

Nelson Goodman

Jak znaczą budynki¹

Ustawiając poszczególne sztuki w hierarchii, Artur Schopenhauer umiejscowił literaturę oraz teatr na jej szczycie, muzyka poszybowała do oddzielnej – jeszcze wyższej – sfery, natomiast architektura aż zapadła się w ziemię pod ciężarem belek, cegieł i zaprawy murarskiej². Wiodącą zasadą zdawała się tu być jakaś miara duchowości, przez co architektura, będąc tak rażąco materialna, została postawiona najniżej.

Obecnie nie przywiązuje się już wielkiej wagi do podobnych list. Tradycyjne ideologie i mitologie związane ze sztuką są dekonstruowane i dewaluowane. Ustępują miejsca neutralnej analizie porównawczej, zdolnej odśłaniać nie tylko relacje między poszczególnymi sztukami³, lecz także związki i kontrasty między sztukami, naukami i innymi sposobami, na które różnego rodzaju symbole biorą udział w posuwaniu rozumienia naprzód.

Kiedy porównuje się architekturę z innymi sztukami, pierwsze, co może nas uderzyć, niezależnie od tego, co pisał Schopenhauer, jest jej podobieństwo do muzyki. Dzieła architektoniczne oraz muzyczne, w przeciwieństwie do obrazów, sztuk teatralnych czy powieści, rzadko posiadają charakter deskryptywny bądź figuratywny. Pomijając pewne interesujące wyjątki, dzieła architektoniczne nie denotują – to znaczy nie opisują, nie opowiadają, nie przedstawiają czy obrazują. Jeżeli w ogóle znaczą, to w inny sposób.

Z drugiej strony, dzieło architektoniczne wyróżnia się spośród innych dzieł sztuki przez swój rozmiar. Budynek, park czy miasto⁴, są nie tylko większe przestrzennie i czasowo trwalsze niż wykonanie muzyczne lub obraz, lecz są większe nawet od nas. Nie sposób ich objąć jednym spojrzeniem. Musimy obejść je dookoła i wejść do środka, żeby uchwycić całość. Co więcej, dzieło architektoniczne zwykle jest przypisane do jednego miejsca. W odróżnieniu od obrazu, który można powtórnie oprawić w ramę i przewiesić lub koncertu, który można usłyszeć w różnych salach, dzieło architektoniczne jest mocno osadzone w fizycznym i kulturowym otoczeniu, które zmienia się powoli.

Należy również zauważyć, że w architekturze, jak w mało której sztuce, dzieło posiada zwykle funkcję praktyczną, jak dawanie schronienia i umożliwianie

1 N. Goodman, „How Buildings Mean”, *Critical Inquiry*, 1985, nr 4, s. 642-653.

2 Zob. B. Magee, *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford University Press, Oxford 1983, s. 176-178.

3 Niedawno opublikowana praca na ten temat, zob. *Das Laokoon-Projekt*, red. G. Gebauer, Metzler, Stuttgart 1984; w szczególności zob. G. Gebauer, „Symbolstrukturen und die Grenzen der Kunst. Zu Lessings Kritik der Darstellungsfähigkeit künstlerischer Symbole”, tamże, s. 137-165.

4 Odtąd będę zazwyczaj używał terminu „budynek” jako ogólnego pojęcia obejmującego wszystkie te przypadki.

określonych działań, która jest nie mniej ważna od jego funkcji estetycznej, a często wręcz dominująca. Relacja między tymi dwoma funkcjami może być bardzo złożona i może wahać się od całkowitej niezależności do wzajemnego wzmocnienia albo otwartego konfliktu.

Zanim rozpatrzmy nasuwające się konsekwencje i pytania, wynikające z wymienionych tu cech architektury, być może powinniśmy zastanowić się, czym właściwie jest sztuka architektoniczna. Niewątpliwie, nie wszystkie budynki to dzieła sztuki, jednak to, na jakiej zasadzie można je odróżnić nie jest tu istotne. Nie należy mylić pytania „co jest sztuką?” z pytaniem „co jest dobrą sztuką?”, gdyż większość dzieł sztuki jest zła. Status dzieła sztuki nie zależy również od intencji jego twórcy czy kogokolwiek innego, lecz raczej od tego, w jaki sposób dany obiekt funkcjonuje. Budynek jest dziełem sztuki tylko o tyle, o ile w jakiś sposób oznacza (*signifies*), znaczy (*means*), odnosi się, czy symbolizuje. Może się to nie wydawać oczywiste, ponieważ większość dzieł architektonicznych wraz z ich codziennym podporządkowaniem celom praktycznym, często odwraca uwagę od swojej funkcji symbolicznej. Co więcej, niektórzy formalistyczni autorzy twierdzą, że prawdziwa sztuka musi wyzwolić się do wszelkiego symbolizmu, a więc istnieć i być odbierana jedynie sama dla siebie. Wszelkie odniesienie poza nią prowadzi do jej zanieczyszczenia. Jednakże, jak zobaczymy później, przekonanie to opiera się na zniekształconym pojęciu odniesienia.

