

Универзитет у Београду

Архитектонски факултет

Мр Рената В. Јадрешин - Милић

ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ САВРЕМЕНЕ
КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ И ЊИХОВ ОДНОС
ПРЕМА ТЕОРИЈСКИМ ПРИНЦИПИМА
АРХИТЕКТУРЕ РЕНЕСАНСЕ

докторска дисертација

Београд, 2012.

Ментор:

др Владимир Мако, редовни професор, Универзитет у
Београду, Архитектонски факултет

Чланови комисије:

др Љиљана Благојевић, ванредни професор, Универзитет у
Београду, Архитектонски факултет

др Бранко Митровић, редовни професор, School of
Architecture, UNITEC Institute of Technology, Carrington Rd.,
Auckland, New Zealand

Датум одбране докторске дисертације:

ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ И ЊИХОВ ОДНОС ПРЕМА ТЕОРИЈСКИМ ПРИНЦИПИМА АРХИТЕКТУРЕ РЕНЕСАНСЕ

АПСТРАКТ

Савремена класична архитектура представља значајну проблемску целину новије историје и теорије архитектуре. Њено све веће присуство на савременој архитектонској сцени указује на потребу за проучавањем генезе, начина приказивања и критичком анализом идеја њених протагониста, за синтетичком студијом која истражује глобалне проблеме приказивања историје идеја које стоје иза класичне архитектуре, као и за формулисањем јединственог појма за ову савремену појаву.

Ово истраживање се бави теоријским поставкама савремених класичних архитеката којима они објашњавају свој рад, а затим дефинисањем односа и успостављањем континуума идеја између савремених класичних архитеката и ренесансних теоретичара архитектуре.

Утврђују се начини на које се теоријска мисао савремене класичне архитектуре манифестује у архитектонском стваралаштву и савременој теорији архитектуре, односно дефинишу теоријски ставови њених аутора на основу којих се она сврстава у значајне теоријске облике архитектуре 21. века.

Теоријски ставови савремене класичне архитектуре јасно се разликују и издвајају од ставова других теоретичара који истовремено делују. Са ренесансним теоретичарима чине јединствену теоријску групу по свом *индивидуалистичком* приступу историји архитектуре и ставовима према идејама *колективизма, историцизма, „духа времена“ и формализма.*

Колективизам и историцизам се одбацују ставом да појединачна дела нису одређена случајним и променљивим контекстом коме појединац припада. Заступа се теорија о историји по којој се закони сваке уметности усавршавају временом, формализовањем корпуса чињеница које се виде на грађевинама

из историје архитектуре, њиховим процењивањем и испитивањем и, на крају, сублимирањем и трансформацијом у апстрактне типове и општа правила за савремену употребу. Заступа се *формализам* у архитектури који поништава „дух времена“. Естетска својства повезана са архитектуром заснивају се на својствима дефинисаним просторним моделом грађевина и верује се у допринос *форме*, а не *значења* вредновању архитектуре, уз образложење да се у пројектантском поступку прво поставља архитектонска форма, а тек затим говори о њеној артикулацији да би изразила идеје.

Општа теоријска полазишта историје и теорије архитектуре су уз помоћ прецизних критеријума методолошки груписана у поднаслову у првом делу рада, а затим укрштена са аргументима теоријских поставки издвојеним у другом делу рада. Из конкретних теоријских ставова постављено је седам кључних тема савремене класичне архитектуре, односно установљено седам нових тематско-теоријских поставки у оквиру теме, које дају основу за читање теорије савремене класичне архитектуре и њене везе са ренесансом. На основу развијеног дијахронијског тумачења теоријских поставки у архитектури у чијем опсегу постоји сложена и вишестрана релација између архитектуре и ширег културног поља друштвених наука, произилази нова интерпретативна поставка савремених појава историје и теорије архитектуре.

Кључне речи: савремена класична архитектура, ренесанса, интелектуална историја, културна историја, индивидуализам, холизам, историцизам, “дух времена”, формализам, визуелна имагинација.

Научна област: Архитектура и урбанизам

Ужа научна област: Историја, теорија и естетика архитектуре и визуелних уметности и обнова градитељског наслеђа

УДК број: 72.01(043.3)(049.32)

THEORETICAL POSITIONS IN CONTEMPORARY CLASSICAL ARCHITECTURE AND THEIR RELATIONSHIP WITH THE THEORETICAL PRINCIPLES OF RENAISSANCE ARCHITECTURE

ABSTRACT

Contemporary classical architecture is an important problem field in the recent history and theory of architecture. Its growing presence on the contemporary architectural scene elicits a study into its genesis and modes of presentation; a critical analysis of its protagonists' ideas; a synthetic exploration into the main problems of displaying the history of ideas underpinning classical architecture; and finally, a formulation of a comprehensive set of notions related to this modern phenomenon.

This study deals with the theoretical positions of contemporary classical architects with which they explain their work; moreover, it attempts at defining relations and establishing a continuum of ideas between contemporary classical architects and the theoreticians of Renaissance architecture.

Furthermore, insight is provided into the manifestations of theoretical thought on contemporary classical architecture within modern architectural theory along with the definitions of the authors' theoretical views upon which it has been classified as a significant theoretical form of architecture in the 21st century.

Theoretical considerations behind contemporary classicism in architecture are clearly distinguished from those of other contemporaneous theoreticians. In their *individualistic* approach to the history of architecture and attitudes towards the ideas of *collectivism*, *historicism*, *the spirit of the times*, and *formalism* they group with the Renaissance theorists.

Collectivism and *historicism* are rejected with the view that a piece of art is not determined by the random and volatile context to which an individual (artist) belongs. They maintain the thesis on history in which the laws of each art are perfected over time, first by formalizing the corpus of facts observed on the buildings in the history of architecture, then by evaluation and examination of

these facts, and finally, by their sublimation and transformation into abstract types and general rules for the modern user. They advocate *formalism* in architecture which annihilates the *zeitgeist*. Aesthetic qualities associated with architecture arise from the properties defined by the spatial model of the building so that it is the *form* rather than the *meaning* which is believed to contribute to architectural evaluation; it is argued that in the design process the architectural form is set first, and only then its articulation into ideas is considered.

In the first part of the study, the general theoretical principles of the history and theory of architecture are grouped into subheadings according to precise methodological criteria, and are then cross-referenced to the theoretical arguments presented in the second part. There are seven key themes singled out from the specific theoretical views on contemporary classical architecture and seven new thematic and theoretical positions are established within the topic, which provide the basis for the reading into the theory of contemporary classicism in architecture and its relationship with the Renaissance. The developed diachronic exposition of theoretical positions in architecture, encompassing its complex and multi-faceted relation with a wider cultural field of social sciences, yielded a new interpretation of contemporary phenomena in architectural history and theory.

Key words: contemporary classical architecture, Renaissance, intellectual history, cultural history, individualism, holism, historicism, the spirit of the times, formalism, visual imagination.

Scientific field: Architecture and Urbanism

History, Theory and Aesthetic of Architecture and Visual Arts and Renewal of Building Heritage

UDK number: 72.01(043.3)(049.32)

СПИСАК ПРИЛОГА:

Табла 1: Приступи проучавања теорија архитектуре

Табла 2: Принципи класичне архитектуре

Табла 3: Теоријски принципи архитектуре ренесансе. ОДНОС ПРЕМА ФОРМИ:
ПРИНЦИПИ ТЕОРИЈЕ АРХИТЕКТУРЕ ЛЕОН БАТИСТА АЛБЕРТИЈА

Табла 4: Теоријски принципи архитектуре ренесансе. ОДНОС ПРЕМА ФОРМИ:
ПРИНЦИПИ ТЕОРИЈЕ АРХИТЕКТУРЕ СЕБАСТИАНА СЕРЛИА

Табла 5: Теоријски принципи архитектуре ренесансе. ОДНОС ПРЕМА ФОРМИ:
ПРИНЦИПИ ТЕОРИЈЕ АРХИТЕКТУРЕ АНДРЕА ПАЛАДИА

Табла 6: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре. ФОРМА vs.
СИМБОЛИКА И ЗНАЧЕЊЕ - ЗАЈЕДНИЧКО ДЕЛОВАЊЕ (АЛАН ГРИНБЕРГ)

Табла 7: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре. КАНОНСКО
ПРАВИЛО И ИНВЕНЦИЈА - СИНТЕЗА, ЦЕЛОВИТОСТ, ИДЕНТИФИКАЦИЈА
(ТОМАС ГОРДОН СМИТ)

Табла 8: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре. УСАВРШАВАЊЕ,
ПРИЛАГОЂАВАЊЕ, УСВАЈАЊЕ, ПРЕНОШЕЊЕ, ПОДРАЖАВАЊЕ,
ОЖИВЉАВАЊЕ, РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА ФОРМЕ (РОБЕРТ АДАМ)

Табла 9: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре. МАТЕРИЈАЛИ,
КОНСТРУКЦИЈА, ПРОЗОРИ, РАСПОНИ, КРОВОВИ, СИМЕТРИЈА, ЛЕПОТА -
СЕДАМ НЕСПОРАЗУМА И СЕДАМ ПРИНЦИПА (КВИНЛАН ТЕРИ)

Табла 10: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре. ИМИТАЦИЈА,
ТЕКТНИКА, КАРАКТЕР, „ЗДРАВ РАЗУМ“ - НЕОПХОДНОСТ И СЛОБОДА, РЕД И
ИГРА, КОНВЕНЦИЈА И ОРИГИНАЛНОСТ, НОРМАТИВНО И ИСТОРИЈСКО
(ДИМИТРИ ПОРФИРИОС)

Табла 11: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре.
КОНТЕКСТУАЛИЗАМ, АЛУЗИОНИЗАМ, ОРНАМЕНТАЛИЗАМ – ВЕЧНО
ВАЛИДНА НАЧЕЛА (РОБЕРТ СТЕРН)

Табла 12: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре. ИНВЕНЦИЈА,
ИНОВАЦИЈА, ОТКРИЋЕ – СРЕДСТВА У ОКВИРУ УНИВЕРЗАЛНОГ (ЛЕОН
КРИЕР)

САДРЖАЈ

АПСТРАКТ

АВСТРАСТ

СПИСАК ПРИЛОГА

1.0 УВОДНА РАЗМАТРАЊА О ТЕМИ	1
1.1 Претходна анализа информација о предмету истраживања	1
1.2 Образложење проблема и предмета истраживања	10
1.3 Циљеви и задаци истраживања	14
1.4 Полазне хипотезе истраживања	15
1.5 Научне методе истраживања	16
1.6 Научна оправданост дисертације, резултати и практична примена резултата	18
I ДЕО	
2.0 ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ (ПРИСТУПИ) ПРОУЧАВАЊА ФЕНОМЕНА САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ	22
2.1 ПРИСТУПИ ТЕОРИЈАМА АРХИТЕКТУРЕ – ФОРМА ИЛИ ЗНАЧЕЊЕ	25
2.1.1 ТЕОРИЈЕ ПРОЈЕКТОВАЊА vs. КУЛТУРНЕ ТЕОРИЈЕ	25
2.1.2 ИНТЕЛЕКТУАЛНА ИСТОРИЈА vs. КУЛТУРНА ИСТОРИЈА	28
2.1.3. ИНДИВИДУАЛИЗАМ vs. ХОЛИЗАМ	29
2.2 ДВА ЗНАЧЕЊА ТЕРМИНА „ИСТОРИЦИЗАМ“	40
2.2.1 Три објашњења архитектуре	43
2.2.2 „Прави универзални стил“	49
2.2.3 Два погледа на историју	54
2.3 ДВА АСПЕКТА ФОРМАЛИЗМА	59
2.3.1 Формализам - независно од концепта, идеје или значења	60
2.3.2 Формализам - протокол теоријског предочавања уметничког дела посредством „облика“	74
2.4 ВИЗУЕЛНА ИМАГИНАЦИЈА И ЕСТЕТИКА	82
2.4.1 Природа човека и естетика	84
2.4.2 Визуелно сагледавање и доживљај простора	93
2.5 САВРЕМЕНА КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА - ЈЕДИНСТВЕНА ТЕОРИЈСКА ГРУПА	98
2.5.1 Принципи класичне архитектуре	101
3.0 ТЕОРИЈСКИ ПРИНЦИПИ АРХИТЕКТУРЕ РЕНЕСАНСЕ	114
3.1 ОДНОС ПРЕМА ВИЗУЕЛНОЈ ИМАГИНАЦИЈИ	116
3.2 ОДНОС ПРЕМА ВИТРУВИЈУ	122
3.3 ОДНОС ПРЕМА ИСТОРИЈИ	127
3.4 РЕНЕСАНСНИ ФОРМАЛИЗАМ	131

3.4.1	Пропорцијски односи	134
3.4.2	Форма - Природа – Лепота – Историја	140
3.5	УЛОГА „ЗНАЧЕЊА“ У РЕНЕСАНСНИМ ТРАКТАТИМА О АРХИТЕКТУРИ	142
3.5.1	Алберти и антропоморфизам у архитектури	144
3.5.2	Серлио и метафоричан језик архитектуре	145
3.5.3	Паладио и тектоника у архитектури	147
II ДЕО		
4.0	ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ	152
4.1	ФОРМА vs. СИМБОЛИКА И ЗНАЧЕЊЕ - ЗАЈЕДНИЧКО ДЕЛОВАЊЕ (АЛАН ГРИНБЕРГ)	155
4.1.0	Теоријски ставови	155
4.1.1	Однос према историји – читање њеног искуства	157
4.1.2	Однос према стилским редовима - класични редови и формална својства	158
4.1.3	Симболика и значење	160
4.1.4	Класична архитектура и стил (класична архитектура и демократија)	161
4.2	КАНОНСКО ПРАВИЛО И ИНВЕНЦИЈА - СИНТЕЗА, ЦЕЛОВИТОСТ, ИДЕНТИФИКАЦИЈА (ТОМАС ГОРДОН СМИТ)	166
4.2.1	Теоријски ставови	168
4.2.1.1	Однос према историји и „духу времена“	168
	Однос према историји - одакле учити?	168
	Однос према Витрувију	170
4.2.1.2	Однос према стилским редовима	171
4.2.2	Формални системи (оквир)	173
4.2.2.1	Принципи архитектуре	173
	Правило (Закон)	174
	Инвенција	175
	Уређеност, ред (<i>ordinatio</i>) – супротност „типу“	178
4.3	УСАВРШАВАЊЕ, ПРИЛАГОЂАВАЊЕ, УСВАЈАЊЕ, ПРЕНОШЕЊЕ, ПОДРАЖАВАЊЕ, ОЖИВЉАВАЊЕ, РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА ФОРМЕ (РОБЕРТ АДАМ)	180
4.3.1	Теоријски ставови	181
4.3.1.1	Дефинисање појма	181
4.3.1.2	Однос према историји - постепено усавршавање форми	183
	4.3.1.2.1 Развој традиције у новом добу	186
	4.3.1.2.2 Трансформација форми класичне архитектуре	
	Појединачни елементи	188
	Склопови	189
	4.3.1.2.3 <i>Оживљавање</i> као супротност <i>мимикрији</i>	190
	Идентификација оживљавања	191

Историјска визија	192
Мотивација аутора	194
4.3.1.3 Однос према „духу времена“	198
4.3.2 Формални системи	199
4.3.2.1 Класични редови и формална својства	199
4.3.2.2 Примена - Додавање и одузимање	200
4.3.2.3 Примена - Сакривени редови	202
4.4 МАТЕРИЈАЛИ, КОНСТРУКЦИЈА, ПРОЗОРИ, РАСПОНИ, КРОВОВИ, СИМЕТРИЈА, ЛЕПОТА - СЕДАМ НЕСПОРАЗУМА И СЕДАМ ПРИНЦИПА (КВИНЛАН ТЕРИ)	205
4.4.1. Теоријски ставови	206
4.4.1.1 Одбрана класичне архитектуре – однос према модернизму	206
4.4.1.2 Однос према „духу времена“	213
4.4.1.3 Однос према религији (као природи)	216
4.4.2. Формални системи	220
4.4.2.1 Принципи класичне архитектуре	220
4.5 ИМИТАЦИЈА, ТЕКТОНИКА, КАРАКТЕР, „ЗДРАВ РАЗУМ“ - НЕОПХОДНОСТ И СЛОБОДА, РЕД И ИГРА, КОНВЕНЦИЈА И ОРИГИНАЛНОСТ, НОРМАТИВНО И ИСТОРИЈСКО (ДИМИТРИ ПОРФИРИОС)	227
4.5.1 Теоријски ставови	228
4.5.1-1 Имитација у архитектури	228
4.5.1.2 Тектоника у архитектури	231
4.5.1.3 Класична архитектура – (није) стил? Класичан ред – (је) тектоника!	234
Класичан ред и однос према природи	238
<i>Decorum</i> класичног реда	238
4.5.1.4 Карактер vs. стил – „стил“ не постоји	240
Принципи архитектуре - Правила за давање карактера артефактима	240
4.5.1.5 Однос према историји – одбацавање историцизма и „духа времена“	247
Принципи „здрог разума“	247
Традиција и реконструкција	251
Традиција vs. Ново	253
4.6 КОНТЕКСТУАЛИЗАМ, АЛУЗИОНИЗАМ, ОРНАМЕНТАЛИЗАМ – ВЕЧНО ВАЛИДНА НАЧЕЛА (РОБЕРТ СТЕРН)	260
4.6.1 Теоријски ставови	262
4.6.1.1 Одбрана класичне архитектуре данас	262
4.6.1.2 Однос према визуелном и когнитивној психологији (кроз критику модернизма)	265
4.6.1.3 Историја – пут до данас	269
Постмодернизам – дефиниција појма	269
Дисконтинуитет и континуитет у модерној архитектури: <i>Модернизам и Пост-модернизам</i>	272

Шизматичан постмодернизам	275
Традиционални пост-модернизам	277
Пост-модерни класицизам	281
4.6.1.4 Однос према „духу времена“	286
4.6.1.5 Класицизам као стил	288
4.6.1.6 Континуитет постмодернизма – традиција и модерност	291
4.7 ИНВЕНЦИЈА, ИНОВАЦИЈА, ОТКРИЋЕ – СРЕДСТВА У ОКВИРУ УНИВЕРЗАЛНОГ (ЛЕОН КРИЕР)	294
4.7.1 Теоријски ставови	295
4.7.1.1 Терминологија (<i>модерност – модернизам – традиција – класично – вернакуларно</i>)	295
Вернакуларно и класично	295
Класично и модернистичко	298
Концепти <i>инвенције, иновације и открића</i> - Класично и модернистичко виђење	299
4.7.1.2 Однос према историји и “духу времена“	300
Критика модернизма	300
Традиционална култура и идеја прогреса	305
Вечне вредности принципа традиционалне архитектуре. <i>Venustas – Firmitas – Utilitas</i>	306
<i>Ново, јединствено, тектонско, оригинално</i>	308
„Дух материјала“ уместо „духа времена“	310
Равнотежа целине	311
5.0 СИНТЕТИЧКА РАСПРАВА О ТЕОРИЈСКИМ ПОСТАВКАМА САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ И АРХИТЕКТУРЕ РЕНЕСАНСЕ	312
5.1 ДВА АСПЕКТА ПОСМАТРАЊА САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ	312
5.2 ЈЕДИНСТВЕНИ ТЕОРИЈСКИ СТАВОВИ САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ	
5.2.1 ОДНОС ПРЕМА ИСТОРИЈИ И ИСТОРИЈСКИМ ПЕРИОДИМА	317
5.2.2 ФОРМАЛИЗАМ У САВРЕМЕНОЈ КЛАСИЧНОЈ АРХИТЕКТУРИ	324
5.3 ИНТЕРЕСОВАЊЕ ЗА ВИЗУЕЛНО	335
5.4 ТЕРМИН „САВРЕМЕНА КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА“	342
5.4.1 КАО РЕЧ КОЈУ АУТОРИ КОРИСТЕ	342
5.4.2 КАО РЕЧ КОЈОЈ СЕ ДАЈЕ ЗНАЧЕЊЕ	348
6.0 БИБЛИОГРАФИЈА	352

1. УВОД

1.1 Претходна анализа информација о предмету истраживања

Савремена класична архитектура

У оквиру теоријских струја које су данас актуелне у савременој архитектури, предмет рада овог истраживања је она која се наставља на традицију класичне архитектуре која има корене у антици (традиција „западног класицизма“). У последњих тридесет година постоји значајан број архитеката који пројектују користећи класичне принципе у архитектури, што није био случај до осамдесетих година 20. века. Писано изражени ставови којима ови аутори објашњавају свој рад, који могу да се систематизују и који се могу третирали као целовити корпус у оквиру теорије архитектуре, датирају од осамдесетих година 20. века, од када се јављају у све већем броју. С обзиром да је ова појава присутна већ дуже од две деценије, а не постоји целовито истраживање које покушава да систематизује ставове њених протагониста, као ни теоретичара архитектуре и филозофа који су их тумачили, постоји потреба да се она објасни, да се покаже њена генеза и мотивација њених аутора и, у оквиру тога, да се критички анализирају теоријски ставови које изражавају архитекти када образлажу своју позицију. Како се ради о савременој појави пројектовања коришћењем класичних принципа у архитектури, појам „савремена класична архитектура“ истиче савременост историјске ситуације, а грађевине које га представљају указују на обнову класичних принципа у пројектовању (који се по својим визуелним и формалним својствима, по композицији просторних и визуелних елемената, као и по својој хуманистичкој димензији, ослањају на „грчко-римску“ традицију, артикулисану на основу трактата).

Поставља се, такође, проблем формулисања јединственог опште обједињавајућег појма за ову појаву, с обзиром да се у литератури јасно уочава присуство више назива који нису еквивалентни: „савремена класична архитектура“, „нови класицизам“, „модерни класицизам“, „савремени

класицизам“, „модерна класична архитектура“, „нова класична архитектура“¹. Формулација и разграничење ових појмова је методолошки проблем по себи, и решење овог проблема ће бити један од доприноса истраживања.

Постоји, такође, и критика појаве савремене класичне архитектуре, реакција на њу, али и велики број остварених архитектонских дела. У нашој средини, у стручној литератури савремена класична архитектура се не спомиње. Већина публикација је начелно затворена за идеју употребе класичних и традиционалних архитектонских елемената, за шта је једно од могућих објашњења подразумевање да је класична архитектура неприкладна за савремено доба. У том смислу, поставља се питање како њени аутори одговарају на такву критику.

Класична архитектура је у овом истраживању одређена једним бројем традиционалних пројектантских елемената, као што су: композиција простора, стилски редови, одустајање од слободног плана, пре-модернистички принцип урбане композиције, и истраживање прати њихову специфичну употребу и оправдања.

¹ E.M.Dowling. *New Classicism: The Rebirth of Traditional Architecture*. Rizzoli, 2004; B.Mitrović. *Learning from Palladio*. New York: Norton, 2004; A.Papadakis. *Classical Modern Architecture*. London: Terrail, 1997; R.Economakis ed. *Building classical: a vision of Europe and America*. London: Academy editions, 1993; A.Papadakis & H.Watson ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990.; R.A.M.Stern. *Modern Classicism*. London: Thames & Hudson; New York: Rizzoli, 1988; T.G.Smith. *Classical Architecture, Rule & Invention*. Gibbs M. Smith, Inc., 1988; C.Jencks. *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*, London: Academy Editions, 1987; D.Watkin. *A History of Western Architecture* (1986), London: Laurence King Publishing, 2005; T.G.Smith. *Vocabulary, Proportion and Invention in Contemporary Classical Architecture*. Lecture org. by the Chicago-Midwest ICA&CA (Chicago: Driehaus Museum, April 2010); *New Palladians*. Exhibition (London: September 2008), www.intbau.org/Downloads/New_Palladians_catalogue_reva_LLRR.pdf; *The ForUM*. The Newsletter of the Institute of Classical Architecture & Classical America (2008), <http://www.classicist.org/workspace/pdf/Forum-2008-Winter.pdf>; D.Mayernik. "Renaissance and Renaissances: Contemporary Classical Architecture and the Renaissance". The South-Central Renaissance Conference *Exploring the Renaissance: An International Conference* (Houston TX: March 2006). У наведеним библиографским јединицама, без обзира на термин коришћен у наслову, јављају се и термини: „contemporary classical architecture“, „modern classical architecture“, „new classical architecture“, „contemporary classicism“, „modern classicism“, „new classicism“.

Савремену класичну архитектуру њени протагонисти дефинишу одбацивањем „оригиналности“ модерниста која се заснива на изражавању „духа времена“ и посвећености технологији као архитектонском језику. Они сведоче да раде у оквиру традиције, верујући да без традиције, архитектура, као и било која друга уметност, не може да комуницира. Њихов став је да грађевина не може бити схваћена као један једини, само-референтни објекат, који себе намеће свету, већ као учесница у сложеној култури, која се ослања на вољу појединаца да је прихвати на основу онога што му је познато из прошлости. Теоретичари чији су ставови приказани у овом раду заступају архитектуру која се по својим визуелним и формалним својствима, по композицији просторних елемената и композицији визуелних елемената, ослања на „грчко-римску“ традицију, артикулисана на основу трактата. Овај феномен не укључује само архитектуру која обнавља стилске редове, већ се залаже за обнављање традиционалних архитектонских приступа пројектовању који су имали дугу историју прекинуту модернизмом. Протагонисти савремене класичне архитектуре заступају традиционалну архитектуру која може решавати нове проблеме – суштински традиционалну по својим вредностима а јасно модерну по свом одговору на проблеме, прочишћену у композицији и пуну поштовања за контекст, која тежи визуелним и формалним својствима која имају велика дела архитектуре прошлости.

Савремени класични архитекти чији су теоријски ставови у истраживању приказани, критички анализирани и систематизовани, су сви прихватили принципе класичне архитектуре и прилагодили их данашњици, а њихова међусобна различитост говори у прилог флексибилности класичног оквира и богатства израза које је могуће у оквиру њега. По којим ставовима ови аутори припадају истој теоријској породици, а по којима показују различитост која је могућа у оквиру јединствености класичног, су питања која чине тему врло савременом и раду дају оригиналан научни допринос.

Ренесансни теоретичари архитектуре

Савремени класични теоретичари се у својим текстовима ослањају и позивају на теоријске списе античког и ренесансног периода. Већина њих сматра да савремена класична архитектура, као и модерна историја, почињу у 15. веку, са рађањем хуманизма. На тај начин ренесанса, чији су трактати теоретичара засновани на класичној антици, постаје релевантан теоријски репер за савремену класичну архитектуру. У текстовима савремених класичних архитеката постоје повремено ослањања и позивања и на утицаје барока и барокних мајстора, али се архитектонска теорија седамнаестог века у највећој мери заснивала управо на ренесансним трактатима из шеснаестог века, који су у том периоду доживели многа нова издања и преводе.

У том смислу, као главни теоретичари ренесансног периода са којима се у упоредној анализи могу пратити теоријски ставови савремене класичне архитектуре, издвојени су Леон Батиста Алберти, Себастиано Серлио и Андреа Паладио. Ова три аутора су дали најзначајније и најутицајније теорије архитектуре ренесансе 15. и 16. века у својим трактатима, у којима се јасно издвајају теоретски појмови и пројектантски принципи – идеје које су директно обликовале архитектонска дела. Албертијев трактат *De re aedificatoria* био је, поред Витрувијевог, најзначајнији међу текстовима који су се појавили пре 16. века и установили одређене теоријске ставове. Осим тога, он је имао двоструку улогу: и стварања нове и преношења постојеће теорије, јер иако је био независан рад, ипак је учествовао у текстуалном корпусу који се јављао око њега са више интерпретација. Алберти је први теоретичар који систематично и на методолошки нов начин у трактату *De re aedificatoria* даје прво општа теоријска разматрања (дефинише тему свога рада и поставља своје принципе), а затим пролази кроз све области архитектуре бавећи се истим типовима грађевина са више различитих аспеката: стабилности, функције и естетских квалитета.

Себастиано Серлио својим трактатом даје први практични приручник за архитекте, књигу по укусу ренесансе 16. века у којој се на једном месту, поред текста, налазе веома читљиви архитектонски цртежи античких и тада

савремених грађевина, као и сопствени пројекти аутора. За разлику од ренесанских теоретичара 15. века, Серлио, иако подвлачи утицај Витрувија на свој рад, поставља и сопствене теоријске принципе који одступају од утврђених канона, а тиме дозвољава креативност манифестовану кроз борбу у којој већ усвојена правила и сасвим нове ствари посежу једне за другима у процесу оживљавања и асимилације.

Андреа Паладио је, више од било ког другог ренесансног аутора трактата, преусмерио садржај архитектонских књига од дугих теоријских тумачења Витрувија ка практичним пројектима намењеним архитектима, какви се налазе у савременој архитектонској литератури. Теоријски трактат Андреа Паладија није доминантно испуњен егзактним принципима архитектуре већ даје непосредну, јасну и језгровиту теорију, изражену прецизном терминологијом и засновану на сопственом практичном искуству, које треба да буде практична помоћ у сврху грађења.

Терминологија

Претходна анализа информација о предмету истраживања укључила је и анализу основних кључних речи и појмова који су од суштинског значаја за тему истраживања и који се користе у раду. С обзиром да су они веома специфични, непознати ширем кругу архитеката, да се веома често потпуно погрешно тумаче и да је терминологија која се у стручној штампи најчешће проналази сама по себи објекат неслагања и расправа, објашњење основних појмова наметнуло се као обавеза. Уводна анализа појмова оквирно детерминише поље научног рада, али не тежи да прецизно одреди његове чврсте границе и могуће домете, већ да начелно представи и испита основне релације између референтних концепата и формира релативно стабилне представе као основна упоришта у теоријском раду. Избор кључних речи - појмова, заснован је на резултатима рада на магистраској тези, као и на новим истраживањима спроведеним у циљу израде пријаве докторске дисертације. За сваки од наведених појмова дато је објашњење и могући начин његове интерпретације.

Да би се разумела историја појаве савремене класичне архитектуре неопходно је дати објашњења термина *класика* и *класично* који се користе у овом раду, а који имају читав низ значења и импликација. Концепт класичног се користи у свим областима човековог стварања, музици, књижевности, физици, математици, уметности, архитектури, да би се означила извршност, изузетна вредност. Сама реч потиче од латинске речи *classicus*, што је термин коришћен у римском закону за највишу категорију римског грађанина - пореског обвезника. У другом веку је по аналогији примењена на писце установљене репутације и јавља се као фраза *scriptor classicus*, која одговара аутору више класе у односу на *scriptor proletarius*. У средњем веку коришћење речи је проширено на све грчке и римске писце и на уметност истог периода, увек са импликацијом признатог ауторитета. Када је појам *класичан* постао део архитектонског изражавања, задржао је те унутарње конотације, реферишући на веома висок квалитет и извесну посебност. У архитектури се термин *класичан* позива на коришћење систематичног језика архитектонских елемената и склопова, као што су: примена стубова и профилација, примена ритма, мере, пропорције и ослањања на људско тело, што је све настало и развијано у античко грчкој и римској култури. Као што је класична књижевност заснована на принципима пристојног изражавања, архитектура антике је такође пратила широки скуп правила која су дефинисала обликовање јавне и приватне архитектуре. Забележио их је Витрувије, а они су оживљени као динамичан нови језик у ренесансној Фиренци и остали у непрекинутој употреби од 15. века. Већ је Леон Батиста Алберти гледао на античке споменике не само како су они саграђени, већ са намером да из њих спозна и закључи непромењиве класичне законе. Његов трактат о архитектури *De re aedificatoria* покушава да кодификује основне принципе и, истовремено, да јасно покаже ренесансни акценат на развој индивидуалног и сопствене воље и жеље у архитектонском стваралаштву, што је концепт потпуно стран античкој Грчкој, и почео је да се јавља тек у хеленистичком периоду. Алберти тврди да естетски квалитет грађевине зависи од лепоте и од орнаментa, при чему је лепота суштинска, унутарња, а орнамент је побољшава али није њен саставни део, чиме отвара врата

огромној флексибилности класичног језика. Ова флексибилност је резултирала у наредних шест стотина година креативног израза, који се показује актуелним и данас.

Термин *класицизам* је релативно нови додатак претходно представљеном термину, који у енглеском језику датира из раног 19. века. Као што његов корен *класично* индицира, овај термин се односи на антику и касније стилске периоде засноване на концептима античке архитектуре. Термин *нови класицизам*, који је у нашој стручној терминологији познат, истиче савременост историјске ситуације и грађевине које га представљају указују на обнову класичних принципа и примену класичних елемената у пројектовању, али не укључује обавезно и став да се ради о новој хуманистичкој архитектури. Он више реферише на стил, док термин *савремена класична архитектура* укључује део шире и свепрожимајуће традиције, што захтева извештан низ заједничких вредности, израз ширег културног идеала свог времена и културе, као и важно културно значење, али не и кохерентан архитектонски стил. Теоријске поставке њених аутора изражавају занимање за људску размеру традиционалних стилова и покушавају да их користе за стварање хуманистичке архитектуре, по мери човека, за данашње време. Тако термин *савремена класична архитектура* подразумева и ауторе који својим теоријским поставкама изражавају да им је стало до форми које имају људску меру, али не брину о архитектонском стилу (дефинишу архитектонске и урбане форме које су потребне за хуманистичку архитектуру, али архитектонски детаљи у стилском смислу немају значење које долази из дуге употребе и историјских асоцијација). Због свега наведеног у раду се терминолошки определило за *савремену класичну архитектуру* у наслову, што се у закључку рада детаљније коментарише.

