

(ПОСТ)МОДЕРНА АРХИТЕКТУРА ЧАРЛСА ЦЕНКСА

Резиме

У раду су изложене основе Ч. Ценксове концепције постмодерне архитектуре, као једне од нарочитих теоријских артикулација тзв. *постмодерне културе*, односно “епохе”. Пажљива анализа Ценксових ставова, наводи на закључак да они ипак смерају ка нечем дубљем од, иначе, често, и с правом, критиковане постмодернистичке “површинске” и “необавезне” игре знаковима и “историјским цитатима”. Као и другде где се данас среће новоустановљени опозитни пар модерно/постмодерно, и у домену архитектуре ради се пре о дијалектици саме модерне, него о некаквом радикалном “прекиду” с њом и њеним естетичким, па и друштвеним идеалима. Уколико Ценкс жели да успостави везу између “говорне димензије” архитектуре и партиципативних облика градског планирања, он остаје у модерни и њеном “демократском универзализму”, којем захваљујемо досад невиђену пролиферацију индивидуалних сфера вредности, до којих је самој постмодерни више него стало. Није ли стога читава постмодерна нешто битно другачије од оног како нам се приказује – не једна загонетна “после-модерна”, већ једна еклектична, толерантна и отворена *модерна*, каква је ова епоха, својим највећим делом, одувек и била?

Кључне речи: постмодернизам, модернизам, архитектура, “радикални еклектицизам”, интернационални стил, “двојно кодирање”.

И површан увид у постмодерну проблематику, може уочити да су расправе о овој теми већ одавно превазишле оквире појединих области у којима су се најпре појавиле (књижевност, архитектура) и прошириле свој предмет до најширих могућих размера. Расправе о модернизму и постмодернизму, данас се односе на целину савремених збивања у култури, обухватајући готово сваку иоле важну опсервацију о актуелној духовној и не само духовној ситуацији. Као такви, текстови о модернизму/постмодернизму декларишу се као нарочити погледи на оно што се још увек понегде у културолошким разматрањима назива “духом времена”. Притом су описи стања, симптоми и дефиниције који су у њима у оптицају, веома различити, иако се труде да обухвате најшири могући социо-културни простор. Мноштво различитих поимања *постмодерне*, дакако, пре свега, проистиче из њеног амбивалентног односа према тзв. “културном модернизму”, али, код понеких аутора, и према читавој модерној епохи. Тешкоћа око дефинисања постмодерне, био је свестан и *Чарлс Ценкс* (Charles Jencks), енглески архитекта, када је на једном стручном скупу у Холандији и званично увео овај појам у архитектонска разматрања. Свестан чињенице да реч *пост* - “само износи одакле се полази, а не и камо се стиже” (Ценкс 1985:28), он не крије своје незадовољство чак и самим именом *постмодерна*. О двосмислености израза “постмодерно”, он пише: “Тај назив је, наравно, нејасан. Кад бих заиста знао како да назовем ту архитектуру (која се управо

појављује), не бих се служио овим негативним префиксом "пост". То је отприлике као да жене дефинирате као "не-мушкарце" – дефиницијом ни ласкавом ни употребљивом. Нема уопће сумње да је модерна архитектура, као озбиљна теорија, завршена – више нитко у њу не вјерује послје двадесет година сталних критика, али у недостатку алтернативе она траје и даље као актуална пракса. Једини је начин да се чудовиште убије, пронаћи животињу која би заузела његово мјесто, а "постмодерна" доиста не испуњава ту улогу" (Ценкс, нав. према Torres 1988:162).⁴