Oczywiście nie każde działanie symboliczne musi posiadać wymiar estetyczny. Rozprawa naukowa obfituje w znaczenia, ale nie jest przez to literackim dziełem sztuki, zaś namalowany znak informacyjny nie jest jeszcze malarskim dziełem sztuki. Podobnie budynki mogą znaczyć w oderwaniu od bycia dziełem architektonicznym. Mogą przez asocjacje stać się na przykład symbolem sanktuarium, panującego terroru czy korupcji. Nie podejmując się scharakteryzowania funkcji symbolicznej wyróżniającej dzieła sztuki, możemy przyjrzeć się kilku dobrym przykładom sposobów, w jakie dzieła architektoniczne jako takie symbolizują.

Nie jestem architektem, historykiem ani krytykiem architektury. Niniejsze przedsięwzięcie nie ma na celu ewaluacji poszczególnych dzieł, tworzenia kryteriów oceny, czy ustalenia, co poszczególne dzieła architektoniczne znaczą, lecz raczej zastanowienie się nad tym, w jaki sposób takie dzieła mogą znaczyć, jak określamy co znaczą, w jaki sposób działają i dlaczego jest to ważne.

Terminologia dotycząca odnoszenia się jest niezwykle obszerna. W obrębie kilku krótkich fragmentów esejów o architekturze, czytamy o budynkach, które nawiązują, wyrażają, wywołują, przywołują, komentują czy cytują; które są syntaktyczne, dosłowne, metaforyczne, dialektyczne; które są dwuznaczne albo nawet sprzeczne! Wszystkie te terminy, oraz wiele innych, są w ten czy inny sposób związane z odnoszeniem się i mogą pomóc nam uchwycić co budynek znaczy. W tym miejscu chciałbym nakreślić pewne rozróżnienia i powiązania występujące pomiędzy tymi pojęciami⁵. Na początku należy zauważyć, że rodzaje odnoszenia się można podzielić na cztery grupy: „denotowanie”, „egzemplifikację”, „wyrażanie” i „zapośredniczone odniesienie”.

5 Więcej na ten temat, zob. N. Goodman, „Routes of Reference”, *Critical Inquiry* 1981, nr 1, tenże, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Harvard 1984, s. 55-71 oraz C.Z. Elgin, *With Reference to Reference*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1983.

Denotowanie obejmuje nazywanie, przypisywanie własności, narrację, opis, ekspozycję oraz obrazowanie i wszelką reprezentację obrazową. Czyli wszelkie oznaczanie czy zastosowanie różnego typu symboli do obiektu, wydarzenia itp. Zarówno „Berlin”, jak i odpowiednia pocztówka, denotują Berlin, podobnie jak słowo „miasto” mimo, że to ostatnie denotuje również inne miejsca. „Słowo” zaś denotuje wiele rzeczy, łącznie z nim samym.

Budynki to nie teksty, czy obrazy i zwykle nie opisują ani nie przedstawiają. Mimo to, w niektórych dziełach architektonicznych reprezentacja wyraźnie pojawia się. Jest to szczególnie zauważalne w bizantyńskich kościołach z wnętrzami pokrytymi mozaiką, czy romańskich fasadach, które składają się niemal w całości z rzeźb. Jednak w takich przypadkach powiedzielibyśmy raczej, że to rzucające się w oczy części budynku reprezentują, a nie budynki same w sobie lub budynki jako całość. Szukając przykładów budynków, które same w sobie obrazują (*depict*), przychodzi nam na myśl sklepy, które reprezentują orzeszek ziemny, rożek z lodami czy hot-doga. Mniej banalnym przypadkiem jest budynek Opery w Sydney projektu Jørna Utzona (1973). Jest ona prawie dosłownym przedstawieniem żaglówek, przede wszystkim jeśli chodzi o formę. W Pierwszym Kościele Baptyścycznym (1964) projektu Arlanda Dirlama w Gloucester w stanie Massachusetts, tradycyjny spiczasty dach został tak zmodyfikowany, że przypomina formy żaglówek, kiedy patrzymy na niego od wschodu. Natomiast szkielet nawy, zbudowany z wygiętych drewnianych belek, jest odwróconym obrazem szkieletów łodzi rybackich, których proces konstrukcji można obserwować w niedalekim Essex. Podobnie dziwne wieżyczki kościoła Sagrada Familia Antoniego Gaudiego w Barcelonie okazują się być reprezentacją dopiero gdy zobaczymy spiczaste, stożkowe góry oddalonej o kilka kilometrów Montserrat.