Постоји значајна разлика између термина *модерно* и *модернизам*. *Модерни* период у архитектури Запада почиње у раном 15. веку са рађањем хуманизма, а ренесанса се може сматрати првим стилским периодом *модерног класичног* или *модерног класицизма*. Са друге стране, *модернизам* је покрет који предлаже прекид са историјом и одбацивање традиционалне

естетике у корист самореферентне, функционално и технолошки одређене форме. Многи представници различитих модернистичких стилова средине 20. века тврде да њихов рад стоји издвојено, самостално, као паралелна традиција, са претензијом ка модерности већом него што су имали сви стилски правци до тада – у том смислу *модернизам* јесте *модеран* стил. Међутим, оно што се назива *модернизмом* је карактерисано нормативним дефинисањем специфичних карактеристика обликовности као прилагођених или неприлагођених датом времену. Из тога затим следи одређивање прихватљивих пројектантских стратегија, у смислу да се одређене стратегије фаворизују као прилагођене датом времену, на супрот другим које се дискриминишу као неприхватљиве. Реч „модерни“, са друге стране, нема нужно такав вредносни набој и може напросто да значи „од нашег времена“. У том смислу термин *модернизам* у овом раду подразумева један у низу стилова у *модерном континууму* који почиње са *ренесансом*.

Претходна анализа информација о предмету истраживања је укључила изучавање литературе о проучаваној појави. Истраживање односа теоријских поставки савремене класичне архитектуре и ренесанских теоретичара је засновано, највећим делом, на текстовима – доминантним теоријским ставовима исказаним експлицитно у трактатима и расправама о архитектури. Осим тога, користили су се и други записи – манифести, новински чланци, писма, интервјуи, у којима веровања њихових аутора делују имплицитно. Основна литература која се односи на савремену класичну архитектуру базирана је на књигама и чланцима о овој појави, објављеним од осамдесетих година 20. века, док се основна литература о периоду ренесансе заснива на трактатима о архитектури тога доба.

Литература која се бави *савременом класичном архитектуром* подељена је у две групе: Прву групу литературе – ПРИМАРНЕ ИЗВОРЕ - чине писани радови савремених класичних архитеката. Будући да се ради о истраживању теоријских поставки, основни критеријум за избор наведених аутора је био њихово изразито присуство у теоријском, а не практичном раду, тако да су

они изабрани искључиво на основу чињенице да су своје ставове исказали теоријски, у писаном облику. У овој групи се налазе савремени класични архитекти који су дидактични у свом излагању о изражавању класицизма.

Другу групу чине књиге и текстови савремених теоретичара и историчара архитектуре и филозофа који су писали о архитектури. У овој групи литературе се налазе теоретичари који индикују да савремена класична архитектура постоји, и чији наслови показују како се све тумачи и којим ставовима објашњава и (или) брани рад савремених класичних архитеката. С обзиром да се ови извори састоје од текстова који о проблему и предмету истраживања говоре посредно, у списку литературе издвојени су као СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ. Секундарни извори су грубо подељени у неколико подгрупа. Прву подгрупу чине *историчари и теоретичари архитектуре и урбанизма* који у својим текстовима дају основне податке о настанку појаве савремене класичне архитектуре, коментаришу ставове и изведена дела савремених класичних архитеката и издвајају их.

У другој подгрупи налазе се *филозофи и естетичари* који пишу о архитектури. Свака пројектантска теорија у архитектури има корен у филозофским претпоставкама, обично је повезана са разумевањем начина на који функционише људска свест, проблемима универзалног или способности да се направи естетско просуђивање. Аутори у наведеној групи у својим делима објашњавају и дају разлоге који иду у прилог савременој класичној архитектури и заузимају критичку позицију према модернистичкој архитектури.

Како истраживање савремене класичне архитектуре не би било могуће без познавања историје архитектуре модернистичког периода у целини, у последњој групи библиографских јединица, значајних за сагледавање ширег контекста истраживања, налазе се радови раних, оснивачких личности модернизма. Од значаја је и неколико наслова који припадају модернистичкој критици модернизма, што су студије које немају изразито научни карактер, али су вредне јер приказују популарну критику

модернизма. У овој групи се нашла и *општа литература* у којој се о предмету истраживања говори посредно.

Литература о периоду *ренесансе* заснива са, такође, на ПРИМАРНИМ ИЗВОРИМА - трактатима о архитектури тога доба, Леон Батиста Албертија, Себастиано Серлиа и Андреа Паладиа. Осим тога, коришћени су и СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ - коментари оригиналних текстова ренесансних теоретичара које су компетентни преводиоци и савремени теоретичари архитектуре остављали као траг свог рада на преводима и тумачењима извора.

На крају, претходна анализа информација о предмету истраживања укључила је и разговор са компетентним стручњацима. Један од значајних чинилаца за дефинисање предмета рада био је боравак кандидата у средини у којој се доминантан приступ архитектури односи на примену савремене класичне теорије у практичном архитектонском раду, и прилика да се о теоријама сазна из непосредног контакта са личностима - ауторима теоретичарима - који пројектују савремене зграде пратећи принципе и користећи елементе класичне архитектуре.

1.2 Проблем и предмет истраживања

Као основни проблем истраживања рада постављено је постојање појаве савремене класичне архитектуре која представља веома значајну проблемску целину новије историје и теорије архитектуре, али и друштва, политике, културе, уметности уопште. Више од двадесет година постојања ове појаве и њено све веће присуство на савременој архитектонској сцени, наметнули су потребу за проучавањем генезе, начина приказивања, као и за критичком анализом идеја њених протагониста. Као главни проблем истраживања се, дакле, издвојила потреба за анализом, интерпретацијом, објашњењем и упоређивањем теоријских ставова савремене класичне архитектуре, и

потреба да се утврди каква је веза између теоријских ставова савремене класичне архитектуре и ренесансе, на коју се ослањају.

Као секундарни проблем истраживања показала се чињеница да не постоји синтетичка студија која истражује глобалне проблеме приказивања *историје идеја* које стоје иза традиционалистичке архитектуре. Савремени класични архитекти често немају знање о сопственој традицији, с обзиром да не постоји ни једна канонска студија, већ мали број библиографских јединица чији аутори улажу напор да успоставе линију континуитета ових идеја. Оживљавање и усвајање делова класичног речника у савременој архитектури је регистровано осамдесетих година 20. века од стране аутора као што су Роберт Стерн² и Чарлс Џенкс³. У својим књигама они систематизују и ауторе чије дело припада појави савремене класичне архитектуре, али према начину на који се могу интерпретирати њихови пројекти или готова архитектонска остварења. Међутим, оно што није у првом плану у њиховим текстовима је начин на који ови аутори дефинишу и изражавају своју пројектантску философију⁴. Из тих разлога ова теза се усмерила ка истраживању и

² R.A.M.Stern, *Modern Classicism*, London: Thames & Hudson; New York: Rizzoli, 1988. Аутор који указује да је модерна архитектура континуум који почиње у 15. веку. Идентификовао је 1988. године пет, тада актуелних, приступа класицизму архитеката који се позивају на класичне принципе: ИРОНИЧНИ - упоредив са италијанским манијеризмом 16. века, тежи да буде езотерична архитектура са забавним шалама за оне ретке који то разумеју, ЛАТЕНТНИ – потиче од Миса ван дер Роа и Ле Корбизјеа и примењују га аутори који се у великој мери држе модернизма, ФУНДАМЕНТАЛНИ – инспирисан потпуном геометријом Ледуа и Булеа, КАНОНСКИ – највише археолошки приступ, заступа повратак преиндустријског оживљавања периода 1750-1820, МОДЕРНИ ТРАДИЦИОНАЛИЗАМ – покушава да сажме оно најбоље из свих претходних приступа, избегава иронију и шале, пуритански есенцијализам и ограничења археолошке прецизности, и МОДЕРАН КЛАСИЧАН ГРАД.

³ C.Jencks, *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*, 1987. Аутор који види појаву као једну од линија постмодернизма. Уочио је 1987. године различите облике примене класичних принципа и елемената у архитектури и издвојио: ФУНДАМЕНТАЛИСТИ АРХИТЕКТУРЕ, ОБНОВА КЛАСИЦИЗМА, УРБАНИСТИЧКИ КЛАСИЦИЗАМ, ЕКЛЕКТИЧКИ КЛАСИЦИЗАМ. Један од импута за постојање феномена савремене класичне архитектуре и јесте постмодернизам, као генерално стање транзиције које говори о другом гледању на свет, на прошлост и будућност, при чему се преиспитују све ствари, трага за трајним вредностима и законима и отварају стари хоризонти. Савремена класична архитектура се одатле изњедрила и у том смислу се може посматрати постмодернизам као контекст – промена погледа.

⁴ Једина библиографска јединица која представља скуп више теоријских текстова представника савремене класичне архитектуре и теоретичара који својим ставовима образлажу појаву савремене класичне архитектуре је: А.Papadakis & Н.Watson ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990. Текстови су груписани у четири

приказивању идеја – теоријских поставки које стоје иза архитектонских дела савремене класичне архитектуре, на упоредну анализу становишта више аутора и на логику њихових доказа, у периоду од осамдесетих година 20. века, од када она постаје све актуелнија.

Као један од проблема истраживања показала се и потреба за формулисањем јединственог појма за појаву савремене класичне архитектуре, која емпиријски постоји. Истраживање је тако обухватило и проучило скуп тенденција у пројектовању које одбацују „дух времена“ и велики део модернистичке идеологије, а ревитализују класичне елементе архитектуре, артикулисане на основу трактата. Осим тога, феномен који истраживање приказује и анализира обухвата и обнављање традиционалних архитектонских приступа пројектовању, који су имали дугу историју прекинуту модернизмом. Формулација, разграничење и формирање појма савремене класичне архитектуре и решење овог проблема истакло се и као резултат и један од доприноса истраживања.

Предмет истраживања дисертације је дефинисање односа и успостављање континуума идејних поставки између савремених класичних архитеката и ренесансних теоретичара архитектуре, као и разлике које се јављају услед временске дистанце која производи низ културно-историјских промена у којима теорије настају. Нагласак истраживања је на теорији пројектовања аутора који се приказују. У том смислу, посебно је показано како аутори теоријски исказују да треба пројектовати, које ставове имају о пропорцијским односима, о теорији форме, о основним концептима као што су функција, простор, историјско значење, архитектонски облик и формални квалитети зграде.

Теза о континуитету класичне архитектуре која може јасно да се постави постоји у делима теоретичара архитектуре од раније, што отвара једно ново поље за истраживање којим се овај рад, међутим, није бавио. За ово истраживање је наведени континуитет био битан као позадина, као

катеорије: ФИГУРАТИВНИ КЛАСИЦИЗАМ, АПСТРАКТНИ КЛАСИЦИЗАМ, ПОСТ-МОДЕРНИ КЛАСИЦИЗАМ и УРБАНИЗАМ.

позорница на којој се одвија главна радња: успостављање везе између ренесанских теоријских поставки, које су базичне, и теоријских поставки савремене класичне архитектуре. Истраживање је показало да се та веза успоставља првенствено по питању формалних аналогија, али и по суштинском заједничком хуманистичком наративу.

Рад је постављен првенствено кроз истраживање теоријских поставки савремених класичних архитеката којима они објашњавају и оправдавају свој рад, а затим и како се те теоријске поставке односе према историјским приступима класичној архитектури, односно оном из периода ренесансе. Поређење теоријских ставова протагониста савремене класичне архитектуре, међусобно и са теоретичарима ренесансе, није укључивало њихова изведена дела нити пројекте, већ искључиво њихове писане текстове.

Као предмет истраживања издвојило се и дефинисање концептуалног оквира помоћу кога се проблем испитује, тј. дефинисање основних теоријских принципа, поставки којима аутори савремене класичне архитектуре исказују своје ставове и приступ пројектантској пракси, а затим однос тога према пројектантским принципима исказаним у ренесанским теоријама архитектуре, у трактатима о архитектури Албертија, Серлиа и Паладиа.

Осим тога, дефинисани су и показатељи на основу којих се прате и утврђују узроци због којих постоје разлике у тумачењима појединих принципа, појмова и термина, порекла њихових значења и повезивање савремених значења са могућим значењима сродних термина и принципа теорија архитектуре у трактатима о архитектури ренесанских теоретичара. Предмет истраживања било је дефинисање показатеља и формулисање индикатора на основу којих се пратило на који начин су теоријска тумачења појмова ренесанских теоретичара усвојена или трансформисана у духовној култури теоретичара савремене класичне архитектуре.

1.3 Циљеви и задаци истраживања

Као основни циљ истраживања издвојило се утврђивање начина на који се теоријска мисао савремене класичне архитектуре манифестује у архитектонском стваралаштву, односно дефинисање средстава комуникације и теоријских ставова њених аутора, на основу којих се она сврстава у значајне теоријске облике архитектуре 21. века.

Други циљ је било дефинисање специфичности по којима се овај вид теоријских поставки савремене класичне архитектуре одваја од главне струје теоретичара који се залажу да архитектура треба да буде примерена „духу времена“, а тиме и утврђивање узрока актуелности ове архитектуре. Циљ је био доказивање да и овај облик архитектуре одговара одређеним сегментима духа времена, у складу са различитим културним и друштвеним ставовима, који у појединим срединама постоје заступљени у различитом обиму.

Трећи циљ истраживања било је успостављање везе и утврђивање основних принципа који повезују савремену класичну архитектонску мисао са ренесансном. Одређивање природе узрочно-последичних веза које постоје између теоријских ставова којима савремени класични архитекти објашњавају свој рад са ставовима ренесансних теоретичара архитектуре прате одређене тешкоће, с обзиром да се и ренесансна мисао не узима као потпуно чиста и јединствена, већ се од стране савремених класичних архитеката прихвата у њеној еволутивној целовитости, односно кроз трансформације настале у барокном и каснијим периодима.

Четврти циљ истраживања била је анализа и дефинисање појмова који се користе при саопштавању теорије савремене класичне архитектуре, а који се у неколико разликују од дефиниција појмова у ренесанси. До овог циља није било лако доћи с обзиром да постоји читав низ отежавајућих околности, као што су изразити недостатак јасноће у терминологији у савременој литератури, и очигледна забуна око коришћења великог броја термина којима се објашњава архитектонско стваралаштво. Овај проблем је у нашој средини још теже решив с обзиром на чињеницу да се појмови у нашем

језику тумаче кроз секундарне преводе, код којих је већ дошло до првостепеног замућивања основног значења. Потребно је нагласити и да су многи појмови изразито вишезначни и, у зависности од контекста у тексту, могу се односити на читав низ семиолошких целина.

Последњи циљ истраживања било је указивање на јачање друштвеног идентитета путем прихватања и коришћења архитектуре која у многим својим елементима доприноси повезаности савременог друштва са природним историјским развојем, што представља битан фактор психолошког осећања припадности, идентификације и оријентације појединаца, који на тај начин осећају сигурност у свакодневном животу. Овај циљ треба да потврди међународно признати став о културној разноликости (UNESCO повеља), који прецизно доводи у везу психологију личности са актом стварања, и формулише препоруке о могућим начинима коришћења искустава историје архитектуре у савременој пројектантској пракси.

У односу на постављене циљеве, препознано се и произашло је неколико научних задатака. Први је била анализа теоријских поставки којима се објашњава појава савремене класичне архитектуре. Она је подразумевала анализу позиција, појмова и пројектантских приступа којима савремени класични архитекти образлажу своју архитектонску праксу. Са друге стране, као посебан задатак издвојила се и анализа аргумената којима историчари, естетичари и филозофи архитектуре образлажу појаву савремене класичне архитектуре. На крају процеса анализе, следећи задатак био је систематизација и класификација теоријских ставова савремене класичне архитектуре, који је подразумевао објашњење, систематизацију и поређење ставова. Посебан задатак био је и поређење теоријских поставки савремене класичне архитектуре и теоријских принципа ренесансе.

1.4 Полазне хипотезе истраживања

Истраживање докторског рада заснивало се на одређеном скупу полазних претпоставки, међу којима су се као најважније издвојиле следеће:

1. Основна хипотеза рада од које се пошло била је да у оквиру савремене архитектуре несумњиво постоји феномен да архитекти и данас пројектују грађевине које користе формалне елементе класичне архитектуре, уз који се истовремено јавља све јача теорија савремене класичне архитектуре која има велики број присталица. Кроз истраживање је требало доказати разлоге за постојање ове појаве, као и последице које настају за укупну савремену архитектонску теорију. У оквиру ове полазне хипотезе била је укључена и претпоставка да се теоријски ставови савремене класичне архитектуре јасно разликују и издвајају од ставова других теоретичара који истовремено делују, и да је могуће дефинисати разлике које постоје у тумачењу појмова, философском приступу архитектонском стваралаштву и односу према културном идентитету средине у којој настају.

2. Друга хипотеза истраживања била је да се теоријске поставке савремене класичне архитектуре у многим сегментима ослањају на ренесансну теорију архитектуре са којом успостављају континуалну везу. Претпоставка о примени пројектантских принципа архитектуре ренесансе у савременој класичној архитектури је усресређена на проналажење логичних аргумената да би се дао увид у теоријску основу која је суштински важна за разумевање савремене ситуације и проблема са којима се суочавамо данас.

1.5 Научне методе истраживања

У оквиру истраживачког рада систематски је коришћено неколико научних метода истраживања, уз помоћ којих се перманентно проверавала научна заснованост постављених хипотеза. Први корак у истраживању подразумевао је формирање информационе основе, при чему се вршило прикупљање и систематизација истраживане грађе. Примењивали су се аналитичко-фактографски и теоријско-систематски поступци у обради истраживаног материјала, приликом чега се настојало да се што објективније проуче, сагледају, прикажу и објасне теоријски ставови аутора који представљају предмет истраживања. У процесу формирања информационе основе, истраживање је првенствено обухватало *методу анализе грађе*,

примарних и секундарних извора. Примарне изворе чине текстови из области архитектонске теорије аутора савремене класичне архитектуре и ренесансе, који су и непосредни предмет истраживања. Секундарни извори се састоје од текстова који о проблему и предмету истраживања говоре посредно. Настојало се да се успоставе чврсти критеријуми за избор релевантних података, како би се што боље реконструисао логички след догађаја.

Упоредни метод користио се при компарацији теоријских ставова савремених класичних архитеката, међусобно и у односу на ренесансне теоретичаре, а на основу десет критеријума који су јасно дефинисани и подељени у две групе. Компаративна анализа је основни аналитички метод за утврђивање, описивање и објашњавање значења појмова којима су дефинисани принципи архитектуре ренесансних теоретичара архитектуре и протагониста савремене класичне архитектуре у њиховим писаним радовима. Ова метода прво утврђује појмове, затим описује све њихове појавне облике и на крају их објашњава, откривајући њихов унутрашњи каузалитет и узрочност у односу на контекст. Упоредни метод се оријентише према значењима датих појмова која су постојала кроз историју, као и њиховом значењу и коришћењу данас. На тај начин ова метода је помогла да се утврде узрочно-последични односи који постоје између ставова о принципима архитектуре теоретичара архитектуре ренесансног периода и генерације теоретичара савремене класичне архитектуре. У раду се користио и *историјски метод*, самим тим што се посматрао процес и периоди које дели велика временска дистанца.

У истраживању је заступљен научни метод *анализе садржаја* као веома значајан, стратешки методолошки поступак, под којим се подразумева утврђивање и сређивање прикупљених података, постављање чињеница и њихова класификација по утврђеном систему. Поред тога, анализирање се вршило систематично, на репрезентативном узорку или на укупној маси истраживане грађе. Коначно, метод анализе садржаја подразумева и доношење одређених закључака о природи посматраних проблема, који су у

директној функцији потврђивања постављењих научних хипотеза. Анализа садржаја је коришћена у раду у првом реду како би се утврдила могућа значења појмова у архитектури који су се појављивали и користили у посматраном простору и времену, с обзиром да су неки појмови сасвим нестали из употребе или су временски значајно удаљени.

Поред наведених метода, аналитички поступак је такође обухватио *класификацију* и *систематизацију* знања, при чему су се испитивали и систематизовали претходно дефинисани принципи и карактеристике. Индуктивном класификацијом прикупљене чињенице су груписане на основу више одређених критеријума, при чему су поштована правила и принципи доследности, исцрпности и искључивости. Савремени класични архитекти су у истраживању систематизовани на основу начина на који интерпретирају своје ставове, односно дефинишу своју пројектантску философију и недвосмислено је изражавају.

У завршној фази истраживања извели су се закључци добијени из претходних фаза, а методолошки апарат обухватио је *синтезу* и *интерпретацију* резултата истраживања. Ова фаза обухватила је и методу научног предвиђања уз помоћ које се изводе релативно поуздане претпоставке о стању, карактеристикама и кретањима истраживаних појава и феномена у будућности.

1.6 Научна оправданост дисертације, очекивани резултати и практична примена резултата

Докторска дисертација је задовољила неопходан и довољан услов (*conditio sine qua non*) да би се обавило истраживање јер тема представља до сада у потпуности неистражену област знања у националној научној јавности. Упуштањем у проблематику савремене класичне архитектуре која, не само да није била продубљивана, већ се у нашој литератури уопште није помињала, обогаћује се једно поље које није било обрађивано – рад непосредно показује да постоји један низ у теоријској мисли о архитектури који негује

континуитет знања и познавања класичне традиције као виталног аспекта савремене културе широм света. Исто тако, када је у питању однос савремене класичне архитектуре и ренесансне теорије архитектуре, овакво истраживање ни у страниј есејистици није разјашњено, а у нашој средини је потпуно занемарено, тако да рад представља пионирски подухват и може имати међународни допринос.

Научни допринос тезе посебно се може истаћи кроз неколико ставки:

Први допринос: Тема докторске дисертације представља до сада у потпуности неистражену област знања у националној научној јавности. Истраживањем проблематике савремене класичне архитектуре обогаћује се једно значајно поље у области данашње архитектуре, које није било обрађивано. У раду се непосредно доказује да постоји један низ у теоријској мисли о архитектури који негује континуитет знања и познавања класичне традиције као виталног аспекта савремене културе широм света.

Други допринос: Када је у питању однос теоријских поставки савремене класичне архитектуре и ренесансне теорије архитектуре, иако је озбиљно истраживан још увек је недовољно разјашњен од стране савремених аутора који су том феномену посветили значајну пажњу. С обзиром да је у нашој средини такво истраживање потпуно занемарено, ова теза представља пионирски подухват, а може се очекивати да да и међународни допринос.

Савремени класични теоретичари се у својим текстовима ослањају и позивају на теоријске списе античког и ренесансног периода. Већина њих сматра да савремена класична архитектура, као и модерна историја, почињу у 15. веку, са рађањем хуманизма. На тај начин ренесанса, чији су трактати теоретичара засновани на класичној антици, постаје релевантан теоријски репер за савремену класичну архитектуру. Веза између ренесансних теоријских принципа, који су базични, и теоријских поставки савремене класичне архитектуре, успоставља се првенствено по питању формалних аналогија, али и по суштинском заједничком хуманистичком наративу.

Трећи допринос: Сва претходна инострана истраживања посвећена савременој класичној архитектури и њеним протагонистима, бавила су се превасходно анализом њихових пројектантских остварења, а веома мало теоријским поставкама у којима ти аутори дефинишу упориште за свој практични рад. То значи да ни у странијој литератури не постоји свеобухватна, синтетичка научна студија која сагледава све аспекте теоријског рада теоретичара, што је у раду на овој докторској тези разматрано и изведени су релевантни закључци.

Четврти допринос: По структури, основним запажањима и анализи, истраживање дефинише објашњења за многе појмове и даје тумачење за терминологију која се користи у савременој литератури о архитектури и архитектонској теорији, систематизује постојеће ставове и, на основу компаративног приказа различитих ставова, личности и епоха, дефинише њихово место у савременој архитектури, чиме доприноси употпуњавању целовите слике о развојним процесима у архитектури уопште.

Појмови који се у раду анализирају представљају актуелну тему савремене архитектуре јер је историја савремене архитектуре непотпуна ако се савремена класична архитектура не узме у обзир. Са тим у вези, резултат истраживања осветљава употребу ренесансних принципа који се до данас примењују иако је форма испољавања другачија. Утврђује се степен и дубина трансформације кроз коју је савремена класична архитектура прошла у последње три деценије, под утицајем одређених друштвених, културних и философских фактора средина у којима делују њени аутори.

Пети допринос: На основу истраживања обављених за потребе дисертације формулишу се препоруке за формирање теоријског модела система праћења промена које настају као природан процес еволуције идеја у оквиру савремене класичне архитектуре. Превасходни задатак овог истраживања је био да испита могућности бављења проблемима архитектуре кроз научно-истраживачки рад, тако да је практична примена резултата, у овом случају, подређена теоријском значају истраживања. Међутим, искуства оваквог теоријског истраживања у области архитектонског пројектовања и

савремене архитектуре могу бити коришћена у савременој пројектантској пракси.

Шести допринос: Кроз изучавање идеја и ставова сабраних у писаним делима савремених класичних архитеката дефинише се механизам спознајног процеса промишљања о архитектури и принципима њене материјализације. Тема истраживања има теоријски значај за конкретну научну област, а посебан допринос огледа се у утврђивању неистражених и нерешених проблема који се уочавају приликом преиспитивања ставова који су постали нека врста догми у савременој архитектури и који су недовољно проверени.

Очекивани резултат истраживања је да се на основу овога рада дефинишу везе и да се формира дугорочни пројекат систематског праћења промена које настају као природан процес еволуције идеја у оквиру савремене класичне архитектуре. Очекује се и да се кроз овај рад у нашој средини почне са озбиљнијим проучавањем појмова који се од ренесансе па надаље најчешће разматрају и користе, и представљају кључ за разумевање савремене архитектуре, која према њима има различит однос: од потпуне негације до наставка традиције.

Тема истраживања у себи спаја научну и практичну вредност. Теоријски и практично је значајна и актуелна, врло је савремена јер се стваралачки процес класичних архитеката управо интензивно одвија. Истраживање има оригиналан допринос, посебно у нашој средини где до сада није идентификовано постојање у свету препознатљиве појаве савремене класичне архитектуре, али се уочавају поједини спорадични примери практичног деловања, у којима се препознаје некритичка примена ставова савремених класичних архитеката.

2.0 ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ (ПРИСТУПИ) ПРОУЧАВАЊА ФЕНОМЕНА САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ

Први део дисертације конципиран је као систематизован преглед ставова историчара и теоретичара архитектуре, естетичара архитектуре и филозофа који пишу о архитектури, и који, јасно исказаним ставовима, уочавају и образлажу појаву савремене класичне архитектуре. У овој групи су своје место пронашли теоретичари који индикују да савремена класична архитектура постоји, и чији наслови показују како се све тумачи и којим ставовима објашњава и (или) дискутује рад савремених класичних архитеката. Ови извори се састоје од књига и текстова који о проблему и предмету истраживања говоре посредно, и они су, у првој фази рада били постављени у неколико подгрупа. Прву подгрупу су чинили историчари и теоретичари архитектуре и урбанизма који у својим текстовима дају основне податке о настанку појаве савремене класичне архитектуре, коментаришу ставове и изведена дела савремених класичних архитеката и издвајају их. У другој подгрупи су се нашли филозофи и естетичари који пишу о архитектури јер је теза да свака пројектантска теорија у архитектури има корен у филозофским претпоставкама, обично повезана са разумевањем начина на који функционише људска свест, проблемима универзалног или способности да се направи естетско просуђивање. Наведени аутори у својим делима објашњавају и дају разлоге који иду у прилог савременој класичној архитектури и заузимају критичку позицију према модернистичкој архитектури. У овој групи издвајају се, на пример, Скрутон, Зангвил и Воткин. За први део рада било је неопходно проћи и кроз историју теоријских ставова аутора модернистичког периода у целини и радове раних, оснивачких личности модернизма, а од значаја је било и неколико наслова који припадају модернистичкој критици модернизма, што су студије које немају изразито научни карактер, али су за проучавање појаве савремене класичне архитектуре вредне јер приказују популарну критику модернизма. У овој групи се нашла и општа литература у којој се о предмету истраживања говори посредно.

У процесу анализе и систематизације ставова и идеја битних за појаву савремене класичне архитектуре овако различитих аутора, као што су философи, естетичари и историчари архитектуре, долазило је до бројних потешкоћа, јер се начин писања о појавама, на пример, философа архитектуре и историчара архитектуре, значајно разликује по томе што први исказује превасходно своје ставове, односно шта он директно мисли о датој теми, док други обично има историјски приказ неког другог аутора којег ставља у свој контекст и тумачења. У том процесу одређен број појава о којима ови теоретичари расправљају нису објективна ствар нити предмет, већ субјективна стања која се објективизују кроз архитектонску праксу. Констатовано је да постоји суштинска разлика између многих представа и идеја о појмовима битним за тумачење архитектуре, а највећи број неспоразума и проблема проистиче управо из тога што аутори понекада не разликују првобитно значење одређеног термина од сопствене представе о њему. Многе идеје и појаве су или мистификоване, или тумачене на многобројне различите начине, тако да је недостатак прецизног значења које стоји иза одређених термина и речи онемогућавао ефикасну дискусију и јасно индивидуално размишљање о датим појавама. Многи термини су изразито вишезначни и, у зависности од контекста у тексту, могу се односити на читав низ семиолошких целина. Непостојање довољно диференцираних речи нужно води у нејасно одређене појмове, а ови у неразумевање одређених појава. Истовремено постоји свест да је веза између појава, појмова и речи изузетно значајна за наше разумевање себе, других људи и света, тако да то веома утиче и на наше опажање и тумачење, а самим тим и сналажење у овим појавама. Међутим, када у језику не постоје тако диференциране речи, сваки појединачни припадник нове генерације је присиљен да сам за себе открије или не открије то посебно значење појаве са којом је суочен.

Жеља за јаснијим дефинисањем терминологије и разграничавањем појмова, првенствено оних који се користе при саопштавању теорије савремене класичне архитектуре, иако је донекле незахвалан задатак, водила је аутора

ове тезе да да свој допринос овој проблематици. Читав низ отежавајућих околности, као што су изразити недостатак јасноће у терминологији у савременој литератури, очигледна забуна око коришћења великог броја термина којима се објашњава архитектонско стваралаштво, односно неконзистентно тумачење терминологије која је сама по себи објекат неслагања и расправа, било је изазов да се дају објашњења и могући начини интерпретације. Зато је донета одлука да се, уместо појединачног приказа ставова сваке од ових група аутора, први део рада постави као једна врста увода у проучавање феномена савремене класичне архитектуре, као оквир за његово разумевање и стављање ове појаве у контекст, показивањем непрекидне двојности, односно постојања два аспекта посматрања сваког од наведених теоријских појмова битних за разумевање теоријских ставова савремене класичне архитектуре.

У разумевању конкретних догађаја у историји уметности и архитектуре и њихових веза са тада савременим и актуелним филозофским ставовима који су утицали на токове архитектонске мисли, као и приликом постављања теме дисертације у контекст, од изузетног утицаја су биле књиге, текстови и дискусије које су помогле у проналажењу начина како се у припреми дисертације концентрисати на линију постављених аргумената, односно како одређени аутор представља и расправља поенту коју покушава да направи, а на које контра-аргументе покушава да одговори. Стога је у овом раду учињен покушај да се пажљивим и стрпљивим читањем развију сопствене идеје о поретку у коме је одређени аутор организовао своје аргументе и представио их.

2.1 ПРИСТУПИ ТЕОРИЈАМА АРХИТЕКТУРЕ – ФОРМА ИЛИ ЗНАЧЕЊЕ

2.1.1 ТЕОРИЈЕ ПРОЈЕКТОВАЊА vs. КУЛТУРНЕ ТЕОРИЈЕ

На основу анализе релевантне литературе која се бави проучавањем различитих појава и праваца у историји архитектуре, а на основу тога која својства архитектонског дела се проучавају, могуће је разликовати два основна приступа историји архитектуре. По једном, историчари архитектуре проучавају *како су архитектонска дела пројектована и грађена*, усресређујући се на начин на који су она обликована кроз историју. Овај приступ се заснива на веровању да је могуће сакупити знање о добрим пројектима, да се много тога може научити од великих архитеката прошлости, и да проучавање њихових дела може допринети савременом пројектовању. Такав приступ укључује проучавање ауторских исказа о начину пројектовања, односно даје објашњења тога како аутори кажу да треба пројектовати, које ставове имају о пропорцијским односима, о теорији форме, о основним појмовима (концептима) као што су функција, простор, архитектонски облик и формални квалитети зграде, другим речима, баве се *начином на који су архитектонска дела обликована* кроз историју.

Код другог приступа историји архитектуре, основни циљ је да се открије *улога архитектуре у култури и друштву* и проуче *идеје* које су повезане са архитектонским делима кроз историју, као што су различита значења, симболизам, приповести, приче и предања која прате архитектонска дела кроз историју, односно објашњавају њихово историјско значење.

На основу тога, може се рећи да први приступ проучава *формална својства* архитектуре, односно како и зашто су грађевине обликоване (пројектоване) на одређен начин, и најбоље се описује као историја архитектонског пројектовања. Други приступ се интересује за *приповести* које су повезане са архитектуром, односно набраја све усмене приче и предања која прате архитектонска дела кроз историју и најбоље се описује као „проучавање

значења¹. Оваква подела приступа изучавању историје и теорије архитектуре повезана је са идејом да различита интересовања међу историчарима архитектуре указују на чињеницу да човекова свест одговара на два различита својства одређеног објекта и кроз *речи* и кроз *слике*, јер се нека својства морају описати речима (као што су апстрактни појмови), док се друга (као што је облик једне грађевине) могу замислити само уз помоћ визуелне представе. Тако историчари проучавају два различита својства архитектонског дела, која су или *визуелно* или *вербално* одредива.