Модерна архитектура коју је Ценкс, по свему судећи, прерано отпремио у прошлост, ипак је преживела, остављајући постмодерну у термилошкој конфузији коју је сама произвела. Тешкоће око дефинисања постмодерне архитектуре, у ствари, и нису толико термилошке, колико су суштинске природе: карактеристични постмодернистички објекти, по Ценксу, показују изразиту двојност, тј. "свесну шизофренију". Постмодерна архитектура тежи ка превазилажењу "елитизма" Модерне и њеног "интернационалног стила" и проширењу језика архитектуре кроз тзв. вернекуларну архитектуру (осавремењену интерпретацију и употребу народног градитељства), традицију и ослањање на "комерцијални жаргон улице". Отуд следи и потреба за њеним "двоструким кодирањем" (за елиту и за широку публику) и "радикалним еклектицизмом", као њеним званичним стилем (Ценкс 1985:193). Та иста радикално-еклектичка уметничка пракса, засметала је, међутим, једном другом познатом заговорнику постмодернизма – Жан-Франсоа Лиотару (Jean François Lyotard), који је у њој препознао "реализам произвољности", као објективацију "реализма новца". Стварна егзистенција постмодернистичког еклектицизма, ни код њега се не доводи у питање, али се врло различито вреднује у односу на Ценкса. "Еклектицизам је нулта точка сувременог стварања: слуша се *reggae*, гледа *western*, у подне се једе McDonald, а увече се куша домаћа кухиња, носи француски парфем у Токију, облачи се ретро у Хонг Конгу а као спознаја представља се оно о чему пита телевизијски квиз. Лако је наћи публику еклектичким дјелима", истиче Лиотар (Lyotard 1985:115). Еклектицизам своју делотворност црпи из закона тржишта, из профита који доноси онима који га користе, па зато Лиотар брани уметнички (модернистички) *експеримент*, који су, по његовом мишљењу, постмодернисти у архитектури, у првом реду Ч. Ценкс, хтели да баце "заједно с функционалистичком прљавом водом" (Lyotard 1985:109). Овим својим схватањем Лиотар као да потврђује да његова "постмодерна естетика", заправо не нуди ништа другачије у односу на ранији *модернизам*. Лиотар се, додуше, у тумачењу Х. Пецолда (H. Petzold), одрекао, "блоховски" речено, "топле струје авангарде" која је смерала "обнови друштва естетички вођеном праксом", али је задржао њену "хладну струју", тј. авангарду као фактор одметништва и ремећења "једног варљивог договора" (Petzold

⁴ Текст објављен у: AA Quarterly, октобар-децембар 1975, стр. 3-14.

1988:257). И сâм се Лиотар заштитио од могућих погрешних тумачења односа његове естетике према модернистичком уметничком наслеђу. Постмодерним писцима он је наложио да “раде без правила”, како би њихова дела имала “карактер доживљаја”, што је, мора се признати, понајмање непознато модернистичкој уметничкој традицији. Он чак експлиците каже: “Дјело је модерно тек ако је прије било постмодерно. Тако виђен, постмодернизам не значи крај модернизма већ стање његовог рођења и ово стање је константно” (Lyotard 1985:119). И по слову и по духу, Лиотарова концепција постмодерне уметности је, како је то протумачио још један добар познавалац “токова постмодерне”, А. Хајсен (А. Huyssen), на курсу “модернистичког експерименталног дискурса језичких игара” (1986:219). Но, како стоји ствар са претходним Ч. Џенксом, чију смо концепцију овде мање-више директно супротставили постмодерним гледиштима Ж. Ф. Лиотара? Је ли она заиста “постмодерна”, још увек “модерна, или чак “радикално модерна”, каквом ју је представио А. Велмер (Wellmer 1986:67)? Разуме се, по духу, а не по слову, јер у Џенксовим текстовима није тешко наћи бројна места на којима овај аутор “раскршћује” са модернизмом и његовим естетичким, па и друштвеним идеалима.

Насупрот Лиотаровом фигуративном “претхођењу” постмодернизма у односу на модернизам, Џенкс верује да постмодерна као културни покрет, долази, ипак – после, а не пре модернизма. Постмодернизам, сматра Џенкс, признаје свој дуг модернизму, али га и превазилази, синтетишући га “са другим темама”. Уместо да (као Лиотар) у постмодерну “убризга велику дозу експерименталног адреналина”, он је намеран да је учини “демократскијом” и приступачнијом од ранијих културних покрета. Помпезност а, не ретко, и кич, као неодвојиви аспекти овакве постмодернистичке тенденције, за Џенкса, не умањују његова “истинска достигнућа” (Jencks 1990:131). О каквим се достигнућима ради, покушаћемо да растумачимо у наставку, наравно, и надаље пратећи Џенксове ставове о постмодерној архитектури. У *постмодерној архитектури* је, наиме, можда и на најјаснији начин оцртан однос постмодернизма према модернистичком културном наслеђу, као и њиме произведена постмодернистичка наклоност према културним партикуларитетима. Чарлс Џенкс, родоначелник постмодерне архитектуре, реторички је изјавио да је модерна архитектура – издахнула, тачно “15. јула 1972. у 15 сати и 32 минута” (када је динамитом одлетело у ваздух неколико блокова Прит Ајго/ Pruitt Igoe насеља у Сент Луису, Мисури, САД), и тиме објавио њену митску смрт (Џенкс 1985:37). По сопственом признању, реторичку формулу – *смрт модернизму/успон постмодернизма* – користио је као симболичку творевину, да би убрзо, на своје изненађење, установио да су је готово сви прихватили као истиниту (Jencks 1990:152). *Модернистичка архитектура*, вођена идејама и програмима Баухаус-а, Гропиус-а, Ле