Pomimo, że niektóre dzieła architektury mogą przedstawiać, jako całość lub poprzez swoje części, bezpośrednio lub pośrednio, architektura nigdy nie była poddana traumie przyniesionej przez nowoczesny abstrakcjonizm w malarstwie. W sztuce malarskiej, w której reprezentacja była ogólnie przyjęta, nieobecność reprezentacji niekiedy pozostawiała uczucie straty i budziła skrajne reakcje, od cierpkich oskarżeń o bezsensowność do prowokacyjnych prób jej obrony. Jednak tam, gdzie reprezentacja nie jest czymś spodziewanym, bez trudu skupiamy się na innych rodzajach odniesienia. Są one nie mniej ważne w malarstwie czy w literaturze, właściwie ich obecność jest główną cechą różniącą formę literacką od nieliterackich tekstów, ale mogą one być nieco przyćmione przez nasze zainteresowanie tym, co zostało przedstawione, opisane czy opowiedziane.

Niezależnie od tego, czy budynek coś reprezentuje, czy nie, może egzemplifikować, albo wyrażać określone cechy. Takie odniesienie nie biegnie, tak jak to robi denotowanie, od symbolu do tego, do czego się on jako etykieta stosuje, lecz w kierunku odwrotnym: od symbolu do stosujących się do niego etykietek, bądź pewnych własności, które posiada⁶. Przykładem z życia codziennego może być próbek wełnianego materiału w żółtą kratkę. Skrawek ten nie odnosi się do niczego, co przedstawia, opisuje lub w inny sposób denotuje, lecz do swoich

6 Na temat egzemplifikowania własności i określeń pisałem gdzie indziej. Zob. N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1976.

cech bycia żółtym, kratkowanym i wełnianym lub do słów „żółty”, „w kratkę” i „wełniany”, które go denotują. Nie egzemplifikuje on jednak wszystkich swoich cech lub odnoszących się do niego etykietek, na przykład swojego rozmiaru czy kształtu. Kobieta, która zamawia materiał na sukienkę „dokładnie taki jak na próbce” nie oczekuje dwucalowych, kwadratowych kawałków o postrzępionych brzegach.

Egzemplifikacja jest jednym z głównych sposobów, w które dzieła architektoniczne znaczą. W architekturze formalistycznej może mieć pierwszeństwo nad wszystkimi innymi sposobami znaczenia. Na przykład, według Williama H. Jordy’ego „holenderski architekt Gerrit Rietveld... podzielił architekturę na podstawowe elementy liniowe (kolumny, belki i elementy obramowania wejść) i płaszczyzny w celu uwidocznienia struktury budynku”⁷. To znaczy, że budynek jest zaprojektowany w taki sposób, by odnosić się bezpośrednio do określonych własności swojej struktury. W innych, nieformalistycznych budynkach zbudowanych z kolumn, belek, szkieletów i ścian, struktura nie jest więc egzemplifikowana w ogóle, służąc jedynie praktycznym i być może innym symbolicznym funkcjom. Jednak egzemplifikacja struktury może towarzyszyć innym rodzajom znaczenia, poddając się im lub dominując je. Na przykład, odniesienie do struktury nie jest pierwotną symboliczną funkcją kościoła, ale może grać istotną, pomocniczą rolę. Christian Norberg-Schulz pisze o kościele pielgrzymkowym w Vierzehnheiligen niedaleko Bambergu następująco:

Analiza układu przestrzennego wskazuje, że połączono tu dwa systemy: dwuosiowy... oraz tradycyjny krzyż łaćniński. Ponieważ centrum układu dwuosiowego nie pokrywa się ze skrzyżowaniem, następuje szczególnie silne synkopowanie przestrzenne. Nad skrzyżowaniem, gdzie tradycyjnie powinno znajdować się centrum kościoła, sklepienie jest ‘wygryzione’ przez cztery sąsiadujące baldachimy. Przestrzeń wyznaczona planem na poziomie posadzki jest zatem przesunięta w stosunku do przestrzeni określonej sklepieniem, a wynikające z tego, synkopowane przenikanie zakłada integrację przestrzenną, najbardziej kameralną w dotychczasowych dziejach architektury. Ten dynamiczny i wieloznaczny układ głównych przestrzeni otacza mniej ważna, zewnętrzna strefa, mająca korzenie w tradycyjnych bazylikowych nawach bocznych⁸.

