

Deliryczny Nowy Jork

— urbanistyczno-architektoniczna
psychoanaliza?

Filip Lipiński

„Architektura = konstrukcje, które narzucono światu, choć wcale o to nie prosił, istniejące dotychczas wyłącznie jako chmury założeń w umysłach ich twórców”.

Rem Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork* (280)¹

Tytuł już klasycznej, choć ciągle niekonwencjonalnej książki holenderskiego architekta Rema Koolhaasa *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu* wskazuje na istotny, choć rzadko podejmowany problem: stan delirium, czyli rozstroju świadomości, gorączkowego majaczenia, halucynacji. Delirium nie stanowi tu jednak jedynie zgrabnej metafory dla, nomen omen, gorączkowo rozwijającej się od połowy XIX do połowy XX wieku amerykańskiej metropolii, ale określa też retroaktywne spojrzenie Koolhaasa i jego sposób pisania. Choć język i logika wywodu nie są deliryczne sensu stricto, to zaproponowane, śmiałe tezy, gęsta metaforyka i, jak wyraził to William Saunders, „poetycka percepcja i gnomiczna fantazja”² stanowią efekt optyki łączącej wydarzenia rzeczywiste i planowane, minione i te, które dopiero miały nadejść, materialne obiekty i ich konceptualne widma. Koolhaas przewiduje, zaopatrza nas w trafne prze-widzenia co do kolei węzłowych aspektów Nowego Jorku i zachęca, by konstruktywnie halucynować wraz z nim. Co najmniej półwiecze,

¹ Numery stron, na których znajdują się licznie przywoływane w tekście cytaty z książki Rema Koolhaasa, **Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu**, przekł. D. Żukowski, Kraków 2013, zaznaczone będą w tekście w nawiasie.

² Zob. W.S. Saunders, **Rem Koolhaas's Writing on Cities: Poetic Perception and Gnostic Fantasy**, „Journal of Architectural Education” 1(51)/1997, s. 61–71; „W swoim pisarstwie o miastach pozwala sobie na wiele, ma wiele potknięć i wiele osiąga. Jeśli pozwalałby sobie na mniej, nie potykałby się tak często, ale i mniej nam dawał”, ibidem, s. 61.

które dzieli napisaną w 1978 roku książkę od interesującego autora okresu, pozwala mu widzieć więcej, dokonywać nieoczywistych połączeń i diagnoz; używać przy tym języka unerwiającego to, do czego się odnosi, implikującego libidalny charakter przeobrażeń miasta; słowem, książka Koolhaasa to próba specyficznie pojętej urbanistyczno-architektonicznej psychoanalizy.