Корбизије-а (Le Corbusier) и других, од Првог светског рата, покушавала је да обнови ратом опустошену Европу, стављајући “градоградитељство” у службу предвиђеног друштвеног преображаја, осмишљеног утопијским духом модернизације. “Просветитељство” архитектонског модернизма базирало се на рационалном планирању градова и модерних станова као “машина за становање”, по узору на фабрике као метафоре за све остале грађевине. Зависност модерне архитектуре од “фабричке парадигме”, је резултирала тиме да су станови постали немогући за становање, но овај исход је само делимично условио њену “смрт”. Модерна архитектура је почивала на идеологији која велича промене у технологији и грађевинским материјалима, стављајући тиме акценат на поједностављене и монолитне објекте. Она је, по мишљењу Џенкса, стварала за “универзалног човека” (“Mystic Modern Man”), без јасног осећања за *место*, *локалне* колективе и њихове потребе за *идентификацијом*. Тзв. “интернационални стил”, који Џенкс употребљава као синоним за модерну архитектуру, уместо да буде “скромни кројач друштва”, одважио се да лечи, води или пророкује ново друштво, промашујући притом своје основне циљеве. Са тријумфом *потрошачког друштва*, тврди Џенкс, интернационални стил постаје уобичајени стил владајуће класе и њене бирократије, без имало искрености до које су држали његови пионири, величајући “хероизам свакодневног живота”. Постајући делом тог истог потрошачког друштва, модерна архитектура је почела да производи углавном досадне, идиосинкратичне, превише упрошћене и “једнојезичне” скулптуре. Насупрот њој, истиче Џенкс, постмодерна архитектура заузима “ситуациону позицију”, поводи се за укусом поткултура за које пројектује. Она одустаје од модернистичке намере да радикално мења људско понашање, обраћајући пажњу на реаговање корисника, на кодове различитих група које користе њене зграде. Искреност постмодерног архитекте, по Џенксу, мери се његовом способношћу да пројектује у “плурализму стилова”, а то је могуће само уз “учешће других”. Све бежећи од “безличности” и “академизма” интернационалног стила, постмодерна архитектура претпоставља *орнамент* псеудо-функционализму, *урбанизам* и *јавне грађевине* једнообразним стамбеним блоковима, *историјски детаљ* ванвременом апстрактном пројектовању. Постмодерна архитектура, што смо већ помињали, не пати од елитизма, већ жели да прошири језик архитектуре кроз вернекуларну (народно-градитељску) архитектуру, традицију и комерцијални жаргон улице (Џенкс 1985:30). Она у себи укључује бројне и различите приступе: украс, боју, репрезентативну скулптуру, урбану морфологију etc., говорећи барем на два нивоа: 1. архитектима и интелектуалној мањини и 2. широкој публици, односно, локалним житељима који, пре свега, обраћају пажњу на конфор, традиционалну градњу и начин живота (Џенкс 1985:26). То да архитекти могу да “читају” сложеније метафоре и значења а широка публика, разговетније метафоре и поруке скулптора, јесте тзв. “*двојно кодирање*” постмодернизма, које прати изразита “двојност”, тј. “*свесна шизофренија*”

постмодернистичких објеката. Џенкс је потпуно свестан да поновно инсистирање на “језику”, односно, “садржају” архитектуре, постмодерну архитектуру може одвести у кич и наивни популизам (нарочито ако се њена “нова правила” примењују буквално), али не одустаје од идеје да архитектонски језик мора да буде друштвено-препознатљив и разумљив, па чак и забаван. Утврђујући разлике између модернистичког и постмодернистичког виђења простора, Џенкс истиче да је простор у *модернизму* изотопан, хомоген у сваком правцу, раслојен у скелет под правим угловима на фронталну раван, апстрактно ограничен линијама и логички, рационално изводљив од дела ка целини и обратно. *Постмодерни* простор је, пак, историјски специфичан, утемељен на конвенцијама, неограничен и двосмислен, ирационалан и променљив у односу делова према целини; у њему ивице често остају нејасне, док се он сам неретко протеже у недоглед, без видљиве границе. Као и други аспекти постмодернизма, постмодерни простор је еволутиван, а не револуционаран – користи се и модернистичким елементима (Џенкс 1985:181).

