

Wjeżdżając do Belgradu od zachodu, autostradą łączącą stolicę Serbii z lotniskiem, z Budapesztem, z całą Europą, napotykamy tzw. West Gate: bramę zachodnią, a dokładniej dwie gigantyczne betonowe wieże, zwieńczone na górze obrotowym łącznikiem. To właśnie Genex – najwyższy punkt Równiny Banackiej. Ja jednak wjechałem do Belgradu w inny sposób: pozostawiając autostradę z boku, autobusem, który włożył się, klucząc po zabudowanych wiejskich domach przedmieściach, które niepostrzeżenie – w całkowicie naturalny sposób – zlewały się z blokowiskami Nowego Belgradu. Pomiędzy domkami i blokami migotały dwie ponure wieże – przerażające i fascynujące zarazem. To Genex, pomyślałem. Wiedziałem już, że zrobię wszystko, by wejść do środka, wspiąć się na górę, dotrzeć do niedziałającej, opuszczonej kawiarni na 31. piętrze obrotowego dachu...

*

Tak mógłby zapewne brzmieć fragment bloga lub książki poszukującego ekstremalnych wrażeń globtrottera, przemierzającego dawne kraje postkomunistyczne w poszukiwaniu przygód specjalnego rodzaju: tych, które dać może obcowanie z architekturą. Z ruinami często zapierających dech w piersiach, prawdziwie futurystycznych i – dosłownie – do niczego niepodobnych budowli z lat 60., 70. i 80. XX wieku, które napotkać można od Władywostoku aż po Triest. Brutalistycznych budynków silnie naznaczających otaczającą je przestrzeń, których dawne przeznaczenie bywa dziś niejasne. Te konstrukcje, często niedokończone z powodu braku środków, niekorzystnych decyzji politycznych czy wreszcie upadku bloku wschodniego, w ostatnim dwudziestolecu popadały w ruinę, czasem kompletnie się degradując.

Dlaczego jednak o tym piszę? Z powodu rosnącego, choć ciągle jeszcze niszowego zainteresowania tym tematem i w związku z towarzyszącymi mu narodzinami nowej specyficznej formy podróżowania, w której celem jest „kolekcjonowanie” obrazów dziwnej architektury niczym dawniej krajobrazów. W rzeczywistości chodzi o doświadczenie architektury jako formy represji, jako nie-miejsca lub może raczej jako miejsca autowyobcowania, alienacji, wreszcie doświadczenia niesamowitości (*unheimliche*). To sytuacja na tyle ciekawa, że powinna zwrócić uwagę antropologa. Ta swoista „miłość do ruin” nie jest oczywiście niczym nowym: raczej kolejnym wcieleniem zjawiska, które znamy przynajmniej od czasów rewolucji francuskiej, gdy opuszczone pozostałości architektoniczne stały się alegorią nieodwracalnych procesów Historii, a z czasem symbolicznym rewersem postępu i nowoczesności. Tym razem akcenty zostały jednak rozłożone trochę inaczej. Interesujące jest również przeniknięcie tej tematyki do świata sztuki współczesnej. O ile wydane niedawno albumy – słoweńskiego fotografa Romana Bezjaka *Socialist Modernism – Archeology of an Era* czy

TOMASZ SZERSZEŃ

Genex: historia pewnego nie-miejsca

francuskiego fotografa Fredericka Charbin *Cosmic Communist Constructions Photographed* (ten drugi prezentuje blisko sto dziwnych, czasem wywołujących uśmiech, częściej dreszczyk grozy, ultramodernistycznych, choć w rzeczywistości całkowicie postmodernistycznych budowli na terenie byłego ZSRR) – można potraktować raczej jako gratkę dla miłośników architektury, to trudno zignorować fakt, że tematem tym zajął się Cyprien Gaillard, laureat ubiegłorocznej prestiżowej nagrody imienia Marcela Duchampa. W jego neoromantycznych realizacjach wideo i cyklach fotograficznych kuriozalne komunistyczne budowle pojawiają się raczej jako alegorie upadku idei modernizmu, jako obrazy żywych ruin, wreszcie jako przewrotna pochwała wandalizmu. Są potraktowane niczym archeologiczne pozostałości jakiejś starożytnej cywilizacji.