Kształt kościoła mógłby być prawidłowo opisany też w inne sposoby: plan na poziomie posadzki jako bardzo złożony wielokąt itd. Jednak tu pojawia się, czy zostaje zegzemplifikowana, struktura określona jako pochodna dwóch prostszych form, co ma swoje źródła w znajomości prostokątów i krzyży oraz długiej historii bazylik i kościołów na planie krzyża. Sklepienie również nie ukazuje się jako pojedyncza falista muszla ale jako gładki kształt zakłócony przez inne. Wspomniane synkopowanie i dynamizm nie zależą od wzajemnej relacji formalnych własności, które budynek po prostu posiada, lecz od tych, które egzemplifikuje.

Budynek nie musi dosłownie posiadać (lub być określany przez) wszystkich własności (czy określić), do których się odnosi. Sklepienie bazyliki w Vierzehnheiligen nie zostało wygrzyzione dosłownie, płaszczyzny nie ruszają się naprawdę,

7 W.H. Jordy, „Aedicular Modern: The Architecture of Michael Graves”, *New Criterion*, 1983, nr 2. (przełt. M.M.)

8 C. Norberg-Schulz, *Meaning in Western Architecture*, Studio Vista, Londyn 1975, s. 311. (W tekście umieszczony został fragment z polskiego przekładu tekstu, C. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, przełt. B. Gadomska, Murator, Warszawa 1999 – przyp. tłum.).

a ich układ nie jest dosłownie dynamiczny lecz raczej metaforycznie. Z drugiej strony, chociaż budynek nie gra dosłownie na instrumentach dętych czy perkusyjnych, niektóre budynki są trafnie określone jako „jazzy”. Budynek może wyrażać uczucia, których nie czuje, idee, których nie może pomyśleć czy aktywności lub stany, których nie może się znaleźć. W takich przypadkach posiadanie przez budynek właściwości nie jest metaforyczne po prostu dlatego, że nie posiada ich on dosłownie, ponieważ metaforyczna prawda jest tak samo daleka metaforycznemu fałszowi jak dosłowna prawda dosłownemu fałszowi. O gotyckiej katedrze powiemy, że wzbija się i wyśpiewuje, a nie, że opada i pomrukuje. Mimo, że oba opisy są dosłownie fałszywe, pierwszy z nich jest metaforycznie prawdziwy.

Odnoszenie się budynku do własności posiadanych dosłownie lub metaforycznie jest egzemplifikacją. Jednak egzemplifikację metaforycznie posiadanych własności zwykle nazywamy „ekspresją”. By zaznaczyć na czym polega różnica, zwykle używam terminu „egzemplifikacja” mając na myśli dosłowną egzemplifikację, rezerwując „ekspresję” dla przypadków metaforycznych, choć termin „ekspresja” w wielu tekstach stosowany jest do obu przypadków. Przykładowo, często czytamy, że budynek „wyraża” swoją funkcję, ale w przypadku, gdy fabryka posiada funkcję wytwarzania, mówimy o egzemplifikacji własności posiadanej dosłownie. Tylko wtedy, gdy fabryka egzemplifikuje, powiedzmy, funkcję marketingową, według mojej terminologii mamy do czynienia z ekspresją. Oprócz rozróżnienia między egzemplifikacją a ekspresją należy również dostrzec, z jaką różnorodnością odnoszenia się jest związana egzemplifikacja, szczególnie w przypadku architektury. W architekturze formalistycznej, budynki, oprócz tego, że nie przedstawiają ani nie wyrażają żadnych uczuć, mają wyzbyć się wszelkiego funkcjonowania jako symbole. W rzeczywistości jednak egzemplifikują one niektóre ze swoich własności i tylko w ten sposób odróżniają się od budynków, które nie są w ogóle dziełami sztuki.

Chciałbym podkreślić rolę egzemplifikacji, ponieważ często jest niezauważana lub nawet negowana przez autorów, którzy upierają się, że najwyższą cnotą czysto abstrakcyjnego malarstwa lub czysto formalistycznej architektury jest ich wyzwolenie od wszelkiego odnoszenia się do czegoś poza nimi. Nieprawdą jest, że tego typu prace odnoszą się jedynie (jeśli w ogóle) do samych siebie, nie są obojętnymi nieznaczącymi obiektami. Tak samo jak wspomniany skrawek materiału który, selekcjonuje, wskazuje na, odnosi się tylko do niektórych ze swoich własności. Większość takich egzemplifikowanych cech, to również własności innych obiektów, które są przez to związane z dziełem, i mogą stanowić jego pośredni punkt odniesienia.