“*Радикални еkleктицизам*”, као најважнија особеност читавог постмодернизма, у постмодерној архитектури управо налази своју најупечатљивију потврду. Џенкс је постмодерну архитектуру видео као “неизбрисиво шизофреничну”, обојену сензибилитетом модернизма који неће да “одбаци”, али и пабирчењем еkleктичких елемената “свуда где то пожели”. Одвајајући се од “јединства” и “универзалности” модерне архитектуре, Џенкс своју постмодерну архитектуру уводи у “комплексне импликације” које воде “недостигућем климаксу”, свесно је поистовећујући са “кинеским вртом” који фаворизује “лабиринтско шврљање” које никад не доводи до циља. Намерна *загонетност* постмодерног простора, одговор је на природни развој градова, који, по Џенксу, очито води све већој сложености и мешавини намера и указује на неизбежну разноврсност језика изражавања. Практиковање еkleктицизма, штавише, за Џенкса је не само нужно, већ може бити и – пријатно. Ако неко може себи да дозволи да живи у различитим временима и културама, зашто би се ограничавао на “овде и сада”, пита се овај аутор, убеђен у свој закључак да је “еклектицизам природни развој културе са избором” (Џенкс 1985:195), а та “култура са избором” је управо наша савремена култура.

Резимирајући на овом месту, оно што смо досад истакли о Џенксовом виђењу постмодерне архитектуре, приметили бисмо да оно ипак, смера ка нечем дубљем од често критиковане постмодернистичке “површинске игре знаковима” или “историјским цитатима”. Жељу постмодерне архитектуре да друштвено комуницира, Џенкс везује за реалне потребе корисника објеката градње и нов архитектонски језик који више никада неће моћи да буде у тој мери “хомоген” или “узвишен” као што је то некад био, већ еkleктичан, најмање двоструко “кодиран”, тј. управо онолико колико то захтева живот у савременим градовима. Равнотежа између популистичких и елитистичких

кодова, домишљат је одговор постмодерне архитектуре на актуелне изазове индустријских и постиндустријских друштава, које више није могуће решавати на једноставан начин, већ комплексно, уз обраћање пажње на *контекст* у који се различити објекти уклапају, *функције* које се њима изражавају и *стил*, односно културу укуса становника, како истиче овај аутор (Џенкс 1985:215). Архитектонски постмодернизам је, наравно, више него у праву када критикује препотенцирани “функционализам” интернационалног стила, који је, вођен императивима најуноснијег коришћења капитала и најефикаснијег планирања саобраћаја, убрзо након што је постао доминантан стил, довео до пустошења градова, до изобличења њиховог “градског ткива”. Понајпре захваљујући њему, некадашњи градови, као стецишта социјалног и културног живота, трансформисали су се у не-исторична номадска насеља, тј. “породичне спаваонице” са “добро решеним саобраћајем”, којима, да иронија буде већа, не недостаје – зеленило. Џенкс је смело устао против једноличности, не-историчности и претераног рационализма модерне архитектуре, премда би, истине ради, требало рећи да плурализам кодова, усвајање локалних традиција и коришћење симбола невезаних за “машинску естетику” и “ормаре за спавање”, нису били сасвим непознати интернационалном стилу, како то не заборавља да истакне А. Хајсен. По мишљењу овог аутора, Џенкс је због тога морао да “ојача” оно схватање модерне архитектуре које непрекидно напада (Хајсен 1986:185), што ће рећи, њену ригидно-функционалистичку варијанту. Но, чини се да се Џенкс сасвим отворено супротставља и “класичном” модернистичком простору једног Ле Корбизијеа, који је, по тумачењу Ф. Џејмсона (F. Jameson), тежио – радикалном диференцирању у односу на градско ткиво у којем се јављао, чинећи тако своје форме зависним од чина *одвајања* из њиховог просторног контекста. За Ф. Џејмсона, постмодерне грађевине, управо супротно, величају своју *усађеност* у “хетерогено ткиво комерцијално-квартовског мотелско-експрес-ресторантског пејзажа пост-супер-аутопутског америчког града” (Jameson 1986:422). Одричући се права које је тзв. “високи модернизам” полагао на радикалну различитост и иновацију, постмодерна архитектура рескира да у својој необавезној игри “историјских илузија” и стилског *пастича* (фр. *pastiche* – смеша у којој се може спојити неспојиво), постане први експонент идеологије “краја идеологије”, која, по Ж. Ролеу (G. Raulet), поново истиче идеју друштвене синтезе али у недијалектичкој форми напоредног постојања различитих кодова (Raulet 1986:313). Наше је мишљење, међутим, да постмодернистичка уметничка пракса код Џенкса, барем што се тиче односа према прошлости, не бежи од *дијалектике* (прошлости–садашњости–будућности), већ да је управо претпоставља. Постмодернизам је, вели Џенкс, намеран да одржи гледишта из прошлости али и да иде напред, тј. подједнако је одушевљен препородом, колико и жељом да побегне од “мртвих формула прошлости”. Однос постмодернизма према модернизму код Џенкса је “шизофреничан”, што би се мирне савести