W polskim kontekście temat ten – może nie konkretnie brutalizmu, ale ogólnie socjmodernistycznej architektury i jej upadku – podejmuje choćby fotograf Nicolas Groszpiere czy, w trochę innym sensie, reporter Filip Springer. Istnieje tu cały splot zagadnień, które należałoby naświetlić, żeby wyjaśnić przyczyny tego zainteresowania. Pozostawmy na boku zainteresowanie szeroko rozumianym dziedzictwem Le Corbusiera, architektoniczną spuścizną czasów komunizmu i porażką modernizacyjnego projektu. Pozostawmy też na marginesie tak tu przecież ważne związki architektury i utopii. Skupmy się na konkretnym przykładzie. Zajrzyjmy do Genexu.

*

Wieżowiec został zbudowany w latach 1977-80 przez architekta Mihajlo Mitrovicia, przy autostradzie prowadzącej na lotnisko i w stronę węgierskiej granicy, w dzielnicy zwanej Nowym Belgradem, czyli na wielkim blokowisku na 250 tysięcy mieszkańców, położonym po drugiej stronie Sawy, na dawnych terenach rolniczych na przedpolach miasta. Warto wspomnieć, że Nowy Belgrad jest ściśle powiązany z osobą Josipa Broza Tito: budowa zaczęła się w 1947 roku (a więc zaraz po dojściu marszałka do władzy) i miała być symbolem nowego socjalistycznego budownictwa,



Fragment video Cypriena Gaillarda *Desnianski Raion* (2007). W kadrze budynek Genexu.

nowej lepszej socjalistycznej rzeczywistości. Dziś jest ona miejscem niezwykłym, a zarazem typowym dla peryferii miast Europy Wschodniej i Bałkanów: nowoczesna i często ciekawa architektura sąsiaduje tam z niekontrolowanymi wysypiskami śmieci i z prowizorycznymi zabudowaniami. Warto również wspomnieć, że budowa wieżowca zakończyła się w 1980 roku – tym samym, w którym zmarł Tito. Jego powstanie, na użytek eksportowego konsorcjum Genex, było więc symboliczną cezurą, symptomem wszystkich podstawowych – politycznych, etnicznych, ekonomicznych – sprzeczności składających się na specyfikę ówczesnej Jugosławii.

Wieżowiec został wybudowany w stylu architektury brutalistycznej z surowego betonu, a więc materiału, który utożsamiany jest silnie z pojęciem traumy, przemocy symbolicznej, ale i upamiętnienia, pamięci (z niego w XX wieku odlewano pomniki, również pomniki Holocaustu¹). Architektura Genexu to dwie wysokie betonowe wieże – jedna mieszkalna, druga biurowa – połączone na samym szczycie łącznikiem z obrotową restauracją, która jednak nigdy na dobre nie zaczęła działać. Jedna z wież – ta biurowa – jest od dłuższego czasu zamknięta i kompletnie opustoszała, druga zaś jest tylko częściowo używana (co sprawia szczególnie przerażające wrażenie, ponieważ mieszka-

nia opuszczone sąsiadują z zasiedlonymi). Ostatnio władze Belgradu wstępnie zdecydowały o przeznaczeniu budowli do wyburzenia, jest więc zapewne tylko kwestią czasu, kiedy przestanie ona istnieć. Ta widmowość jest o tyle paradoksalna, że równocześnie z budynkiem związane są mniej lub bardziej realne wizje dotyczące jego rewitalizacji i transformacji (np. pomysł stworzenia na samym szczycie najbardziej ekskluzywnego w Belgradzie klubu czy przerobienia całego budynku w międzynarodowe centrum konferencyjne).

Genex od samego początku budził skrajne emocje: przez jednych postrzegany jako symbol nowoczesności, przez innych potępiany jako brutalna ingerencja w krajobraz i tkankę miejską. Budynek budził również grozę ze względu na klaustrofobiczne, betonowe wnętrza: wąskie klatki schodowe i małe mieszkania. Do dziś dzieli on kompletnie nie tylko Serbów, ale również turystów i znawców architektury z całego świata. Ilustruje to dobrze parę opinii z forów dyskusyjnych poświęconych architekturze: „Jeden z najbardziej przerażających budynków na świecie”, „Idealny, by popełnić samobójstwo”, „Unikalny i ekscentryczny!”, „Najbrzydszy budynek na świecie”, „Monolityczne architektoniczne arcydzieło”, „Najbrzydziwszy wieżowiec na świecie”, „Patrzenie na niego rani”, „Ten budynek to żart”, „Bez wątplenia najbardziej in-

interesujący komunistyczny budynek na świecie!”, „Najbrzydsza rzecz na Bałkanach”, „Brzydki, ale fascynujący”, „Jest tak beznadziejny, że aż fajny”, „Ten budynek jest prawdziwy i w jedyny sposób serbski”...