Dzieło architektoniczne może oczywiście zarówno dosłownie egzemplifikować niektóre własności i wyrażać inne. Rudolf Arnheim pisze o fasadzie kościoła San Miniato al Monte we Florencji, że „wyraża swój charakter jako zamknięty w sobie obiekt wspierający się na... ziemi. Jednak symbolizuje ona również wysiłek ludzkiego umysłu by utrzymać swoją własną niezależność w starciu z zewnętrznymi siłami”⁹. Według stosowanej przeze mnie terminologii, fasada egzemplifikuje pierwszą (dosłowną) własność i wyraża drugą (metaforyczną).

9 R. Arnheim, „The Symbolism of Centric and Linear Composition”, *Perspecta*, 1983, nr 20. (przeł. M.M.)

Reprezentacja, egzemplifikacja i ekspresja są podstawowymi rodzajami symbolizacji, ale odnoszenie się przez budynek do zawitych czy skomplikowanych idei czasami biegnie jeszcze bardziej krętymi ścieżkami. Odniesienia mogą łączyć się ze sobą jak ogniwa homogenicznych i heterogenicznych łańcuchów odniesień. Na przykład, jeśli kościół reprezentuje żagłówki, które egzemplifikują wyzwolenie się od ziemi, natomiast wyzwolenie się od ziemi egzemplifikuje duchowość, to kościół ten odnosi się do duchowości przez trójelementowy łańcuch. Części budynku projektu Michaela Gravesa mogą egzemplifikować podobne do kamienia zwornikowego i innych form przedstawionych czy egzemplifikowanych przez egipską czy grecką architekturę i, stąd, pośrednio odnosić się do tych budynków i przez to do własności, które one egzemplifikują i wyrażają¹⁰. Takie pośrednie lub zapośredniczone odniesienie jest często nazywane „nawiązaniem”. Na przykład architekci z grupy „New York Five” są opisywani jako „nawiązujący do starożytnego i Renesansowego klasycyzmu” i będący „zafascynowani tym jak Le Corbusier błyskotliwie wprowadzał aluzje do kolażu w swoje budynki”¹¹. Również gdy Robert Venturi pisze o „sprzeczności” w architekturze, nie sądzi on, że budynek może rzeczywiście wyrażać wewnętrznie sprzeczne zdania, lecz mówi o tym, że budynek egzemplifikuje formy, które jako takie są egzemplifikowane w kontrastujących ze sobą stylach architektonicznych (na przykład klasycznym i barokowym). Zestawione ze sobą budzą przeciwstawiające się sobie oczekiwania¹². „Sprzeczność” bierze się więc z pośredniego odniesienia.

Nie wszystkie łańcuchy odniesień przenoszą odnoszenie się z jednego końca do drugiego. Imię imienia róży nie jest imieniem róży. Tak samo „słynny kościół Gaudiego w Barcelonie” odnosi się do określonego budynku, ale nie do gór, do których odnosi się budynek. Z drugiej jednak strony, symbol który odnosi się do czegoś poprzez łańcuch może również odnosić się bezpośrednio do tej samej rzeczy. Gdy odniesienie przez dany łańcuch występuje często, powstaje skrót. Na przykład, jeśli budynek nawiązuje do greckich świątyń, które z kolei egzemplifikują klasyczne proporcje, których on sam nie posiada, może on mimo to bezpośrednio wyrażać te proporcje. Budynki rzadko odnoszą się za pomocą łańcuchów w ten sam sposób. Dzieło architektoniczne może symbolicznie sięgać do tego samego odniesienia różnymi drogami. Nietrudno znaleźć na to wiele przykładów.

Czasami inne relacje, w których pozostaje budynek (na przykład, do swoich skutków i przyczyn) mogą być mylone z odniesieniem. To, co dzieło architektoniczne znaczy, nie może być utożsamione ani z myślami, które inspiruje, z uczuciami, które wzbudza, z okolicznościami odpowiedzialnymi za jego powstanie ani z jego projektem. Chociaż „wywołanie” jest czasem używane wymiennie z „nawiązaniem” czy „wyrażaniem”, powinno być od nich odróżniane. Pomimo

10 Chociaż ogniwo typowego łańcucha nie biegną w żadnym kierunku, jeden element takiego ogniwa może odnosić się do drugiego, ale nie być jego odniesieniem. Jednak w przypadku, gdy jeden element egzemplifikuje drugi, odnoszenie się biegnie w obu kierunkach, gdyż egzemplifikowany element denotuje to, co go egzemplifikuje.