Deliryczny Nowy Jork to pierwsza znacząca publikacja Koolhaasa (kolejną ważną książką jest np. *S, M, L, XL*, 1995), która poprzedzała jego działalność jako praktyka architektury³. Zaproponowane przez niego myślenie o mieście i architekturze lokuje się w opozycji do „zimnego”, modernistycznego konstrukttywizmu, choć jednocześnie do niego się ciągle odnosi, a zarazem, jak pisze Hal Foster, stanowi rodzaj riposty dla ważnej, wydanej po raz pierwszy w roku 1972, a w Polsce również w 2013 przez wydawnictwo Karakter książki Roberta Venturiego, Denise Scott Brown i Stevena Izenoura *Uczyć się od Las Vegas*⁴. *Deliryczny Nowy Jork* stanowi próbę sformułowania – jak głosi podtytuł – retroaktywnego manifestu dla Manhattanu, manifestu, który z racji powstania post factum – wbrew większości niemodnych już manifestów ferujących ideami bez oparcia w faktach – będzie się opierał na dowodach i konkretach. Obok kluczowych, przełomowych wydarzeń Koolhaas przywołuje rozmaite, często z pozoru błahe lub marginalne fakty i historie, takie jak możliwość elektrycznej kąpeli na Coney Island, sen Salvadora Dalego czy bal architektów w 1931 roku, wskazując je jako symptomy szerszej zakrojonej koncepcji i procesów. Bada zbiorową nieświadomość Manhattanu, którą można rozumieć jako złożoną sieć historycznych decyzji, przypadków, sukcesów i porażek oraz wyłaniających się z nich znaczeń, złożonej dialektyki natury i kultury, realizowanych (lub nie) pragnień i fantazji na temat miasta i architektury. Nie jest jego celem historyczne wyczerpywanie tematu, wielooglądowa, szczegółowa interpretacja. Raczej dotyka problemów, wskazuje mikrohistorie, z których wyłaniają się makromechanizmy działania i infrastruktura konstituowania się metropolii. Moment wybudowania Empire State Building na miejscu starego hotelu Waldorf-Astoria, którego widmo funkcjonowało w parceli przy Trzydziestej Czwartej Ulicy, to, pisze Koolhaas, „ostatnia manifestacja manhattanizmu jako procesu czystego i nieskażonego myślą – orgazm Manhattanu nieświadomego” (155), podczas gdy nowy Waldorf, który stanął w innym miejscu, w nowej formie wieżowca zaspokajającego ambicje i spełniającego standardy nowoczesności „to pierwsza udana realizacja Manhattanu świadomego” (155). Manhattanizm to ideologia urbanistyczna, „nigdy niesformułowana teoria, której założenia programowe – żyć w świecie stworzonym od początku

³ W 1975 roku Koolhaas założył Office for Metropolitan Architecture w Rotterdamie i pierwsze ważniejsze zlecenia realizował od początku lat 80.

⁴ Zob. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, **Uczyć się od Las Vegas. Zapomniana symbolika formy architektonicznej**, przekł. A. Porębska, Kraków 2013; H. Foster, **The Art-Architecture Complex**, London – New York 2011, s. 11.

do końca przez człowieka, a więc wewnątrz fantazji – były tak ambitne, że aby je zrealizować, nie można ich było otwarcie wyrazić” (9).

Za jedną z nieświadomionych kondycji (warunku i stanu) Manhattanu Koolhaas uważa „Kulturę Zagęszczenia”. Ma ona swoją prehistorię w ukształtowaniu miasta (wydłużona wyspa) oraz kluczowym rozporządzeniu z 1811 roku, gdy nie bacząc na zróżnicowanie terenowe, sporządzono plan urbanistyczny w postaci siatki alej i ulic dzielących niemal cały Manhattan na 2028 działek, wyjąwszy północny i południowy, już zabudowany skraj wyspy. W ten sposób powstały parcele o określonej, nieziennej powierzchni, możliwe do wykupienia i zagospodarowania w przyszłości, infrastruktura przyszłego Manhattanu oparta na ścisłym, nieprzekraczalnym podziale ziemi i niezmiennych traktach komunikacyjnych. „Manhattańska Siatka – pisze architekt – jest przede wszystkim wytworem rozważań konceptualnych” (24), „najodważniejszym aktem przewidywania przyszłości w historii cywilizacji Zachodu. Obszar, który obejmowała, był niezamieszkały. Żyjąca na nim populacja istniała jedynie w domyśle. Budynki były widmami. Działalności, dla której Siatka miała być ramą, jeszcze nie prowadzono” (23) – słowem, była to matryca potencjalności, miasto wirtualne, oczekujące na materializację w czasie i przestrzeni. Koolhaas postrzega załączkowe formy wieżowca w formie iglicy oraz kuli, które pojawiły się w architekturze Wystawy Światowej w Nowym Jorku w 1853 roku, jako elementy, z jednej strony, wynoszące przestrzeń życia ku górze, z drugiej – maksymalnie ją poszerzające, zagęszczające i multiplikujące, a zademonstrowany tam przez Elishę Otisa wynalazek windy jako niezbędny warunek techniczny. Początkowo miasto rozwijało się zatem horyzontalnie, od południa na północ, a następnie wynikające z restrykcyjnego porządku siatki ulic ograniczenia wygenerowały ekspansję wertykalną, „anarchię w trzecim wymiarze” (24) – obszar względnej wolności, miejsce realizacji pragnień i fantazji, skutkujące powstaniem „wertykalnego miasta”. Wieżowiec maksymalnie zagęszczał przestrzeń życia, stanowił model równoległych rzeczywistości, ontologicznej stratyfikacji, strukturalnie połączonych, lecz poza tym niezależnych światów (jego książka także, jak przyznaje, ma charakter kwartałów, czterech głównych rozdziałów różnicowanych w obrębie danych im granic). W rezultacie Koolhaas w czytelny sposób wskazuje wzrastanie nowoczesnej metropolii, jej przejście ze stanu potencjalności – można by rzec: wirtualnego manhattanizmu w stan materializacji, aktualności.