Може се раћи да готово свака савремена историја архитектуре методолошки има један од ова два приступа². Међутим, у теоријским трактатима ренесансних аутора, као и аутора савремене класичне архитектуре, историја архитектонског пројектовања је доминантан приступ и она се само повремено меша са наративима о „значењу“ одређених архитектонских елемената³. Веома присутна савремена тенденција да се нагласе значења у проучавању дела уметности и архитектуре се заиста може сматрати добрим приступом који помаже да се уметничка дела сместе у општу културну историју. Осим тога, често је занимљиво и потребно знати садржај наратива које су људи везивали за уметничка дела кроз историју. Међутим, иако овај приступ може помоћи да се разумеју ставови појединих аутора, неће се показати успешним код сваког од њих, односно ова врста интересовања ипак не може у потпуности објаснити бриге о формама које многи архитекти имају када пројектују, нити даје одговоре на питања како су теоретичари веровали да архитекте треба да пројектују.

¹ У литератури се ова два приступа изучавању историје архитектуре често називају и сличним, варијантним називима, као што су на пример *теорије пројектовања и културне теорије*, видети у: B. Mitrović, *Learning from Palladio*. New York: Norton, 2004., 36-37

² Видети: I.Lavin. „The Crisis of 'Art History'“. *The Art Bulletin*. Vol. 78. 1996., 13-16. где се наводи да у историји архитектуре и уметности приступ проучавања значења (приповести) до те мере доминира да поједини аутори сматрају да је цела дисциплина хиперконтекстуализована и девизуелизована.

³ Више библиографских јединица указује на чињеницу да је у време ренесансних теоретичара архитектуре проучавање теорије пројектовања био утврђен приступ, видети: M.Tafuri. „Commitenca e tipologia delle ville palladiane“. *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“* 11 (1969), 120-69.; E.Forssman. *Palladios Lehrgebäude*. Stockholm: Almqvist & Wiksel, 1961.; L.Puppi. *Palladio*. Milan: Electa, 1973.

О теми „значања“ у уметности и архитектури говори и Шуваковић у свом делу „Дискурзивна анализа“. У поглављу које носи назив „Историја уметности и историје уметности“⁴ он објашњава да је Ригл (*Alois Riegl*, 1858 – 1905) трагао за науком о ликовним уметностима која ће повезати формалну анализу ликовног дела са историјом развоја уметности и метафизичком представом услова који управља тим развојем. Таква наука је зато у правом смислу хуманистичка историјска наука о људском смислу историје ликовних уметности. Шуваковић даље каже да је историја уметности хуманистичка историјска наука која се суочава са питањима о *смислу историје уметности*. Питања о смислу историје уметности су изложена теоријским предочавањем различитих проблема, између осталих и развијањем теорије „значања“ уметничког дела и уметности, које се могу пратити од Варбургове антиципације иконологије као опште науке о значењу ликовних уметничких дела, до разрада иконографије и иконологије Панофског (*Erwin Panofsky*, 1892 – 1968)⁵. По Панофском, иконографија је грана историје уметности која се бави садржином или значењем уметничких дела, за разлику од њиховог облика. Он додаје да приступ базиран на „значању“ углавном имају аутори који су историчари уметности и које интересује контекстуализација, а не како је нека зграда пројектована.⁶ Шуваковић на крају истиче да су науке о уметностима установљене у раној модерној на конститутивним односима синтезе теорије облика и историје уметности, да би се током 20. века одигравале и друге бројне трансформационе натурализације ове основне научне матрице.⁷

Теоријски текстови и трактати и ренесансних и аутора савремене класичне архитектуре су, у наредним поглављима овог рада, анализирани са оба наведена аспекта, односно урађена је упоредна анализа односа између историја архитектонског пројектовања и историја „значања“ датих у

⁴ М. Šuvaković. *Diskurzivna analiza – Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticu, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006., 270-281.

⁵ Видети: Е. Panofsky. „Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art“, *Meaning in the Visual Arts* (1955). University Of Chicago Press, 1983., 26-54.

⁶ М. Šuvaković. 2006., 283.

⁷ Ibid., 284.

њиховим делима. Другим речима, у овом раду се специфично покушало да се јасно и директно тумачи колико и на који начин се сваки од теоретичара архитектуре бавио проучавањем различитих својстава архитектонског дела, визуелно или вербално одредивих.

2.1.2 ИНТЕЛЕКТУАЛНА ИСТОРИЈА vs. КУЛТУРНА ИСТОРИЈА

Са два основна приступа проучавању историје архитектуре претходно приказана, директно је повезано и проучавање *теорија пројектовања* и *културних теорија*, као два доминантна приступа историји архитектуре, такође увек присутна у литератури о тој теми. Ова два начина на која се историја архитектуре посматра и приказује могу се пратити још од 15. и 16. века, у ренесансним трактатима и књигама о архитектури. Тако, са једне стране, постоји Вазари (*Giorgio Vasari*, 1511 – 1574) који у својој књизи „Животи славних сликара, вајара и архитектата“⁸ даје културну историју⁹, објашњавајући ток догађања из живота сваког сликара, вајара или архитекте, који укључује све битне моменте његовог приватног и друштвеног живота и то види као нешто што је битно утицало на стваралаштво датог аутора. Са друге стране, међутим, постоји писано дело Паладија (*Andrea Palladio*, 1508 – 1580), који у своје „Четири књиге о архитектури“¹⁰ даје теорију архитектуре засновану на сопственом практичном искуству као архитекте. Познато је да је његова Четврта књига посвећена приказу тридесетак снимљених римских храмова, што је највећи број античких храмова икада приказан на једном месту, с обзиром да никада ни један археолог није сакупио тај број примера на једном месту. Код Паладија нема ни помена о личностима, односно појединцима, нити о њиховим животима. Њега интересује искључиво КАКО

⁸ Ђ. Vazari. *Životi slavni h slikara, vajara i arhitekata* (1550). Beograd: Terra Press

⁹ Постављање појмова и однос између „интелектуалне историје“ и „културне историје“, као и „индивидуализма“ и „холизма“, видети у: B.Mitrovic, „Intellectual History, Inconceivability, and Methodological Holism”. *History and Theory* 46 (February 2007), Wesleyan University, B.Mitrović. „Ruminations on the dark side: history of art as rage and denials”, *Journal of Art Historiography*. Number 1 December 2009; B.Mitrovic. „Humanist Art History and its Enemies: Erwin Panofsky on the Individualism-Holism Debate”.

¹⁰ A.Palladio. *The Four Books of Architecture*. New York: Dover Publications, 1965.

је шта направљено, као и да из тога извуче одређено искуство за каснију примену у пракси. Њега занима *интелектуална страна струке*.

У том смислу се *условно* може рећи да је историја архитектуре та која даје интелектуални оквир за разумевање како је одређена грађевина настала, премерава њене пропорције и испитује која формална правила су утицала да она изгледа баш на одређени начин¹¹. Са друге стране, историја уметности, која је настала из одељења за историју у 19. веку, посматра дело као документ једне културне епохе или контекста, односно не како је то дело направљено, него шта оно говори о културном контексту у коме је настало.¹²

2.1.3. ИНДИВИДУАЛИЗАМ vs. ХОЛИЗАМ

Приступи проучавању историје архитектуре природно су повезани и са писањем историје архитектуре, а у позадини ових погледа се налазе нека од централних питања философије историје, као што су: Да ли људски колектив треба схватити као пуки збир појединаца или је он, у извесном смислу, посебан ентитет који је несводив и има своје карактеристике као целина? Да ли припадност одређеној групи објашњава, а самим тим и одређује, креативност појединца? Да ли је креативност групе збир појединачних креативности, или је креативност појединца само манифестација креативности групе?¹³ У философији историје, дебата између *индивидуализма* и *холизма* тиче се природе историјских објашњења и улоге коју колективни ентитети, као што су култура, историјски период, нација, раса или класа, играју у објашњењу креативних одлука појединачних историјских фигура. Тако се и у давању објашњења или одговора на многа питања у писању историје архитектуре, у литератури такође могу

¹¹ Термин *УСЛОВНО* је употребљен да би било јасно да се не ради о апсолутној тврдњи, већ да постоје и историчари архитектуре који су школовани историчари уметности и сматрају да је историја архитектуре *културна историја*.

¹² Ова теза је делом заснована на предавањима Б.Митровића одржаним у оквиру интердисциплинарних докторских студија на Универзитету у Београду, у Ректорату, децембра 2010. и тексту В. Mitrović. "The Tsar's Last Philosopher on the Method of Architectural History: Orthodox Theology versus *Geistesgeschichte*", 4-6.

¹³ Овим питањима се баве многи аутори, видети: *ibid.* и следећу напомену.

препознати ова два различита приступа¹⁴. Став да је креативност појединаца резултат њиховог чланства у групи назива се *колективизам* или *холизам*, док се супротни став, да је креативност колектива збир појединачних креативности, зове *индивидуализам*. За тему овог рада је битна наведена дебата због тога што ће се, кроз приказ и анализу теоријских ставова савремених класичних архитеката, показати да они чине јединствену теоријску групу управо по свом *индивидуалистичком приступу* историји архитектуре. Они себе, као и сваког архитекту – пројектанта, посматрају као појединце, индивидуе, а своје пројектантске одлуке виде као независне од контекста, што им дозвољава да користе облике које осећају као добре без обзира за које историјско време се ти облици везују.

По *колективистичком*, или *холистичком приступу*, припадање групи одређује креативност појединца. Ова идеја се даље развија у идеју да су људи који припадају различитим групама на неки начин радикално различити, тако да ће, на пример, колективистички историчар тврдити да су појединци имали одређена веровања, као и да су заснивали своје креативности на тим веровањима, *јер* су припадали одређеној групи и да је њихово чланство у тој групи чинило друга веровања *незамисливим* за њих. Тако су различити аутори могли да тврде да се интелектуални капацитети чланова групе са којима се они идентификују разликују од оних које имају припадници неких других група. Овај приступ у писању историје архитектуре и уметности посматра настанак било које појаве или правца као нешто што се у једном тренутку десило, као да се спустио „дух“ одређених идеја на одређено место. Овај приступ такође верује да постоји *контекст*, односно да постоји објашњавајућа целина и у њој појединци који се понашају у складу са тим контекстом. Са ове тачке гледишта појединци који припадају одређеној

¹⁴ Више о овоме код: E.Gellner, 'Holism versus Individualism in History and Sociology' и J. W. N. Watkins, 'Historical Explanation in the Social Sciences' у: P.Gardiner, ed., *Theories of History*, Glencoe: The Free Press, 1959., 489-503, 503-515; A.Danto, *Narration and Knowledge*, New York: Columbia University Press, 266; E.Gombrich. 'I think art historians are the spokesmen of our civilization; we want to know more about our Olympus', *The Art Newspaper*, 1993., 18-19. E.Gombrich. *In Search for Cultural History*, Oxford, 1969., 28. E.Gombrich. D.R.Topper, 'On a Ghost of Historiography Past', *Leonardo*, 1988., 76-78. B.Mitrović. "Ruminations on the dark side: history of art as rage and denials", *Journal of Art Historiography*. Number 1 December 2009., 1-5.

групи имају одређене мисли или уверења које су део њихових бића, исто као што имају одређене биолошке особине. По *хολистичкој* позицији, колективи се не могу свести на збир појединаца, већ су појединци само манифестације колектива коме припадају. Колективи, а не појединци, су главне јединице објашњења писања историје¹⁵. Оно што је веома битно нагласити је да *хολизам* није пука чињеница да средина *утиче*, већ подразумева да средина *одређује* ставове и одлуке појединаца који јој припадају. Група која одређује интелектуалне капацитете појединаца може бити култура, историјски период, фаза у развоју духа, етницитет, раса, или класа, а избор неке од њих може зависити од идеолошке позиције историчара.

Индивидуалистички приступ не негира постојање група, али све што се догађа у оквиру групе мора бити сводиво на креативност појединаца и суму интеракција међу њима. По овом приступу, људски колективи су само скуп појединаца и оно што се показује као колективна креативност је заправо збир појединачних креативности. Не пориче се да чланство у групи има утицај на креативност појединачног аутора, али тај утицај се увек разуме као утицај других појединаца који припадају истом колективу, односно утицај треба посматрати на нивоу специфичног контекста, јер он има облик ауторове интеракције са другим индивидуама које припадају његовом окружењу. Како се групе не посматрају као ентитети већ само као зборови појединаца, за групу се не може претпоставити да има било које својство које се не може свести на збир својстава појединаца који је чине, који се анализирају појединачно, у складу са карактеристикама, као и идеолошким и теоријским садржајем њихових дела. Историчар архитектуре који има *индивидуалистички приступ* не сматра да постоји специфичност периода као таквог, већ се ослања на збир ставова и идеја појединаца који су живели у одређеном времену у одређеном окружењу, и инсистира на посматрању специфичних услова садашњости ауторовог сопственог окружења.

¹⁵ B.Mitrovic. "Humanist Art History and its Enemies: Erwin Panofsky on the Individualism - Holism Debate", 57-58. B.Mitrovic. „Intellectual History, Inconceivability, and Methodological Holism”. *History and Theory* 46 (February 2007), Wesleyan University, 30-34.

Као пример примене *холистичког приступа* у писању историје архитектуре може се навести Хајнрих Велфлин (*Heinrich Wölfflin*, 1864-1945) и његово чувено дело „Ренесанса и барок“¹⁶, објављено први пут 1888. године, у коме он каже: „Далеко смо од сваке помисли да је исходиште стила у самовољи појединца који је у једном тренутку пожелео да начини нешто чега до тада није било. Ми немамо посла са разним архитектама од којих је један експериментисао на овај, а други на онај начин, већ са стилем чије је суштинско обележје опште осећање форме...“¹⁷. Велфлин објашњава да се то осећање за форму одвија према сопственим унутрашњим законима, који су, међутим, променљиви. Наиме, он тврди да перцептивни орган губи осетљивост уколико је дуго изложен истој дражи, тако да доживљај те дражи постаје све мање интензиван. Примењено на архитектуру, то значи да одређене форме временом губе упечатљивост јер се више не доживљавају и проживљавају, већ постају истрошене и безизражајне, и долази до замора осећања за форму, када мора да дође до промене и тада настаје нови стил. Велфлин сматра да експресивни карактер новог стила треба уклопити у општу историју периода, јер је он израз свог времена: „Објаснити један стил не може значити ништа друго него сврстати га према његовом изразу у општу савремену историју, доказати да његове форме својим језиком не саопштавају ништа друго од осталих весника епохе...“¹⁸.

Холистичку методологију и аргумент да су људска размишљања и интелектуални живот у потпуности одређени чланством појединца у колективу примењивали су и многи други аутори, а посебно снажно заступали немачки мислиоци у годинама које су пратиле немачки пораз у Првом светском рату. Тако Освалд Шпенглер (*Oswald Spengler*, 1880 – 1936) у свом делу „Пропаст Запада“¹⁹ тврди да је људски интелектуални живот био производ *култура*, које је он замишљао слично биолошким организмима. Свака култура је прапојава или прафеномен, основна идеја, пралик

¹⁶ H. Wölfflin. *Renesansa i Barok, Istraživanje o suštini i nastanku baroknog stila u Italiji*. Sremski Karlovci-Noví Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2000.

¹⁷ Ibid., 79.

¹⁸ Ibid., 86.

¹⁹ О.Шпенглер. *Пропаст Запада* (1918). Београд: Утопија. 2010.

постојања, али и органско јединство више, односно духовни организам чије су манифестације: философија, уметност, наука, религија и политика. По њему се културе рађају, остварују свој врхунац, а онда опадају и постепено се претварају у цивилизације - периоде који су последњи стадијуми постојања тих култура, када се права креативност мења масовном потрошњом. Исто тако, и „уметности су *организи* који заузимају своје одређено место у већем организму једне културе, да се рађају, да сазревају, да старе и да умиру *заувек*.“²⁰ У том процесу су индивидуална креативност и интелектуалне способности појединаца само резултат њихове историјске позиције у развоју одговарајуће културе којој тај појединац припада.²¹ Код Шпенглера се често могу пронаћи тврдње да припадници одређених група „не могу“ нешто, или „нису у стању да разумеју“ неке конкретне идеје, као што су, на пример, тврдње да Руси не могу да се баве астрономијом или разумеју Дарвинову теорију еволуције, да би Коперников систем био неразумљив Арапима, или да стари Грци и Римљани нису били у стању да пишу историју осим као хронику савремених догађаја²², а да је свест о свету код индијског човека била настројена тако неисторисјки да је индијски човек све заборављао, док египатски, чија је душа историјски настројена и стреми баскрајности, није ништа могао да заборави²³. Шпенглер отворено каже: „Свака философија је израз *свога* и *само* свога времена. Нема два века који би имали исту философску намеру.“²⁴, из чега се јасно види његов колективистички став да су људи који припадају различитим групама међусобно радикално различити, тако да њихови појединци имају одређена веровања на којима заснивају и своје креативности *јер* припадају тој одређеној групи. Исти приступ се односи и на стилове у уметности за које Шпенглер каже: „Стилови на следе један за другим као таласи или откуцаји пулса. Они немају никакве везе са личношћу појединих уметника, њиховом вољом и свешћу. Напротив,

²⁰ Ibid., 246.

²¹ Ibid., Књига прва, Облик и стварност, Увод, 23-63.

²² Ibid., 28-30.

²³ Ibid., 30-31, 165-6.

²⁴ Ibid., 56.

стил је феномен који ствара *тип* уметника..²⁵ Из оваквог става Шпенглер изводи своју тврдњу да у историјској слици једне културе може да буде само *један* стил, и то колективни *стил те културе*.

Један од кључних аутора који објашњавају колективистичку оријентацију и чији су колективистички и идеалистички ставови били веома утицајни, је немачки филозоф Фридрих Хегел (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*, 1770 – 1831). Порекло колективистичких идеја се може пронаћи у једној од његових фундаменталних књига „Философија историје“²⁶, у тврдњама о томе како „устав неког народа чини *једну* супстанцију, *један* дух, с његовом религијом, с његовом уметношћу и философијом или бар с његовим представама и мислима, његовом културом уопште..²⁷, а тај „дух неког народа јесте *одређен* дух, *одређен* према степену свог историјског развоја... и чини основу и садржај других форма народне свести.“²⁸ Хегел тврди да принцип *развоја* „садржи и то да у основи лежи неко унутрашње одређење, нека претпоставка која постоји по себи и која себе доводи до егзистенције. То формално одређење јесте, у ствари, дух, који светску историју има за своју позорницу, за свој посед и за област своје реализације ... он је апсолутни господар ствари и напосто је постојан према случајностима, које савлађује и користи за своје циљеве“.²⁹ Хегел такође сматра да сваки степен развоја има посебан, одређени принцип, који је у историји одређеност духа, а у тој одређености „дух изражава као конкретне све стране своје свести и хтења, своје целокупне стварности. Његова религија, његово политичко устројство, његов морал, његов правни систем, његови обичаји, чак његова наука, уметност и техничке вештине – све то носи његов печат.“³⁰ Дакле, јасно је да је за Хегела свака акција или креативност појединаца у било којој области, заправо манифестација једног „духа“ који прожима све његове активности. По Хегелу, кључ за разумевање тих специјалних особености налази се у посебном

²⁵ Ibid., 186.

²⁶ G.V.F. Hegel. *Filozofija istorije* (1837). Beograd: Fedon, 2006.

²⁷ Ibid., Увод, 55-56.

²⁸ Ibid., Увод, 64.

²⁹ Ibid., Увод, 66.

³⁰ Ibid., Увод, 77 и 86-87.

принципу који је својствен неком народу, а да би се то открило потребне су способност апстракције и добро познавање идеје³¹.

Са друге стране, као пример аутора који примењује *индивидуалистички приступ* у писању историје архитектуре и који у својим текстовима непрекидно има изразито негативан став према колективистичкој методологији може се навести једна од кључних личности историје уметности друге половине 20. века, Ернст Гомбрих (*Sir Ernst Hans Josef Gombrich*, 1909 – 2001). Током целог свог живота и рада, у свим својим текстовима, трудио се да разоткрије „заблуде“ и „замке“ метафизичког колективизма, холизма и релативизма и да укаже на њихове идеолошке импликације³². Гомбрих одлучно одбацује ставове Хегела и Шпенглера, као и веровање у постојање независног над-индивидуалног колективног духа и колективистичке целине појединачне нације или периода. Уместо тога, везује пажњу за појединца и кретања која покрећу људи, индивидуе, а не групе. По Гомбриху постоје *универзалне* уметничке вредности и он верује да је „наш одговор на уметност укоренен у људску природу и зато мора бити универзалан“.³³ Индивидуалистички методолошки приступ Гомбриха се види и по тврдњи да се „историја уметности исправно сматра историјом ремек дела и старих мајстора“³⁴, који издржавају тест времена као отеловљење система вредности и представљају „канон изврности који игра праву улогу у било којој култури и нуди стандарде изврности“³⁵. Исти поглед на историју архитектуре, као и став о постојању канона који су дубоко уграђени у укупност цивилизације имаће и аутори савремене класичне архитектуре, што ће бити показано у наредним поглављима.

³¹ Ibid.

³² Преглед и коментар свих Гомбрихових радова видети у: J.Вакoш. "Introductory: Gombrich's Struggle against Metaphysics". *Human Affairs*, Volume 19 Number 3, September 2009., 239-250. Цео број је посвећен Гомбриху и има наслов: *Relativism Versus Universalism & Ernst Hans Gombrich*.

³³ Преузето из Ibid., 246, где J.Вакoш цитира: Е.Н.Гомбрих. *Ideals and Idols. Essays on Values in Art*. Oxford: Phaidon, 1979., 158.

³⁴ Ibid., 246, 152.

³⁵ Ibid., 246, 162-3.

Ервин Панофски (*Erwin Panofsky*, 1892 – 1968) је пример аутора који је у својим теоријским ставовима прошао пут између ове две позиције. Док у раним радовима прати холистички начин размишљања и прихвата холистичку методолошку позицију којом објашњава уметничко дело његовим периодом и културним контекстом³⁶, већ у следећој фази када пише текст „*The History of Art as a Humanistic Discipline*“³⁷ схвата историју уметности као хуманистичку дисциплину и показује приступ који одбацује холизам. Панофски под хуманизмом подразумева нагласак на хуманим вредностима као што су рационалност и слободна воља, као и прихватање људских ограничења попут погрешивости и слабости, из којих, по њему, резултирају постулати одговорности и толеранције.³⁸ Опоненти хуманизма су, по њему, они који верују у друштвену предодређеност и „уметност инсеката“ која „наглашава свезначај кошнице, било да је то група, класа, нација или раса“³⁹, тврди Панофски у овом периоду. Индивидуалистичку методологију коначно у потпуности усваја у предавању „*Gothic Architecture and Scholasticism*“⁴⁰ из 1951. године, које почиње опсервацијом о потреби историчара да дели материјал у „периоде“. Панофски даље истиче да утврђивање периода захтева да се пронађу унутрашње аналогije између различитих феномена разноврсних аспеката интелектуалног живота, а таква потрага за „аналогјама“, упозорава Панофски, има своје опасности и паралеле између поља су често сумњиве експертима тих специфичних области⁴¹. Панофски није заинтересован да једноставно покаже одређен број сличности између схоластицизма и готике, већ пре да одреди стварне путеве преношења идеја. Иако настоји да покаже да поред индивидуалних „утицаја“ за које каже да су веома важни, постоје и везе колективно-стил између готичке архитектуре и схоластицизма, тај однос види као „прави узрок-и-

³⁶ О раним радовима Панофског видети у: В. Mitrovic. „Humanist Art History and its Enemies: Erwin Panofsky on the Individualism-Holism Debate“, 62-72.

³⁷ E. Panofsky. „The History of Art as a Humanistic Discipline“, *Meaning in the Visual Arts* (1955). University Of Chicago Press, 1983., 1-25.

³⁸ Ibid., 1-2.

³⁹ Ibid., 3.

⁴⁰ E. Panofsky. *Gothic Architecture and Scholasticism*. (1957). Cleveland and New York: Meridian Books, 1970.

⁴¹ Ibid., 1-2.

последица однос“ који се јавља „дифузијом пре него директним утицајем, тако да је интеракција „колективно-стил“ заправо заснована на разумевању колективног као суме индивидуа.⁴²

Индивидуалистичку методологију примењује и руски филозоф, историчар наука и један од најзначајнијих историчара архитектуре 20. века, који је превео Албертијев трактат о архитектури и Барбаров коментар Витрувија на руски језик, Василиј Павлович Зубов (*Василий Павлович Зубов, 1900-1963*). Његова дела показују врло мало симпатије за колективистички приступ у писању интелектуалне историје што се јасно види из става да је „јединствени дух времена сувише нестабилан темељ за заиста сложену студију проблема науке и уметности“⁴³. Опште тврдње, које су у колективистичкој методологији неопходне, по Зубову превиђају унутрашње контрадикције које су увек присутне у оквиру једне епохе. Зубов се у својим текстовима не ослања на шири контекст, а када користи класификације периода као што је на пример “барок“, оне се код њега више односе на стилске карактеристике заједничке за реторику одређеног периода, а не треба да имају моћ објашњења. Његове књиге не карактерише покушај да се садржај научних теорија изведе из општег друштвеног контекста у коме су формулисани. Уместо тога, Зубов инсистира на специфичном контексту, посебно на установљавању извора који су могли бити на располагању појединачним ауторима или архитектама. Код Зубова је увек нагласак на појединцу, а не на контексту као објашњавајућем ентитету. У писању интелектуалне историје се, по њему, треба фокусирати на саме артефакте, односно аргументе, и Зубов се залаже за такозвану *интелектуалну* биографију у којој је заинтересован за специфичну артикулацију идеје, или концепције.

Очигледно је да се у ова два различита приступа писању историје архитектуре јављају и два различита односа према историјским периодима и њиховом значају, односно према значају историјског контекста и историји

⁴² Ibid., 20-21.

⁴³ Преузето из: B.Mitrović. “The Tsar’s Last Philosopher on the Method of Architectural History: Orthodox Theology versus *Geistesgeschichte*”, 244-247.

уопште. О коришћењу периода у писању историје, као посебној теми, полемише Џорџ Боас (*George Boas*, 1891 – 1980) у тексту „Историјски периоди“⁴⁴ са ставом да, иако периоди јесу неопходни да би се избегло причање о „свему истовремено“, они не треба да имају вредност у смислу објашњења или интерпретације. Боас сматра да подела историје на периоде и коришћење приступа периодизације у историји уметности чини највише штете, јер укључује претпоставку да је уметност условљена и одређена периодом. По њему је ситуација у историји уметности додатно отежана тенденцијама да се верује да уметници изражавају своје време, и склоношћу да се захтева постојање „суштинске карактеристике“ једног периода и приписивање објашњавајућих вредности истима. Критицизам Боаса је конзистентно артикулисан са *индивидуалистичке позиције* што се види из његових речи: „... Не може се рећи да је Поуп писао онако како је писао због рационализма његовог доба. Доба је било рационалистичко зато што је Поуп писао тако како је писао“⁴⁵. По Боасу је легитимно и корисно тражити обрасце, стилове и идеје у сваком хронолошком периоду, али невоља настаје када се они подигну на ниво објашњења којим се тумачи развој и све промене у историји уметности и архитектуре. Индивидуалистичку позицију о разликама у стиливима одређених периода он објашњава на следећи начин: „... те разлике настају не због општег духа периода, већ због индивидуалних решења естетских проблема. Та решења очигледно зависе од онога што је појединац научио од својих претходника, као и од његове урођене природе. Нико не може почети изнова као из јајета, јер је свако ко је досегао доба разума већ био под утицајем толико пуно других људи да његова урођена природа делује кроз те утицаје упркос жељи да буде оригиналан. Али такви утицаји постају кумулативни и, пре или касније, се појави неко чији је рад толико другачији од његових претходника да се он сматра великим иноватором.“ У закључним редовима свог чланка Боас пише: „... периоди су

⁴⁴ G. Boas. „Historical Periods“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 3. (Mar., 1953), 248-254.

⁴⁵ Ibid., 249.

једноставно имена утицајних иновација које су се константно појављивале у историји уметности“⁴⁶.

Други, *колективистички*, тип односа према историји се разликује по томе што су креативности појединаца у разним областима манифестације једног „духа“, или стања ума, који прожима њихове активности. Говорећи уопштено о интелектуалним трендовима, већ је речено да је ова врста погледа обележена претпоставком да се све манифестације једног доба - философија, уметност, друштвене структуре, итд - морају сматрати изразом суштински идентичног духа. Као резултат тога, свако доба се посматра као целина или тоталитет која обухвата све што се у њему дешава. Овакво утврђивање доба, или периода, захтева да се пронађу и покажу унутрашње аналогije између различитих феномена разноврсних аспеката интелектуалног живота и оно оперише и дајама „духа времена“, које су тема следећег поглавља рада.

⁴⁶ Ibid., 253-254.

2.2 ДВА ЗНАЧЕЊА ТЕРМИНА „ИСТОРИЦИЗАМ“

Дебата између *индивидуализма* и *колективизма* која се тиче природе историјских објашњења и улоге коју колективни ентитети, као што су култура, историјски период, нација, раса или класа, играју у објашњењу креативних одлука појединачних историјских фигура, директно је повезана са једном од најраспрострањенијих идеја у историји и теорији архитектуре, а то је да уметност и архитектура изражавају и треба да изражавају „дух времена“⁴⁷. У свакодневној савременој пројектантској пракси често се одређени пројекат описује као „архитектура нашег времена“, не у смислу да је то производ људи који живе данас, већ да свесно отеловљује теме и размишљања специфичне за тај историјски тренутак. Претпоставка такве похвале архитектонског решења је да неко друго решење, које су такође направили појединци из истог времена, може да не буде „у духу времена“. Овакав опис заправо одражава утицај скупа идеја које философи историје називају *историцизам*, што је у основи доктрина по којој сваки период у историји има јединствен и посебан „дух“ или комплет идеја и тема који припадају само њему, у оквиру већег временског редоследа који тежи остварењу неког идеалног прогреса.

У литератури се термин *историцизам* веома често користи, а у писању историје архитектуре различитих аутора он увек има или позитивну или негативну конотацију, односно прихвата се као меродавна доктрина за тумачење развоја архитектуре, или се потпуно одбацује. Модерни философи, историчари и социолози су дали велики број сложених и суптилних објашњења, а самим тим и значења, за термин „историцизам“⁴⁸, али, без

⁴⁷ Појам *духа времена* може се сматрати једним од најсложенијих, али и најнепрецизнијих појмова, преузетих из философије, а који се веома често користи у архитектонској литератури са до краја недефинисаним значењима.

⁴⁸ Од библиографских јединица о значењу речи *историцизам* на српском језику видети: М.Јовановић. „Историзам у уметности XIX века“. *САОПШТЕЊА XX-XXI*. Београд, 1988/89., 275-284; А.Кохун. „Три врсте историцизма“ (1984), преведено и објављено у: М. Perović, ed. *Antologija teorija arhitekture XX veka*. Београд: Грађевинска књига, 2009., 647-656. Међутим, ни у једној од ових јединица се не може пронаћи тачно порекло термина и дефиниција његовог основног значења. Најсвеобухватнији приказ употребе термина *историцизам* видети у: D.E.Lee and R.N.Beck: "The Meaning of "Historicism"", *The American Historical Review*, 59 (1954),

обзира да ли се он приказује као позитивна или негативна стратегија, начелно се може рећи да постоје два основна начина на која се он тумачи, односно овом речју се изражавају два различита појма:

1. Први начин тумачења појма је дефинисао Карл Попер (*Karl Raimund Popper*, 1902-1994)⁴⁹ који под *историцизмом* подразумева идеју да је историјско предвиђање главни циљ друштвених наука. Вера у прогрес у коме свако себе види као део везе у ланцу је хегелијанска доктрина, а први пут је категоризована као *историцизам* 1936. године управо од стране Попера који каже: „Историцизам је приступ у друштвеним наукама који претпоставља да је историјско предвиђање њихов главни циљ, и да је тај циљ достижан ако се открију „ритмови“ или „обрасци“, „закони“ или „трендови“ који су темељ еволуције историје ... историцизам је поглед, став, да прича човечанства има заплет и, ако успемо да одмрсимо и расплетемо тај заплет, имаћемо кључ за будућност.“⁵⁰ Попер је сматрао да свака верзија *историцизма* изражава потребу да предвиди будућност, уз тврдњу да ништа није од већег значаја од појаве „стварно новог периода“, као и да *историцизам* тражи пут којим је „човечанству суђено да иде“, откривајући „траг у историји“⁵¹. Попер је овакво веровање у постојање „историјске судбине“ сматрао сујеверјем и одбацивао је могућност предвиђања тока историје човечанства научним и било којим другим методама.⁵²

Међутим, овакав *историцистички* став и са њим чврсто повезано *колективистичко* разумевање историје, по коме су креативности појединаца у разним областима манифестације једног „духа“ који прожима све њихове активности, постао је доминантан приступ разумевању људског друштва у последњим деценијама деветнаестог и првим деценијама двадесетог века.⁵³

568-577. О пореклу појма „дух времена“ и његовим значењима видети више у: А.Кадијевић. *Архитектура и дух времена*. Београд: Грађевинска књига, 2010.

⁴⁹ К. Popper. *The Poverty of Historicism* (1957). London/New York: Routledge Classics, 2002.

