozumianemu jako unieruchamianie czy instytucjonalizowanie architektury, jednak również miejsce jako przestrzeń dla budowli było celem zabiegów przeciwstawiających się jego homogenicznemu charakterowi. Kiedy zwykły proces projektowy traktował miejsce i budowlę jako oczywiście zrozumiałe, architekt włączał w nie składniki niespodziewane i prowadzące do złożonych reakcji na nie. Jak

ujął to Benjamin: „Produkcja nieprzewidywalnego jest fundamentalnym elementem większości tych projektów”⁵². Nieprzewidywalność pojawia się jako punkt pośredni między wartościami formalnymi a ich doświadczaniem przez użytkowników. Eisenman przewidywał przejawianie się nieprzewidywalnych reakcji już w odniesieniu do swych domów i opisywał to następująco: „W procesie obejmowania w posiadanie właściciel zaczyna niszczyć, aczkolwiek w pozytywnym sensie, początkową jedność i kompletność struktury architektonicznej [...]. Poprzez pracę mającą na celu dojście do porozumienia ze strukturą projekt przestaje być dekoracją, a staje się procesem wnikania w czyjąś ukrytą zdolność do rozumienia jakiegokolwiek przestrzeni stworzonej przez człowieka”⁵³.

Wprowadzaniem w kształt miejsca elementów heterogenicznych Eisenman posługiwał się także w projektach urbanistycznych. W procesach planowania rozrywał związek koncepcji terenu z jego determinantami historycznymi i uzależniał jego kształt od elementów przypadkowych, by dopiero wtórnie wprowadzić rozwiązania funkcjonalne. Miasto nie mogło przez takie działania ulec destrukcji, ponieważ jego heterogeniczność i tak wyprzedzała zabiegi Eisenmana. Cokolwiek osobliwego i obcego wywołałby on na opracowywanym terenie, palimpsestowa struktura miasta i tak była uprzednia wobec wszelkiej obcości i osobliwości. Fragmentaryczna inność ulegała wchłanianiu, jakby była czymś naturalnym, a przetrwanie miasta okazywało się zależne od prób zdeformowania jego miejsc. Zakłócenia lokacji były wywołaniem pierwotnego ducha miejsca stłumionego przez lokację.

Formy powtórzeń stosowane przez Eisenmana są złożone i różnorodne, ale podobnie wielorakie są sposoby wyjaśniania tego zjawiska w kulturze współczesnej⁵⁴. Hays, który poświęcił Eisenmanowi kilka artykułów, interpretując iterację w pracach tego architekta, sięgnął do inspiracji ujęciem powtarzania, jakie proponowali Sigmund Freud i Roland Barthes⁵⁵. Ten wybitny znawca współczesnych teorii architektonicznych przypominał, że już rozrysowywanie w licznych wersjach projektów domów wychodziło od ujęć zaproponowanych wcześniej przez Le Corbusiera, Terragniego czy architektów związanych grupą De Stijl. Ustanowienie przez Eisenmana takiego punktu wyjścia dla własnych prac było nie tylko powtórzeniem formalnych cech architektury, ale też uruchomieniem refleksji nad nimi. Namysł – nawet gdy przyjmował postać rysunku – nabierał cech dyskursu i przez to obniżał rangę czynnika estetycznego. Wraz z przyjemnością powtarzania wynikającą z włączania się do określonej kulturowej jedności (w tym przypadku do jedności stylu modernistycznego) dochodziło do zerwania przyjemności estetycznej i zanikania pierwotnego sensu posługiwania się formami właściwymi architektonicznemu modernizmowi. Posługujący się specyficznymi narzędziami interpretacyjnymi Hays odkrywa w tym momencie to samo zjawisko łączenia w pary opozycyjnych pojęć, o jakim pisał Benjamin. Propozycje Eisenmana są jednoczesną afirmacją modernizmu i jego negacją, reprodukują określone wartości i zrywają z nimi, zastosowane formy podważają utarte znaczenia, ale nie tracą na znaczeniu. Jakkolwiek



⁵² *Ibidem*, s. 63–64.