Opinie na temat Genexu charakteryzuje niezwykła wręcz polaryzacja, a także przemieszanie wyobrażeń. Wszystkie one razem wpisują się w pole znaczeń symbolu znane z fenomenologicznych rozpraw religioznawczych, tworząc napięcie między grozą a fascynacją, *tremendum et fascinans*. Możemy jednak również rozpatrywać nieprzyjazną i obcą architekturę częściowo opustoszałego budynku np. w kontekście znanej książki Anthony’ego Vidlera *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*,² traktującej o nawiedzonych, niemożliwych do zamieszkania domach, czy w kontekście psychoanalitycznym, gdzie opresyjna architektura wnętrza budynku narzuca freudowskie doświadczenie „niesamowitego”. Przywołać może, w niejasny i niepokojący sposób, to, co dobrze znajome i zarazem całkowicie wyparte, co wbrew nam powraca w innym kontekście niczym widmo: choćby tak silne w tamtym rejonie Europy doświadczenia z okresu II wojny światowej lub powidoki etnicznych rzezi z lat 90. Rzezi, których groza polegała na tym, że – jak podkreślał Ivan Čolović³ – mordowali się właśnie sąsiedzi mieszkający często ściana w ścianę, w klaustrofobicznie małych, etnicznych gettach... Inna interpretacja – polityczna – mogłaby opierać się na spostrzeżeniu, że spektakularny i brutalny wieżowiec, łącząc to, co traumatyczne, z tym, co utopijne – wizję nowego wspaniałego świata z powidokiem obozu koncentracyjnego – uosabia w jakimś sensie skomplikowany stosunek mieszkańców tej części Europy do czasów komunizmu.

*

Genex ożywa w jeszcze jednym, zupełnie innym, kontekście: sztuki współczesnej. Pojawia się bowiem w panoramicznym ujęciu otwierającym „wideooperę” *Diesnansky Raion* (2007) autorstwa wspomnianego już francuskiego artysty Cypriena Gaillarda.⁴ Intuicja Gaillarda prowadzi go do rozpatrywania nowoczesnej architektury – zwłaszcza tej pochodzącej z „peryferii modernizmu”, czyli z krajów dawnego Bloku Wschodniego, Bliskiego Wschodu, Ameryki Południowej czy zdegradowanych przedmieść dużych zachodnioeuropejskich metropolii – w kontekście nieuchronnego i wpisanego w jej naturę rozpadu. Rozpadu, który sprawia, że stają się one ruiną w tym samym momencie, w którym zostają wybudowane. Można powiedzieć, że Genex jest tu modelowym przykładem: budynek zaczął się starzeć i degradować ledwie kilka lat po tym, jak został wybudowany, zaś obrotowa, superno-woczesna kawiarnia na szczycie budynku nigdy na dobre nie zaczęła działać. Jej funkcja, podobnie jak funkcja opuszczonych („niegościnnych”) mieszkań,

stopniowo ulega zamazaniu i zapomnieniu. To zjawisko, które można by nazwać – posługując się terminem stworzonym na przełomie lat 60. i 70. XX wieku przez amerykańskiego artystę Roberta Smithsona – terminem „de-architekturyzacji”, czyli utraty przez budynek pierwotnie założonej funkcji.⁵ Wyłączony z użytku budynek zostaje, w pewnym sensie, wyłączony z teraźniejszości: jest postrzegany jako relikwiny przeszłości lub, dla odmiany, staje się materializacją wizji przyszłości. To paradoks, który pochłania Gaillarda: budynek, który traci swą funkcję i staje się „swoim własnym widmem”, może być rozpatrywany całkowicie poza kontekstem architektury. Np. jako pozostałość jakiejś już nieistniejącej cywilizacji albo jako obiekt futurystyczny. Jako naturalne wypiętrzenie przestrzeni czy też landartowa rzeźba. Jako już gotowa naturalna instalacja artystyczna. W tym kontekście można zrozumieć, dlaczego jedną ze strategii współczesnych artystów jest turystyka ekstremalna jako forma sztuki. Interpretacja budynku poddanego procesom rozpadu pozostaje w gestii artysty, ale też w gestii odbiorcy – to oni wymyślają, wyobrażają sobie jego funkcję. Bez uzmysłowienia sobie tego semantycznego przesunięcia ciężko właściwie zrozumieć choćby cykl akcji kuratorowanych przez Joannę Warszawską na opuszczonym i przeznaczonym do rozbiórki Stadionie Dziesięciolecia.⁶



Genex. Fot. Tomasz Szerszeń.



Fragment video Cypriena Gaillarda *Desnianski Raion* (2007).