⁵⁰ Ibid., 3.

⁵¹ Ibid., 10-12, 160.

⁵² Ibid., Historical note, ix-x, Preface, xi-xii.

⁵³ В. Mitrovic. *Philosophy for Architects* (Architecture Briefs). Princeton Architectural Press, 2011. пп. 120-145. У поглављу „Феноменологија и херменаутика“ аутор коментарише да су философи у то време били изложени новим изазовима на које су морали да реагују у свом раду. Посебно утицајан тренд био је успон научне психологије, који је отворио капију

Термин *историцизам* се, дакле, у свом основном значењу, користи да опише став, артикулисан у различитим облицима од стране различитих филозофа и историчара, да су људске одлуке и размишљања историјски одређени. Читав низ филозофа, историчара и теоретичара своја тумачења историјских догађаја заснивају на идеји *историцизма* или на његовом одбацавању. Било да се слажу са идејом *историцизма*, као Манхајм⁵⁴ (*Karl Mannheim*, 1893-1947), или не, као Попер, они се генерално слажу да *историцизам* охрабрује морални релативизам због веровања да дух има потпуно нов и хомоген израз у свакој епохи, што чини застарелим културни, религијски, морални и политички образац претходних епоха.

2. У архитектонској историји, међутим, исти термин се понекад користи са другачијим значењем, тако да се односи на ситуације у којима архитекте инспирацију изводе директно из историјских дела⁵⁵. Коришћење речи *историцизам* у овом случају подразумева само „период имитације“ у уметности, што је јасно истакнуто уверењем да свака епоха, век, или деценија имају свој легитиман стил. Улога поједначаног ствараоца овде је да буде правичан према свом времену, што је немогуће све док је он уверен у супериорност неког стила прошлости. Као пример за овакво коришћење термина у литератури се код многих аутора наводи Николаус Певзнер (*Sir Nikolaus Bernhard Leon Pevsner*, 1902 – 1983), који у уводу свог дела „*An Outline of European Architecture*“ каже да архитектура није производ материјала, намена, или друштвених услова, већ променљивог духа променљивих периода, тако да на пример „готика није настала тако што је неко изумео ребрасти свод, већ зато што је нови дух то захтевао“⁵⁶. Певзнер реч *историцизам* користи као пежоративни термин да означи архитектуру 19.

бројним новим философским проблемима у вези са функционисањем људског ума и начина стицања знања. До 1933. Немачка ученост доминира европским интелектуалним животом, али онда, као резултат доласка Хитлера на власт, многи интелектуалци напуштају Немачку и одлазе за Велику Британију и САД, где су успоставили савремене парадигме у енглеском говорном подручју.

⁵⁴ Видети: K.Mannheim. (1952) *Essays on the Sociology of Knowledge*. London: Routledge & Kegan Paul. 1992.

⁵⁵ V.Mitrovic, *Philosophy for Architects (Architecture Briefs)*. Princeton Architectural Press, 2011., 96-119. У поглављу под називом „Романтицизам и историцизам“ аутор се бави овом темом.

⁵⁶ N.Pevsner. *An Outline of European Architecture* (1942). Penguin Books, 1990., 17.

века за коју верује да је у потпуности заснована на имитацији прошлости, и коју прати потпуни недостатак самопоуздања⁵⁷. Певзнер очигледно не употребљава интерпретације *историцизма* филозофа и социолога који су исковали и популаризовали термин, већ га користи генерално у осудилачком смислу, једноставно да укаже на оне који себи дозвољавају да буду под утицајем стилова прошлости⁵⁸. Овакво значење појма постаје такође одомаћено у архитектонској терминологији, тако да постоји читав низ аутора који под овим термином подразумевају само њега.

2.2.1 Три објашњења архитектуре

Два различита приступа тумачењу и разумевању појма историцизма и повезаних ставова о „духу времена“, од посебног су значаја за разумевање и тумачење теоријских ставова савремене класичне архитектуре. Наиме, историчари, теоретичари и естетичари архитектуре, као и филозофи, који уочавају и образлажу појаву савремене класичне архитектуре и пишу у корист оваквог односа према архитектонским облицима, заправо у потпуности одбацују идеју *историцизма* и „духа времена“, посебно у другом значењу термина. Они ову идеју најчешће виде и објашњавају као директно повезану са модернистичким ставовима и теоријском позицијом коју је модернистичка архитектура заузела. У низу ових аутора, као најкритичнији издваја се Дејвид Воткин (*David Watkin*), који своје ставове исказује у књизи „*Morality and Architecture Revisited*“⁵⁹, првобитно објављеној 1977., а која је изашла у новом издању 2001. године, са главном премисом да је језик којим је модернистичка архитектура описана и брањена укоренењен у „лажан“ појам *Zeitgeist*, или „дух времена“, за који Воткин каже да потиче од Хегела⁶⁰.

⁵⁷ Ibid., 375, 377.

⁵⁸ D.Watkin. *Morality and Architecture Revisited*. Chicago; The University of Chicago Press, (1977) 2001.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ове идеје Хегел образлаже у: G.V.F.Hegel. *Filozofija istorije*. Beograd: Fedon, 2006., Uvod, 5-130, што је већ приказано у претходном поднаслову. Међутим, код њега нигде не фигурише сам термин *Zeitgeist* како наводи Воткин, јер се термин заправо јавља први пут код Хердера.

Дајући у главним цртама развој интелектуалног погледа који има пуно заједничког са оним што је Попер назвао „историцистичком интерпретацијом историје“, Воткин сматра да може постати очигледније да претпоставке повезане са тим погледом, изражене у историји архитектуре, никада нису прошле озбиљнију систематизацију од стране историчара. Воткин зато у својој књизи даје преглед развоја у писању о архитектури од 18. века, од првих знакова игнорисања порекла и важности „стила“ у архитектури и постављања „нове традиције“ објашњавања архитектуре као последице или манифестације „нечег другог“. То „нешто другог“, како критички наводи Воткин, могу бити: религија, политика, друштво, философија, рационализам, технологија, теорије о простору или о „духу времена“⁶¹. Линија развоја коју Воткин приказује протеже се од Пјуџина (*Augustus Welby Northmore Pugin*, 1812 – 1852) до Певзнера, а на том путу он прати и друге теоретичаре, међу којима су: Виоле л Дик (*Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, 1814–1879), Летеби (*William Richard Lethaby*, 1857-1931), Ле Корбизје (*Charles-Édouard Jeanneret Le Corbusier*, 1887–1965) и Гидион (*Sigfried Giedion*, 1888 – 1968). Као једну од главних теза којима указује на чињеницу да је од 18. века у историји архитектуре почела да нестаје интерпретација и просуђивање архитектуре као визуелног израза, Воткин истиче да су кроз историју постојала *три најистрајнија објашњења архитектуре*, у погледу њеног „смисла“. Ова објашњења се по њему често међусобно преплићу и није их увек могуће потпуно раздвојити.

1. Прво објашњење се односи на религију, друштво или политику и води порекло из Енглеске. *Религиозна интерпретација*⁶², по Воткину, као своју последицу има веровање да архитектура изражава социјалне, моралне и философске услове и, ако неко довољно зна о тим условима у датом периоду,

⁶¹ Ibid., 125. Воткин сматра да нико са правом обуком из философије, интелектуалне историје, религије или друштвених наука није бацио критички поглед на историју архитектуре, а као један од разлога за то Воткин наводи чињеницу да модерна историја уметности почиње у 19. веку као производ историје и философије културе у Немачкој. Он сматра да је нагли успон марксистичке социологије, са сличним интелектуалним пореклом, такође играо велику улогу и да је све изгледало као „рефлексија“ нечег другог – економске структуре, *духа времена* или преовлађујуће теологије.

⁶² Ibid., 7-9.

он може предвидети каква ће архитектура тог периода бити и објавити каква она треба да буде. Ово је по Воткину снажно обојило дело Пјуџина који види архитектуру као „истиниту“ и као инструмент за постизање социјалне политике задужене да достигне „моралне“ циљеве. Ова идеја по Воткину има далекосежне последице, јер се развија у идеју да „ако је архитектура нешто што може бити истинито, онда је за њу неморално да лаже“⁶³, што је довело до низа сличних тврдњи теоретичара, у чијим се текстовима јавља овај приступ. Воткин доказује да су Виоле л Дик, Морис, Берлаге, Рајт, Ле Корбизје, сви веровали да је њихов рад покренут искреношћу у материјалима, као и да је идеја да оно што један објекат разликује од другог није стил већ моралност јасно изражена код Певзнера, који каже да су одређени материјали и одређене технике аморалне.⁶⁴ Воткин, међутим, потсећа да историја архитектуре показује да „пренети“ историјски детаљи нису изгледали неискрено пре 19. века, и даје као пример ренесансну архитектуру која је користила „пренету“ орнаментацију засновану на класичним моделима а која јесте изгледала искрено јер је била израз ширег културног идеала свог времена - оживљавања класичне цивилизације, учења и културе.

2. Друго тумачење архитектуре је, како показује Воткин, повезано са идејом „духа времена“ и потиче из Немачке. Интерпретација архитектуре као израза *духа времена*, исто као и религиозна интерпретација, карактеристике стила у архитектури и критеријуме за његово процењивање види као нешто што лежи *изван* саме *архитектуре*. Воткин наглашава да је ово било посебно снажно присутно у традицији немачко-шведске историје уметности, од Буркхарта и Велфлина, до Гидиона и Певзнера у 20 веку⁶⁵. Воткин прихвата да се не може порећи да историчар уметности мора имати неки организујући принцип, односно неку претходну идеју пре него што приступи тумачењу одређеног периода. То по њему може бити снажна способност да се спознају заједнички циљеви и теме, визуелни и духовни, у наизглед различитим

⁶³ Ibid., на разним местима

⁶⁴ Ibid., 92, где Воткин потсећа на „концепт искренности“ код Пјуџина.

⁶⁵ Ibid., 9.

објектима или достигнућима, које у неким тренуцима изгледају толико доминантни у различитим медијима и пољима интелектуалних и друштвених активности, да се са разлогом може говорити о *духу времена*. Међутим, Воткин указује да историчари уметности често ово оруђе деликатног испитивања претварају у сирово оружје које користе против појединачних личности у процесу генерализације о неопходности појединих промена. Воткин, супротно томе, сматра да се у стварности не може тачно знати зашто човек прати различите изразе у различитим временима, као и да су разлози за то сигурно комплексни, с обзиром да су личности људи такође врло комплексне, а многи од њих ће чак бити и подсвесни. Осим тога, Воткин такође истиче да човекова природна склоност да ужива у стварима природно претходи сваком покушају да рационализује или тумачи то уживање.⁶⁶

Овакво тумачење архитектуре Воткин повезује са описом *историцизма* у првом значењу термина Карла Попера, као идеју која „открива траг у историји“. Са веома критичким тоном указује да је комбинација ових циљева са ватреном вером у *дух времена* оно што прате многи историчари архитектуре модернизма, који верују да ако *дух времена* не постоји, он треба да буде направљен. Воткин закључује да се дух „прави“ тако што се поставе одређени естетски захтеви, које направе људи који су већ унапред одлучили како желе да њихова грађевина изгледа, а затим се убеди јавност да то прихвати као неизбежну последицу чињеница модерног живота и друштва. Воткин ово преноси и на савремени тренутак у коме је, како сматра, чак и широка публика убеђена да треба да верује да одређени текући трендови, без обзира да ли их осећају као прихватљиве или не, имају ауторитет који би било неприкладно преиспитивати.

Воткин наглашава да то лишавање уметника свих различитих културних одјека који постоје, као и свих могућности да изабере сопствену традицију, проистиче из веровања инспирисаног *историцизмом* и *духом времена* да се људска природа радикално променила, да се родио нови човек који мора или

⁶⁶ Ibid., 10.

да научи да се изрази на радикално другачији начин диктиран економским и политичким условима, или мора себе да промени радикално да би био усклађен са тим новим условима. Међутим, Воткин потсећа да се по старијим веровањима људска природа не мења од генерације до генерације, већ да, напротив, уметници развијају традиције које је могуће интерпретирати и развијати од стране других уметника. Воткин сматра да управо те чињенице омогућавају опстанак и развој традиције у култури, иако ће усвојене форме имати различита значења за различите људе у различитим временима.⁶⁷

Воткин директно повезује идеје *историцизма* и владајућег „духа времена“ са *колективистичким* приступом историји архитектуре, а затим то са модернистичким идејама у архитектури. Он тврди да историчар који верује у *историцизам* и „дух времена“ подржава колективистичке идеје модернизма и не жели да се бави „хуманизмом“, већ тежи да појединце означи као типове, да их распореди у класе и да трага за потпуном конзистенцијом у свим пољима интелектуалних, друштвених и духовних активности. Такав историчар, по Воткиновом мишљењу, такође очекује да у прошлости пронађе исту потпуну конзистенцију са једним јединим најважнијим принципом, моделом или узорком, за коју Воткин тврди да заправо не постоји. Међутим, он тврди да је овај правац удаљавања од индивидуалног и од појединих традиција, у различитим уметностима са којима појединачни уметници интерагују, имао огроман утицај на претпоставке које се налазе као позадина историје уметности 20. века.⁶⁸

3. Треће објашњење архитектуре Воткин назива *рационалним* или *технолошким оправдањем*⁶⁹ и сматра да оно води порекло из Француске, јер већ од 18. века Француски критичари, без обзира да ли предлажу класичну, готичку или „модерну“ архитектуру, начелно сматрају да је она природни резултат рационалне интелектуалне дисциплине примењене као решење за

⁶⁷ Ibid., 11.

⁶⁸ Ibid., 12.

⁶⁹ Ibid., где Воткин упућује на E. R. De Zurko. *Origins of Functionalist Theory*. Columbia University Press (1957), са коментаром да је ту дефинисана интерпретација идентификована као рационална или технолошка.

мерљиве практичне или технолошке проблеме⁷⁰. Воткин овакву интерпретацију готике посебно повезује са Виоле л Диком који каже да у архитектури постоје два неминовна, неизбежна модела у којима се „истине морају поштовати“, што значи да се мора бити искрен када су у питању *програма* и *конструкцијски процеси*. Воткин сматра да одавде води порекло такозвано „обожавање програма“ модернистичких архитектонских теоретичара, који верују да разрађене спецификације у облику „програма“, хоће и треба да диктирају архитектонска решења.⁷¹

Воткин се позива на историчаре и архитекте који расправљају о овом ставу⁷², верујући да се таквим његовим оспоравањем разбија „морално сумњив и широко распрострањен аргумент да модернистичка архитектура испуњава и остварује неки посебан непобитан захтев, јер она није „стил“ који смо слободни да волимо или не, већ је израз неке непромењиве „потребе“ или захтева својственог 20. века, коме се морамо прилагодити“.⁷³ Воткин критикује Певзнера као теоретичара из групе која каже да прво треба направити слику друштва 20. века, у њу затим треба убацити „потребе“, а као резултат се добија захтев да се архитектура мора прилагодити тим потребама⁷⁴. Воткин даље коментарише да су те „потребе“ заправо инвенција критичара и повезане су са политиком. Он сматра да овакав технолошки, техницистички и политички приступ има исте афинитете као и претходна два, тако да се поново ради о наметању критеријума који су изван саме

⁷⁰ Ibid., 12-13. Као нетачност овог погледа Воткин наводи свод готичке цркве где се детаљи могу рационално разрадити сами за себе, али су суштински они само средство за постизање циља који не може бити рационално оправдан, с обзиром да је прави двоводни кров црквене грађевине од олова и дрвета и види се споља, али не и изнутра цркве. Воткин сматра да је једна врста опадања, односно прескока имагинације садржана у одлуци да се уради богато украшен камени свод, и да се то не може игнорисати када се описује како је настала готика или када се прави програм за данашњу архитектуру.

⁷¹ Ibid., 13. Воткин као потврду за овај аргумент наводи Самерсона и његово предавање од кога се касније дистанцирао: J. Summerson, "The Case for a Theory of Modern Architecture", *R.I.B.A. Journal*, lxiv, 1957, 309-310.

⁷² Ibid. Воткин посебно наводи историчара Рајнер Банама и архитекту Питер Смитсона, који расправљају Самерсоново предавање и цитира Смитсона који каже: „Рећи да се форма може развити из социјалног програма или из анализа ситуације у смислу протока и слично, је бесмислено, јер анализа без формалног садржаја, што је посебна специјалност архитекте, има фактор који недостаје.“

⁷³ Ibid., 14.

⁷⁴ Ibid.

архитектуре, с тим што је овде то произвољно изабана технолошка, политичка или друштвена „неопходност“.

Воткин са забринутошћу примећује да обожавање програма и технолошки приступ у новије време добијају подршку од оних чији приступ архитектури показује веровање да се форме архитектуре могу генерисати математичким моделовањем и коришћењем компјутера. Пропратна појава овде је да се све људске жеље могу утврдити уз помоћ статистичких, социолошких и психолошких истраживања и могу се нумерички изразити, тако да је „архитектура систем контрола на којима је заснован распоред урбаних сцена“.⁷⁵

Кроз приказ и критички став према ова три објашњења архитектуре Воткин заправо одбацује приступ објашњења архитектуре као последице или манифестације било чега „другог“ што је изван ње саме, односно очигледно сматра да је треба интерпретирати и просуђивати кроз њен визуелни израз.

2.2.2 „Прави универзални стил“

Иако са веома критичким тоном говори о три интерпретације архитектуре, Воткин их не одбацује у потпуности и не предлаже да архитектуру треба интерпретирати и просуђивати само у смислу визуелног израза, односно „стила“, нити да је само на тај начин она интерпретирана до 18. века. Међутим, оно што сматра да је било игнорисано у готово свакој од наведених интерпретација је да је архитектура уметност која има своју традицију, тако да је њена брига за „прављењем слика“ важна колико и решавање практичних проблема. Воткин сматра да од средине 18. века историчари и теоретичари игноришу да архитектура не може избећи своју уплетеност у „прављење слика“, већ, уместо тога, траже „идеолошку базу која ће једном заувек померити архитектуру из арене стила и моде“, односно базу из које могу предложити рационалистичко и колективистичко решење без темеља

⁷⁵ Ibid., 15.

за „цело питање односа тоталног окружења за потребе заједнице“⁷⁶. Воткин коментарише да је модернистичка архитектура скоро потпуно пропустила да направи слике радости и забаве, или слике приватности са којима се велики број људи може идентификовати⁷⁷.

У својој књизи Воткин, са критичким тоном, прати и проналази последице веровања да модеран човек треба да изгради ново колективистичко друштво, засновано на универзално прихваћеном моралу и друштвеном консензусу, у којем би архитектура била „оригинална“ и „универзална“ истина, која више није повезана са „индивидуалним“ и „инвентивним“ траговима старог света, када су индивидуални укус и имагинација сматрани важним. Ово веровање подразумева одбацивање свега заснованог на појединачној инвентивности јер се „прави универзални стил“ није могао изродити из ње.⁷⁸ Воткин свој приказ развоја ове теме у 20. веку посвећује писаним делима Певзнера, за кога каже да је већ у својим раним радовима поставио а затим и увек држао позицију једног од најзначајнијих настављача ставова који прате Буркхарта и Велфлина⁷⁹, са интерпретацијом која је увек била *хolistичка*, аргументом да уметност мора бити саставни део друштва, и главним принципом да се уметност мора уклопити у „дух времена“, а та нова уметност ће се препознавати по истини, искрености, здрављу, анонимности и вери у технологију и дух младости.⁸⁰ Воткин посебно упућује на Певзнерову претпоставку да постоји свепрожимајући „дух“ или „суштина“

⁷⁶ Ibid., 17-18. Овде Воткин неводи да је Певзнер веровао да се коначно решење налази у „Интернационалном Модерном покрету“, а свако одступање од њега би било анти социјално и неморално, да је Пјуџин привремено помешао религију са архитектуром, док је Раскин писао о ренесанси да „није форма те архитектуре оно против чега он устаје ... већ морална природа која је корумпирана“, и додаје да је Стирлинг у студентским данима у Ливерпулу 1945-50. истицао своју „дубоку увереност у моралну исправност нове архитектуре“. У том низу додаје и Марсел Бауера кога цитира када тврди да „јасноћа значи коначан израз сврхе, намене грађевине и искрени израз њене структуре. Та искреност се може гледати као врста моралне обавезе“.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid., 18, 101.

⁷⁹ Видети: Ibid., 64-65, 68, где Воткин говори о улози историчара и објашњава линију везе Хегел – Буркхарт – Велфлин – Гидион, показујући како је Гомбрих био изразито против таквих тврдњи у свом делу „Потрага за културном историјом“ (*In Search of Cultural History*).

⁸⁰ Ibid., 90. Воткин се овде позива на N.Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, p.41. О Певзнеровом ставу према историцизму директно видети: N.Pevsner. *Pioniri modernog oblikovanja od Morrisa do Gropiusa* (1949). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990., 39-40, 58, 76.

која доминира над сваком интелектуалном, уметничком и друштвеном активношћу, тако да уметници нису индивидуе са јединственом имагинацијом и талентима, већ само манифестације тог свеобухватног духа или есенције⁸¹.

Воткин коментарише и начин на који је Певзнер користио реч *историцизам*, која има значајно место у „An Outline of European Architecture“⁸² и каже да је *историцизам* коришћен као пежоративни термин да се означи архитектура 19. века.⁸³ Воткин тврди да Певзнер презриво одбацује интерпретације *историцизма* философа и социолога који су измислили и популаризовали термин и да га користи у осудилачком смислу, једноставно да укаже на оне који себи дозвољавају да буду под утицајем стилова прошлости.⁸⁴ Ово Воткин посебно примећује кроз анализу делова Певзнеровог текста "The Return of Historicism"⁸⁵ у коме он негативно говори о повратку *историцизма* као веровања у моћ историје до таквог степена да се „оригинална акција гуши и замењује акцијом инспирисаном претходним периодом“, под којим Певзнер подразумева и скорашњу прошлост. Он истовремено захтева одбацивање свега што је достигнуто у прошлости, а прихватање непрекидног процеса иновације у складу са вечно променљивим „духом времена“ и његовим „технолошким пратњама“. По Певзнеру сваки човек мора приступити сваком проблему са умом који је *tabula rasa*, не сме имати културна очекивања или идеје о томе како жели да изгледају његови

⁸¹ Ibid., 83-85. Директоно видети у: N.Pevsner. *An Outline of European Architecture* (1942). Penguin Books, 1990, 17.

⁸² N.Pevsner, *An Outline of European Architecture* (1942). Penguin Books, 1990. Видети поглавље под називом „The Romantic Movement, Historicism, and the Beginning of the Modern Movement, 1760-1914“, 350-403.

⁸³ D.Watkin. *Morality and Architecture Revisited.*, 114.

⁸⁴ Ibid., 115-119, где Воткин наводи како Певзнер тврди да је са рођењем истински модерног човека историја најзад замењена и нико више не би требало да жели да окреће поглед уназад, а затим и да 1961. године иде даље и забрањује „историцизам“ у модерној архитектури, тако да је било погрешно угледати се не само на нео-класичну или нео-георгијанску архитектуру, већ и на саму модерну архитектуру. Нова доктрина је прво објављена 1961. на предавању одржаном на *Краљевском Институту Британских архитеката*, затим је штампана у *R.I.B.A. Journal* у априлу 1961., а до шире публике је дошла у децембру 1966., па 1968. Nikolaus Pevsner. "The Return of Historicism". *Studies in art, architecture and design Vol. 2: Victorian and after*, (Thames & Hudson, 1968), 242-59, каже Воткин.

⁸⁵ N.Pevsner. "The Return of Historicism". *Studies in art, architecture and design Vol. 2: Victorian and after*, (Thames & Hudson, 1968), 242-59.

артефакти, а форма његових грађевина мора у потпуности бити условљена својом функцијом. Воткин, међутим, тврди да је Певзнер селективан и недоследан у овом приступу⁸⁶ јер исказује разумевање за једног, а одбацује другог аутора, што показује да се овде ради заправо о естетском захтеву⁸⁷. Због тога Воткин сматра да је Певзнер пропустио да препозна да је он сам *историциста* у смислу како су термин дефинисали Попер и Манхајм, јер је његов став *холистички и преокупиран будућношћу*. Он верује да уметност јесте и треба да буде продукт економских, друштвених и политичких услова под којима је настала, као и да постоји суштина-есенција једног доба, и да је заједничка суштина важнија од појединачне манифестације, што је оригинални *историцизам* у Поперовом смислу.⁸⁸

Воткин верује да треба прихватити да ми не знамо све одговоре на проблеме са којима нас људска природа суочава. Показујући дејство *историцизма* на решавање веома сложених проблема односа између архитектуре и друштва, Воткин закључује да су веровања у опште доминирајући „дух времена“, комбинован са историцистичким нагласком на прогресу и неопходној супериорности новине, довели до опасног приближавања подривању имагинативног генија појединца, са једне стране, и значаја уметничке традиције, са друге.⁸⁹ Воткин, међутим, поручује да је креативан, мистериозан и непредвидив Човек прави предмет историчара, а не „подземна колективна потреба за *духом времена* или „потребе“ за неким још непостојећим друштвом“⁹⁰ и устаје за интелектуалну слободу.

Питањем *историцизма* и његовог места и улоге у савременој архитектури баве се и други аутори. Књига Ван Пелта (*Robert Van Pelt*) и Вестфола (*Carroll*

⁸⁶ D.Watkin. *Morality and Architecture Revisited*. (1977) 2001. Воткин посебно критикује Певзнера што дозвољава Паладиу да буде инспирисан антиком не осуђујући га као „историцисту“, затим исто тако дозвољава Скамоцију, па чак и Адаму да имитирају Паладиа, али је сумњичав према архитекти који то ради у 19., а посебно у 20. веку, као на пример према Латјенсу.

⁸⁷ Ibid., 120.

⁸⁸ Ibid., 122.

⁸⁹ Ibid., 126.

⁹⁰ Ibid., 139-153.

William Westfall) „Architectural Principles in the Age of Historicism“⁹¹ представља дело интелектуалне историје које има ослонац у антропологији, историји, теологији, философији и агонији холокауста, са осетном жељом да редефинише архитектонску историју и за архитекте и за историчаре. Она, такође, садржи низ идеја и практичних предлога који могу помоћи архитектама у размишљањима о изградњи хуманијег света, али је централно питање ове књиге однос између архитектонске историје и тренутне праксе архитектуре. Ван Пелт и Вестфол тврде да доминантни трендови архитектонске историографије, који објашњавају грађевине и градове у стилском и културно-историјском смислу, негирају историчару *могућност откривања трајних „архитектонских принципа“* који објашњавају савремену архитектонску и урбанистичку праксу. Аутори одбацују модернистичку претпоставку да архитектура има везе само са специфичним местом и временом и тврде да, после две стотине година овог „периода историцизма“, архитектура треба да буде схваћена историјски и у односу на процес развоја кроз време.

Иза овог општег консензуса, Ван Пелт и Вестфол воде снажне расправе о архитектонској историји у којој се Вестфол бори за класичну традицију и Ван Пелт за јудео-хришћанску перспективу. У наизменичним поглављима, два аутора расправљају концепте који граде сваку од ових традиција и испитују њихову валидност за текућу архитектонску праксу. Ови аутори кажу да се реч *историцизам* у савременој култури односи на универзално раширено убеђење да се човечанство стално развија и да је оно стално променљиво потомство историје, што је „период историцизма“. Из тога следи убеђење да човек има променљиву природу и зато не постоји унутрашње оправдање за било какав покушај да се припишу универзалне и сталне норме или принципи који би водили било које поље људских напора, укључујући и стварање грађевина. Као и сви аутори чија се имена везују за савремену класичну архитектуру, они ово убеђење одбацују.

⁹¹ R. J. Van Pelt, C. W. Westfall. *Architectural Principles in the Age of Historicism*. New Haven: Yale University Press, 1991. Књига има наслов који је свесни ехо класичне студије Рудолфа Витковера из 1947, *Architectural Principles in the Age of Humanism*.

2.2.3 Два погледа на историју

Значења и анализа појма *историцизма*, као и других битних појмова за разумевање савремене класичне архитектуре у наредним подпоглављима, се у овом раду приказују са посебне тачке гледишта у односу на ширу расправу са којом су појмови повезани. Због тога се у раду посебно тежило коректном односу и релативној објективности, мада је понекада било немогуће навести услове расправе са потпуном неутралношћу и истовремено приказивати позиције које снажно изражавају један од различитих аспеката појма. Ова тешкоћа се уочава и признаје, те се стога у раду специфично покушало да се аргументи различитих позиција изразе што је могуће реалније. Осим тога, расправе о овој теми нису биле до скоро јавно вођене, тако да се критеријуми за вредновање различитих аргумената још увек формирају.

На основу претходног приказа о два аспекта *историцизма* у раду се закључује да се у савременој архитектури могу идентификовати два супротстављена става о томе како се грађевина односи према историји: Са једне стране стоји став да историјске грађевине треба гледати као документе њиховог времена достојне чувања због свог историјског значаја, али које имају мало значаја за то како се пројектују грађевине и градови данас. Овај став је извор наизглед непремостивог јаза који одваја историјску и савремену уметност и архитектуру, како то често виде стручњаци и академски токови и у нашој земљи. Са друге стране постоји веровање да историјска места јесу и треба да буду живи ентитети који, не само да могу расти и прихватати промене а да не изгубе свој карактер, већ могу бити и модели за нова дела у другим местима и временима. Према овом ставу критеријум који је најзначајнији је *прикладност* своје окружењу и предложеној интервенцији пре него усаглашавање са тренутно актуелним идејама. Овај приступ није доминантан данас, али је присутан и везује се за појаву савремене класичне архитектуре.

Дебате између ове две позиције често изгледају као да се односе на *стил* у архитектури, али може се рећи да је заправо реч о *аргументима о природи времена, историје и прогреса*, и начина на које концепције тих утицаја имају на врсте интервенција које се сматрају прикладним у одређеном окружењу.

Аутори савремене класичне архитектуре својим тврдњама желе да убеди читаоца да архитектура прошлости и садашњости не морају бити супротстављене, да се може изабрати континуитет уместо контраста, без копирања историјских грађевина и без увођења страних форми и материјала који ће нарушити историјски карактер места. Они тврде да није *време* оно што захтева контраст између старог и новог, већ *естетска теорија* и *филозофија историје* које управљају овим ставовима.

У литератури се могу наћи тврдње да је од раних деведесетих година 20. века поверење у предодређен, јасно идентификован, образац прогреса у историји нестало из света политике и економије, и да су филозофске и политичке импликације *историцизма* напуштене свуда осим међу савременим архитектама и критичарима, од којих су многи наставили да се држе идеје да се свако доба мора разликовати од претходних тако што ће нове грађевине изгледати другачије од претходно изграђених⁹².

За историчара су ставови *историцизма* у архитектури, засновани на аксиому да се грађевине и градови првенствено виде као документи свога времена, логични због тога што артефакт архитектуре може бити бескрајни извор информација о пројектантима, грађевинама и становницима историјског места. За архитекту или историчара који овако приступају историји, архитектура заиста јесте један од докумената свог времена. Међутим, по мишљењу заступника супротних ставова, тешкоћа настаје када историјска грађевина почне да се гледа као документ времена за који је општи оквир *унапред установљен наративом историчара*, односно када до изражаја дође тенденција историчара, која и иначе стоји у људској природи, да пронађе оно за чиме трага. Дефинисањем онога за шта они претпостављају да је тема одређеног периода и фокусирањем на оне грађевине које потврђују ту карактеризацију, а игнорисањем оних које то не раде, историчари овог приступа конструишу непотпуну слику архитектуре засновану на моделу који они желе да покажу као једини битан, на пример класне борбе,

⁹² B.Mitrović. „Architectural Formalism and the Demise of Linguistic Terms“, 31-39, 32.; C.Siegel. *An Architecture for Our Time: The New Classicism*. Berkeley, California: Preservation Institute, 2008. 2010.

еволуције, итд. Критеријум естетике замењен је критеријумом хронологије приликом формирања суда о квалитету, а усаглашеност шаблона стилског периода заменила је историјски развој. Иако је јасно да *историцистички* поглед на прогрес у архитектури садржи одређене истине јер има пуно случајева када једну одређену, добро дефинисану линију развоја која је покренута, прате бројни архитекти који раде на специфичном проблему у више генерација, било би неправедно веровати да је ранија фаза инфериорна у односу на ону која следи, што значи да хронолошки распоред у развоју не одређује и естетске доприносе појединачних дела.

Међутим, да би се разни периоди показали као различити, историчари често пренаглашавају разлике међу њима чак и када је њихове традиције тешко раздвојити. Сваки период је природно повезан и са својим претходником и са својим следбеником, али оштра подела међу њима од стране историцисте доприноси вредновању грађевина примарно у смислу колико су добро оне у складу са претпостављеним карактеристикама периода. Овде се не примећује мера у којој су уметност и архитектура било ког тренутка у историји вођени многоструким импулсима, чак и контрадикторним, који се надмећу и комбинују у непрекидном преплитању дела и идеја. Пропоненти савремене класичне архитектуре стоје на становишту да су развој и нови стилови потицали од иницијатива појединаца и група, а не од апстрактних идеја или прецизних еволуција, као и да су архитектонске традиције мотивисане *сталном конверзацијом о моделима*, а не жељом да грађевине виде као резултат извесних апстрактних идеја или претпостављеног *духа времена*. Њихови ставови скрећу пажњу на чињеницу да се понекада грађена култура развија споро, неосетно, док у неком другом тренутку једна грађевина или догађај делује као да је донела револуцију концепцији архитектуре и урбанизма једне културе. За ауторе који заговарају савремену класичну архитектуру не постоји *дух времена* независан од дела за која се сматра да га отеловљују.