⁵³ P. Eisenman, *To Adolf Loos and Bertolt Brecht, „Progressive Architecture”* 1974, nr 55, s. 9. Cyt. za: *ibidem*, s. 64.

⁵⁴ Zob. T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

⁵⁵ Zob. K. M. Hays, *From Structure to side to text: Eisenman's trajectory*, [w:] *Thinking the Present. Recent American Architecture*, red. *idem*, C. Burns, New York 1990; *idem*, *Allegory unto Death: An Etiology of Eisenman's Repetition*, [w:] *Cities...*, s. 104–117.



⁵⁶ Zob. K. M. Hays, *Allegory...*, s. 113.

⁵⁷ Podczas pierwszego ze spotkań Derridy i Eisenmana doszło do następującej wymiany zdań:

Derrida: „So, I will stop apologizing for not being an architect...”.

Eisenman: „And I will stop apologizing for not being an architect”.

Cyt. za: Chora L Works..., s. 9.

Krytycznie o aspiracjach architekta, ale też filozofa, napisał m.in. J.-L. Cohen (*The Architect in the Philosophers Garden: Eisenman at La Villette*, [w:] *Cities...*, s. 225–226): „The »presence of absence« that Eisenman liked to point to in the project he executed during the 1980s is, in the project for La Villette, the presence of lack in both partners: with Eisenman, a lack of intellectual recognition and a desire for the conquest of a theoretical aura; with Derrida, lack of fruitful contact with a material reality very removed from his world of words and concepts”.

⁵⁸ Por. przypis 40.

obaj autorzy zauważają przetrwanie realnej architektury, to jednak Hays twierdzi, że przynajmniej same rysunki kierują się logiką śmiertelnego końca. Przeniknięte powtórzeniami diagramy ukazujące procedury projektowe, kryjące się za diagramami badania konwencji architektonicznych i wycucie prac tego rodzaju z możliwości zmysłowego doświadczenia łącznie tworzą nastrój wyczerpania i wycofania się w pustkę.

Podobny skutek przynoszą powtórzenia w projektach urbanistycznych. W rysunkach dla Cannaregio Eisenman wykorzystał kratownicę zaczerpniętą z koncepcji Le Corbusiera dla szpitala w Wenecji, którą następnie przetransponował na projekt parku La Villette. Uczynił to przy pełnej świadomości, że niemal identyczny zamysł rozwinął w swych pracach dla tegoż parku Bernard Tschumi. Z każdym z owych powtórzeń wznosiła się utrata sensu, a estetyczna refleksyjność prowadziła ostatecznie do niemej pustki tych tekstowych dzieł. Ich wybielona tekstualność głosiła już wyłącznie nieobecność pamięci, a ich znaki nie tylko nie odnosiły się do jakiegokolwiek zewnętrznej rzeczywistości, ale też obumarły we wzajemnym odnoszeniu się do siebie⁵⁶. Architektura Eisenmana już w punkcie wyjścia miała na celu uniknięcie – jak określił to Benjamin – „rekuperacyjnego i nihilistycznego powtórzenia”, inaczej mówiąc: replikowania wartości, które utraciły sens, i produkowała w tym celu wymyślne strategie. Ale nie ma architektury poza powtórzeniem, tak jak nie ma sensu poza jego kolejnym złudzeniem. Architektura tak zamierzona nie wraca w koleiny zrozumiałej symboliki znaczeń, ale nowe znaczenia opróżnione są z ludzkiej zrozumiałości i przemawiają z poziomu wyalienowanej przedmiotowości. Nie jest to architektura nieznacząca, ale też nie jest już znacząca.