11 W.H. Jordy, dz. cyt., s. 45. (przekł. M.M.)

12 Zob. R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1966.

tę, że niektóre dzieła nawiązują do albo wyrażają uczucia, które wywołują, to nie zawsze musi tak być. Budynek z minionej epoki nie zawsze wyraża nostalgę, którą wywołuje. Tak samo drapacz chmur w Nowej Anglii nie zawsze odnosi się do furii, którą może wywołać, niezależnie jak trwała i powszechna by nie była. Podobnie, nawiązanie i wszystkie inne rodzaje odniesienia powinny zostać oddzielone od wynikania. Nawet jeśli w niektórych przypadkach „epoka jest zapisana w swoich pomnikach, [przez co] architektura nie jest neutralna; wyraża polityczne, społeczne, ekonomiczne i kulturowe 'nieodwołalności'”¹³, jednak dzieło architektoniczne nie zawsze odnosi się do ekonomicznych, społecznych, psychologicznych czy innych czynników i idei, które doprowadziły do jego powstania lub wpłynęły na kształt jego projektu.

Nawet gdy budynek coś znaczący, może to nie mieć żadnego związku z jego architekturą. Budynek każdego projektu może oznaczać niektóre swoje przyczyny, skutki, przeznaczenie lub wydarzenia historyczne z nim związane: każda rzeźnia może symbolizować zabijanie, a każde mauzoleum – śmierć, natomiast kosztowny gmach sądu na prowincji może symbolizować rozrzutność. Znaczący w taki sposób nie jest więc równoważny z byciem dziełem architektonicznym.

Dość już powiedzieliśmy o kwestii niektórych sposobów, w jakie dzieło architektoniczne jako takie może znaczący. Ale kiedy właściwie dzieło znaczący jako takie? Niektóre teksty o architekturze mogą budzić wrażenie, że proza jest tak samo istotnym elementem w architekturze jak stal, kamień i cement. Czy dzieło znaczący cokolwiek ktoś powie, że znaczący? Czy istnieje różnica między prawdziwymi i fałszywymi twierdzeniami na temat tego jak i co ono znaczący?

Z pewnego punktu widzenia istnieje tylko jedna prawidłowa interpretacja, a jej prawdziwość stwierdzana jest na podstawie zgodności z intencjami artysty. Oczywiście podejście takie trzeba stosownie przekształcić, żeby uwzględniało dzieła, którym nie udało się zrealizować intencji artysty lub te które je przekraczają lub od nich odbiegają. Jak wiadomo piekło jest wybrukowane dobrymi chęciami, a dzieła, często wybitne, są pełne niezamierzonych realizacji. Co więcej, rzadko powstrzymujemy się od interpretacji prehistorycznych lub innych dzieł, w przypadku których właściwie nic nie wiadomo artyście i jego intencjach. Jednak największa wada, jaką widzę w tym podejściu leży raczej w jego absolutyzmie niż w przywołanych testach na jego prawdziwość. Dzieło sztuki zwykle znaczący w zróżnicowane, kontrastujące, zmieniające się sposoby i jest otwarte na wiele równie dobrych i pouczających interpretacji.

Na drugim krańcu względem takiego absolutyzmu leży radykalny relatywizm, który zakłada, że każda interpretacja jest tak samo prawdziwa czy fałszywa jak inna. Wszystkie są tak samo dobre. Interpretacje są zewnętrzne względem dzieła, a zadaniem krytyka jest je odkryć. Dzieło może znaczący cokolwiek powie się, że znaczący lub, innymi słowy, nie znaczący nic. Nie ma różnicy między prawdziwą a fałszywą interpretacją. To stanowisko, ujęte w taki sposób, wiąże się z olbrzymim uproszczeniem. W większym stopniu niż inne sztuki, architektura uświadamia nam, że interpretacja nie może być tak łatwo odróżniona od dzieła. Obraz może być zaprezentowany cały na raz – choć nasza percepcja go zawiera