Критичари архитектуре модернизма доводе у питање и саму дефиницију „архитектуре нашег времена“, сматрајући да се овде јавља политичка

димензија тврдње било које групе да њихова дефиниција прогреса мора да се узме у обзир.⁹³ Исто тако, критичари архитектуре модернизма не преиспитују модернистичку идеју прогреса у смислу разумног напретка у технологији или друштвеном животу, већ претпоставку да се *прогрес* може отеловити само у *одређеним архитектонским формама* за које авангарда верује да представљају тренутну фазу у историцистичком наративу. Као супротност овоме, савремена класична архитектура вреднује савремени пројекат у складу са истим принципима који су подлога сваке архитектуре независно од стила, који су засновани на познатом Витрувијевом тројству стабилне конструкције, испуњавању људских потреба и естетским квалитетима. Са тог становишта, савремена класична архитектура сматра да стил нове грађевине може бити наслеђен из прошлости, али се о њему треба одлучивати на основу *прикладности*, а не покорности претпостављеним „императивима нашег доба“.

Овакав поглед на историју тврди да не постоји *дух времена* независан од активности које су замишљене да га манифестују, а будућност у потпуности зависи од сопственог избора и то није одређено било каквом историјском неопходношћу. Свако има слободу да дела уметности и архитектуре просуђује на основу њихових особина, а не на основу њихове позиције у еволуцијском распореду. Поглавље рада 4.0, у коме је дат приказ и анализа кључних теоријских ставова и тематских оквира савремених класичних архитеката, ће јасно показати да за њих порицање програма предодређености историје не значи и порицање значења или реалности друштвених, политичких или културних циљева као мотивишућих сила у делима и судовима човека. Они, напротив, верују да ослобађање од *историцизма* даје могућност да се међусобно савремена дела могу вредновати по томе како свако од њих отвара или затвара могућности за даље истраживање, како проширује или сажима формални језик дисциплине,

⁹³ В.С.Бролин. *The Failure of Modern Architecture*. Van Nostrand Reinhold Company, 1976. Бролин се пита: у „архитектуре нашег времена“ ко су то „ми“ који се подразумевају под тим „наше“ време, 154.

и како испитује или занемарује вишегодишња интересовања која су била мотивација уметника у свим временима.

Савремени класични архитекти верују да архитектура без *историцизма* даје ново поштовање за карактер драгоцених простора који су опстали у времену, као и веће уважавање за доприносе и *индивидуалног телента* и *уметничке традиције*. На тај начин, по њима, постоји слобода да се праве избори о начинима на које су грађевине и градови подизани, а „архитектура нашег времена“ у свим различитим облицима може се вредновати истим стандардима и критеријумима који су коришћени за вредновање архитектуре било ког времена.

2.3 ДВА АСПЕКТА ФОРМАЛИЗМА

Као последицу историцистичког погледа на развој архитектуре, теоретичари који се баве појавом савремене класичне архитектуре виде наглашавање и стављање у први план објашњења архитектуре на основу „идеја“ и „значења“ на рачун формалних особина архитектонског дела. Када се архитектура гледа као израз *духа времена*, индиректно значење повезано са политичким и друштвеним вредностима које имају архитекте или верују да их грађевина представља, могу превагнути над разматрањима о физичким и просторним својствима пројекта. У савременој класичној архитектури, међутим, сматра се да, као што се не могу порицати многе везе између одређене грађевине и идеја значајних за њихове пројектанте које су им се приписале током историје, не може се ни претпоставити да су те идеје одредиле форме, да су им дале једнозначни израз или да ће задржати значење које им се даје у будућности. Вредност сваке грађевине посматране са становишта уметничког дела почива на њеном односу према трајним вредностима које надмашује размишљања било ког историјског тренутка и сматра се да је потребно да историчари и критичари архитектуре обратe пажњу на *форму* грађевине, на то како грађевина изгледа, а не само које идеје она изражава, да би се разумело како стил формама дозвољава да комуницирају идеје. Заправо, овде се говори о томе да су стил или форма, а не „значење“, кључ за разумевање естетских достигнућа историјске архитектуре.

Са друге стране, *историцизам* изједначава појам „стила“ са категоријом „периода“, што значи да грађевина изгледа на одређен начин зато што је то био стил времена, или стил времена се може идентификовати зато што су грађевине које су тада изграђене изгледале тако. Овде је сваки стил идентификован са историјским тренутком када се први пут појавио и развио своје карактеристичне особине. За историцисту идеја да стил може бити независан од историјског следа и да неко легитимно може градити у стилу који се деценијама или вековима раније појавио, нарушава јасноћу историјског процеса и уноси забуну у порекло грађевине, а свесна имитација стила који се тренутно не користи се сматра „лажном историјом“, чији је

смисао да прича причу супротну „правој историји“ следа стилова дефинисаног историцистичким наративом.

Међутим, савремена класична архитектура се од оваквих оптужби брани ставом да се стил, као и литерарни жанр, може користити у било које време и може бити примењен у физичком и временском контексту различитом од оног у коме се први пут појавио. Градити у историјском стилу, за савремену класичну архитектуру не значи претварати се да се живи у другом времену, нити је то покушај да се превари, већ се ради о *истраживању формалног језика* који се може применити и бити релевантан за било које време и место. Већина њих критикује одбацавање естетског формализма и наметање анти-визуелне идеологије на суштински визуелни медиј какав је архитектура⁹⁴. Та анти-визуелна идеологија каже да архитектура треба да буде процењена само на основу тога да ли одговара свом времену, што на крају значи да ни једна архитектура не може бити процењивана на основу својих визуелних и просторних својстава, тј. визуелна и просторна својства се узимају у обзир само у односу на то како асоцирају на „дух времена“.

2.3.1 Формализам - независно од појма, идеје или значења

Идеја да се неке ствари процењују као лепе, или им се могу приписати нека друга естетска својства, независно од појма, идеје или значења која се повезују са њима зове се *формализам*⁹⁵. Овај став се објашњава тврдњом да се у неким објектима може уживати независно од човековог претходног знања о њима, предрасуде или концептуалног садржаја који се предмету додаје када се мисли о њему. Присталице формализма у естетици признају да увек постоје извесни додаци, али у неким стварима се ужива без обзира шта се о њима мисли појмовно. Овакав приступ познат је још од Аристотела, а слични ставови изражавани су и у ренесансни, почевши од Албертија. Алберти је

⁹⁴ У наредним поглављима ће бити показано да многи аутори у раду обједињени називом „савремена класична архитектура“ који нису тако експлицитно за естетски формализам и који укључују и важност „значења“ за архитектуру, ипак обавезно одбацују „дух времена“.

⁹⁵ Објашњење појма *формализам* преузето из: В. Mitrović, *Philosophy for Architects* (Architecture Briefs). Princeton Architectural Press, 2011., 48-50.

одвојио именовање ствари од просуђивања њихове лепоте, коју је засновао само на визуелном уживању у облику⁹⁶. У том смислу он не само да је био први архитектонски теоретичар модерног доба, већ и први формалиста ако се *формализам* посматра као доктрина у којој естетска својства дела визуелних уметности проистичу из њихових визуелних и просторних карактеристика (као што су однос између делова), а не из било каквих асоцијација, појмова, или значења повезаних са њима. Идеја задовољстава која произилазе из човекових чула и која деле сви, независно од било каквих мисли које се могу повезати са објектом, дакле имају корен у Аристотелу⁹⁷ а Алберти је у ренесанси такође прихватио ову доктрину.

Међутим, правим почетком формалистичке естетике сматра се формалистички систем који је Кант (*Immanuel Kant*, 1724 – 1804) артикулисао на почетку своје „Критике моћи суђења“⁹⁸. Многе касније реакције на естетске идеје Канта су биле снажно негативне, што је било резултат успона романтизма и одбацивања вредности просветитељства, и оне су углавном долазиле из света књижевности, да би затим уследили теоретичари који су поново промовисали позицију *формалиста*. Теоретичар музике Едуард Ханслик (*Eduard Hanslick*, 1825-1904) је 1850. објавио књигу „О лепом у Музици“⁹⁹, која је означила почетак оживљавања формализма у естетици. Ханслик је покушао да покаже да је музика изразито формална уметност, а његова терминологија се у великој мери ослања на Кантову. Био је снажно против става да је у музици битно да пренесе и изрази своје емоције или да их узрокује у слушаоцу, сматрајући да образован слушалац никада неће обратити пажњу на емоционалне реакције на музички комад, већ ће се сконцентрисати на специфичне музичке аспекте композиције и однос између тонова и ритма. Оно што је битно јесте рад саме музике, а не човеково знање о спољашњим околностима у којима је створено ауторско дело. Ханслик је уочио сличан проблем и у визуелним уметностима, где су

⁹⁶ О овоме ће детаљније бити расправљано у поглављу 3.0.

⁹⁷ Aristotel. *Nikomahova etika*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2003. и Aristoteles. *Rasprava o duši*. Podgorica: Unireks, 2008.

⁹⁸ И. Кант. *Критика моћи суђења* (1790). Београд: БИГЗ, 1991.

⁹⁹ Е. Hanslick. *О музички лијепот*. Београд: Plato, 1998. (1977).

историчари уметности често више забринути да знају што је могуће више о животима појединачних уметника а показују мало интересовања за сама уметничка дела.

Конрад Фидлер (*Konrad Fiedler*, 1841-1895.) разрађује сличне идеје у домену визуелних уметности у својој књизи „О процењивању дела визуелних уметности“¹⁰⁰. Фидлер доста пажње посвећује борби против приступа делима ликовне уметности која се просуђују на основу њихових не-уметничких особина сматрајући да интересовање за уметничке вредности почиње тамо где интерес за интелектуални садржај дела престаје. По њему је такође важно да се оставе по страни разни облици научног знања о уметности, који се односе на неуметничке аспекте уметничких дела, јер бављење уметничким аспектима дела подразумева да су његова историјска перспектива (на којој се историчари уметности концентришу) или апстрактне идеје које дело може изразити (које могу интересовати филозофа) без значаја. Фидлер је такође усвојио Кантово становиште да су у уметности битна неконцептуална процењивања и каже да се треба уздржати од подвођења уметничког дела под било који концепт. Сматрао је да савремени образовни системи инсистирају на развоју капацитета подвођења под концепте и да су усмерени према развоју способности да се ради са концептима, чиме потискују развој уметничке перцепције и имају негативан утицај на способност јавности да ужива у уметничким делима. Ренесансне теорије Леон Батиста Албертија, Леонарда Да Винчија и Албрехта Дирера су за Фидлера представљале извор тачног схватања уметности и ту први пут уочава тежњу да се уметност заснује у самој себи, да се практично избори и теоријски одбрани њена самосталност. Осим тога, по његовом мишљењу, и теорија ликовних уметности као „чисте видљивости“ такође потиче из ренесансе, када се први пут увиђа да видљива страна света као „чист опажај“ припада уметности тако да уметност поседује истину и сазнање који су, у последњој инстанци, „подређени снази вида“¹⁰¹.

¹⁰⁰ K.Fidler. *O prosuđivanju dela likovne umetnosti* (1912/13). Prevod: Milan Damnjanović. Beograd: Plato, 1998.

¹⁰¹ Ibid., 24.

Познато је да је деветнаести век био период успона историје уметности као дисциплине, која је првобитно у оквиру универзитета била део одељења за историју, што је значило да су дела више посматрана као историјски документи својих епоха или периода. Зато многи историчари архитектуре сматрају да за историчаре уметничка дела нису интересантна због њихових уметничких вредности, већ као илустрација или документ одређених историјских трендова свог времена, што је у историји архитектуре такође довело до великог померања интереса. Од времена ренесансе, архитекте су систематски премеравале и анализирале дела архитектуре из прошлости, како би учили од њих, а избор грађевина и детаља који су важни, као и која дела треба проучавати или снимати, били су засновани на личном естетском и архитектонском интересу. Тако је, на пример, Паладио интензивно снимао римске храмове да би од њих учио, што је један приступ и део дисциплине архитектонске историје и данас. Међутим, у деветнаестом веку је другачији приступ, мотивисан потребом историчара да проучава зграду као историјски документ, постао доминантан, што је део приступа историчара уметности који је објашњен на почетку овог поглавља, а против кога устаје *формализам* у архитектури.

Када је у питању *формализам у архитектури*, по многим савременим теоретичарима Џефри Скот (*Geoffrey Scott*, 1884-1929.) је развио прави формалистички приступ у својој књизи „Архитектура хуманизма“¹⁰². Често се указује на чињеницу да је његова књига била веома цењена и читана током двадесетог века, иако су главне тезе у директној супротности са архитектонском теоријом модерниста која је била доминантна током тог периода. Неки од савремених историчара архитектуре¹⁰³ сматрају да је већина Скотових аргумената доминантно мотивисана естетским

¹⁰² G.Scott. *The Architecture of Humanism A Study in the History of Taste* (1914). New York ·London: W.W. Norton & Company, 1999.

¹⁰³ Видети: В. Mitrović. „Apollo's Own: Geoffrey Scott and the Lost Pleasures of Architectural History“, *Journal of Architectural Education* (1984), Vol. 54, No. 2 (Nov., 2000), 95-103. Blackwell Publishing on behalf of the Association of Collegiate Schools of Architecture, Inc.Stable. <http://www.jstor.org/stable/1425596>. Accessed: 25/11/2011 07:03

формализмом, чиме ову књигу виде као важан пример примене формалистичког програма у архитектонској историји, показујући да су најзначајнији аргументи Скота укореењени у немачкој формалистичкој традицији. Формалистички естетичари су се ретко бавили применом свог програма на архитектонску историју и зато третман ове теме код Скота представља важан допринос.

Скот даје систематичну критику бројних архитектонских теорија 19. века, групишући их у неколико „заблуда“ архитектуре које формулише као: романтична, механичка, етичка и биолошка заблуда. Романтична заблуда¹⁰⁴, како је Скот описао, је тенденција да се у архитектури види симбол „нечег другог“ и сузбије процена која се заснива на њеним чисто визуелним особинама. Овде се архитектура просуђује на основу једне идеје коју јој је неко произвољно приписао, а не на основу лепоте појединачних елемената или њихових лепих комбинација. Скот доста простора даје показивању случајности које су коришћене при давању различитих значења, на пример, ренесансе и готске архитектуре. У оваквом приступу, по њему, просуђивање није засновано на процени архитектуре, већ на концептима који се са њом асоцирају. Механичку заблуду¹⁰⁵ Скот оцењује као тенденцију да се архитектонско дело просуђује као техничко достигнуће, односно као покушај да се естетски проблеми сведу на структуралне и конструктивне. Етичка заблуда¹⁰⁶ је тенденција да се помешају етичке и естетске процене архитектонских дела и Скот је сматра погрешном применом моралног концепта на физичке ствари. Заблуда коју Скот назива биолошком¹⁰⁷ просуђује архитектонско дело по његовом положају у линији развоја, тако да се рад, на пример, Брамантеа не цени на основу својих својствених квалитета, већ као претече Паладија, иако Брамантеова архитектура има своје суштинске вредности, без обзира на њен даљи развој и утицај који она има. Скот сматра да овај приступ занемарује вредност појединачних сегмената и бави се објашњењима, а не вредностима.

¹⁰⁴ G.Scott. *The Architecture of Humanism A Study in the History of Taste*, 40-78.

¹⁰⁵ Ibid., 79-96.

¹⁰⁶ Ibid., 97-126.

¹⁰⁷ Ibid., 127-140.

У својој анализи ове четири заблуде, Скот пажљиво описује како оне потискују разматрање визуелних и просторних квалитета архитектуре да би заснивали своје процене архитектонског дела на разним асоцијацијама које неко има у вези грађевине. Свакако је исправно осудити архитектуру ако вређа нечија морална осећања, каже он, али не треба мешати етичка и естетска просуђивања. Слично томе, дела архитектуре су понекад велика достигнућа грађевинске технологије, али естетско вредновање архитектуре није исто што и вредновање технолошких достигнућа.¹⁰⁸

Полазна тачка скоро сваког од Скотових аргумената против заблуда је претпоставка да су естетска просуђивања безпојмовна (неконцептуална), односно да не зависе од значења и концепата везаних са архитектуром, већ су заснована на задовољству које проистиче из визуелне контемплације облика архитектуре. По Скоту, главна брига треба да буде дата естетском уживању које је „исправно и посебно“ за одређену уметност, а нуклеус естетске вредности архитектуре треба да буде исправна перцепција форме, и сматра да се значења која су *оригинално* била приписана уметничким делима не могу реконструисати. Скотов методолошки поступак примењен у књизи је да нагласи, за сваку заблуду појединачно, да она почива на вредновању заснованом на концептима који се повезују са архитектуром, а затим да расправља да је такав приступ пристрасан, да нема општу валидност и да одбацује чисто естетско уживање у облику.

Скот пажљиво прави разлику између концептуалног и неконцептуалног приступа уметничком делу и снажно инсистира на неконцептуалности када се просуђује архитектура: „Сваки доживљај уметности садржи два елемента, један директан и други индиректан. Директан елемент укључује наше чулно искуство и једноставне перцепције форме: непосредно разумевање уметничког дела је његов видљиви и чујни материјал, без обзира које вредности могу бити, по законима наше природе, инхерентно повезане са тим. Друге, и изван овог, постоје асоцијације које дело буди у уму – наша свесна размишљања о њему, важност коју му придајемо, маште-жеље-

¹⁰⁸ Ibid.

фантазије које буди и које као последицу, понекада кажемо да изражава. То је индиректан, или асоцијативни елемент.“¹⁰⁹ Скот непрекидно упозорава против вредновања архитектуре заснованог на идејама повезаним са било којим њеним аспектима осим саме форме, као што су њена намена, конструкција, материјали, итд¹¹⁰. Како језик и значења имају веома јак утицај на дневни живот човека, резултат је обично потискивање чулног елемента, а претпоставка Скота је да естетска сензација може пратити чулно искуство човека, без посредовања концепата или значења.

Формализам Скота се у литератури директно повезује са немачким формализмом, односно Кантом и његовим формалистичким естетским системом у коме је средишња теза да просуђивања укуса не зависе од значења која повезујемо са објектима или од начина како подводимо објекте под концепте.¹¹¹ Кант такође инсистира на томе да су естетска просуђивања укуса без интереса, односно да не зависе од интереса које имамо у постојању естетских објеката, што Скот више пута понавља користећи исту терминологију. Он дефинише уживање као „жељу за лепотом без интереса“, а просуђивање лепоте зависи од „укуса и ентузијазма за архитектонску форму без интереса“¹¹².

Очигледна је сличност и између Скота и Фидлера коме је примена формалистичког програма у визуелним уметностима кроз неконцептуалност естетског просуђивања главна тема. Фидлерова формулација да интересовање за уметничко дело почиње тамо где интересовање за његов појам престаје, као и да приликом посматрања ствари постоји моменат у коме се те перцепције подводе под концепт, одговарају Скотовом постављању разлика између директног и индиректног искуства, већ

¹⁰⁹ Ibid., 55.

¹¹⁰ Ibid., 11-12.

¹¹¹ Видети: B.Mitrović. „Apollo's Own: „Geoffrey Scott and the Lost Pleasures of Architectural History“. *Journal of Architectural Education* (1984-), Vol. 54, No. 2 (Nov., 2000), 95-103. Blackwell Publishing on behalf of the Association of Collegiate Schools of Architecture, Inc. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1425596>, где аутор коментарише да концептуални оквир критике заблуда уско кореспондира са формалистичким програмом прва два „Моментa“ Кантове треће *Kritike*.

¹¹² G.Scott. *The Architecture of Humanism A Study in the History of Taste*, 17.

објашњених. Фидлер снажно упозорава против ослањања на значења и симболизам у уметности и сигуран је да ако неко сматра визуелно само као симбол духовног и даје приоритет невидљивом садржају док занемарује оно што око перципира, тешко је не погрешити у процени уметничког дела. Језик види *само* као *један* начин кроз који се прави напор да се савлада стварност. Скот такође прати формалистичку традицију у ставу да није могуће изразити чврсте критеријуме помоћу којих се могу просуђивати леви објекти, или правила помоћу којих се они праве. За Канта је безпојмовност естетских просуђивања значила да је немогуће исказати правило „у складу са којим би било ко био приморан да препозна било шта лепо“, јер рад са правилима захтева подвођење под концепте, док просуђивања укуса не зависе од концепта¹¹³. Став Скота да је немогуће поставити фиксне пропорције простора као архитектонски исправне проистиче из тога. Он расправља да вредност простора јесте под утицајем димензија, али такође и светлости, сенке, боје, карактера доминантних линија простора који смо управо напустили, наших сопствених очекивања, итд. Зато архитекта мора замислити простор као да он резултира из комплексних услова сваког појединачног случаја, а фиксни односи су ту од мале помоћи. По Скотовом мишљењу теорије које дају готове рецепте за стварање архитектуре или критицизам пројектовања су од почетка осуђене на пропаст¹¹⁴.

Са друге стране, трактати 15. и 16. века сведоче да сви ренесансни теоретичари постављају правила и често дају упутства за одређене фиксне односе које треба применити. У том смислу се може поставити теза: Паладио јесте уводио правила, али за више параметара димензионалних односа простора и архитектонских елемената истовремено, покушавајући да их све

¹¹³ В.Митровић. „Apollo's Own: „Geoffrey Scott and the Lost Pleasures of Architectural History“, 97.

¹¹⁴ G.Scott. *The Architecture of Humanism A Study in the History of Taste*, 169-171. Б.Митровић по овом ставу повезује Скота са Адолфом Хилдебрандом који пориче могућност опште прописујуће теорије пропорција, с обзиром да неопходне пропорције зависе од тоталитета односа између делова датог дела уметности. Опште прескриптивне теорије су могуће само у случају дела која понављају општи распоред делова – као код грчких храмова. Само идентични облици могу делити исте естетске вредности на основу њихових идентичних пропорција.

уклопи (облици просторија у основи, висине просторија, међустубни размак стилских редова примењених на фасади и висине тих стубова), што ће бити детаљно показано у следећем поглављу, и тиме се може одбацити постављање правила код њега као императив. Са друге стране се може поставити Вињола као супротан пример аутора који диктира директна правила за коришћење у архитектонској пракси. Међутим, иако Паладио и Вињола постављају правила и по питању постављања правила јесу радикално различити, у смислу суштинског односа према теми овај рад се заснива на претпоставци да обојица припадају *естетском формализму*. При томе се узима у обзир да разни аутори нису увек били свесни разлике између појмова *формализам* и *концептуализам* и не заузимају увек једну исту позицију систематски. Тако Паладио, на пример, свакако није формалиста по питању тектонске репрезентације. Међутим, правила која ренесансни теоретичари наводе (и Паладио и Вињола) су *правила пројектовања*: дорски стилски ред се ради на овакав и овакав начин, пропорције соба се одређују на овакав, итд, док Кант, са друге стране, говори о *правилима просуђивања*: естетски суд је спонтана реакција ума на одређени облик, независно од појма под који тај облик - предмет подводимо. Другим речима, ако на пример постоји правило да су све руже лепе, на основу кога се даље размишља: ово је ружа, дакле ово је лепо, добија се *логички суд базиран на правилу* што формализам одбацује, а не *естетски суд*, који би био базиран на чистом вредновању, односно доживљају облика, за какав се *формализам* залаже. То, међутим, не спречава ренесансне теоретичаре да имају правила пројектовања која би, на пример, била базирана на искуству архитеката кроз векове - одређени пропорцијски односи су се потврдили да резултирају у одређеном типу естетског суда, и зато их треба примењивати. Међутим, у том процесу, они који просуђују не иду на терен и не премеравају пропорције архитектонских елемената да би имали естетски доживљај, већ имају спонтану реакцију на њих. *Формалисти* објашњавају да се слично дешава и у музици, где, иако постоје лествице, док слушамо музику већина нас не зна у ком је дуру или молу композиција, већ једноствано спонтано ужива у

доживљају. За ренесансне теоретичаре је ово било искључиво интелектуално питање и наша очекивања нису улазила у дискусију.

Из књиге је очиглено да је Скот веома ценио ренесансну и барокну архитектуру, а склоност ка одређеним односима у пројектовању он објашњава тиме што су на извесним облицима (посебно класичним редовима) радиле генерације архитеката прилагођавајући их и унапређујући. У том процесу су успешне иновације усвајане и даље унапређиване од стране наредних генерација, а неуспешне су занемариване. Класична архитектура, у складу са оваквом тачком гледишта Скота, постаје једна врста експерименталне науке.¹¹⁵

Форма или значење

У претходном поглављу је показано да је за Џефри Скота, као и његове савременике и претходнике *формалисте*, естетско вредновање засновано на задовољству проистеклом из контемплације објеката независно од начина на које би они могли бити подведени под концепте. Такође се испоставило да кореспондирајући приступ писању архитектонске историје проучава формална својства архитектуре, инсистира на формалној анализи, чини напоре да дефинише визуалне норме и бави се поређењем различитих архитектонских елемената, што су истраживања каква су радили архитекте тих времена. Овај приступ није доминантно обраћао пажњу на значења која би могла бити приписана архитектонским облицима, иако су она увек постојала као резултат целог процеса.

Међутим, У 20. веку овакав *формализам* је постао одбачен, а интерес историчара уметности и архитектуре преусмерио се према значењима и симболима, умањујући значај невербалног (визуелног) мишљења. Програм који подводи архитектонску историју под истраживање значења произвољно повезаних са архитектуром кроз историју проучава контекст у коме је дело настало, а потискује и занемарује формалне и просторне аспекте

¹¹⁵ Ibid.

дисциплине. Скот се у својој књизи питао како архитектура може добити значења и како их други могу реконструисати, и тврди да *значења*, као *вербалне дескрипције*, не могу објаснити укупност просторних односа који доприносе задовољству које изводимо из архитектуре.

Осим тога, овде се јавља и недоумица да ако је сво естетско просуђивање зависно од значења, оно би увек било повезано са интерпретацијама, а како интерпретације зависе од низа интерпретатора, било би немогуће сложити се које објекте историчар архитектуре или уметности треба да проучава.¹¹⁶ Код Скота се такође проналази тврдња, поткрепљена примерима ренесансних патрона и уметника, да се мора претпоставити да ми имамо исту способност да просуђујемо формална естетска својства као Италијани тога доба. Другим речима, проучавање *материјалне културе* не може имати одлучујући утицај на форме и оно је, по Скоту, унето да би се избегло успостављање канона и ослањање на веровање да са људима из других култура делимо исту способност да естетски просуђујемо, без обзира на временски период који нас дели.

Међутим, када се прође кроз ретка писана дела савремених архитеката и теоретичара која дају конкретне принципе класичне архитектуре примењиве у савременој архитектонској пракси¹¹⁷, уочава се да они примећују улоге и форме и значења за архитектуру, односно да се ти принципи или канони, начелно, могу груписати у две групе: прву чине принципи који се односе на саму форму, а другу на начин како та форма делује, односно на њено значење, што ће бити показано у завршном делу овог поглавља. Чињеница да и *форма* и *значење* имају своје улоге у класичној архитектури отвара питање и указује на идеју да дебата о *форми* наспрам *значења* не мора бити формулисана тако супротстављено и да је можда могуће сачувати формална естетска просуђивања заједно са чињеницом да

¹¹⁶ B. Mitrović. „Apollo's Own: Geoffrey Scott and the Lost Pleasures of Architectural History“.

¹¹⁷ Од савремених архитеката са развијеном архитектонском праксом веома мали број се бави и архитектонском теоријом у којој систематично исказују своја практична искуства, у виду конкретних постулата или принципа. Међу њима се издвајају дела: S.W. Semes. *The Future of the Past, A Conservation Ethic for Architecture, Urbanism, and Historic Preservation*, W.W.Norton & Company, New York, London, 2009.; J.F.Gabriel. *Classical Architecture for the Twenty-First Century*. New York – London: W.W.Norton & Company.

архитектонска и уметничка дела играју значајну културну улогу и добијају значење у тој улози. Ова идеја повезана је и са идејом *умереног формализма* савременог британског естетичара Ника Зангвила (*Nick Zangwill*), који се бави темом у књизи “*The Metaphysics of Beauty*”¹¹⁸. Аутор у овом делу истражује неформалне естетске особине и како се оне односе према формалним естетским особинама, како се то примењује на различите уметничке форме и на крају закључује и препоручује као најбољи *умерени формализам*.

И форма и значење - Умерени формализам

Зангвил у својој књизи развија став да су *нека* (али не и сва) естетска својства уметничког дела заснована на својим формалним просторним карактеристикама, док друга зависе од значења. Умерени формализам је супротстављен и екстремном формализму, који тврди да су сва естетска својства једног уметничког дела формална, али и антиформализму, који тврди да ни једна нису. Овакав приступ би дозволио ослањање на формалну естетску евалуацију као конститутивни принцип архитектонске историје (утврђивањем које објекте треба проучавати) и, такође, када је у питању објашњење естетски мотивисаних акција историјских фигура. Када је једном обим поља оправдан формалном естетском евалуацијом, културна улога уметничког дела – значење, постаје важна тема.

Зангвил се темељно бави питањем колико је формализам оправдан и неопходан када је у питању архитектура и одмах објашњава читаоцу да би, приликом посматрања египатског храма или исламске џамије, екстремни формалиста у архитектури рекао да је њихов естетски карактер садржан у њима самима (као нешто унутрашње) и да он може бити перцептивно манифестован посматрачу који нема никакво знање о религијској функцији грађевине. Екстремни формалиста сматра да, иако је потребно знати њену намену да би се разумело како је уопште грађевина настала, те информације

¹¹⁸ N. Zangwill. *The Metaphysics of Beauty*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2001.

не воде до већег *естетског* разумевања, односно не могу помоћи у сагледавању њене елеганције или лепоте ако то већ нисмо осетили. Он оставља могућност да је архитекта желео да слави бога или да је моћни владар хтео да покаже и појача своју моћ стварајући дело са одређеним формалним вредностима, као и да постоје све врсте различитих узрочних историја које су водиле до настанка грађевина и њиховог специфичног естетског карактера, али када већ једном то дело постоји, формалиста верује да су естетска својства грађевине независна од те историје.¹¹⁹

Ипак, екстремни формализам је по Зангвилу неприхватљив као потпун израз естетске вредности у архитектури. Уобичајено је говорити о лепоти грађевине и њених делова као естетском изразу артикулације њене функције и у свакодневном естетском размишљању, лепота грађевине и испуњавање њених функција нису одвојени фактори, већ су напротив испреплетени јер се ради о мултипликацији утисака, а не о простом додавању¹²⁰. Зангвил потсећа на Канта и идеју *зависне* лепоте, јер дела архитектуре не би требало гледати као предимензионисане делове апстрактне скулптуре с обзиром да је свака грађевина направљена да је користе или настане људи, на мање или више специфичне начине. Зато не треба инсистирати на одвајању слободне архитектонске лепоте са једне, и испуњавању функције са друге стране, већ се Зангвил залаже за размишљања о *зависној лепоти дела архитектуре*. Зангвил се даље пита и до које границе треба развијати нагласак на зависној архитектонској лепоти, и свестан је да то отвара питање мере специфичности када је у питању архитектонска функција, као и да та расправа о степену специфичности функције није само филозофска брига већ суштинско питање у архитектонској пракси, али оно што сматра важним је да грађевине имају *неке* зависне лепоте.

Зангвил, међутим, не одбацује формализам и потсећа да ствари које имају зависну лепоту могу такође бити цењене и за своју слободну лепоту, где се, поред *лепоте грађевине са одређеном специфичном функцијом*, подразумева и

¹¹⁹ Ibid., 67.

¹²⁰ Ibid., 68.

лепота грађевине као чисте апстрактне скулптуре. Грађевине, као и други артефакти, имају многе намене и вредности, а њихова формална вредност је једна од вредности, што не значи да је увек и најважнија. Формалне, скулпторалне вредности су архитектонске вредности које су јачале и слабиле у доживљајном значају у односу на друге архитектонске вредности и њих такође не треба игнорисати. Египатски храм или исламска џамија могу имати уметничке вредности, укључујући естетске вредности, које зависе од њихове специфичне функције, али такође могу имати формалне вредности које можемо ценити у незнању дубљег значења онога што видимо. Зангвил дозвољава да „беспрекорно пропорционисана грађевина радује око одмах, тако да и неупућен туриста може ценити те вредности чак и када је заборавио свој водич“.¹²¹

Зангвил на крају књиге коментарише да је *формализам* био неправедно оклеветан у 20 веку. По њему *умерени формализам* препознаје и формална и неформална естетска својства¹²² и он се залаже за њега. Нека уметничка дела, како сматра Зангвил, имају само формална, нека само неформална, а нека оба својства, тако да је *умерени формализам* добро постављен приступ да да смисао вредностима у уметности. Зангвил је веома критичан према „тренду сузбијања визуелности“ и верује да је то учинило нејасним чиме се заправо баве историја уметности и историја архитектуре, а сматра очигледним да је немогуће бити ослоњен само на интерпретације и значења, што каже да се често ради данас. Он отворено упозорава да треба размислити о последицама овако уског приступа за архитектонску едукацију, у коме се студенти обесхрабрују за разматрање оних визуелних аспеката пројекта који нису сводиви на наративе.¹²³

¹²¹ Ibid., 69.