Zakończenie

Dyskusja, jaką sprowokowały spotkania Derridy i Eisenmana, przyniosła wiele niespodziewanych spostrzeżeń dotyczących architektury, ale też uprawomocniła uznawane niekiedy za nielegalne aspiracje Eisenmana do nie-bycia architektem⁵⁷. W sprzeczności ze swą praktycznością i materialnością architektura okazała się dziedziną filozoficzną w czystej postaci. Nie stało się to za sprawą inspirowania się filozofią, lecz mocą właściwości samej dziedziny. Podstawowe gesty architektoniczne, w tym zwłaszcza gest czynienia miejsca, dają się objaśnić wyłącznie językiem filozofii. Wprowadzenie przez Derridę do dyskusji pojęcia *chôra* było bezsprzecznie sprawą przypadku, ale niemal wszystko, co powiedziano podczas spotkań *Chora L Works* i później, ma różnorodne i głębokie związki z architekturą. Nawet rozważania literaturoznawcze i kwestie filologiczne wprowadzone do omawianego zakresu zagadnień przez Bergren i Theodorou łączą się z historią architektury dawnej i współczesnej.

Architektura – do czego wypadnie wrócić jeszcze kilka razy – jest mieszczeniem, umiejscawianiem i wszystkim innym, co wywodzi się od

słowa „miejsce”⁵⁸. Problem pojawia się wówczas, gdy badanie samego słowa „miejsce” („*chôra*”) ukaże, że jest ono złączeniem trzech stanów: przed-rozumnego, rozumnego i po-rozumnego. Prearchitektoniczna *chôra* (porównywana do nieulokowanej kobiety) nie traci swych anarchicznych właściwości w stanie ulokowania. Działa tu objaśnione przez Kipnisa „prawo ana-”. Z kolei zbyt mocno ulokowana architektura (mówiąc poststrukturalistycznym językiem Eisenmana – zinstytucjonalizowana architektura) wpada w stan po-rozumności. Umocnienie tradycji – charakterystyczne dla utrwalonej postaci architektury – zwraca uwagę na gest powtórzenia Tego Samego i rozbudza pragnienie „dyslokacji”. Pojawia się kołowość, mająca w sobie coś ze splatania i rozplatania, tkactwa-kręactwa Penelopy.

Podobnie jak nieustalona jest natura lokacji, tak samo niejasna jest celowość (konieczność, przyczyna) będąca u swego zarania określana jako „błądząca” (*planômenê aitia*). Wiele mówi to też o materialnej architekturze, której celowość jest również mnoga i nieustalona. Świadomość heterogeniczności celowości przenosi się na aspiracje architektury do prawdy, która – podobnie jak *chôra* i *ananke* – jest nierozróżnialna od kłamstwa (kręactwa-tkactwa). Architektura może zaledwie udawać prawdomówność, ale zasadniczo jest jedynie oszustwem wymagającym uznania. Siła przekonania jest w niej ważniejsza od treści, a ułuda ważniejsza od prawdy. Architektoniczne triki i strategie niezawodnie są uznawane za poprawne i przyjmują przez to udział we władzy.