13 F. Mitterand, cyt. za: J. Trilling, „Architecture as Politics”, *Atlantic Monthly*, 1983, nr 4. (przekł. M.M.)

w sobie syntezę różnych momentów jego obserwacji – ale budynek musi być złożony w całość z heterogenicznego wyboru wizualnych i czuciowych doznań: ze spojrzeń z różnej odległości i kątów, przejść przez wnętrza, wchodzenia po schodach i nadwyrażania szyi, zdjęć, miniaturowych modeli, szkiców, planów i właściwego korzystania. Jak wiadomo taka konstrukcja dzieła jest podobna do konstrukcji interpretacji i wpływają na nią nasze myśli dotyczące budynku i tego co on i jego części znaczą albo do jakich znaczeń dochodzą. Ten sam ołtarz może być zarówno centralnym punktem lub przypadkowym wypaczeniem. Meczet nie będzie miał tej samej struktury dla muzułmanina, chrześcijanina i dla ateisty. Odkrywanie czy zdzieranie wszystkich interpretacji (to jest wszystkich interpretacji i konstrukcji) nie służy oczyszczeniu dzieła ze wszystkich ozdobników ale w istocie po prostu je burzy¹⁴.

Wygadany dekonstrukcjonista nie będzie się przed tym wzdragał. Odrzuci on niekonstruowane przez nikogo dzieła jako mrzonki i nie będzie traktował interpretacji jako *dotyczącej czegoś* ale po prostu jako czyste opowiadanie historii. Będzie on dlatego wolny od stereotypowego pojęcia dzieła i od ograniczającego i beznadziejnego poszukiwania jedynej prawdziwej interpretacji. Ekscytująca wolność zastępuje opresyjny nakaz. Ale wolność zyskuje się za cenę niekonsekwencji. Cokolwiek się powie, liczy się jako poprawna interpretacja każdego dzieła.

Dlatego oba podejścia: absolutystyczne – mówiące o tym, że dzieło jest tym i znaczy to, co zamierzył jego architekt; oraz ekstremalnie relatywistyczne – mówiące, że dzieło jest tym i znaczy cokolwiek ktokolwiek powie, mają poważne ograniczenia. Trzecie podejście, które można nazwać konstruktywnym relatywizmem traktuje dekonstrukcję jako wstęp do rekonstrukcji i naciska na to, żeby zauważyć, że pośród wielu interpretacji dzieła niektóre – nawet te, które stoją ze sobą w konflikcie – są prawdziwe, podczas gdy inne są fałszywe. Trzeba się jednak zastanowić, co stanowi o tym rozróżnieniu.

Pytanie to nie może być ograniczone tylko do interpretacji dzieł sztuki ale dotyczy w równym stopniu prawdziwości dzieł samych traktowanych jako interpretacje świata. Za każdym razem gdy zapytujemy o taką prawdziwość, konfrontujemy się z potężnym zagadnieniem, które obejmuje i wykracza poza całe pytanie o prawdę, ponieważ prawda ogranicza się tylko do sformułowań językowych. Oczywiście, żadna pełna i ostateczna odpowiedź na to pytanie nie nadejdzie. Nie tylko wszelkie poszukiwanie gotowego i rozstrzygającego sprawdzianu prawdziwości (ni mniej ni więcej klucza do wszelkiej wiedzy!) jest czystym absurdem, ale nawet częściowa i satysfakcjonująca definicja może być ledwo oczekiwana. Szczegółowe określenie tego które prace są prawdziwe a które nie, nie jest odpowiedzialnością filozofa. Podobnie jak określenie, które twierdzenia są prawdziwe w naukach szczegółowych lub czym są prawdy życiowe. Ci, którzy chcieliby rozstrzygnąć te problemy, muszą stosować i ciągle rozwijać swoje własne procedury i wrażliwość. Filozof nie jest ekspertem we wszystkich dziedzinach, a tak naprawdę, w żadnej. Jego rolą jest badanie podstawionych

14 Zob. N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, s. 33-36. (Autor artykułu nie podaje dokładnego adresu bibliograficznego tej pracy, ale biorąc pod uwagę rok ukazania się artykułu może chodzić o wydanie z 1984 roku, które ukazało się nakładem wydawnictwa Harvard University Press – przyp. tłum.).

sądów szczegółowych i ogólnych zasad zaproponowanych na ich podstawie i przekonanie się jak napięcia między sądami szczegółowymi i ogólnymi zasadami są rozwiązywane – czasami przez zmianę zasady, czasami przez zmianę sądu. Jedyne co mogę tu zaferować, to pewne refleksje dotyczące natury prawdziwości i czynników wpływających na nasze wstępne decyzje odnośnie tego, które możliwości są prawdziwe albo prawdziwsze niż inne¹⁵.