¹²² Ibid., 82-84. Зангвил се у књизи бави и дефинисањем *формалних својстава* и каже да је најједноставнија дефиниција да су то *она естетска својства која се одређују само својим унутрашњим неестетским особинама*. Неформална естетска својства уметничког дела била би она естетска својства која нису одређена само својим унутрашњим неестетским особинама, већ и својим спољашњим неестетским особинама, као што је историја настанка. Зангвил даље расправља да оваква дефиниција може бити проблем јер постоје и повратно-зависне теорије и чулних и естетских својстава и каже да је његов став неутралан између различитих теорија чулних и естетских својстава.

¹²³ Ibid.

Зангвилов *умерени формализам* видно оставља простор да се закључи и каже да су неке естетске вредности класичних грађевина независне од појмовног вредновања, укључујући и појам „духа времена“. У том смислу је овакав теоријски став веома битан за савремену класичну архитектуру.

2.3.2 Формализам - протокол теоријског предочавања уметничког дела посредством „облика“

Други начин тумачења истог термина, који *формализам* посматра као протокол теоријског предочавања уметничког дела посредством „облика“, уједно потврђује поставку са почетка поглавља да велики број термина, укључујући и *формализам* и *модернизам*, у савременој теорији архитектуре имају многа значења.

У овом случају формализам се показује као одређујућа савремена *теоријска пракса* која тезама о аутономији уметничког дела и битности *самог дела* нуди канонски концепт, или схватање, *формално заснованог* уметничког дела. *Формализам* се указује као научна, филозофска и естетичка концепција заснована на ставу да је задатак теорије уметности истраживање облика из кога проистиче уметничко дело¹²⁴. Овакво тумачење термина користи теоретичар уметности и естетичар Мишко Шуваковић, који каже да се и по Фукоу (*Michel Foucault*, 1926–1984) појам формализма идентификује са појмом модернизма, односно, модернистичким трагањима за *самом ствари* у основи уметничког дела¹²⁵. Овде се дакле ради о тумачењу једног аспекта појма *формализма* који није суштински битан за његово основно значење, као ни за основну тезу овог рада, али је неопходно указати на његово постојање.

Када у својој „Дискурзивној анализи“ говори о форми, Шуваковић, као и прва група теоретичара, уобличиће појма и парадигме *науке о уметности* повезује са формалистичком филозофском естетиком позног 19. и раног 20.

¹²⁴ Видети: М.Шуваковић. *Дискурзивна анализа*, 235-242, 420.

¹²⁵ *Ibid.*, 420.

века, када је постављање наука о уметностима захтевало да се „говор“ о уметности издвоји из непосредне *стваралачке* праксе и одвоји од интересовања везаних за *саму уметност* у искуственом смислу, да се доведе у однос са естетским суђењем заснованим на синтези чулно-искуственог и чулно-теоријског проверавања вредности појавности самог уметничког дела. Шуваковић истиче да су тада настајале различите науке о уметностима од посебних и општих *теорија облика* и *теорија обликовања (теорија форме)* што је постало парадигматски пример науке о уметности крајем 19. и почетком 20. века, преко историја појединих уметности, до научне критике, метакритике, експерименталне и примењене естетике¹²⁶.

Шуваковић даље објашњава да су науке о уметностима настајале стварањем специфичног интердисциплинарног троугла између: естетике, историје уметности и теорије облика, а суочење теорије облика и историје уметности омогућило је да се епистемиолошки суоче два различита подручја изучавања и предочавања изгледа уметничког дела и функција уметничког дела, чиме је добијена позитивна и претпостављена епистемолошка слика о уметничком делу *као о чулној појави* и *као о друштвеном узорку*, која стоји у вези са односом између појмова *форма* и *значење* као теме овог поглавља. Шуваковић каже да су модерне науке о уметностима, формиране на прелазу из 19. у 20. век, виделе себе, пре свега, као науке о *самом уметничком делу*, а појам уметничког дела је сасвим блиско повезан са замислима и појавностима облика (*форме*) који га чини чулно доступним. Тако је уметничко дело у чулно појавном смислу одређено обликом, али оно није само *апстрактни* облик, већ и сложена реализација чулно опажљиве *појаве* као уметности. Облик није директно уочљива структура самог актуелизованог уметничког дела, већ је облик идеални узорак за замишљање, предочавање и извођење појединачних уметничких дела.

Шуваковић сматра да је постављање облика (*форме*) као темељног принципа унутар онтолошког концепта уметничког дела истовремено и постављање критеријума гледишта које ће уметност видети, чути или прочитати,

¹²⁶ Ibid., 235.

тумачити и интерпретирати на начин *формализма*. Шуваковић *формализам* дефинише као протокол теоријског предочавања уметничког дела посредством замисли „облика“ или, тачније, концептуалних претпоставки и теоријских поставки узорака за постављање дела као чулно-опажљивог у перцептивном свету.¹²⁷ Дефинисање уметничког дела посредством теорије „облика“ није само чулно или концептуално откриће и опажање облика у уметничком делу, већ и теоријско естетичко и научно пројектовање замисли, теорије и модела облика као битне одреднице уметничког дела. Облик за Шуваковића није нешто што претходи делу у стваралачком чину, већ његова научно-теоријска идеализација, односно конструкција формалистичке интерпретације уметничког дела.¹²⁸

Шуваковић указује да формалистичке дефиниције уметничког дела показују постојање унутрашњих несемантизованих аспеката и односа уметничког дела, који морфолошки одређују уметничко дело пред чулима¹²⁹, по чему се слаже са основним ставовима *формализма* показаним у претходном поднаслову. Он, међутим, расправу развија даље у специфичном правцу, коментаришући да се формалистичке дефиниције уметничког дела изводе из поетичке концепције о битности предочивог и показног морфолошког поретка или обликовног пројекта у стварању, постојању и рецепцији уметничког дела. Шуваковић каже да се формализам тако показује као одређујућа модернистичка *теоријска пракса* која тезама о аутономији уметничког дела и битности *самог дела* нуди канонски концепт *формално заснованог* уметничког дела. Уметничко дело је *уметничко дело* по томе што је дефинисано као постављање облика у свет и, затим, чулни доживљај облика као оног што је суштински битно за уметничко дело. Шуваковић даље објашњава да се формализам указује као научна, философска и естетичка концепција заснована на ставу да је задатак теорије уметности истраживање облика из кога проистиче уметничко дело, и овде се позива на Фукоа за кога каже да се појам формализма идентификује са појмом модернизма, односно,

¹²⁷ Ibid., 240.

¹²⁸ Ibid., 241.

¹²⁹ Ibid., 420.

модернистичким трагањима за *самом ствари* у основи уметничког дела. Шуваковић објашњава да се овде ради о *модернистичком посткантовском схватању да су*: 1. Подручја људске спознаје аутономна подручја, са посебним и карактеристичним законима, правилима и начинима исказивања; 2. *Формални системи* (подручја) не зависе од приказивања спољашњег света или закона природе и људског искуства, него од формалних обликовних, језичких, концептуалних и логичких правила којима се уређује и управља људска спознаја и институције спознајног рада (теорија, философија, наука); и 3. Људска спознаја и њени модели могу се приказати, апроксимирати, описати и објаснити моделима конструисаним на основу правила и хипотеза, а затим приписати конкретним појавама у свету.¹³⁰

Овде је очигледно да се ради о потпуно другом аспекту тумачења појма *формализам* од онога који је претходно приказан и за који се везује *савремена класична архитектура*. Такође се може поставити питање и о употреби речи *модернизам* која је овде потпуно другачија и може се односити на модерно доба, савременост, или модерност. Методолошка поставка овог рада, као што је и приказано у поднаслову посвећеном *историцизму*, показује као карактеристично за *модернизам* инсистирање на идеји *духа времена*, што подразумева да нема аутономије уметничког дела. Зато се може коментарисати да Шуваковић овде, позивајући се на Фукоа, формализам можда идентификује са модерним добом и, ако се погледа преглед формалистичких идеја у претходном поднаслову овог рада и сети да су о томе већ говорили Аристотел, Алберти и низ других теоретичара, по овоме он није у праву. Правила о којима Шуваковић говори би вероватно била правила конституције људске спознаје, а не односе се на правила естетског суда о којима је у претходним поглављима било речи. Међутим, с обзиром на тему овог рада и чињеницу да се у савременој литератури сам термин употребљава на још један начин, указивање на постојање и приказ овакве позиције показало се као обавеза.

¹³⁰ Ibid.

Форма и историја

Тезе Шуваковића, међутим, почињу да се приближавају основним теоријским поставкама овог рада када је у питању његов коментар о проблематичној вези између „облика“ и „историје“, зато што је тај однос заснован на неконзистентним концепцијама „синхронијског облика“ или *универзалности обликовног принципа* и „дијахронијског тумачења“ или *историзације уметничког дела, уметника и уметности*. Шуваковић каже да „обликовно“ и „историјско“ изгледају као сасвим неупоредиве концепције преузете из различитих приступа уметничком делу. Сам *облик* је, по Шуваковићу, синхронијски идентитет: аутономни облик којим се превазилазе друштвена одређења и који је, зато, изнад свакодневног *времена* и *простора*¹³¹. У том смислу Шуваковић изражава ставове сличне ставовима савремених класичних архитеката, односно заговара облике који су универзални и независни од историјских промена.

Овај сукоб између *облика*, односно *форме*, и *времена*, односно *историје*, по Шуваковићу се разрешава и измирује конструисањем и извођењем концепта *стила*. Стил дефинише као историјску, обликовну и естетичку категорију која се, најчешће, двоструко третира:

1. Као категорија историје уметности која се указује као „начин“, „модус“ или „поредак“ на који се сродни обликовни принципи, праксе и дела појављују у једном историјском периоду, епохи или временском интервалу. Сродност обликовних принципа и појавности уметничког дела у једном историјском периоду је полазна основа за сваку дефиницију стила у различитим уметностима.

2. Као теоријско оруђе наука о уметностима, где се полази од претпоставке да је стил *теоријска конструкција* идентификовања сродности у обликовању дела током једног историјског периода. Тада се стил не може открити у *хаосу времена* и многострукости историјских уметничких продукција једног историјског периода, већ је стил теоријски конструкт који се приписује

¹³¹ Ibid., 242.

извесним историјским периодима. На основу концепција и конвенција претпостављеног модела стила, изводи се селекција и класификација обликовно сродних уметничких дела у једној епохи и, затим, епоха на основу претпостављених стилских карактеризација. Историја стилова је у овом случају историја научно идеализованих конструкција, у којој се историјски и географски одређено уметничко дело не види као *посебан случај* или *догађај уметности* у култури или друштву, већ као научни идеални узорак којим се *документује* и тиме *потврђује стил*.¹³²

Оба оваква тумачења стила одбацује *савремена класична архитектура* која стил посматра у *синхронијском смислу* и сматра небитним из ког временског периода одређени облици потичу. Са друге стране стоји цела *историцистичка* традиција која тврди да нема облика независног од историјског контекста и да је наивно тврдити да се може перципирати облик, а да тај процес перцепције није увек већ предодређен историјском позицијом посматрача. Теоријске поставке *савремене класичне архитектуре* тврде да у оквиру стила специфична форма постаје повезана са специфичним садржајем или идејом. Изван стила, однос између форми и идеја које је требало да изразе је случајан или ју је критичар пројектовао на форме уз интерес да докаже одређену теорију. Савремене класичне архитектуре сматрају да је потребно да историчари и критичари архитектуре обратe пажњу на *форме* грађевина, односно како грађевина изгледа, а не које идеје мислимо да она изражава, да бисмо разумели како стил формама дозвољава да комуницирају идеје.

Историцистички ставови којима се „стил“ идентификује са категоријом „периода“, што значи да је сваки стил идентификован са историјским тренутком када се први пут појавио и развио своје карактеристичне особине, овакав приступ сматрају немогућим. За *историцисту* идеја да стил може бити независан од историјског следа и да се легитимно може градити у стилу који се деценијама или вековима раније појавио подразумева да се ради о „лажној историји“, супротној временском следу стилова дефинисаном

¹³² Ibid., 243.

историцистичким наративом. Изједначавање *стила* и *периода* у логичком смислу је врло једноставно: грађевина изгледа на одређен начин зато што је то био стил времена, или стил времена се може идентификовати зато што су грађевине које су тада изграђене изгледале тако.

Међутим, *савремена класична архитектура* сматра да се стил може користити у било које време и да може бити применљив у различитом контексту од оног у коме се први пут појавио. Градити у историјском стилу за њих не значи претварати се да се живи у другом времену, нити је то покушај да се превари, већ се ради о истраживању формалног језика који се може применити и бити релевантан за било који број времена и места. За савремену класичну архитектуру неопходна је рехабилитација концепта *стила* независног од историјског следа, јер се по њима само тако може доћи до „историјског развоја“ у архитектури, што је историјски и био случај са класичном архитектуром, од Грчке и Рима, преко ренесансе и барока, све до 19. века. Осим тога, они тврде да савремени концепт архитектонског *стила* као изолованог начина грађења повезаног са специфичним историјским периодом, није био познат пре средине 19. века и да су стилови до тог времена били магловито дефинисани и нису били ограничени временским оквирима. Савремена класична архитектура сматра да стил даје различит али кохерентан израз одређеним вишегодишњим бригама под одређеним околностима, тако да се може у различитим временима и местима идентификовати сензибилитет који воли комплексност, двозначност, разрађивање, орнамент, симболизам и театралност, или супротно томе, склоност према једноставности, јасноћи, строгости, правилности, уздржаности. Оба ова става се понављају у историји, следећи један другог као реакција на „претераност“ претходног, и повремено коегзистирају заједно, чак и у делу истог аутора.¹³³

По томе се стил може разумети као препознатљив и поновљив начин буђења вишегодишњих мотива у оквиру заната или грађене културе, као одговор на

¹³³ S.W.Semes. *The Future of the Past, A Conservation Ethic for Architecture, Urbanism, and Historic Preservation*. New York, London: W.W.Norton & Company, 2009., 71.

потребе датог времена и места. У савременој класичној архитектури се верује да стил утврђује вероватноћу да ће одређена форма бити коришћена да комуницира одређени садржај јер се ради о карактеристичном распореду елемената заснованом на појму „поновљиве форме“, а живи онолико дуго колико се покаже значајан и користан, и док задржи капацитет да преузме нови садржај и открије нове формалне могућности.¹³⁴ Ови теоретичари такође праве разлику између термина „језик“ и „стил“, који су уско повезани и често се користе наизменично код писаца о архитектури, и кажу да већи број стилова може имати један заједнички језик, за шта су пример сви стилови који имају заједнички класичан језик архитектуре али га користе на различите начине као одговор на потребе времена и места. Језик се сматра фундаменталнијом реалношћу од стила јер је он граматика форми независна од реторичког или наративног садржаја, тако да различити стилови могу имати различите реторичке или експресивне садржаје а да сви користе исти класичан језик. Тада их управо њихове различите употребе тог заједничког језика дефинишу као посебне стилове.¹³⁵

Теоријски ставови савремене класичне архитектуре показују веровање да здрава архитектонска култура разуме стил као позитиван повод за култивацију и пречишћавање, а не као ограничавајућу или раздвајајућу идеологију. Тако ће у једном од наредних поглавља рада бити показано да када, на пример, Димитри Порфириос каже „класицизам није стил“ намера му је да одвоји класичан језик од његовог разумевања као стила и оптужби да је класицизам „само“ стил од стране историчара архитектуре.

¹³⁴ Ibid., 72.

¹³⁵ Ibid.

2.4 ВИЗУЕЛНА ИМАГИНАЦИЈА И ЕСТЕТИКА

На самом почетку поглавља дата је и коментарисана подела приступа изучавању историје и теорије архитектуре повезана са идејом да историчари проучавају два различита својства архитектонског дела, која су или визуелно или вербално одредива. Такође је речено да су кроз двадесети век философи упадљиво истицали значај језика, често под претпоставком да је сво мишљење вербално и да језик није само средство комуникације већ и средство мишљења.¹³⁶ Истовремено са тим, философи су већим делом двадесетог века занемаривали дискусије о визуелној имагинацији и били склони да претпоставе да су људска перцепција и размишљања унапред утврђени колективом коме појединац припада и одбацили су естетски формализам. С обзиром на интензитет антивизуелних ставова философије двадесетог века, било је тешко да архитектонска теорија остане нетакнута јер, као и било која друга област хуманистичких наука, она артикулише своје идеје у оквиру онога што је веродостојно у датом контексту. Тако су антивизуелна осећања већ била присутна у основним претпоставкама модернистичких архитектонских теорија кроз идеју да архитектура треба да буде процењена на основу тога да ли одговара свом времену, што је значило да се не процењује на основу својих визуелних и просторних својстава. Овакав приступ наставио је да постоји у архитектонској теорији током целог двадесетог века¹³⁷, тако да и поједине савремене парадигме карактерише позиција наметања антивизуелне идеологије на суштински визуелни медиј.

¹³⁶ Више о историји става да је сво мишљење увек вербално и развоју философије језика, у: M.Losonsky. *Linguistic Turns in Modern Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. и R.Rorty, ed. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press, 1967., 1-39.

¹³⁷ Детаљније о овој теми видети у В. Mitrović. *Philosophy for Architects (Architecture Briefs)*. Princeton Architectural Press, 2011.. где аутор указује на настанак и развој идеје да је сво размишљање вербално, која међу европским континенталним философима потиче од немачког философа Ј.Г.Хердера (1744-1803). Он сматра да су европски философи који су пратили овај поглед извршили велики утицај на архитектонску теорију енглеског говорног подручја кроз 1980-те и 1990-те, али, како су њихове философске позиције биле толико радикално анти визуелне, овај утицај је увек мањкао кредибилитет међу више пројектантски оријентисаним архитектама који су их сматрали „празним теоретисањем“. Као резултат, архитектонска теорија је почела да се посматра као дисциплина која се углавном бави културном улогом архитектуре, али има мало значаја када је у питању дискусија о просторним и визуелним особинама архитектонског дела. Одговор теоретичара

Међутим, савремена класична архитектура своје ставове заснива на супротним основама, односно верује да се архитектура треба процењивати управо на основу својих визуелних и просторних својстава. Овакав став образлажу чињеницом да у свом раду архитекте треба да замисле зграде које пројектују. У том процесу неопходна је *имагинација* да би се осмислили и поставили у однос просторно различити аспекти грађевине, као и да би се разумели односи између основа, пресека и различитих фасада. Због тога за савремене класичне архитекте *визуелна имагинација* игра важну улогу у креативном процесу. Упориште за овакве ставове проналазе и у другим дисциплинама, тако да се у литератури¹³⁸ могу пронаћи констатације да је оваква промена настала као резултат систематског истраживања у когнитивној науци. Дају се примери истраживања усмерених на процес размишљања деце која још увек не користе језик у комуникацији и каже да је утврђено да деца доживљавају свет и пре него што савладају језик, тако да, на пример, бебе старе три месеца већ знају да предмети леже на неком телу ако се њихове површине додирују. Такође се тврди да деца претпостављају да предмети и даље постоје чак и када се не виде, што је илустровано податком да ће беба стара пет месеци наставити да посеже за објектом који је претходно видела и када се угасе светла у просторији. Из свега тога се закључује да деца која још нису усвојила језик имају сензибилитет за неке од основних принципа организације искуства у одређене предмете и њихова својства, што значи да и пре него што науче језик конструишу своје искуство света на начин сличан ономе код одраслих.¹³⁹

Оваква истраживања допринела су смањивању интересовања за језичке премисе што подразумева да су аргументативне премисе о визуелности, које су биле у другом плану због претпоставке да је сво размишљање вербално,

који се залажу против визуелног је да је архитектура ионако само културни артефакт, и да, пошто је сво мишљење вербално, и о архитектури се може размишљати само вербално, а грађевине се по томе искључиво просуђују на основу прича које им се могу приписати. О сличним културним ограничењима и контрадикцијама говори се и у: S. Hall, ed. *Questions of Perception, Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers, 2006.

¹³⁸ Истраживања о невербалном мишљењу која повезују философску расправу и емпиријска истраживања видети у: J.L. Bermúdez. *Thinking without Words*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

¹³⁹ Ibid., 3-7.

поново актуелне. Осим тога, оживљавање кредибилитета *формализма у естетици*, које се види и кроз ставове Ника Зангвила приказане у претходном поднаслову, поклапа са овим повећаним интересовањем за визуелна и формална својства архитектуре, која су се осетила од увођења рачунара у професију, што је отворило нове визуелне и формалне могућности у пројектовању. У том смислу, може се претпоставити и очекивати да, као резултат увођења дигиталне технологије у архитектонску праксу и смањења интересовања за језичке парадигме, философски проблеми који се односе на визуелно добију додатну пажњу, што може довести и до обнављања интересовања за ренесансне теоретичаре, који су велику пажњу посвећивали теоријским проблемима везаним за визуелност архитектуре.¹⁴⁰

2.4.1 Природа човека и естетика

Један од савремених философа чији ставови о архитектури објашњавају разлоге који иду у прилог савременој класичној архитектури и који заступа тезу да свака пројектантска теорија у архитектури има корен у философским претпоставкама јер је повезана са разумевањем начина на који функционише људска свест, проблемима универзалног или способности да се направи естетско просуђивање, је Роџер Скрутон (*Roger Scruton*). Већ у уводу своје књиге „*The Classical Vernacular: Architectural Principles in an Age of Nihilism*“¹⁴¹ он заузима критичку позицију према архитектури модернизма и каже да је кроз више есеја покушао да покаже до које мере су архитекти модернизма пркосили основним принципима пројектовања¹⁴². Аргументи које Скрутон износи делимично произилазе из теорије *естетског искуства*, али се ослањају на претпоставке о *људској природи* која се, по њему, може

¹⁴⁰ Видети код: В. Mitrović. *Philosophy for Architects* (Architecture Briefs). Princeton Architectural Press, 2011., где аутор објашњава како се дешавања у философији историје, где су различите колективистичке идеје које су биле неопходне да би се увео концепт прикладности архитектуре за своје време, данас под нападом *Новог Интенционализма* и идеје да је намера аутора, а не окружење, оно што на крају одређује садржај интелектуалних артефаката.

¹⁴¹ R.Scruton. *The Classical Vernacular: Architectural Principles in an Age of Nihilism*. New York: St.Martin's Press, 1994.

¹⁴² Ibid.. xiii.

разматрати са најмање два становишта, биолошког и друштвеног, верујући да човекова друштвена природа произилази из карактеристика његове врсте, у шта се сврстава способност размишљања, повезана са уметношћу говора, и манифестује се у свему што људе разликује од животиња: у науци, моралу, закону, грађењу институција; личној љубави, саосећању, смеху; и самом естетском просуђивању. Скрутон даље истиче да се може посматрати *људска природа* као организама и као рационалних бића.

Људска природа као организама. Скрутон подвлачи три важне особине које су човеку помогле да своје окружење испуни облицима и структурама које су људима данас познате: 1. Као прву наводи да се људи оријентишу визуелно, као и да не користе очи само да гледају у предмете већ и да пронађу пролаз кроз или између њих. 2. Као другу наглашава да људи стоје усправно и свој посао обављају у усправном пложају. 3. Као трећу Скрутон истиче да су људи рањиви и траже заклон од ветра, кише и сунца, да им прети оно што је оштро и угласто, а безбедни су са оним што је правилно и глатко. Из свега тога закључује да је човеку визуелна порука јаснија када му се обраћа из усправног става. Разлог овоме је чињеница да ствари које се чине да стоје пред нама као да нас зову у своју орбиту, оне које пружају заклон и заштиту привлаче поглед, док оштре и угласте делују као опасност. Као што је још Витрувије наглашавао да у архитектури треба деловати по угледу на наше тело, Скрутон сматра да људи мере грађевине на основу сопственог стојећег положаја, подсвесно одговарајући спојницама и артикулацијама које одговарају њиховој сопственој конструкцији.¹⁴³

Људска природа као рационалних бића. Скрутон тврди да, као рационална бића, људи: 1. Верују да су слободни, тако да ће архитектура која човека третира као да није слободан бити примљена као странац, а окружење у које се може уклопити само као део у машину неће чинити да се осећа „као код куће“. 2. За разлику од животиња, људи нису мотивисани само жељом и потребом, већ и вредностима и обавезама. Практично размишљање човека није само инструментално, већ се бави и сврхом, и Скрутон тврди да човек

¹⁴³ Ibid., xiii-xv.

суди у смислу морала, религијских и естетских концепција које дају значење ономе што ради, а његове вредности показују сопствени склад са јавном сфером, односно човек тражи сагласност од других у ономе што га се највише тиче и проналази у заједници људе који слично размишљају и имају сличне вредности. 3. Скрутон верује да човек, као рационално биће, постизањем онога што је за њега вредност жели да то учини *сталним* и постане једно са тиме. По том ставу свет са непрестаним новитетима нема значење за човека јер у свему важном он тежи „трајним стварима“¹⁴⁴, из чега се може закључити да аутор одбацује идеју „духа времена“.

Скрутон сматра да архитектура мора направити простор за људску природу као рационалних бића, што значи да мора признати веру у слободу и заложити се у потрази за јавном сфером вредности, да се мора уздићи изнад сфере калкулација и мора у томе пружити стабилност и одмор. Скрутон истиче да наше искуство архитектуре припада, или би требало да припада, општој категорији *естетике* и затим кроз четири ставке даје своје разумевање категорије естетике¹⁴⁵:

1. Естетски осећај није опционални додатак менталној опреми човека, већ је, напротив, неизбежна последица чињенице да информације човеку стижу у чулној форми. Скрутон каже да људи виде ствари али виде и значења ствари, тако да значење прожима изглед, који може да проузрокује интелектуално задовољство и интелектуалну патњу, зато што у размишљању пред изгледом ствари човек себе ставља у живи однос са светом, и осећа сопствени део у његовом креирању и реду.

2. Скрутон сматра да због тога човек користи изглед као средство комуникације, модификован формама кроз које га разуме. Естетско разумевање је оно што обликује јавно деловање човека, прилагођавајући свет његовим очекивањима и он своја очекивања свету, а да би се превазишло све што је за њега страна или претеће.

¹⁴⁴ Ibid., xvi.

¹⁴⁵ Ibid., xvi-xviii.

3. Скрутон лепим сматра објекат чији изглед завређује проучавање због себе самог, и има значење које се открива у њему када се тако проучава. Леп објекат није леп у односу на жељу, нити по вештини да задовољи пролазну функцију, већ задовољава посматрача јер је усмерен на задовољство које лежи испод жеље, у самом животу.

4. Скрутон тврди да су зато укус, просуђивање и критика есенцијалне компоненте естетског разумевања. Гледати у свет естетски како би се пронашло значење у самом изгледу, односно појавности, по њему је истовремено са просуђивањем вредности онога што се види. Осим тога, дела се стварају не само за себе и за круг упућених, већ за јавно добро у коме је свако рационално биће потенцијални учесник, а само критика може опремити човека за тај задатак.¹⁴⁶

Скрутон тврди да чим се естетска разматрања пусте у процес пројектовања она морају преузети предност над свим другим факторима – над функцијом, структуром, конструкцијом, трајношћу, чак и над економијом, јер сви ти фактори постављају ограничења у оквиру којих се ради, али не аутономне принципе конструкције, тако да чак и када се они комбинују и реше, све то неће довести до рационалног пројекта, нити до грађевине која заиста одговара људској потреби. За Скрутона је естетска вредност та која садржи значење грађевине и која прави везу између њене стварности као објекта и искуства рационалног субјекта који мора да живи са њом. Зато тврди да су константе архитектуре естетске константе, а да естетски прописи нису закони и могу се некажњено прекршити, јер они само сумирају резултате успешне праксе. Осим тога, придржавање њих такође не значи загарантован успех који заправо обитава у појединачном објекту. Ипак, константе на које он скреће пажњу имају своју врсту ауторитета, и дугују своје име дугој историји естетског искуства. Скрутон подвлачи да их геније може занемарити, али да су за обичног архитекту оне најбољи водичи.

¹⁴⁶ Ове четири тачке Скрутон је у свом другом тексту „Architectural Principles in an Age of Nihilism“ посвећеном принципима архитектуре разложио на 11 фундаменталних принципа за које сматра да карактеришу праксу добре архитектуре. Осим ових он набраја и 11 специфичних, изведених принципа, чији ауторитет сматра мање очигледним, а који ће бити приказани у следећем поднаслову. R. Scruton. *The Classical Vernacular*, 74-84.

Скрутонова идеја да природа архитектуре проистиче из свакодневне преокупације да се ствари ураде како треба, а не из потребе за репрезентацијом или драматичним гестом уметничке интенције, прожима и његову књигу „The Aesthetics of Architecture“¹⁴⁷, у којој он разматра доктрине које се тичу природе грађења¹⁴⁸ и покушава да опише доживљај архитектуре у смислу суштине архитектонских форми. Скрутон наглашава да свака доктрина зависи од елаборирања главних концепата као што су: функција, простор, историјско значење и пропорција, али тврди да ни један концепт није адекватан ономе што се истиче као његов циљ. Зато критикује теорије које покушавају да уз помоћ апстрактних принципа архитектуре постигну успех, уместо да дају прави опис искуства које они карактеришу. Као те доктрине Скрутон наводи функционализам¹⁴⁹, теорије „простора“¹⁵⁰, историцизма и „духа времена“¹⁵¹, као и пропорција¹⁵², и тврди да ни једна од њих не даје „формални“ опис, већ свака тежи а приори статусу који не може образложити а за који тврди да карактерише суштину архитектуре и есенцију човековог искуства. Он овим снажно подрива неке интелектуалне реторике архитектонске теорије и каже да се случајно испоставило да су оне теорије које се тичу и дају подршку „модерном покрету“ у архитектури интелектуално празне.

По Скрутону се, као позитиван став у доживљавању архитектуре, мора увести један од најважнијих концепата естетике – концепт *имагинације*¹⁵³. Он истиче разлику између *искуства архитектуре* и *обичног чулног искуства*, тврдњом да у искуству архитектуре провлађује *имагинација* а не *буквална перцепција*. То за Скрутона не значи само да се архитектонско искуство инхерентно тумачи, већ и да се оно може модификовати кроз аргумент, да је слободно од буквалних предрасуда, и да стиче статус независно од

¹⁴⁷ R.Scruton. *The Aesthetics of Architecture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, (1979) 1980.

¹⁴⁸ Ibid., 37-70.

¹⁴⁹ Ibid., 38-43.

¹⁵⁰ Ibid., 43-52.

¹⁵¹ Ibid., 52-57.

¹⁵² Ibid., 58-70.

¹⁵³ Ibid., 71-103.

уобичајених перцепција, конкретно од статуса симбола. Скрутон затим анализира појам укуса или естетског просуђивања¹⁵⁴ и каже да су у имагинативном искуству нераздвојиви промишљена рефлексивна, критички избор и непосредно искуство, а искуство архитектуре се не може одвојити од остваривања естетског укуса. Он даје и теорију природе укуса која показује да сво архитектонско искуство садржи најаву објективне валидности, правог критичког стандарда и исправног или погрешног начина грађења.

За одређене критичке теорије за које се верује да дају опште методе за дешифровање и разумевање архитектонских форми а тиме и опште поступке за вредновање грађевина¹⁵⁵, Скрутон сматра да су ирелевантне за разумевање архитектуре и зато он жели да укаже на критички „метод“ и покуша да формулише концепте и принципе опште критичке науке. Ти покушаји имају заједничку потребу да достигну стандарде критичког кроз „дешифровање“ архитектуре, кроз откривање принципа помоћу којих се „значење“ грађевине открива. Као први и најважнији облик дешифровања Скрутон издваја онај који користи концепте и методе психологије, који покушава да пронађе значење архитектуре у њеном односу са чињеницама менталног живота.

Своју тему Скрутон даље развија разматрањем постојеће идеје да је архитектура језик и да је у складу са тим треба и разумети.¹⁵⁶ Он прво расправља о утицајним „семантичким“ и „семиолошким“ теоријама уметности које сваку уметност и архитектуру виде као облике квази лингвистичког симболизма, али сматра да оне немају ни теоријску подлогу ни критичку примену, и зато их проглашава ништавним. Скрутон одбацује концепт архитектонске „синтаксе“ и архитектонске „семантике“ и тврди да уређени допринос „значења“, а не његова насумична акумулација, остаје као једна од главних особина архитектуре као и сваке естетске иницијативе, и

¹⁵⁴ Ibid., 104-134.

¹⁵⁵ Ibid., 137-157., где разматра Фројда и Маркса који су тврдили да дају методе за разумевање уметничких али и свих других људских активности и каже да су обе теорије достигле висок критички значај и поставиле питања о односу између критицизма и психолошке анализе, естетике и морала или политичког просуђивања.

¹⁵⁶ Ibid., 158-178.

тим карактеристикама се даље бави и описује их. Ове ставове Скрутон сликовито илуструје примерима ренесансних аутора, односно показује како се правила постављена код Албертија у трактату могу мењати и варирати, за шта даје пример манијеризма¹⁵⁷. Исто тако, он показује читав низ примера у којима лоше комбиновани елементи, упркос речнику који је добар, дају лош резултат, за разлику од оних у којима напуштање правила представља успешне и добре примере. Овде Скрутон посебно скреће пажњу да су класични редови, од тренутка када су поново успостављени, служили као експеримент а не као нефлексибилни рецепт, што илуструје примерима Брамантеовог *Темпјета* и Микеланђелове *Библиотеке Лоренцијане*, и закључује да значење архитектонских форми не може бити објашњено само кроз придржавање правила, чиме потврђује да је значај правила погрешно интерпретиран лингвистичком аналогијом. Скрутон подвлачи важност узајамне зависности између делова и целине и тврди да „значај“ настаје из њиховог међусобног деловања, што по њему представља значење архитектуре.