могло протумачити и као – дијалектичан, наравно, под условом да дијалектику не ставимо у службу сталног “превазилажења” у правцу неких историјски трансцедентних циљева, јер би “стваралачка шизофренија” у тумачењу овог аутора, то свакако одбила да чини. Постмодернизам, по Џенксу, комбинује оптимизам ренесансног периода са оптимизмом “футуриста” али је песимистичан у погледу могућности изналажења неке “сигурне тачке спасења”, било у лику “технологије”, “бескласног друштва”, меритократије или “рационалне организације светске економије”. Због овог *циљно-вредносног неутрализма*, постмодернизму се, тврдимо, не може упућивати критика, осим оне која се још увек ослања на идеалистичку илузију о некаквом линеарном друштвеном и културном еволуционизму. Крајњи, “стратешки” *циљ* Џенксовог постмодернизма, уједно је и његова *свакодневна пракса – лавиринт*, који, као “целина” – нема значења. Не постоји пут којим бисмо прошли кроз лавиринт и на крају доспели до “извора” или “скривеног значења” самог лавиринта. Оно што бисмо овом приликом радо назвали *демократским потенцијалом* Џенксовог постмодернизма, огледа се управо у његовој жељи да индивидуа, посматрач поново буде онај који тумачи стварност и објекте који га окружују, враћајући се, како каже Џенкс, притом самом себи, макар и кроз присутност у “празном центру” (Jencks 1990:196). Постмодерној архитектури је стало до приступачних, разумљивих скулптура које би омогућавале и развијање афективних односа према њима. Њен примарни задатак, барем у начелу, је да премости јаз између историјских искустава архитектонске традиције и актуелних потреба наших савременика, да изгради сликовите објекте богате симболима са којима се појединац поново може идентификовати. Упркос томе, што постмодернистичке зграде, “остављају град на миру” и не жуде за утопијским садржајима, оне нису обавезно, или, пак, само експоненти једног “комерцијалног знаковног система”, који, по сваку цену, желе да им припишу неки критички настројени модернисти. Постмодерна архитектура сасвим отворено признаје, да више не поседује свој сопствени језик (отуд “радикални еклектицизам”), но, у исто време, она сасвим легитимно испоставља захтев за ослобађањем од модерне архитектуре, у оној мери у којој ова трпи ограничења од парадигме техничке рационалности. У савременом индустријском, односно, постиндустријском друштву, напосто, није више могуће установити један општеважећи значењско-вредносни систем уз који би било могуће стилистичко јединство и кохерентност архитектуре, већ само *ad hoc* кодирање из “семантичких резервоара прошлости”, разуме се, са примереном историјском дистанцом или без ње. Алтернатива лажној једноличности и функционалистички редукованој семантици “интернационалног стила”, може бити само изван *плурализам* вредности и значења архитектуре, укључивши у њега и слободу одабира било које вредности из прошлости. Дакако да се у једној таквој културној пракси, мора подразумевати онај степен слободе (од традиције) до којег је доспела свест “културног модернизма”, кога, опет, не