Sądy dotyczące prawdziwości budynku jako dzieła architektonicznego (dotyczące tego jak dobrze funkcjonuje jako dzieło sztuki) często dotyczą pewnego rodzaju dobrego dopasowania – dopasowania części względem siebie i całości do kontekstu i tła. To, co powoduje, że pojawia się takie dopasowanie nie jest stałe i ciągle ewoluuje. Jak zostało to zilustrowane w przypadku „sprzeczności” w architekturze, gwałtowne zmiany w standardach dopasowania mają początek i są wprowadzone przeciwko niektórym koncepcjom i oczekiwaniom, które odpuszczają powoli. Zbudowane przez przyzwyczajenia obwarowane pozycje jest odgrywają istotną rolę w decydowaniu o tym, co słuszne i w rzeczy samej, są podstawą umożliwiającą postęp. Jak ujął to Venturi: „porządek musi istnieć nim zostanie zniszczony”¹⁶. Jako przykład sądu prawdziwościowego dotyczącego dopasowania, rozważmy zarzut Julii Trilling dotyczący gmachu opery w Paryżu projektu Charles’a Garniera:

Nawet Haussmann nie zawsze był w stanie poprawnie uchwycić proporcje. Budynek Opery projektu Garniera, będąc niezaprzeczalnie monumentalny, nie bardzo wpasowuje się w całość alei Avenue de l’Opéra. Jest za szeroki jak na swoje położenie, rozlewa się ponad ramy wyznaczone przez sąsiadujące budynki. W przypadku Placu Bastylli, odpowiednim usytuowaniem dla nowego budynku opery nie byłoby to wyznaczone na miejscu dawnego dworca przetokowego, ale to sąsiadujące z nim nad kanałem, który jest przedłużeniem Boulevard Richard-Lenois Hausmanna¹⁷.

To, co jest tu dyskutowane, to nie fizyczne dopasowanie. Nie ma tu skargi na zagrodzone wejście lub brak światła lub wtargnięcie na drogę publiczną. Rozważane dopasowanie dotyczy egzemplifikowanych form i ich wzajemnego stosunku oraz dopasowania do formy egzemplifikowanej przez całość. Zatem zależy to od tego co znaczą, w ten czy inny sposób, składniki i całość, w tym przypadku, przede wszystkim poprzez egzemplifikacje. W innych przypadkach, dopasowanie może zależeć od tego, co jest wyrażane, denotowane lub do czego się odnosi to przez złożone łańcuchy. Nie sugeruję jednak, że cała prawdziwość jest sprawą dopasowania.

Dla szybkiego podsumowania, chciałem zaproponować pewne sposoby, na jakie budynki mogą znaczyć i sposoby, w jakie ich znaczenie jest związane z czynnikami, które wpływają na nasze sądy dotyczące ich efektywnego funkcjonowania jako dzieła sztuki. Nie próbowałem stwierdzić jak określić co i jak poszczególne budynki znaczą, ponieważ nie mamy już ogólnych zasad dotyczących tego, tak jak nie mamy zasad określających co znaczy tekst i co rysunek przedstawia. Próbowałem podać przykłady rodzajów znaczenia jakie mam na myśli. Wyprzedzając pytanie, dlaczego jest istotnym jak i kiedy budynki

15 Więcej na ten temat zob. N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1978, rozdz. 7. (Polski przekład: N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przekł. M. Szczubińska, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997 – przyp. tłum.).

16 R. Venturi, dz. cyt., s. 46. (przekł. M.M.)

17 J. Trilling, dz. cyt., s. 33-34. (przekł. M.M.)

znaczą, sędę, że dzieło architektoniczne, czy wszelkie inne dzieło sztuki, działają w stopniu, w jakim wkraczają w to jak widzimy, czujemy, postrzegamy, wyobrażamy sobie i pojmujemy w ogóle. Wizyta na wystawie malarstwa może zmienić nasze widzenie, i jak dowodziłem gdzie indziej, wybitność dzieła jest sprawą raczej oświecenia niż przyjemności. Budynek, w większym stopniu niż większość dzieł, zmienia fizycznie nasze otoczenie, ale co więcej, jako dzieło sztuki może, przez różne drogi znaczenia, natchnąć i reorganizować nasze całe doświadczenie. Jak inne dzieła sztuki, i jak również teorie naukowe, może dać nam nowy wgląd, zaawansowane rozumienie oraz uczestniczyć w naszym ciągłym przekształcaniu świata.

Laurie i John Whiteman wsparli mnie cenną pomocą w kwestii literatury o architekturze.

Przekł. Martyna Mieszkowska
martyna.mieszkowska@gmail.com