Скрутон затим приказује врсте „значења“ која су прави објекти естетског разумевања и расправља два основна концепта естетике – *концепт репрезентације* и *концепт изражавања*.¹⁵⁸ Он сматра да се концепт репрезентације не примењује у архитектури, док се концепт изражавања примењује само у посебном смислу и каже да не постоји једноставан начин анализе односа између грађевине и њеног „значења“, што значи да тај процес треба описати генезом а не аналитички. Зато обраћа пажњу на генезу естетског просуђивања у градитељској пракси, и начина на који се форма и значење спајају.

Овај процес Скрутон приказује кроз идеју да је естетско разумевање нераздвојиво од осећаја за детаљ, а сви главни концепти који ту учествују, као што су *концепт прикладности*, *пропорционалности*, *изражавања лепог*, су такође нераздвојиви од тог осећаја. Скрутон сматра да је стил нужни додатак

¹⁵⁷ Ibid., 161.

¹⁵⁸ Ibid., 179-205.

архитектонском знању, док је неговање осећаја за прикладан детаљ неупоредиво значајније од трагања за „пропорцијом“ или „формом“, јер кроз осећај за детаљ, форме и материјали постају стварни, пуни захтева и значења који и ограничавају и ослобађају архитекту. Скрутон међутим коментарише да само поједини приступи форми и детаљу одговарају захтевима естетског осећаја, а сви се ти приступи по њему удаљавају од тренутно преовлађујућих мода. Овде Скрутон јасно показује да се залаже за савремену класичну архитектуру и да управо она има приступ форми и детаљу који одговара естетским захтевима човека.

Из претходно утврђених поставки, Скрутон ступа у расправу о класичном¹⁵⁹, и то не његовог историјског значења већ класицизма у ширем смислу. Основно питање које разматра је однос између естетике и морала и каже да је естетски осећај оно што задатак архитекте мења од следе тежње за функцијом у праву примену практичног *здравог разума*. Покушај да се естетски стандарди подреде било функцији као најважнијој, било „моралној исправности“ одређеног стила, по њему даје интелектуалну и моралну конфузију, која произилази из широко распрострањених заблуда које се тичу природе људске акције. Скрутон сматра да то одражава лажну концепцију појединца и његове праве природе, за коју каже да је ухватила маха у теорији и пракси архитектуре од почетка покрета модернизма. Право разумевање природе личности човека води да потврди не само примат естетских вредности, већ и објективност коју оне имплицитно захтевају. Ту Скрутон стиже до концепције критичког начина размишљања, које је истовремено и естетско и морално, а на основу свега тога закључује да су неки начини грађења исправни, док су неки други, укључујући многе тренутно актуелне, погрешни.

Скрутон сматра да је стигао тренутак када смо почели да увиђамо да достигнућа презентована кроз класичну традицију, преношење естетских захтева у сагласан и флексибилан језик знакова, који у сваком тренутку олакшава спољашњу пројекцију и остварење себе, није само објекат

¹⁵⁹ Ibid., 237-256. Скрутон користи термин *класицизам*.

поштовања, већ напротив, савршени представник свега што је добро у грађевини.¹⁶⁰ Он чврсто верује и покушава да покаже како се класична концепција може пренети у савремено доба и направити доступном генерацијама које су, по његовим речима, осетиле најкомплетнији и најпогрешнији прекид у архитектонској традицији који се икада десио у историји грађења. У том смислу скреће пажњу на неколико карактеристика: способност да се посматра и опише најједноставније, а тиме и најнедостижније, визуелних квалитета; способност да се спозна не само форма већ и процес – да се форма види као успомена људске акције; и на крају, способност да се направе везе са моралним животом без чега би све остало било само естетицизам.¹⁶¹

Скрутон верује да је естетско образовање суштински важно с обзиром да је грађевина део процеса у коме себе чинимо блиским са светом. Такво образовање, по Скрутону, захтева да се разуме фасада грађевине, а не план, међусобна игра вертикала и планова, а не дводимензионални распоред, светлост и сенка, углови и линије, а не само геометрија, односно, не само облик и форма, већ и рука која то обликује. Скрутон тражи да се визуелне импликације пренесе од дела до дела пројекта и да му се намеће ред који је довољно флексибилан да уједини детаље и ригидан да да јединственост целини. Оваква едукација је по Скрутону оличена у класичној традицији.¹⁶² Зато Скрутон тврди да едукација архитектата мора укључити перцепцију детаља, разумевање светлости и сенке, способност да се форме сагледају у смислу рада који их је створио, као и способност да се све то стави у однос са светом човека у коме живимо.

Скрутон снажно устаје против идеје да савремено доба мора увек бити „ново“ и буну се против осуде примене класичних принципа у архитектури у позном двадесетом веку. Он критикује идеју упорног одбацивања архитектуре прошлости и сматра правим чудом модерног доба снажно потенцирање

¹⁶⁰ Ibid., 256.

¹⁶¹ R. Scruton. *The Classical Vernacular*. 61.

¹⁶² Ibid., 63.

кретања унапред, у ново, иако постоји искуство модернизма у коме су људи ишли путем који „није успео и који је водио у заблуду“.¹⁶³

2.4.2 Визуелно сагледавање и доживљај простора

Све своје тврдње Скрутон заснива на премисама о природи човека и његовом визуелном искуству постављеним на почетку књиге.¹⁶⁴ У уводу текста посвећеном конкретним принципима архитектуре он истиче да, иако се проналажење потпуно објективних канона укуса више пута показало као непријатељ естетског просуђивања, ипак се потрага за неком врстом координације, односно усклађивања укуса човеку намеће његовом природом као друштвеног бића. Скрутон каже да то не може довести до једноставног скупа принципа, али ипак верује да се мора укључити заједнички став о прихватљивим решењима и залаже се за традиционалне принципе пројектовања, јер сматра да се пракса добре архитектуре заснива на постојању мотива, који човеку долази кроз културу, кроз стање дискурса и споразума.¹⁶⁵ Зато се Скрутон, када је у питању савремено образовање архитеката, залаже за принципе које истиче у више својих текстова. Принципи које сматра најважнијим и назива их фундаменталним су везани за природу човека и опште категорије естетике и они су приказани у претходном поднаслову. Скрутон, међутим, издваја и једанаест специфичних принципа, које назива изведеним и сматра да је њихов ауторитет мање очигледан. Ови изведени принципи су конкретни пројектантски предлози који, по Скрутону, могу да формирају једну врсту базе за књигу-приручник.

Скрутон сматра да се проблеми архитектуре морају некако дефинисати дисциплином која ће и архитекту просечних способности научити естетској пристојности и зато констатује да се морају поставити одређене естетске „константе“, чије вредности може разумети свако ко одлучи да гради. Прва од константи коју издваја је величина. Скрутон сматра да човек мора

¹⁶³ Ibid., 64-66.

¹⁶⁴ R. Scruton. *The Classical Vernacular*, 4.

¹⁶⁵ Ibid., 74.

грађевину разумети визуелно да би стајао у личном односу према њој, без напора и осећаја да је мали у њеном присуству. Он тврди да само у посебним околностима човек осећа задовољство у грађевинама велике недиференциране масе које га одушевљавају опирањем уобичајеним очекивањима, али такве конструкције не могу служити као модел за обичног градитеља, у околностима свакодневног живота.

Грађевине зато морају имати фасаде које „стоје“ пред људима као и они пред њима. На фасади је естетски утисак сконцентрисан и она треба да буде „лице грађевине“ јер носи „израз“ целине. Скрутон на више места понавља да се у кретању линија фасаде осећа морална снага људског става који је вертикалан и сматра да није случајност жеља да се грађевине виде у истом положају, с обзиром да своју концепцију јединства и хуманости у архитектури изводимо из сопственог виђења себе. Са негативним тоном коментарише како је тај закон архитектонске композиције стављен на страну и игнорисан, тако да се акценат не креће више од врха ка дну, ваћ хоризонтално, са лева на десно и буну се против таквог хоризонталног покрета.¹⁶⁶ Скрутон признаје да је питање фасаде веома тешко и да је изгубило доста „своје субјективности“, да га је тешко сместити тако да буде прихватљиво и модерној техници, инжењерингу, и естетици, а и да буде доступно рационалном размишљању, али истиче да се идеје савремене класичне архитектуре враћају на вишегодишње лекције Грчке и поновног успостављања посебног реципрочног односа који су они постигли између геометријске форме, њеног постављања и духа места, што даје осећај припадања времену, месту и људима.¹⁶⁷

Из претходног принципа следи да се први принципи композиције тичу уређивања фасада, а да би се они утврдили неопходно је ослободити се тираније плана, која је довела до више проблема и као резултат дала

¹⁶⁶ R.Scruton. *The Aesthetics of Architecture*, 254, што види као естетску последицу коришћења армираног бетона и даје коментар да је то исправно антиципирано у *Ка правој архитектури* Ле Корбизјеа. Ово коментарише и у: R. Scruton. *The Classical Vernacula.*, где цитира архитекту Дениса Ласдуна (*Denys Lasdun*, 1914–2001), који за своју бруталистичку грађевину *The Royal National Theatre* у Лондону, каже да је његов третман и коришћење хоризонталних планова покушај да реконституише нешто, чија се вредност не може преиспитивати.

¹⁶⁷ Ibid., 255.

„хоризонтални стил“ компоновања у дводимензионалним слојевима. Скрутон примећује да се архитектура модернизма заснива у потпуности на хоризонталним дводимензионалним плановима у складу са којим су грађевине организоване¹⁶⁸, а такав нагласак на хоризонталности води ка растварању и нестајању фасаде, која мора имати бар неки принцип вертикалног покрета или тензије.¹⁶⁹ Скрутон за овакво инсистирање на хоризонтали не проналази објашњење ни у савременим технолошким иновацијама, нити у новим материјалима. Он устаје против образовања савременог архитекте за кога каже да је сазрео за цртањем таблом, студирајући основу која изгледа задовољавајуће само ако покаже хоризонталан ред. По њему, последица тога је да фасада нема сопствени карактер, већ само у слојевима понавља хоризонтални план који је генерише. О овој теми расправљају и други аутори приказани у првом делу рада. Тако се и Воткин пита на основу чега се закључује да хоризонталне линије експресивније изражавају своје време него вертикалне, или како је то грађевина боље конструисана ако показује своју конструкцију него ако је не показује, и закључује да су то све естетски захтеви направљени од стране људи који су већ унапред одлучили како желе да њихова грађевина изгледа, а онда убедили јавност да то прихвати као неизбежну последицу чињеница модерног живота и друштва.¹⁷⁰ Скрутон, као и други теоретичари савремене класичне архитектуре, одбацује архитектуру хоризонтале и сматра да ће архитекти, ако је учен да црта оно што види, бити лако да усвоји принципе вертикалне организације, која захтева вертикалну дисциплину, а класични

¹⁶⁸ R. Scruton. *The Classical Vernacular*, 9-10. Скрутон истиче да је грађевина, без обзира да ли се ради о пословној или стамбеној, поређана у слојевима хоризонталних редова. Овај *хоризонтални стил* има следеће карактеристике: 1. произвољан распоред прозора, при чему је важно само да имају хоризонтално равнање; 2. подела међу спратовима није обележена профилацијом, плинтом нити било каквим декоративним детаљем, већ се једноставно прелази са једног слоја на други; 3. улаз има произвољан однос према прозорима; 4. кров је раван; 5. зидови се појављују само да попуне празнине између слојева.

¹⁶⁹ Ibid., 10.

¹⁷⁰ D. Watkin. *Morality and Architecture Revisited*. Chicago; The University of Chicago Press, (1977) 2001., 94. Воткин коментарише како се Певзнер посебно везује за Вагнера који истиче да модерне форме морају бити у хармонији са модерним животом а ништа што није практично не може бити лепо, док при томе предвиђа форме те нове друштвене одговорности и архитектуре када претпоставља да ће хоризонталне линије, равни кровови, велика једноставност и енергично показивање конструкције и материјала активно показати нове ставове.

редови чине њену интелектуалну основу, модификовану у складу са проблемима пројектовања.¹⁷¹ Из примене стилских редова се, по њему, види да права дисциплина форме наглашава вертикалне више него хоризонталне линије, а уметност пројектовања је уметност вертикалне акумулације, постављања једне ствари изнад друге, тако да се направи ред који се ритмички шири са једне стране на другу и да грађевина почиње да стоји пред човеком као и он пред њом.

Као следећи битан принцип Скрутон издваја композицију која захтева детаљ и чији принципи зависе од осећаја за детаљ. Он поново критикује модернизам и модернистичко непријатељство према орнаменту које је водило ка занемаривању детаља, и наглашавању линије и форме као главних променљивих у композицији, тако да изгледа као да се архитектура може разумети само кроз проучавање геометрије. Скрутон, међутим, сматра чињеницом да речи као што су „форма“, „пропорција“, „ред“ и „хармонија“ могу бити примењене на грађевину само ако постоје значајни делови, јер је хармонија - хармонија међу деловима, а пропорција - однос међу видљивим поделама. Права дисциплина стила се зато, по Скрутону, састоји у распореду детаља.¹⁷²

Осим тога, Скрутон сматра да се уметност комбиновања ослања на правилност и понављање, тако да су корисни детаљи они који се могу понављати и који задовољавају човекову потребу за ритмом, једноликошћу и симетријом, а осмислити такве детаље и истовремено им дати карактер и живот није способност сваког архитекте у сваком периоду. Скрутон посебно наглашава да тренутна потреба струке није мешавина необично састављених делова, већ архитектонска граматика. Веома је критичан у својим тврдњама

¹⁷¹ R. Scruton. *The Classical Vernacular*, 13.

¹⁷² Ibid. Скрутон сматра да се зато основна правила за грађење свакодневних структура морају наћи у књизи узорака - каталогу детаља, који се лако могу употребити тако да се формирају разумљива јединства, и додаје да су сви озбиљни системи архитектуре произвели такве књиге (понекада су оне постојале у главама и рукама градитеља, пре него у штампаном облику). Оне нуде одвојиве делове, правила композиције и речник форме и уз њихову помоћ архитекте може решавати проблеме, градити у ограниченим просторима, и генерално обезбедити утисак хармоније, у свим различитим околностима које му намеће локација.

да се не постаје добар архитекта само додавањем лако „скрпљеног површног знања историјских референци“ јер архитектура, као и музика, укључује поступно разумевање једног дела у односу на други, заједно са имагинативним схватањем целине.

Да би се фасада артикулисала вертикалним уређењем неопходно је употребити светлост и сенку, поделити простор зида и нагласити отворе, што значи да је неопходно користити профилације. Скрутон профилације сматра правим примером исправног начина грађења, очигледним и схватљивим начином да се обогати простор или линија, јер се кроз њих линије могу изоштрити или умекшати, нагласити или ублажити, покренути или умирити, што значи да могу бити артикулисане на такав начин да дају себе акумулацији значења. Скрутон каже да због тога архитекта који не користи профилације свакој линији у својој грађевини даје изглед прав, бескрајан, хладан и апстрактан као математички доказ, и требало би да профилацији нађе ефикасну замену.

Осим детаља, Скрутон издваја и материјале, који треба да буду пријатни на додир и предусретљиви нашим кретњама и оку. Он сматра да трајање грађевине мора бити обележено њеним животом, тако што ће материјали добити патину како би њихова сталност имала изглед мекоће и година. На крају Скрутон повезује све захтеве тврдњом да се дисциплина градитеља који поштује овакве принципе састоји у способности да уочава, црта, упоређује и критикује детаље, а затим да их комбинује у правилне и хармоничне форме, без обзира на облик локације на којој гради и без насиља према непосредном окружењу и његовом уређењу.¹⁷³

Скрутон истиче да његове поставке не диктирају стил, већ настављају традицију западне архитектуре која је трајала до Првог светског рата и која је забележена у трактатима о архитектури. Скрутон сматра да је неопходно архитектонско образовање пре него што се почне са применом оваквих постулата у архитектури, и пита се коју форму образовања треба изабрати. Сматра да будући архитекта треба да оде у свет и „користи своје очи“, да

¹⁷³ Ibid., 79-84.

проучава велике трактате архитектуре и научи да „гледа и очима других“, научи да нацрта сенку која пада на стилске редове, а коју бацају линије, профилације и орнаменти целог вертикалног пресека, да би био спреман за свој први пројекат грађевине између две постојеће, на такав начин да „нико неће бити приморан против своје воље да је примети“¹⁷⁴. Скрутон на крају са горчином констатује да оваква едукација захтева ментални напор и духовну смерност али да та два квалитета нису међу оним што се учи у данашњим школама архитектуре. Скрутон у закључку јасно исказује потребу за потпунијим образовањем архитеката и у домену психологије, првенствено *визуелне перцепције*, како би се лакше спознао процес формирања целовитог психолошког доживљаја код корисника или посматрача архитектонског дела или грађене средине.

¹⁷⁴ Ibid. Овде постоји веома снажна паралела са Албертијем који такође наглашава скромност и ненаметљивост у пројектовању.

2.5 САВРЕМЕНА КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА - ЈЕДИНСТВЕНА ТЕОРИЈСКА ГРУПА

На основу приказа ставова историчара и теоретичара архитектуре, естетичара архитектуре и филозофа који пишу о архитектури, који уочавају, образлажу или се отворено залажу за појаву савремене класичне архитектуре, без обзира да ли они исказују превасходно своје ставове и шта лично мисле о датој теми, попут Скрутона, или дају историјски приказ других аутора које стављају у свој контекст тумачења битних појава и појмова, попут Воткина, уочава се да је оно што њих чини јединственом групом - заједнички став према категоријама, доктринама и теоријским појмовима, изнетим такође у овом првом делу рада, односно Уводу у проучавање феномена савремене класичне архитектуре, као оквира за његово разумевање и стављање ове појаве у контекст. По ставовима према овим категоријама, који се не могу директно читати као принципи архитектуре уско повезани са теоријама пројектовања, може се јасно рећи да сви приказани аутори:

1. Одбацују *историцизам* и „*дух времена*“, у оба приказана значења термина, а самим тим и *колективистички приступ* историји архитектуре. Као последицу историцистичког погледа на развој архитектуре, теоретичари који се баве појавом савремене класичне архитектуре виде наглашавање и стављање у први план објашњења архитектуре на основу „*идеја*“ и „*значења*“ на рачун формалних особина архитектонског дела.
2. Ослањају се и залажу за *формализам* у архитектури, у првом, оригиналном значењу термина, као идеје да се одређене ствари процењују као лепе независно од концепта, идеје или значења који се са њима повезују.
3. Ослањају се на *визуелно* у архитектури, а одбацују *вербално*, односно верују да се архитектура треба процењивати на основу својих *визуелних и просторних својстава*, а не наратива који су са њом на различите начине повезани. Теоретичари савремене класичне архитектуре сматрају да се готово архитектонско дело прво

доживљава *чулима*; затим, након што је грађевина сагледана са разних страна (у унутрашњости и спољашњости), она се може *визуелно замислити* и нацртати са тачке гледишта одакле никада пре није била посматрана, што је повезано са човековом способношћу да формира *просторне визуелне моделе* о којој говоре и когнитивни психолози; тек на крају овог *визуелног процеса* грађевина се може повезати са концептима и *значењем*, тако да се у њој препознаје дом, школа или болница.

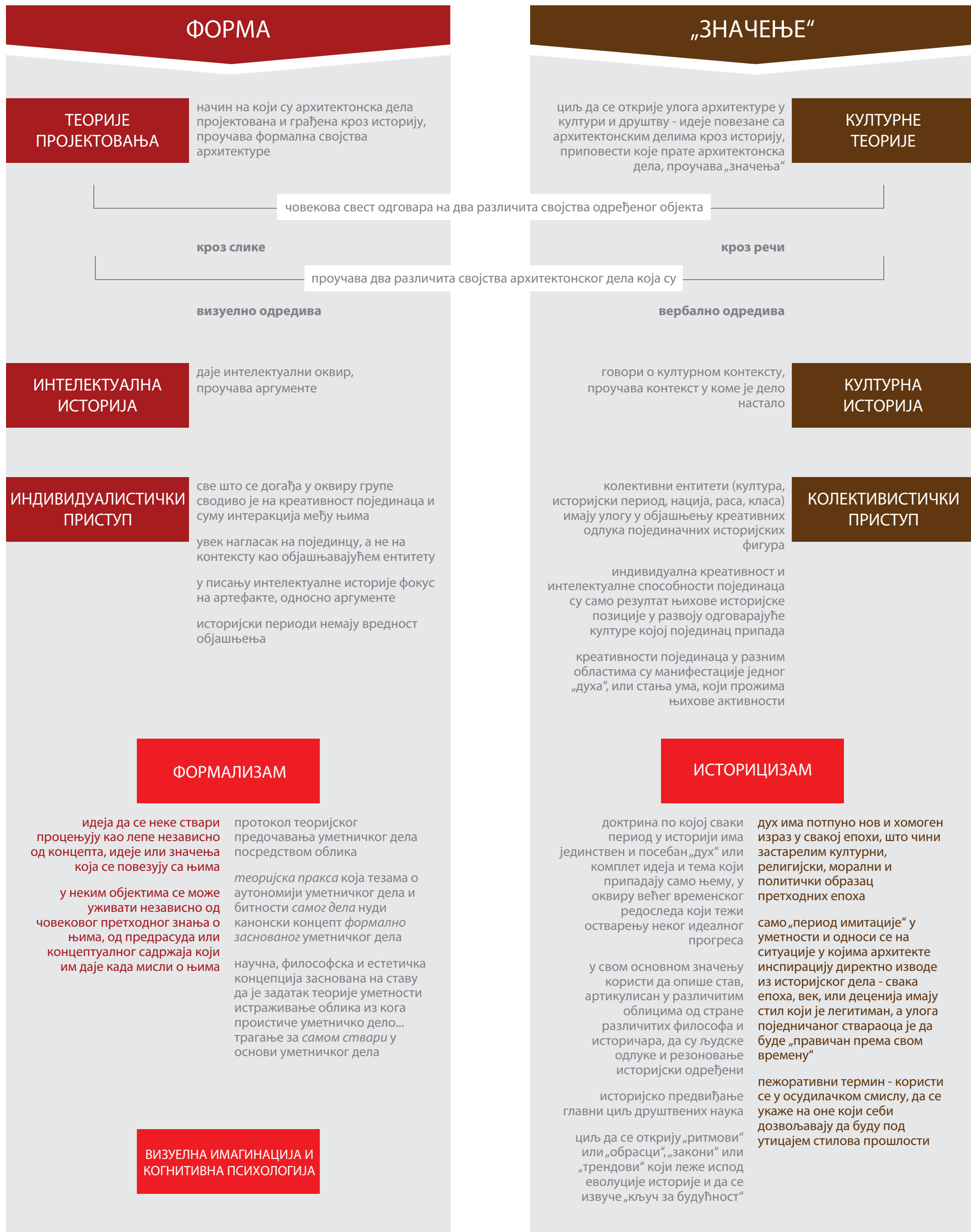
Наведени ставови теоретичара савремене класичне архитектуре директно су повезани са ренесансном теоријом архитектуре, која је тема наредног дела рада. Стога се у овом раду специфично показује на који начин су ренесансни теоретичари замишљали допринос форме вредновању архитектуре, а на који начин је приписивање *значења* могло утицати на њихову пројектантску процедуру, односно до које мере су *концептуална својства* архитектуре утицала на укупност пројектантских одлука о *формалним* својствима грађевине које архитекта мора да направи.

У делу рада 2.0 је јасно показано да су савремена интересовања за *значења* дела уметности и архитектуре укоренења у крај 18. и 19. век у естетику и методологију историје уметности која се развила из романтизма, што је утицај коме ренесансни теоретичари архитектуре нису могли бити изложени, тако да нису могли имати савремени ентузијазам за улогу *значења* у визуелним уметностима. Из њихових трактата је очигледно да су веровали да је архитектама потребно да праве одређене *формалне одлуке* у пројектовању, независне од *значења* повезаних са грађевинама и њиховим деловима. Иако су многи ренесансни теоретичари архитектуре у својим трактатима приказивали различите приче и наративе о разним темама, они их нису користили у смислу објашњења и биће показано да су очигледно мислили да је могуће вредновати архитектуру и независно од тих *значења*.

Специфично истраживање односа савремене архитектуре и ренесансе у овом раду показало се не само оправданим, већ и обавезним, с обзиром да су филозофски проблеми који се односе на *визуелно* све актуелнији, а

ренесансни теоретичари су велику пажњу посвећивали теоријским проблемима везаним за визуелност архитектуре. Осим тога, теоријски ставови, као и архитектонска пракса, великог броја савремених архитеката показују да се данас и интересовања архитеката не само поново окрећу визуелном у архитектури, већ, као резултат дигиталне револуције, освајање нових алатки за бављење просторним својствима архитектуре постаје све већа преокупација професије, што истраживање ренесансних приступа визуелном у архитектури чини посебно актуелним. Такође, ренесанса је имала и приступ обнови класичних форми сличан ономе који се јавља код савремених класичних архитеката. То је подразумевало потискивање неких аспеката значења римске архитектуре (на пример чињенице да је била паганска архитектура а њени облици су ипак могли да се користе на хришћанским грађевинама) и фаворизовање облика, чиме наведена паралела постаје још значајнија.

Табла 1: Приступи проучавања теорија архитектуре



2.5.1 Принципи класичне архитектуре

Последња секција поглавља рада 2.0, које се бави проучавањем теоријских појмова и категорија неопходних за разумевање феномена савремене класичне архитектуре, потврдила је да се по заједничким ставовима приказани аутори могу сматрати јединственом теоријском групом. Такође је јасно показано да је један од заједничких ставова те јединствене групе одбацивање објашњења архитектуре на основу „идеја“ и „значења“ на рачун формалних особина архитектонског дела. Истовремено, међутим, иако по теоријским ставовима савремене класичне архитектуре концепти и значења начелно не утичу на формалне одлуке у процесу пројектовања, на основу приказаног низа ставова којима се признаје да оно „прожима изглед“ и да се лепим сматра објекат чији изглед има значење које се открива постепеним проучавањем, очигледно је да значења чине део класичног концепта. Због тога је у раду било неопходно истражити, а затим и разјаснити, на који је то начин идеја „значења“ ипак присутна у савременој класичној архитектури и да ли се заправо ради о различитим врстама значења која постоје, што је тема овог закључног подпоглавља првог дела рада.

Начин на који се форма и значење повезују и сарађују у савременој класичној архитектури може се пратити кроз везу између одређених принципа које ови аутори истичу као битне за архитектонску праксу¹. Ти принципи или канони могу се, начелно, груписати у две групе: прву чине принципи који се односе на саму форму, а другу они који се односе на начин како та форма делује, односно на њено значење. У прегледу формалних принципа који су подлога класичне архитектуре могу се идентификовати: *ПРОСТОР*, *СТРУКТУРА*, *ЕЛЕМЕНТИ*, *КОМПОЗИЦИЈА*, *ПРОПОРЦИЈА*, *ОРНАМЕНТ* и *КАРАКТЕР* и у објашњењу сваког од њих, класична архитектура се бави конкретним пројектантским саветима који се односе на форме:

¹ Од савремених архитеката са развијеном архитектонском праксом веома мали број се бави и архитектонском теоријом у којој систематично исказују своја практична искуства, у виду конкретних постулата или принципа. Међу њима се издвајају дела: S.W. Semes. *The Future of the Past, A Conservation Ethic for Architecture, Urbanism, and Historic Preservation*, W.W.Norton & Company, New York, London, 2009; J.F.Gabriel. *Classical Architecture for the Twenty-First Century*. New York – London: W.W.Norton & Company

ПРОСТОР. У традиционалној архитектури простор се замишља и осећа као „пуно тело“ тако да се начелно може сагледати и обухватити као просторија, унутрашња или спољашња, и може се описати као одвојена фигурална запремина или збир запремина у смислу чврсте геометрије. Традиционални простор има препознатљив *облик, размеру, пропорцију и величину*, као да је изливена супстанца. Он је *увек ограничен*, а природа и квалитет граничних површина, као и повезаност између једног и другог простора су суштински аспекти грађеног окружења.² Савремена класична архитектура тврди да су архитекти двадесетог века замаглили дефинисање простора у својим грађевинама коришћењем термина „слободан план“ и „отворен план“ који карактеришу њихове пројекте, подразумевајући да су други типови планова „ограничени“ или „затворени“. Међутим, они сматрају да сваки добар план, отворен или не, мора пратити нека правила, док план без дисциплине није „слободан“, већ произвољан, нејасан, збуњујућ, или неуређен.³ Класична архитектура наглашава да човек осећа задовољство у бивствовању унутар добро дефинисаног простора.

СТРУКТУРА (КОНСТРУКЦИЈА). Структура је рационално и визуелно убедљива представа тектонике и материјалних сила које делују на и у оквиру пројекта грађевине. Како су све структуре везане за земљу изложене гравитацији и како наш осећај за благостање тражи да се осећамо сигурно унутар и изван грађевине, не само да грађевина мора остати стабилна, већ такође мора тако и изгледати. Терет постављен на грађевинске елементе мора видљиво и убедљиво бити спуштен до земље кроз структуру, а грађевине са великом тежином на врху или чији елементи делују визуелно као да немају ослонац,

² S.W. Semes. *The Future of the Past*, 49-51, где аутор каже да геометријска конструкција традиционалног простора не мора бити ограничена на еуклидовска геометријска тела и наводи Бороминијеве црквене грађевине *San Carlo alle Quattro Fontane* и *Sant'Ivo alla Sapienza*, где је он увео геометрије које као да пркосе затварању и производе несигурност. Барокне висте сугеришу продужење у неодређене просторне стварности одражавајући савремено откриће бескраја. Ипак, и они сугеришу неодређено велике али ипак ограђене и геометријски уређене просторе чији центри и обими могу бити иза наше способности перцепције тренутно, али се ипак могу открити и сазнати. Традиционални простор никада није дефинисан апстрактним системом, већ увек представља модел космоса, у коме човек има јасно дефинисано али и скромно место.

³ J.F.Gabriel. *Classical Architecture for the Twenty-First Century*. 20.

производе непријатност, без обзира да ли су инжењерски пројектоване да издрже оптерећење.⁴

ЕЛЕМЕНТИ. Традиционална архитектура и суседство су направљени од мањих делова архитектуре, од којих сваки има *име, историју* и карактеристичну *улогу* коју игра у већој композицији у којој се појављује. Такав саставни елемент може бити веза у ланцу елемената који праве већу композицију, препознају се као лепо и корисни чиниоци грађеног окружења, али и као поддела већих архитектонских композиција. Сваки појединачни елемент у композицији представља трансформацију идеалног типа и зато делује и као познат и као нов истовремено. Елементи грађевина или града чине грађену средину читљивом и олакшавају оријентацију, а истовремено дозвољавају инвенцију када пројектант пронађе ново значење у адаптацији познате форме.⁵ Речник класичног језика се састоји од специфичних, јасних и лако препознатљивих елемената, ограничених по броју. Сваки елемент класичног речника је тако *јасно дефинисан* и има тако *јаку индивидуалност* да се не може помешати са другим, а такође има и *специфичну улогу у композицији*.⁶

КОМПОЗИЦИЈА. Композиција, која дословно значи „состављати заједно“, дефинише елементе и односе архитектонског дела, прихватајући концепте *уређења и величине*. Традиционалне грађевине су *уређене од груписаних саставних форми* – што значи да делови претпостављају прецизне и узајамно дефинишуће односе међу собом и према целини. Свака форма је целина састављена од делова, а сваки од тих делова је такође целина састављена од још мањих делова. У дословно сваком традиционалном стилу, композиција се креће од целине ка детаљима и назад, уз помоћ процеса хијерархијске поделе у коме је свака целина део и сваки део је целина, у зависности од нивоа одакле се посматра. Тај композициони процес може се продужавати непрекидно на већим или мањим нивоима, заустављен само практичним

⁴ S.W. Semes. *The Future of the Past*, 52-53. „Фиктивна структура“ и Материјализација су два аспекта конструкције.

⁵ J.F.Gabriel. *Classical Architecture for the Twenty-First Century*, 54-55.

⁶ Ibid., 26-27.

ограничењима наше перцепције и интересовања. Идеја композиције је била фундаментална кроз класичну традицију, од Витрувија (који ју је описао као основу за *venustas*), преко Албертија (у теорији *concinnitas*-а), па све до модерног доба.

Добро компонована грађевина или архитектонски елемент прати три једноставна канона распореда: *број, нагласак и модулацију*. Најважнији циљ сваке композиције је да створи јак центар или фокус, који не мора бити и геометријски центар композиције. *Канон броја* изражава склоност ка непарном броју елемената или делова, јер то дозвољава отворени центар, али прихвата и класичан концепт *трипартиције*, у коме се елементи појављују у групама од три. Канон броја не захтева симетрију, али промовише равнотежу и избегавање дуалности. *Канон наглашавања* чини да се делови групишу грациозно уз помоћ прелаза, граница или оквира, који и одвајају и повезују суседне делове. Наглашавање у пројектовању форме у класичној архитектури је аналогно знаковима интерпункције писаног језика, јер архитектонски елементи нису само напрамапостављени или сударени, већ су доведени у артикулисан и уједињен распоред уз помоћ прелазатранзицијом, а наглашавање наводи да се да посебан третман важним моментима прелаза. *Канон модулације* уводи хијерархију тако да делови нису монотонно поновљени, већ формирају динамичне композиције у аналогији са људским телом и другим природним системима. У било којој композицији класичне архитектуре неки елемент мора бити доминантан а други се морају формирати према њему, иако та доминација и потчињеност не морају бити отворене или упадљиве. Суптилна промена се сматра „тајном виталности“ у композицијама које су само наизглед потпуно правилне, али када се посматрају уочава се пажљива нијансираност, због чега се у традиционалној архитектури обично избегава ортогонална мрежа као механичко понављање једне јединице.⁷

ПРОПОРЦИЈА. У класичној архитектури квалитативни односи, установљени међу деловима композицијом, добијају прецизнији скуп квантитативних

⁷ S.W. Semes, 58-59.