треба (као Џенкс) једнострано поистовећивати са његовом технократски исфорсираном варијантом. Једнако као и другде, где се данас сусреће новоустановљени опозитни пар модерно/постмодерно, и овде се може говорити пре о дијалектици саме модерне, него о некаквом “радикалном” прекиду с њом и њеним идеалима. Џенксова “архитектура партиципације”, оријентисана на многоструку употребу ствари, која, уз то, води рачуна и о урбаној пракси, остаје добрим делом у традицији авангардистичке модерне и то управо кроз извесну *конкретизацију* њених основних интенција. Намере постмодерне архитектуре, могуће је протумачити и као захтев за поновним освајањем “употребне вредности” архитектуре од стране субјеката којима је и намењена, што није ништа друго до захтев модерне и њене традиције просвећености, како то мисли А. Велмер (Wellmer 1986:66). Постмодернистичко одбијање технократског модернизма, по овом аутору, указује на извесно превазилажење, али “иманентно превазилажење” модерне архитектуре, која се сада ослобађа ограничења технократског рационализма. Поновно откривање “говорне димензије” архитектуре, контекстуализам, партиципаторски модели планирања, наглашавање градског ткива, па чак и историзам и еклектицизам, које заговара постмодерна архитектура, по Велмеру могу да се схвате као “напредак у архитектонској свести” као “коректив унутар модерне традиције”. Џенксово наглашавање везе између градског облика живота и *демократије*, односно *партиципације у планирању* и изградњи градова, прави је јемац за овакав закључак. По својим битним преокупацијама, Џенксов постмодернизам је, тврди Велмер, “радикално модеран”, а његова критика модерне архитектуре није критика просвећености, већ део критике тзв. “инструменталног ума” (Wellmer 1986:67). Сличан став о “партиципаторској архитектури”, дели и Х. Пецолд, тврдећи да се она “чврсто држи идеала модерне” (Petzold 1988:250). Пратећи Џенксове напise о постмодерној архитектури, и ми смо стекли такав утисак: не би се рекло да Џенкс, упркос збуњујућих прокламација, пледира да, заједно са “технократском модерном”, одбацимо и модерну *tout court* и њена “конституционална својства”, која по Велмеру, обухватају *просвећивање, универзализам и рационалност* (Wellmer 1986:66-7). За Ј. Хабермаса (J. Habermas), на кога се Велмер често позива у оправдању “модерног вредносног дискурса”, *модерност* вуче свој корен из најбољих традиција просвећености и не значи ништа друго до *критичко мишљење, просвећеност и људску еманципацију*. У “нормативни садржај модерне”, он уврштава “онај фалибилизам, универзализам и субјективизам, који подривају снагу и конкретни лик сваког посебнога” (Habermas 1988:342). Уколико Џенкс жели да поново успостави везу између језичке димензије архитектуре и нових партиципаторских облика градског планирања, он остаје у модерни. Ако и напушта онај “универзалистички” или “умски” (у ствари, “инструментално-умски”) пол модерне епохе, Џенксова постмодерна архитектура, као, уосталом и читава постмодерна, задржава њен “други пол”, посвећен

аутономији појединаца и њиховој самореализацији. Културни идеал постмодернизма, исти је онај који већ неколико векова надахнује демократску праксу земаља на Западу – аутономни појединац који поступно остварује право на сопствену интиму и самореализацију. У том је смислу, “суштина” постмодернизма, у основи – *демократска*, баш као и ранијег модернизма. Ако је последица модерне, извесна демократизација читавог социо-културног простора, постмодерна је на тој “траси демократизације”, учинила још неколико смелих корака. Она проглашава модернистичко “право посебности субјекта да се покаже *задовољеним* или, што је исто, *право субјективне слободе*” (Hegel 1989:218), за парадигматски узор људског деловања, што доводи до својеврсне “превласти” индивидуалног над општим, универзалним. Критикујући модерну епоху за, наводну, претерану систематичност, крутост, дисциплинованост, etc., постмодерна, заправо, све време ради на реализацији, једнако “модерног”, идеала индивидуалне аутономије. Колико се остварењу овог идеала можемо приближити на начине које у својим теоријским објективацијама предлаже постмодерна, сасвим је засебно питање које овде не бисмо да разматрамо. Нека и питање којим смо започели овај текст, наиме, то да ли Џенксова архитектура спада у модерну или постмодерну, остане без децидног одговора. Много важније од некаквог формалног одговора на ово питање, јесте само Џенксово залагање за архитектуру која се, како је то изразио А. Велмер, не исцрпљује ни у функционалним релацијама, нити се губи у самодопадљивим естетским поступцима, већ пледира за поливалентни архитектонски простор отворен за индивидуалну интерпретацију и варијацију (Wellmer 1986:64-5). То би већ требало бити довољан разлог да друштвена мисао која се ослања на демократске традиције, у Џенксу препозна једног од својих искрених поборника, кад се у том случају не би, ипак, морале кориговати неке од основних сазнајно-вредносних категорија нашег модерног и “демократизованог доба”. Једна од тих категорија је и сама “демократска дефиниција истине”, о којој је својевремено писао К. Манхајм (K. Mannheim 195), а иде у прилог “демократском универзализму” модерне епохе који су постмодернисти подвргли темељној критици. Када је Р. Декарт (R. Descartes) прогласио да су “јасне и разговетне” идеје потребне за право знање, а И. Кант (I. Kant), утврдио да су “неужност” и “универзално важење” битна обележја научних судова, они су, тврди Манхајм, на епистемологију примењивали – “демократске критеријуме”. *Демократски дух*, по овом аутору, *argiori* се уздаје у оно што је “*прозирно и јасно*”, па је и његов идеал знања обележен неограниченом “доступношћу” и “саопштивошћу”. Тежња за већом саопштивошћу, за Манхајма, није ништа друго до одраз “демократског онтолошког начела људске једнакости”. Ergo, Џенков архитектонски “лабиринт значења”, тешко да би добро прошао у једној стриктно демократској култури која, по Манхајму, презире “несхватљиво и тајновито”, а као истинито прихвата само оно што потенцијално може схватити сваки