Koolhaas wskazuje na istotne przemieszczenie w polu metropolitalnej nieświadomości: procesy technologicznego rozwoju, wyodrębniania się infrastruktury, technologicznych organów ciała nowoczesnego Manhattanu miały miejsce niejako eksterytorialnie na Coney Island. Coney Island to południowa część Brooklynu ze znaną, najbliższą położoną nowojorską plażą, gdzie od początku XX wieku powstawały słynne parki rozrywki, takie jak Lunapark czy Dream-

land, w których wykorzystywano najnowsze zdobycze techniki: rozwiązania oświetleniowe i komunikacyjne, efekty specjalne, ale i wynalazki niezwiązane z rozrywką, takie jak wystawione na widok publiczny inkubatory dla wcześniaków i tym podobne. Znamienne, że Koolhaas pisze o Coney Island jako o „techtacze w gardzieli portu Nowego Jorku” (w polskim wydaniu „clitoral appendage at the mouth of New York’s natural harbor” przetłumaczono jako „języczek w gardzieli portu Nowego Jorku”, przez co stracono istotne tutaj seksualne konotacje)⁵. Można zatem rzec, że Coney Island to miejsce generujące ekstazę Manhattanu, organ przemieszczony podwójnie, znajdujący się bowiem „w gardzieli” (nasuwa się skojarzenie z anatomią głównej bohaterki filmu *Głębokie gardło* z 1972 r., niewykluczone, że znanego Koolhaasowi), a jednocześnie poza właściwym ciałem nowojorskich przemian, czyli Manhattanem. Jest to zatem ekstatyczne i ekscentryczne laboratorium pomysłów dla Manhattanu – prawdziwie deliryczna feeria miejskiej nieświadomości – które po ich wypróbowaniu w bezpiecznym, zakładającym możliwość niepowodzenia, katastrofy, funkcjonującym w postaci urzeczywistnionej fantazji miejscu były przeszcze-piane na grunt metropolii, już wtedy w sublimacyjnym kostiumie racjonalizacji i postępu. W ten sposób Koolhaas tropi puls często niewidocznej, libidalnej ekonomii miasta w czasie i przestrzeni.