Ponowny powrót do stwierdzenia: „Architektura mieści”, wskazuje nie tylko na cel/funkcję architektury, ale także na nieuchronność jego powtarzania. Zmienność celu/funkcji nie przynosi zmiany w samej zasadzie, ale z czasem umacnia pytanie: czy architektura może nie mieścić? Przypadek Eisenmana jest częściową odpowiedzią na to pytanie. Próbuje on przerwać ciąg powtórzeń Tego Samego i przemieszczać miejsce (dyslokować lokację). Wkład Benjamina do poznania strategii Eisenmana – inspirowany spostrzeżeniami Giles’a Deleuze’a i Jacques’a Derridy dotyczącymi powtórzenia – pokazywał nasilanie się u Eisenmana polemiki z iteracją (tradycją), opierającej się na wprowadzaniu do projektów nieprzystających do miejsca składników. W projekcie *Romeo i Julia* polegało to na połączeniu różnorodnych architektonicznych zarysów i przekładaniu ich na rozplanowanie konkretnego miejsca. Do rozbicia kompozycji ortogonalnych bloków w projekcie centrum badań biologicznych we Frankfurcie Eisenman użył z kolei wzoru kodu DNA. Podobnych przykładów czynienia z elementu obcego wobec architektury (a zatem: ze swoistego błędu) początku pracy projektowej można u Eisenmana wskazać dużo więcej. Kontrzasady tych działań były zbliżone: rozmywały początek, przedkładały wartości składni nad sensem, zwalczały ogólne pojedynczym. Miejsce tych obiektów stawało się czymś nie dającym się pozbierać w całość, a tracąc na sile swych połączeń, zaczynało być nietrwale – jak zdawała się podpowiadać architektom Theodorou.

Opisywany ciąg wydarzeń łączących architekturę z filozofią (projektów, spotkań, dyskusji) ostatecznie można uznać za ujawnienie jedynie

takiego rodzaju związku tych dziedzin, jaki budził szczególne zainteresowanie filozofii dekonstrukcji. Byłaby to zatem historia nie całkiem uprawnionej, ale też trudno usuwalnej, dominacji filozofii nad architekturą, prób podważania koncepcji władzy dziedziny poważniejszej i dyskursywnej nad mniej poważną i rzekomo niedyskursywną po to, by wykazać ograniczenia narzucone przez zastany układ dyscyplin i wprowadzić obie w stan czasowego zawieszenia właściwy myśleniu.

dr Cezary Wąs

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

Summary

CEZARY WĄS / Architecture that imitates mute philosophy. Peter Eisenman and deconstruction. Part 3

The series of Jacques Derrida and Peter Eisenman meetings, which took place in the period of 1985–1987, induced many authors to make comments. Some of them (Jeffrey Kipnis, Ann Bergren, Maria Theodorou) developed the subject of *chôra* which was introduced to the discussion by Derrida. The problem that was about to be solved was the question of tying up the concept of *chôra* with architecture, including Eisenman's architecture and the series of meetings within frames of *Chora L Works* project. Kipnis on this occasion paid attention to *chôra* and its character of anachronia which infects any being created within *chôra*. In other words, any event has its counterpart (*analogon*) in another, earlier event. He demonstrated the similarity of structure of many events and statements from the times of Derrida and Eisenman's meetings to the almost identical behaviour of figures in Plato's dialogue *Timaios*. The loss of beginning present in this phenomenon was appropriate to both features of *chôra* and the effects of typical analyses of philosophy of deconstruction. Bergren's analyses focused on accentuating gender of *chôra*, which, according to this author, had been neglected hitherto in discussions. She collated *chôra* descriptions with characteristics of women in myths, early Greek epic and philosophy and she arrived at a conclusion that *chôra* has features of a single woman and a married one at the same time. And yet Theodorou's studies showed that in the Homeric epics *chôra* is not treated as an idea but it is related with single things and events. The other part of the comments (represented by Andrew Benjamin and K. Michael Hays' utterances) concerns Eisenman's attitude to tradition which was treated as a variety of iteration understood philosophically. Benjamin commenced his considerations at the point of closeness between a definition of tradition and a concept of *chôra* understood as perpetuation (placement). A problematic issue was for him Eisenman's complex relation to tradition based on its contest and affirmation at the same time. Overcoming the simple subordination to tradition – according to Benjamin – was based on awareness of the role of repetition in culture not known before. Hays made an attempt to explain the pleasure and torment of repetition with the support of Sigmund Freud and Roland Barthes' concepts. According to Hays the repetitions are the attempts of a single being to return to a certain primal state perceived as free of any tension. In a similar way Rosalind Krauss explained a motif of a grate present in Modernistic art and also exceptionally frequent in Eisenman's work.