људски ум. Он би, следећи Манхајмову терминологију, вероватно био сврстан под облике *аристократско-стручног*, “недемократског” знања, које је једна демократизована култура, ипак, принуђена да толерише (Mannheim 197).

Приговори овог типа, разуме се, не погађају само Џенксову архитектуру, нити се, пак, једино односе на *постмодерну културу*, која нам се громогласно најављује. Они су у вези са много дубљом, унутрашњом противуречношћу самог *модерног доба*, или *модерне*, која је, од свог настанка, непрестано балансирала између наглашеног индивидуализма, односно, субјективизма и очекиваног умног поретка друштва. Онтолошко начело људске једнакости модерне епохе, довело је до идеала знања који је тежио прозирношћу и саопштивошћу, али и до “озакоњења свих тема”, до тога да свака појединачна ствар, може постати предметом истраживања. Начело уједначеног, што ће рећи, *универзалног истраживања* свих “ствари”, тиме долази у супротност са начелом њихове *аутономије*, “посебности” која нам је непозната и због које и спроводи истраживање. Сличан сукоб, постоји и на нивоу глобалног друштва, где се универзални принцип једнакости свих људи непрестано супротставља начелу индивидуалне аутономије, а да тај сукоб, никако не може бити “праведно разрешен” у корист једног или другог принципа. Заиста је тешко помирити идеал личне слободе са идеалом једнакости, са равноправним вредновањем свих припадника неке друштвене заједнице. Уколико је људе желела учинити једнаким, модерна је морала жртвовати понешто од њихове личне слободе и суштинске непоновљивости, позивајући се, притом, на нека универзална начела која би важила за све. Захтев за индивидуалном слободом је, пак, увек био тај који је доводио до померања у схватању о људској једнакости, све до постмодернистичке “објаве” о “победи” идеала индивидуалне аутономије. Ж. Липовецки (G. Lipovetzky), је уверен да је за “постмодерне људе”, захтев за *слободом* изнад захтева за једнакошћу. Данас се, тврди поменути аутор, више толерише друштвена неједнакост, него забране које се тичу приватне сфере: људи мање-више, пристају на власт технократије, елите моћи и знања, али се супротстављају томе да њихове жеље и морално владање буду подвргнути прописима (Липовецки 1987:101). Заиста, има пуно разлога да верујемо да је *појачан захтев за индивидуалном аутономијом*, управо она танка вредносна нит која постмодерну донекле одељује од модерне, омогућавајући уједно и њено “персонализовано довршење”. По свој прилици, постмодерна раскида са, типично модернистичком, “неодлучношћу” између идеала једнакости и идеала слободе, стављајући акценат на што је могуће слободнији живот појединаца. Као испољење фундаменталнијег, нововековног процеса *индивидуализације*, она је, начелно, супротстављена свим облицима диригованог делања и понашања, па и онима који долазе од стране модернистичке опседнутости непрестаним иновацијама и “револуцијама”. Постмодернизам у уметности нам је јасно показао, да је тзв. “културни модернизам”, иако је био

експонент једне отворене логике, ипак понешто дуговао духу ислучивости, макар он, као у случају авангарде, био окренут и према будућности. Слепило авангардистичке радикалне усмерености једино према будућности, могло је да заврши само тамо где је и завршило – у елитизму, у једном новом интелектуалном и естетичком “чистунству”, које је та иста авангарда “спајањем уметности и живота”, заправо покушавала да превазиђе. Намера уметничког постмодернизма је да, једном за свагда, одвоји уметничку праксу од њој “спољних”, хетерономних захтева, стварајући дела које треба да води једино начело *персонализације*, но, овај пут, без “забрањених” тема – што је, иначе, био чест случај у “културном” или “високом модернизму”. Ма колико нереална, ова амбиција постмодернизма је у дубокој сагласности са владајућим тенденцијама нашег времена, које постојано раде на уклањању сваког трансцедентног става, промовишући као једино ваљан – живот у садашњости, без “великих” циљева и загарантованог смисла.