Ekonomia ta wyraża się jednocześnie w dialektyce ograniczeń i wolności, gorsetu siatki generującej wolnościowe dążenie ku wertykalności przy kolejnym ograniczeniu wolumenu tegoż dążenia: wprowadzonym w 1916 roku prawie strefowym regulującym relację powierzchni budowli do jej wysokości w poszczególnych segmentach. Słowem, na pewnej wysokości wieżowiec musiał się zwęzać, co prowadziło do powstawania brył o formie schodkowej, przypominającej strukturę zigguratu. Uwalniano w ten sposób przestrzeń, niebo i dostęp światła do wąskich ulicznych korytarzy powstających między coraz wyższymi od początku XX wieku budynkami. Kolejne drapacze chmur stanowiły symbol ambicji potentatów finansowych i spółek, ale i architektów, mierzonych rekordami wysokości, a ukoronowaniem tego wyścigu był Empire State Building. Wspomniana dialektyka manhattańskiej „Kultury Zagęszczenia” polega również na relacji wnętrza i zewnątrz, która, jak pisze Koolhaas, w Nowym Jorku polega na autonomii zewnętrznej powłoki w stosunku do tego, co skrywa i nieproporcjonalnego przyrostu przestrzeni wewnętrznej. Nie oznacza to, że dialektyka zostaje zniesiona, ale jej szale są tu pojęciowe, a nie rzeczywiste. Koolhaas pisze o „architektonicznej lobotomii”, „która odcina wnętrze obiektu od jego zewnątrz. Tym samym Monolit oszczędza światu widoku zmian nieustannie

⁵ Ponadto wyrażenie **natural harbor** ma się odnosić nie tyle do rzeczywistego portu, ile Zatoki Nowojorskiej – staje się to jasne, gdy spojrzymy na mapę i usytuowanie Coney Island. Z kolei **at the mouth** znaczy „u ujścia”, a nie „w gardzieli”, choć taki przekład traciłby z kolei grę z podstawowym znaczeniem słowa **mouth** – „usta”; w tej sytuacji określenie „gardziel” wydaje się uzasadnionym kompromisem.

toczących go od środka. Ukrywa codzienne życie” (114). Poza tym dochodzi do odwrócenia tej relacji: wnętrza, takie jak Rzymskie Ogrody Murraya, stają się minizewnętrzami, fantastycznymi światami przemieszczonymi w czasie i przestrzeni. „W Rzymskich Ogródach Murraya przeszłość dostaje drugą szansę. To utopia retroaktywna” (117)⁶. Z kolei architekt Raymond Hood w projekcie „Manhattan 1950” zaproponował koncepcję, która jeszcze bardziej komplikuje relację wnętrza i zewnątrz: budowli-gór, które uwzględniając nienaruszalną siatkę przecznic, pochłaniają je w sobie w postaci przecinających je tuneli. Słowem, architektura nie tyle przekracza lub niweluje strukturę zewnątrz, ile ją inkorporuje. „Za wewnętrznie sprzecznym zamiarem zlikwidowania zagęszczenia przez dogęszczenie kryje się teoretyczne założenie, że istnieje pewna «bariera zagęszczenia». Tworząc obiekty o nieznannej dotąd skali, można w pewnej chwili barierę przekroczyć i nagle znaleźć się w świecie spokojnym i cichym, w którym wszelka frenetyczna, szarpiąca nerwy aktywność ludzka [...] zostaje całkowicie wchłonięta przez budynki. Zagęszczenie staje się niewidoczne, połyka je architektura” (201). Mimo że projekt ten nigdy się nie urzeczywistnił, Koolhaas traktuje go jako istotny składnik ideologii manhattanizmu i psychobiologii miasta.

Pod koniec książki wprowadzeni zostają do gry dwaj Europejczycy, którzy w latach 30. ubiegłego wieku przybyli po raz pierwszy do Nowego Jorku: Salvador Dali i Le Corbusier. Dalego z jego metodą paranoidalno-krytyczną („paranoid, poprzez serię niepowstrzymanych, systematycznych i zasadniczo całkowicie racjonalnych skojarzeń, zamienia całą rzeczywistość w magnetyczne pole faktów wskazujących jeden kierunek – ten, w którym on sam podąża” – 270) można postrzegać jako figurę surrealistycznych i psychoanalitycznych intuicji Koolhaasa, które – nie w sensie pejoratywnym – jawią się niekiedy jako paranoiczne właśnie: dynamicznie przełamują skostniały racjonalizm, linearną przyczynowo-skutkowość, przywiązanie do odrętwiającej myślenie historyczne linearnej chronologii. W jednym z rysunków Hiszpana nowojorskie drapacze chmur ulegają antropomorfizacji, przybierając postać wieśniaków z obrazu *Angelus* Jeana-François Milleta, pochylają się, chwieją, tracą swą beznamietną, funkcjonalną formę. Znamienne, że takie surrealistyczne „ożywienie” po-