Cyprien Gaillard dołożył coś jeszcze do tej intrygującej artystycznej diagnozy: w paradoksalny sposób połączył to, co entropiczne, z tym, co spektakularne. W jednej ze swych prac pokazuje spektakularny koniec przeznaczonego do wyburzenia bloku na peryferiach szkockiego miasta: moment, w którym zostaje on wysadzony w powietrze. Marny blok, typowa maszyna do mieszkania, kończy swój żywot efektownym fajerwerkiem – czyż to nie paradoks? Moment, w którym przestał już istnieć i jego cząstki roztrysnęły się po całej okolicy, zyskuje dla artysty wymiar alegorii: to pośmiertny pomnik (lub może raczej, przywołując neologizm stworzony przez innego amerykańskiego artystę, Gordona Mattę Clarka, „nie-pomnik” [*non-ument*]) tej budowli, istniejący tylko w dziele sztuki jako spektakl rozpadu.

*

Wróćmy jednak do Genexu. Czyż nie jest tak, że ten wieżowiec widmo jest właśnie takim „nie-pomnikiem”? Lub może raczej pomnikiem, który nic nie upamiętnia, nic – poza procesem własnego rozpadu?

To za sprawą sztuki miejsca takie jak Genex zaczynają istnieć na nowo, nawet jeśli jest to istnienie mocno paradoksalne. Wydaje się bowiem, że w tym wypadku najbardziej interesuje artystów właśnie ten aspekt nie-istnienia: negatywny czynnik wpisany w ich istotę. Ich widmowość. Nie uszło to uwadze antropologa Rocha Sulimy, który analizując zjawisko umierania Stadionu Dziesięciolecia / Jarmarku Europa, zwrócił uwagę, że: „działania artystyczne, estetyzujące przestrzeń i czas agonii Stadionu-bazaru, określa coś, co nazwę estetyką «pomiędzy». Budują one znaczenia z nieciągłości i nieobecności (estetyka pustki). Nieobecną jest «zgruzowana» Warszawa, nieobecne stają się miejsca finiszów Wyścigu Pokoju, reżimowych dożynek z patosem ich kolektywizmu i apoteozą społecznych inżynierii. Zamazuje się wyrazistość miejsca spotkania z Papieżem w czasie drugiej pielgrzymki, odchodzi w niebyt struktura przestrzenna i treść emocjonalna Jarmarku Europa. Te pomnożone nieobec-

ności i pustki wzajemnie się dookreślają i wzmacniają, potencjalizują znaczenia”.⁷

I czyż nie jest tak, że pojęcia pustki, nieobecności i widmowości, które w tej części świata powiązane są często ściśle z rozumieniem architektury i przestrzeni, w jakiś zaskakujący sposób zbliżają te rozważania do historiozoficznych diagnoz postawionych przez Jana Sowę w wydanej niedawno książce *Fantomowe ciało króla: peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*⁸ (zwłaszcza podtytuł jest w tym kontekście znaczący)? Kwestia do rozważenia.

* Artykuł jest skróconą wersją tekstu, który ukazał się w książce *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. Dariusz Czaja, Wołowiec 2013.

Przypisy

- ¹ Por. np. Adrien Forty, *Beton i pamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, „Konteksty” 2009, nr 1-2.
- ² Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass. 1992.
- ³ Por. Ivan Čolović, *Balkany – terror kultury*, przeł. Magdalena Petryńska, Wołowiec 2007.
- ⁴ Na temat Gaillarda obszerniej piszę w tekście *Cyprien Gaillard: romantyczny wandal*, „dwutygodnik.com” 2011, nr 67. O związkach architektury i entropii pisałem dwukrotnie: *Cóż nam po ruinach modernizmu? Z Woli do Hotelu Palenque – i z powrotem*, „Konteksty” 2011, nr 2-3, i *Miejsca, których nie było*, „Kultura miasta” 2011, nr 2.
- ⁵ Kai Vöckler, *The Disappearance of Architecture as an Artistic Theme*, katalog wystawy *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*, Wiedeń 2009, s. 151-52.
- ⁶ Por. Joanna Warsza, *Stadion X. Miejsce, którego nie było. O projektach performatywnych w przestrzeni Stadionu Dziesięciolecia*, „Konteksty” 2009, nr 1-2.
- ⁷ Roch Sulima, *Stadion-bazar*, „Konteksty” 2009, nr 1-2, s. 145.
- ⁸ Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla: peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2012.



All Good Things Come To An End... – graffiti na ścianie Genexu. Fot. Tomasz Szerszeń.