Није ли, након свега изреченог, Џенкова архитектура, ипак – постмодерна, једнако као што је и пост-исторична, а, како изгледа, и пост-демократска? Ми на ово питање, нисмо могли да изнађемо децидан одговор, одговор који не би, као и сама постмодерна архитектура, био “неизбрисиво шизофреничан”. Разуме се, увек преостаје као могућност одговора, оно што нам је уприличила нова (или стара?) “постмодерна епистемологија” – да архитектуру Ч. Џенкса протумачимо, онако како је *доживљавамо*.⁵ А ту је већ свако од нас позван да дâ свој “доживљајни” (разуме се, постмодерни) суд.

Литература

25. Jameson, Fredric (1986) “Политика теорије: Идеолошка становишта у спору око постмодернизма”. Београд: *Марксизам у свету*, бр. 4-5.
26. Jencks, Charles (1990) “Вредности постмодернизма”. Београд: *Дело (Постмодерна аура IV)*, бр. 5-7.
27. Липовецки, Жил (1987) *Доба празнине, огледи о савременом индивидуализму*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
28. Lyotard, Jean-François (1985) “Одговор на питање: што је постмодерна?”. Загреб: Културни радник, бр. 3.
29. Mannheim, Karl: *Есеји о социологији културе*. Загреб: Стварност, с.а., [б.г.]
30. Petzold, Heinz (1988) “Симптоми постмодернога и дијалектика модерне”. *Постмодерна – нова епоха или заблуда* (зборник). Загреб: Напријед.

⁵ По једном надахнутом тумачу постмодерне епистемологије, нашем аутору, С. Угричићу, у постмодерни се ради о томе да *начин доживљаја* одређује *начин мишљења* (подробније у Угричић 1989:175).

31. Raulot, Gérard (1986) “Из једносмерне улице модерности у ћорсокак постмодерности”. Београд: Марксизам у свету, бр. 4-5.
32. Torres, Félix (1988) “Пост? Облици и суштина новог спора старих и модерних”, *Постмодерна – нова епоха или заблуда* (зборник). Загреб: Напријед.
33. Угричић, Сретен (1989) “Ка романтизму зреле постмодерне”. Београд: *Дело (Постмодерна аура II)*, бр. 4-5.
34. Habermas, Jürgen (1988) *Филозофски дискурс модерне*. Загреб: Глобус.
35. Хајсен, Андреас (1986) “Токови постмодерне”. Београд: *Трећи програм*, бр. 69-II
36. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1989) *Основне црте филозофије права*. Сарајево: “Веселин Маслеша” – Свјетлост
37. Џенкс, Чарлс (1985) *Језик постмодерне архитектуре*. Београд: Култура.
38. Wellmer, Albrecht (1986) “Уметност и индустријска производња, прилог дијалектици модерне и постмодерне уметности”. Београд: *Марксизам у свету*, бр. 4-5.

Branislav Stevanović

Postmodern Architecture of Charles Jencks

Summary

The paper presents the basic ideas of Jencks' concept on postmodern architecture, being a special theoretical articulation of the so-called *postmodern culture*, or 'the epoch'. The careful analysis of Jencks' attitudes makes us conclude that they are much deeper than, often and rightly criticized, the postmodern casual and surface play of signs and "historical quotes." As in all other spheres where we can find the contrasted pair of modern/postmodern, in architecture itself, the emphasis is more on dialectics of modern than on the breakup with its esthetic and social ideals. If Jencks wants to make a connection between 'speech dimension' in architecture and participatory forms of city planning, he remains modern and in its 'democratic universalism' due to which the proliferation of individual value spheres emerged and became important for postmodernism. So, isn't postmodernism anything different from what it looks like – not a mysterious post-modernism, but eclectic, tolerant and open-minded modernism, as it has always been?

Key words: postmodernism, modernism, architecture, radical eclecticism, international style, 'double coding'.