⁶ Koolhaas rozwija problem wnętrza i zewnątrz, architektonicznej powłoki i jej funkcji w późniejszych tekstach. Jak pisze Felicity D. Scott: „Celem jego lektury Manhattanu było rozwiązanie paradoksu pomiędzy stabilnością architektury i niestabilnością jej funkcji w ramach środowiska metropolii; wyczuwał radykalne rozejście się «otuliny» i organizacji wnętrza, które dały początek «zmutowanej architekturze, która stanowi kombinację aury monumentalizmu z działaniem niestabilności»”. Koolhaas wyjaśnia, że „Genialność Manhattanu polega na prostocie tego rozejścia się zewnętrznego wyglądu i działania: daje wrażenie, że architektura pozostaje nietknięta, choć jednocześnie podporządkowuje się całkowicie potrzebom metropolii”. F.D. Scott, **Involuntary Prisoners of Architecture**, „October”, t. 106, 2003, s. 91 (cytaty z Koolhaasa przytaczane za Scott pochodzą z: R. Koolhaas, B. Mau, **Elegy for the Vacant Lot**, [w:] idem, **S, M, L, XL**, New York 1995, s. 937).

jawia się również w ilustrujących książkę obrazach żony Koolhaasa, Madelon Vriesendorp: na jednym z nich Empire State Building i Chrysler Building zostają przyłapani w łóżku przez wieżowiec Rockefeller Center, na innym cała wyspa Manhattan przybiera postać wielkiego, unoszącego się na wodzie łoża. Wydaje się, że gdy Koolhaas pisze, iż „Dali tworzy swoją mahattanistyczną poezję jako antidotum i broń przeciw działaniom «purytańskich apologetów aseptycznego piękna funkcjonalizmu»” (298) – pisze również o sobie, niejako przejmując tekst Dalego, używa go w zmaganiach ze wspólnymi oponentami i mistrzami zarazem i przenosi nań część libidinalnego ładunku książki, potencjalnie przecież groźnego dla wiarygodności Koolhaasa jako architekta i teoretyka architektury.

Jeśli Dali przywozi na Manhattan swą paranoiczno-krytyczną metodę poznania, to dla Le Corbusiera Nowy Jork miał być ostatnią szansą, potencjalnym miejscem wcielenia jego koncepcji Miasta Promienistego – przeciwieństwa głoszonej przez Koolhaasa „Kultury Zagęszczenia”. Le Corbusier – w swoich pismach sprzed przyjazdu do Nowego Jorku, a potem w książce *Kiedy katedry były białe* postrzega amerykańskie wieżowce jako „pióropusz wieńczący oblicze miasta”⁷; słoczone, nieregularne pod względem bryły i wzajemnego usytuowania, stanowią wypaczenie jego idei racjonalnego drapacza chmur, wielkiego i pojemnego, a jednocześnie odsłaniającego przestrzeń, usytuowanego w stosunku do innych drapaczy regularnie, pozwalającego na swobodną komunikację. Zdaniem francuskiego architekta, nie można jednak dokonać reparacji Nowego Jorku – należy go zburzyć i wybudować od nowa. Idea Miasta Promienistego, które miałyby stanąć na gruzach „starego”, w znacznym stopniu fantazmatycznego Nowego Jorku, również zdaniem Koolhaasa nosi znamiona paranoiczne: „Jeśli jednak Manhattan to cięża urojona, Miasto Promieniste jest jej popłodem – teoretyczną Metropolią poszukującą miejsca” (292). Jeśli Dali był figurą surrealistycznej wyobraźni i niekonwencjonalności autora *Delirycznego Nowego Jorku*, to Le Corbusier, uznany architekt i urbanistyczny wizjoner, dla tego młodego praktyka i teoretyka architektury mógł stanowić poddawaną radykalnej krytyce figurę ustalającego prawo Ojca.

Koolhaasowi można zarzucić, że jego refleksja kosztem śmiałych generalizacji, brawurowych tez i metaforyki języka traci historyczną gęstość, rozumianą jako wyczerpujące ujęcie wielowątkowego kontekstu czy stanu badań. Holendra nie interesują ani szczegółowe kulturowo-społeczno-polityczne przesłanki powstawania miasta i jego budowli, ani socjologia miasta. Jednak to właśnie koncentracja na wybranych wydarzeniach i problemach, nagłe zmiany optyki, nazywanie w nowy sposób sytuacji dobrze już znanych, umiejętność oświetlenia

⁷ Le Corbusier, *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych*, przekł. T. Swoboda, Warszawa 2013, s. 76.

ich z odpowiedniej strony – nawet jeśli, z jednej strony, zbyt punktowo, z drugiej zbyt szeroko – pozwala mu zakreślić perspektywę dotąd nieznaną. Ponadto potraktowanie Nowego Jorku jako dynamicznego pola zmian opartego na „Kulturze Zagęszczenia”, miasta materialnego, ale też wirtualnego – czyli jego funkcjonowania na poziomie koncepcji i fantazji – może inspirować do prób analizy innych aspektów tego miasta, na przykład przesłanek i znaczeń wynikających z ciągle zmieniającej się panoramy Manhattanu, architektoniczno-obrazowych zdarzeń, które następowały w wizualnym polu metropolii⁸. Cyrkujące globalnie obrazy Manhattanu przenikają się, wzajemnie naznaczają; piętrząc mity i historie, zmuszają do myślenia o przeobrażającym się konturze wertykalnego Nowego Jorku jako o dynamicznym polu pamięci, historii i ludzkiej ambicji, tak jak horyzontalna siatka Manhattanu stanowiła osnowę wydarzeń analizowanych przez Koolhaasa.

W Polsce książka Koolhaasa pojawiła się po 35 latach od jej pierwszego wydania wraz z kilkoma innymi publikacjami dotyczącymi Nowego Jorku, w tym z przekładem wspomnianych już nowojorskich refleksji Le Corbusiera, które stanowić mogą historyczne i faktograficzne uzupełnienie dla wizjonerskiej propozycji holenderskiego architekta i teoretyka⁹. Co istotniejsze, ukazuje się ona w momencie, w którym ciągle rozwija się refleksja nad metropolią, jaką jest – a przynajmniej staje się – Warszawa, nad jej wielowarstwową historią: jej ruiną w trakcie II wojny światowej, odbudową, a jednocześnie konstruowaniem nowego miasta w dwóch odmiennych systemach ideologiczno-politycznych. Widma starej, przedwojennej Warszawy, traumatycznej ruiny i okresu PRL-u spletają się z coraz bardziej widocznymi zmianami, które zaszły po 1989 roku. W tym kontekście proponowane przez Koolhaasa w *Delirycznym Nowym Jorku* i rozwijane w jego późniejszych publikacjach dynamiczne, nieszablonowe myślenie o mieście i jego przeobrażeniach może stanowić istotną inspirację dla polskich historyków i teoretyków urbanistyki i architektury. ●

⁸ Autor tego tekstu pracuje obecnie nad rozdziałem książki poświęconym temu zagadnieniu.

⁹ Myślę tu o następujących książkach: M. Rittenhouse, **Nowy Jork. Od Mannahatty do Ground Zero**, Wołowiec 2013; E. Winnicka, **Nowy Jork zbuntowany. Miasto w czasach prohibicji, jazzu i gangsterów**, Warszawa 2013.