односа уз помоћ пропорција. Пропорције у архитектури чини група сличних односа између аналогних делова на различитим нивоима, што значи да је пропорција средство уједињавања у већи ред оних разлика које постоје међу сличним стварима. Односи међу облицима у композицији су прорачунати тако да дају виталност појединачним деловима у односу једних према другима и према целини. Пропорцију савремени класични архитекти објашњавају као уређени скуп односа који управљају облицима и величинама делова, тако да су ти делови регулисани заједничком мером, а такође се могу визуелно идентификовати као подподеле целине.⁸

Кроз историју су предложени бројни начини да се олакша усклађеност пропорција, и то углавном коришћење аритметичке регулације линеарних димензија („аналитички“ метод), геометријско уређење облика и површина („геометријски“ метод), или комбинација претходна два. У старом и средњем веку градитељи су користили софистициране пропорцијске системе, али се због одсуства записаних доказа морало приступити анализама грађевина да би се утврдило како су они одређивали пропорције, што се показало неубедљивим. Документоване теорије о пропорцијама прво се јављају у ренесансним трактатима да би временом постале тема све већег интересовања. Оно што је заједничко свим пропорцијским системима је да покушавају да изведу *схеме које се могу применити кроз целу композицију* са већом или мањом лакоћом, у зависности од вештина и темперамента пројектанта. Традиционална архитектура начелно тежи равнотежи хоризонталних и вертикалних линија у изгледу грађевине, али ту равнотежу благо нагиње ка вертикали, што одражава принцип фиктивне структуре која је потсећање на идеју терета и ослонца, али одговара и на парадигму стојеће

⁸ Ibid., 62, овде се даје конкретан низ односа: три могућности да делови буду у међусобном односу: два елемента могу бити једнака; један може бити толико већи од другог да је мањи сведен на положај ивице или оквира-рама; они могу бити у уравнотеженом хијерархијском односу, тако да нису ни екстремни ни средње вредности. Ови односи се зову *једнакост, наглашавање, диференцијација*. Кроз историју наглашавање се кретало у односу део-према-целини 1:5 до 1:9, док је диференцијација приближно 5:8, или прецизније 1:1.618, односу познатом као златни пресек. Идеално је када сва наглашавања у оквиру композиције користе исти рацио и слично томе, када су све различитости дефинисане другим поновљеним рацијом. Овакве пропорцијске сличности кроз нивое одишу непогрешивом живошћу и јединством-у-оквиру-различитости, а одсуство пропорцијских углађености је подједнако приметно.

људске фигуре јер је класична архитектура увек, на базичном нивоу, оквир за људску личност.⁹ Иако су кроз историју пропорције виђене као кључ објективног стандарда лепоте, оне нису саме себи циљ већ представљају *инструмент композиције* и управљају прецизним односима међу деловима и између делова и целине. Осим тога, оне су и суштинско средство уз помоћ кога грађевина може да расте и прихвати додатке а да при томе не изгуби свој оригинални идентитет и визуелни карактер.

ОРНАМЕНТ И ДЕКОРАЦИЈА. Теоретичари класичне архитектуре сматрају да дословно свака архитектура пре модернизма укључује орнамент и декорацију. Ова два термина се наизменично користе али се разликују по томе што *орнамент* чини „облик поновљеног обрасца“, а *декорацију* „пикторални облик“. Савремена класична архитектура наглашава да се орнамент не треба разумети као нешто што је додато форми, већ као „нешто што форма ради“ да би себе комплетирао у својој подподели на делове. Најмањи делови, у најмањој размери, у било којој композицији могу се сматрати *орнаментом* и он је *артикулација основне форме*, а не нешто додато форми да би је направило „лепом“. Орнамент на грађевинама усмерава око ка деловима пројекта који су приближно исте величине или мањи од човека, а када недостаје та артикулација мале величине, грађевина делује недовршено, као да је замишљено да се посматра само из даљине.¹⁰ Орнамент и декорација такође *уводе специфичан наративни и симболични садржај који појачава значење* које нерепрезентативни облици архитектуре иначе изазивају. Тај наративни и симболични садржај орнамента је регулисан концептом *decorum*-а, који је поставио Витрувије а даље развили ренесансни теоретичари, а који захтева од орнамента да буде сразмеран са

⁹ Ibid., 63-64. Различити пропорцијски системи могу водити веома различитим резултатима. Готичка архитектура је заснована на систему који покреће композицију са пуним центром (стуб или неки други чврст елемент на централној линији), док пропорције класичних стилова обично резултирају композицијама са отвореним центром.

¹⁰ Ibid., 64-65. Класичан орнамент обично произилази из пет категорија мотива: људски (херме, каријатиде, маске, фигуре у разним позама), животињски (натуралистичка и митолошка створења и животиње деривати), биљни (можда најбогатији извор орнамента, од акантусовог лишћа до спиралних облика и цветова), геометријски (од поновљених облика квадрата, кругова, дијаманта до елаборираних сложених шара) и артефакти које је створио човек.

наменом и статусом грађевине или целог ансамбла у смислу његове количине, положаја и садржаја. У коментарима теоретичара се јавља и идеја о математичкој и неуролошкој „неопходности“ орнамента. Како год да се објашњавају орнамент и декорација они увек представљају једну врсту дара који није укључен у неопходност.¹¹

КАРАКТЕР. У класичној архитектури збир претходно набројаних принципа чини *карактер*. Карактер се може разумети и као *genius loci* – дух места, а класична архитектура под њим подразумева нешто дефинисано које се не може заборавити у вези просторије, грађевине, улице, трга, суседства, пејсажа, или града, и врхунац других принципа јер их све координише да би се дошло до специфичне комбинације која јасно разликује ту грађевину или место од свих других.¹² Архитектонски карактер се разуме и као специфична комбинација *сценографије* (визуелног реда и изражајности форме и материјала који дозвољава грађевинама да се појаве као индивидуални ентитети док истовремено чине и већу урбану целину) и *тродимензионалне композиције* простора, структуре и елемената, као одговор на одређену локацију и програм. Теоретичари класичне архитектуре истичу значај јаке координације ова два дела која је суштинска за буђење препознатљивог карактера који задовољава човекову потребу за визуелним и интелектуалним редом. Они уочавају да је карактер кулминација посматрачеве перцепције места, али је за пројектанта он почетна тачка и одговор на питање: „Како би било бити на овом месту?“. Осим тога, они сматрају да идеју Саливена да „форма прати функцију“ треба заменити са „форма отелотворује карактер“.¹³

Теоретичари класичне архитектуре сматрају да карактер води разматрању *значања* и *значаја*, али је различит од њих јер није ограничен на апстрактне идеје које је замишљено да грађевине или места изражавају. По њима карактер није сам концепт или идеја, већ начин на који су они материјално

¹¹ Ibid., 66, аутор наводи Албертија који каже: „додатни сјај који даје посебан израз општој и апстрактној лепоти већ нераздвојивој од основне форме“.

¹² Ibid., 66.

¹³ Ibid.

изражени, односно укупност њихове реализације у физичком смислу, због чега његово деловање често остаје дуго након што оригинална намена грађевине или места нестаје. На основу њега различите грађевине стоје у односу једне према другима и образују места са јаким идентитетом која се памте.¹⁴

Ови принципи даље делују заједничком применом још неколико постулата. Први је примена *јасне и једноставне геометрије* и облика који су најлакши за препознавање и најмање двосмислени, савршени у својој правилности¹⁵, а поштовање према чистим и једноставним формама и њихов међусобни однос изражени су кроз праћење једноставних правила¹⁶. Осим тога, у класичној архитектури свака компонента је комплетна сама за себе. Форме и простори између њих су јасно дефинисани, а границе јасно поцртане, тако да су двосмисленост и преклапања систематично избегнути. Прелаз између простора такође је распоред који јасно показује где идете и одакле долазите, а „*јукстапозиција*“ или напрамапостављање издвојених *форми* у плану куће је водећи принцип тродимензионалног развоја пројекта.¹⁷ Трећи постулат је *ограничен број делова*, што значи да се речник класичног језика састоји од *специфичних, јасних и лако препознатљивих елемената* и то је главна карактеристика стила.¹⁸ Издвајају се и *инхерентне формалне хијерархије*,

¹⁴ S.W. Semes. *The Future of the Past*, 67.

¹⁵ J.F.Gabriel. *Classical Architecture for the Twenty-First Century*, 18-19. Квадрати и кругови се хармонично уклапају, на природан начин. Исто важи и за једнакоугаоник троугао и круг. Изнад свега, класична архитектура не жели да произвољно модификује, зарубљује, витопери, или на било који начин „сакати“ чисте облике.

¹⁶ Ibid., 19. Круг и квадрат се обично не преклапају, нити се надмећу за примат, они „воле да живе један уз другог у миру“. У плану, оса симетрије је кичма композиције која укључује серију разноликих простора, који сви кореспондирају уз помоћ серије отвора које обавештавају посетиоца о просторним деловима спреда.

¹⁷ Ibid., 22-23. Сваки класичан простор је потпун свет. У класичној грађевини никада нема узнемирујућег утиска, зна се тачно где сте и то доприноси свести о себи – „помаже вам да постанете свесни ко сте ви у том тренутку“.

¹⁸ Ibid., 26-28. Сваки елемент класичног речника је тако јасно дефинисан и има тако јаку индивидуалност да се не може помешати са другим. Сви имају специфичну улогу у композицији. Најважнији је стуб, а неколико његових варијација чине редови. Често се користи да изрази конструкцију као да носи терет. Још чешће артикулише систем делова-травеја артикулације и организације фасаде. Понекада се користи у паровима да уоквири отвор и нагласи његову важност. Стубови могу бити слободностојећи, ангажовани (делимично уроњени у зид), у зиду, или потпуно прислоњен у зид у форми пиластера. Стубови су метафора за човека, обдарени елеганцијом, грацијом, и достојанством. Они су суптилна комбинација геометријских и органских форми.

односно хијерархија која у пројектовању значи уређење делова у складу са њиховом важношћу, овде захтева да значајне просторије, било у функционалном или у смислу репрезентације, припадају центру и прочељу грађевине, секундарне се смештају у крилима, а помоћне на зачељу грађевине или у подруму. Ова класификација произилази из чињенице да се најважнији органи налазе у средишту и горњим деловима људског тела.¹⁹ Као последњи постулат издваја се *правилност*. Класична архитектура сматра да елементи који се организују не треба да буду сувише различити, већ да могу да се групишу у три категорије. Поред тога, да би било јасно оку, уређаји којима се уређује морају бити једноставне схеме или мреже, јер је ментална слика коју носимо као мапа која помаже у сналажењу²⁰. Визуелно јединство се постиже великим бројем понављања у великим архитектонским композицијама, а *правилност* каква се види у класичној архитектури захтева пуно од архитекте, који мора да уравнотежи захтеве функције, конструкције и визуелне хармоније.²¹

ПРИМЕНА ПРИНЦИПА – ЗНАЧЕЊЕ. Цитирани теоретичари класичне архитектуре сматрају да наведених седам принципа описују карактеристике традиционалне архитектуре *без обзира на стил* и нису рецепти за пројектовање или комплет правила који гарантују успех, већ помажу да се вреднују делови грађеног окружења и да се докуче континуитет и разноликост у историјским градовима којима се највише дивимо. Они истичу да у пракси принципи делују симултано а не појединачно сваки за себе, тако да концепт простора сарађује са композицијом, а орнамент са пропорцијом.²² Овакве тврдње поткрепљују примерима свих историјских стилова европске

¹⁹ Ibid., 28-30.

²⁰ Ibid., 33. Мрежа за план треба да је правилнија од мреже за фасаду, што је засновано на искуству: има више могућности да се види фасада него да се визуелно разуме основа грађевине. Када план стаје у једноставну мрежу, ум га лакше схвата.

²¹ Ibid., 34.

²² S.W. Semes. *The Future of the Past*, 68. Уочава се тврдња да јединственост која постоји у грађевинама и местима насталим током више векова дају грађевине различитих стилова које деле заједничке принципе, а ти принципи им дозвољавају да формирају ансамбле упркос њиховим стилским разликама.

архитектуре до модернизма који се могу комбиновати јер представљају серије варијација ових седам принципа, с обзиром да се у најопштијем смислу различити стилови традиционалне архитектуре држе заједничких концепција прва четири принципа – *простор, структура, елементи, композиција*, док се разлике међу њима везују за суптилне варијације у примени остала три – *пропорција, орнамент, карактер*. Теоретичари истичу да се, међутим, и поред свега овога, тајне естетске и стилске хармоније најлепших грађених окружења не могу потпуно рационализовати и свести на формуле. Хармонија се не може описати серијом вербалних савета и зато писана упутства за пројектовање не могу створити лепоту. Највише што оваква теоријска разматрања могу је да предложи *оквир* у оквиру кога архитекта може тражити хармонију, а сва архитектура се мора просуђивати истим стандардима и не сме бити посебних правила или изузетака за одређене периоде или стилове.²³

По тврдњама ових аутора, наведени принципи установљују основне формалне сагласности које традиционалне грађевине повезују у хармоничне ансамбле, и којима се *сада може додати и значење*. Значење се при томе посматра као намена којој седам принципа традиционалне архитектуре „служи“ и крајњи циљ израза карактера у грађевинама и местима. Карактер служи и делимично дефинише значење, али је истовремено и конкретнији и недостижнији од њега, док је значење продукт човековог размишљања о карактеру, допуњеног свешћу о садржају који може произаћи из извора изван поља архитектуре. С обзиром да је *значење* више *продукт размишљања* него што је својство самих видљивих форми, оно је такође и ефемерно и мења се заједно са променама идеја и перцепција човека.²⁴

Аутори истичу као важно да нерепрезентативна природа архитектонске форме ограничава врсте значења које грађевина може пробудити, јер су, на пример, у уметностима попут књижевности, драме, сликарства, или скулптуре, препознатљиви догађаји, тврдње, идеје, особе, места или објекти

²³ Ibid., 69.

²⁴ Ibid., 74.

лако описани и тај садржај се једноставно исказује речима. У архитектури и музици, међутим, нису описани прецизни објекти, и њихово значење или садржај обично се не могу изразити речима, односно не може се лако превести у вербалне формуле.²⁵ Аутори истичу да се у расправама о „значању“ не ради увек о истој врсти значења, већ архитектонско значење групишу као *директно* или *индиректно*, у зависности од тога да ли се оно *закључује из самих форми*, или се *пројектује на форме* уз помоћ наше асоцијације.

ДИРЕКТНО ЗНАЧЕЊЕ се дели на три типа. Први подразумева капацитет архитектонских форми да буду експресивне о емоционалним стањима или менталним ставовима уз помоћ *емпатије*: аутор тврди да се карактер грађевине разликује на исти начин на који се просуђује карактер особе, уз помоћ испитивања „става“ или „ношења“. Тако се колонада трга *цркве св. Петра* обично тумачи као да „прихвата“ простор трга у гесту који се разуме као добродошлица и наговештава универзалност католичке цркве, што је пример интерпретације засноване на емпатичком преносу телесног става човека у форме призваних физичких покрета и стања. Аутор истиче да емпатична значења прете да буду непрецизна у погледу садржаја, тиме што буде општи карактер пре него што означавају специфичне мисли које се могу изразити речима.²⁶

Друга врста директног значења је *симболично*. Малобројни архитектонски елементи су препознатљиви директно као симболи, али постоје бројни елементи који носе симболичан набој. Аутор наводи модификацију правоугаоне римске базилике у ранохришћанску цркву латинског крста као ретко директно коришћење симболизма. Осим тога, у класичној архитектури се коринтски капител са акантусовим лишћем исплетеним око корпе, традиционално види као симбол живота и поновног рађања, а када се симбол разуме и препозна, капител преузима додатни одјек, појачавајући нераздвојиву лепоту форме и дајући грађевинама артикулисаним у

²⁵ Ibid., 75.

²⁶ Ibid.

коринтском реду узвишени, почасни израз и карактер који афирмише живот.²⁷

Грађевине значење могу навестити и на основу *конвенција* које настају у оквиру стила који спаја специфичне поновљиве форме са одређеним препознатљивим садржајем. Као пример овакве врсте директног значења у класичној архитектури, аутори наводе тимпанон којег носи ред стубова што уобичајено представља прочеље храма. Овакав облик се начелно разуме као почасни израз, који може навестити свето место или само улаз, али његов значај разуме свако коме је позната конвенција.²⁸

Ова три директна извора *значења* у архитектури се међусобно појачавају, тако да симбол и конвенција раде заједно да нагласе општији карактер изазван емпатичним читањем. Зато се директно значење може разумети из видљиве и тактилне форме самог архитектонског дела, изводећи садржај из специфичног рада и интеракције седам принципа. На основу тога, аутор тврди да Партенон, Пантеон, готска катедрала, као и велики урбани ансамбли ренесансе и барока „говоре“ уз помоћ *директног значења*, али да би се разумело шта они хоће да „кажу“ мора се познавати формални језик, стил, симбол и конвенција кроз које они преносе и саопштавају своје значење.

Осим директног аутор наводи да постоји и *ИНДИРЕКТНО ЗНАЧЕЊЕ*, које се не може закључити из самих форми, већ посматрач пројектује на њих оно што су коментатори 19. века звали „асоцијација идеја“. Те идеје имају тенденцију да буду неархитектонске, извучене из књижевности, политике, религије или других уметничких дисциплина, или једноставно могу одражавати успомене људи чија су искуства повезана са одређеним грађевинама. *Индиレクトно значење* дозвољава да се архитектура расправља у погледу сопственог историјског искуства, стварајући асоцијације попут популарног деветнаестовековног изједначавања архитектуре грчког храма са

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., 76.

демократијом и следствене прераде грчког храма у разне типове јавних и приватних грађевина.²⁹

Ово је заправо врста значења о којој је детаљније већ расправљано у претходним поглављима и савремена класична архитектура упозорава на опрез управо када је она у питању. Ма колико важно индиректно значење може бити за разумевање архитектуре, савремена класична архитектура сматра да оно може бити и претерано, с обзиром да лична осећања о идејама за које се верује да су биле представљене у одређеним формама могу искривити перцепцију самих форми. Аутори сматрају да су асоцијативна значења непоуздана али и неизбежна, као и да откривају инстинктивну тенденцију човека да персонализују објекте и места. Због тога саветују да се покуша да се разумеју и поштују асоцијативна значења када смо их свесни, али да се она морају и критички процењивати у односу према директним значењима изводивим из саме форме, штитећи се при томе од замене са идеолошким предрасудама у раумевању архитектуре.³⁰

²⁹ Ibid. и A.Greenberg. *Architecture of Democracy*. Rizzoli, 2006. Видети поглавље 4.1.

³⁰ Ibid., 77.

Табла 2: Принципи класичне архитектуре

КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА

ФОРМА

принципи

ПРОСТОР

добро дефинисан кроз облик,
размеру, пропорцију, величину

СТРУКТУРА

рационално и визуелно убедљива
представа тектонике

ЕЛЕМЕНТИ

јасно дефинисани, јака индивидуалност,
специфична улога у композицији.. јасни,
специфични, лако препознатљиви

КОМПОЗИЦИЈА

канон броја, канон наглашавања,
канон модулације

ПРОПОРЦИЈА

инструмент композиције, управља
прецизним односима међу
деловима и између делова и целине:
„аналитички“ метод,
„геометријски“ метод,
комбинација

ОРНАМЕНТ

облик поновљеног обрасца, не
додат форми већ артикулација
основне форме - оно што форма
„ради“, уводи специфичан
наративни и симболични садржај
који појачава значење

КАРАКТЕР

збир претходних принципа, води
разматрању значења и значаја али
различит од њих јер није ограничен
на апстрактне идеје које
архитектура изражава

+

јасна и једноставна геометрија

јукстапозиција издвојених форми

ограничен број делова

формална хијерархија

правилност

„ЗНАЧЕЊЕ“

примена принципа, намена
којој принципи „служе“, крајњи циљ
израза карактера у архитектури

директно

закључује се из самих форми

емпатија

симболично

конвенција

индиректно

пројектује се на форме уз помоћ
асоцијације, опасност - лична
осећања о идејама за које се верује да
су биле представљене у одређеним
формама могу искривити перцепцију
самих форми

3.0 ТЕОРИЈСКИ ПРИНЦИПИ АРХИТЕКТУРЕ РЕНЕСАНСЕ

Анализа теоријских ставова и принципа ренесанских теоретичара овог дела рада заснивала се на литератури која је обухватала првенствено примарне изворе - трактате о архитектури тога доба, Леон Батиста Албертија (*Leon Battista Alberti*, 1404 – 1472.), Себастиано Серлиа (*Sebastiano Serlio*, 1475 – 1554.) и Андреа Паладија (*Andrea Palladio*, 1508 – 1580.), али и других битних аутора доба, попут Ђакома Бароца Вињоле (*Giacomo Barozzi da Vignola*, 1507 – 1573.). Међутим, за период ренесансе коришћени су такође и секундарни извори - коментари оригиналних текстова ренесанских теоретичара које су компетентни преводиоци и савремени теоретичари архитектуре остављали као траг свог рада на преводима и тумачењима извора.

Методолошко полазиште за овај део рада није било да се покаже шта је који ренесански теоретичар писао о свакој појединачној теми архитектуре, нити да се реконструишу наративи о сваком појединачном архитектонском проблему. Нагласак рада је био управо на покушају да се препознају, уоче и подвуку оне тврдње ренесанских теоретичара које доприносе стварању и сачињавају логичну теоријску целину. Тако се рад бави главним аргументима ренесанских теоретичара, њиховим импликацијама и како су они међусобно повезани, односно логичном конзистенцијом њихових теоријских тврдњи као делова теоријског система. Иако се одређени термини које појединачни теоретичари користе понекада преклапају и њихова значења могу бити у сагласности или не, у раду је направљен покушај да се анализирају аргументи које аутори сами формулишу и који дају увид у њихове теоријске ставове. Овакво проучавање аргумената којима теоретичари објашњавају своје ставове чини да се њихово дело разуме и описује као деловање појединца, а не култура, традиција, цивилизација, или нација. Дакле, сви представници ренесансне теорије архитектуре се у раду посматрају као индивидуе, начелно независне од контекста у коме пишу и граде, јер контекст, који свакако не може бити искључен, само информише њихов рад, али га нужно не одређује. Ослањајући се на своју слободну вољу, они у трактатима коментаришу а у својој архитектури користе облике које

препознају и осећају као добре, без обзира за које историјско време се ти облици везују.¹

Аргументи сваког од ренесансних теоретичара су груписани у неколико поднаслова, формираних још на основу претходних истраживања о теми рада, а који се односе на садржај њихових теоријских поставки. Поднаслови су проистекли из анализе принципа архитектуре ренесансних теоретичара и постављени су као подпоглавља текстуалног дела рада, или као табеларни прикази: Однос према Витрувију, Однос према Природи, Однос према Историји, Однос према форми: Теорија и метода пројектовања, Пропорцијски односи, Терминологија и принципи архитектуре, Стилски редови и орнамент, Однос према визуелној имагинацији.

Тврдње ренесансних теоретичара архитектуре које сачињавају логичну теоријску целину и оно што повезује све теоретичаре ренесансе у јединствену групу је неколико ставова који се јављају у трактатима о архитектури, експлицитно или имплицитно исказано, код свакога од њих.

Као први се може издвојити став по коме појединачна дела нису одређена контекстом коме тај појединац припада, односно да су појединачна дела чак потпуно независна од контекста, који се сматра случајним и променљивим. Сви појединци имају свој део у одређеним универзалним вредностима, а универзални ванвременски принципи се манифестују у визуелним облицима којима нису потребне речи, превод или објашњење.

Осим тога, код ренесансних теоретичара је јасно присутан став да постоје општи закони за лепоту, као на пример *concinnitas* код Албертија, који никада не зависе од субјективног доживљаја него су урођени. Ово важи само за есенцијалне аспекте архитектуре, као што је *форма*². Дакле, ренесансни теоретичари својим ставовима исказују уверење да су облици универзални,

¹ Више о односу појединца и контекста видети у: E.Panofsky. „The History of Art as a Humanistic Discipline”, *Meaning in the Visual Arts*, University Of Chicago Press, 1983 (1955), 1-25.

² Овде се заправо ради о облику, јер у латинском аристотелизму *forma* није исто што и „облик“. Зато се у даљем тексту користи реч „облик“.

док су догађаји променљиви. Истовремено са тим, историјски наративи нису ни нешто што се подразумева као урођено датом облику, нити су чак очигледни све док неко не исприча одређену причу. Тако се Алберти у свим својим трактатима бавио универзалношћу човековог визуелног искуства, а његов најосновнији аспект који се опажа је управо облик објекта. Зато се показало да је концепт облика који је геометријски одређен коришћењем линија, заједно са расправом о лепом и специфичним односом према историји, имао главну улогу у Албертијевој архитектонској теорији.

Ренесанси теоретичари такође имају и заједничке ставове о историји по којима се закони сваке уметности усавршавају временом. Прво код Албертија у трактату, а затим и код Серлиа и Паладиа, може се видети да сви аутори формализују велики корпус чињеница које се виде на најважнијим грађевинама из историје архитектуре, затим их процењују и испитују и, на крају, сједињују и трансформишу у апстрактне типове и општа правила.

На основу аргумената које су исказали у својим трактатима, њиховим импликацијама, као и како су они међусобно повезани, односно логичном конзистенцијом теоријских тврдњи као делова теоријског система, за ренесансне теоретичаре су заједнички теоријски ставови који следе.

3.1 ОДНОС ПРЕМА ВИЗУЕЛНОЈ ИМАГИНАЦИЈИ

Однос према визуелном код ренесансних теоретичара архитектуре може се директно пратити на основу њихових ставова исказаних у трактатима. Они очигледно нису могли замислити менталне процесе који не би зависили од имагинације, тако да су ренесансни теоретичари архитектуре *свако* вредновање архитектонског дела морали, барем делимично, заснивати на визуелним својствима тог дела.³

³ Више о овоме видети у: B. Mitrović. "Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66. Bd., Н. 3 (2003), 321-339. URL: <http://www.jstor.org/stable/20055348> .Accessed: 25/11/2011 07:01; B. Mitrović. *Serene Greed of the Eye Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundations of Renaissance Architectural Theory*. München Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2005; аутор повезује ставове према визуелном код

У ренесансним трактатима о архитектури очигледан је велики труд архитеката и теоретичара да дефинишу геометријске распореде линија, углова и површина, као и величине и геометријске односе међу елементима класичних редова, у жељи да их поново употребе у својој савременој архитектури. То је посебно видљиво код Паладија, а касније и Вињоле, који су развили начин презентације архитектонских елемената и детаља у коме се комбинују основе, пресеци и изгледи на једном истом цртежу⁴. Овако комплексан систем координисаних основа, пресека и изгледа ослања се на претпоставку да се укупност облика може дефинисати описивањем односа између линија и углова, као и да читаоц може интерпретирати њихове цртеже класичних редова полазећи од те претпоставке. Ова идеја је посебно очигледна на примеру Паладиовог цртежа јонског стилског реда код кога он пажљиво користи сагласност између основе, пресека и изгледа, тако да се облик и величина појединачних елемената доследно могу читати из сваког појединачног облика приказа (основа, пресек, изглед), а у складу са геометријским правилима за ту конкретну пројекцију, данас правилима „ортогоналне пројекције“. На овај начин се сви подаци о датом архитектонском елементу морају уклапати на свим нивоима, што омогућава да се цртеж чита као потпун и доследан опис датог облика. Из овога се види да су ренесансни теоретичари оперисали са концептом простора, односно да су разумели да ствари имају исту дужину са које год стране да се мере и да се исти облик може нацртати где год да се налази посматрач, јер ствари имају своје димензије и постоје одређена правила како се те димензије могу доследно поредити и приказивати.

Осим тога, и Паладиов однос према природи и узајамној вези између природе и архитектуре директно је повезан и са његовим поклањањем пажње визуелној перцепцији. Паладио подражавање природе повезује са реакцијом посматрача, односно са његовим задовољством, што је једна од његових основних брига, а директно је зависно од распореда појединачних делова,

ренесансних теоретичара са *когнитивном психологијом* њиховог времена на основу које су теоретичари разумели функционисање људског ума.

⁴ Видети опис и илустрацију јонског стилског реда у: A.Palladio, *The Four Books of Architecture*. New York: Dover Publications, 1965., 19-21.

при чему је за распоред тих архитектонских елемената најважније да су постављени тако да буде видљива логична представа ношења терета. Паладио сматра да се у овоме не сме погрешити јер би то значило и немогућност постизања задовољства код посматрача, који, онемогућен да препозна уобичајен распоред, не може да осети задовољство својим чулом вида.⁵ Дакле, коначни циљ целог процеса је постизање укупног визуелног склада и осећаја задовољства код посматрача.

С обзиром да је у свом трактату дао систематичну теорију архитектуре, Алберти је ту укључио и проблеме који се тичу когнитивне психологије и начина како људи размишљају о тродимензионалним просторним објектима. Зато се у трактату налазе бројне тврдње о различитим когнитивним процесима код људи. Када Алберти већ у уводу књиге објашњава концепт *lineamenta*⁶, он упућује и на визуелну имагинацију имплицитно јер каже да је могуће замислити распоред и величину линија и углова у рационалној души⁷. Исто тако, Алберти говори и о визуелном дефинисању просторног објекта у облику цртежа, које подразумева способност да се интерпретирају тродимензионалне и дводимензионалне репрезентације архитектонских објеката и његових делова. Из овога се види да се Алберти ослања на способност људског ума да размишља просторно. Осим тога, Алберти користи више различитих термина када говори о визуелном просуђивању и креативности архитекте, подразумевајући њима „когнитивну душу“ човека,

⁵ Ibid., 25-27, где Паладио говори о неправилностима и каже како је за њега незамисливо да уради нешто супротно природним правилима и што није логично, дајући читав низ конкретних примера.

⁶ О термину видети код: L.B.Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, translated by J.ykwert, N.Leach, and R.Tavernor, The MIT Press, 1989., 422., као и код више различитих аутора: S.Lang, "The lineamentis: L.B.Alberti's Use of a Technical Term", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965), 331-335; B.Mitrović. *Serene Greed of the Eye Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundations of Renaissance Architectural Theory*. München Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2005., 29-61, 177-183. Занимљиво је и да се код различитих аутора термин различито преводи: Краутхајмер га преводи као *definitions*, Ланг и Бартоли као *drawings and designs*, Панофски као *form*.

⁷ L.B.Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, п. 7; видети и код: S.Lang, 323.

његов интелект, имагинацију, здрав разум и меморију, истовремено⁸. Он говори како се грађевине, као и геометријски односи, замишљају у „когнитивној души“ и да задовољство које произилази из музике или визуелних ствари утиче на њу, мислећи на онај когнитивни део душе који је естетски погођен обликом објекта и његовом *concinnitas*⁹. Осим тога, из Албертијевих речи се јасно препознаје да он у архитектури не одваја естетске и функционалне захтеве, што се може тумачити као показатељ да је пропорције и лепоту посматрао као квалитете који се могу разумети и доживети само кроз процес размишљања у коме концепти „прикладног“ и „одговарајућег“ играју најважнију улогу. Иако Алберти у трактату даје директна упутства за математички канон пропорција¹⁰, он ипак више користи један развијени језик архитектуре укорењен у осећају за прави и значајан детаљ. Тако је уметност архитектуре код њега заснована на идеји значајне визуелне сагласности међу деловима, а разумевање пропорција и разумевање детаља су комплементарни аспекти јединственог процеса архитектонске перцепције.

Из тога се може закључити да Алберти сматра да је способност да се естетски просуђује урођена, односно нераздвојива од когнитивне душе. Зато и *collocatio*¹¹ зависи од процене која је нераздвојива од ње, пропорције стубова су одређене природним осећајем урођеним у души, а процена лепоте се такође врши разумом који је нарздвојив од ње. Визуелно формална својства, на којима су естетске процене о архитектури Албертија засноване, су заправо нешто што се замишља у машти и лако се може процењивати на основу унутрашњег осећаја. За Албертија се, тако, може рећи да је људска психологија играла улогу у постављању архитектонских ставова, јер је

⁸ Детаљније о терминологији Албертија видети у: В. Mitrović. *Serene Greed of the Eye Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundations of Renaissance Architectural Theory*. München Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2005., 152-157, 177-208.

⁹ L.B. Alberti. *On the Art of Building in Ten Books*. Tr. Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1989. IX.5, 303 и на разним местима.

¹⁰ Ibid., Књига VII, 189-243, где се бави стилским редовима и даје одређене пропорцијске односе, као и: Књига IX, 291-319, где даје пропорцијске односе просторија у приватним грађевинама.

¹¹ Ibid., IX.5, 303. Појмови Албертијеве архитектонске теорије дати су такође и у табели

људска психолошка реакција на визуелна својства грађевина оно што архитектуру конституише као дисциплину. Визуелна креативност човека, *lineamenta*, односно „облици“ ствари, се замишљају уз помоћ маште, здравог разума и сећања, а у њима се може уживати исто као у музици или мирисима. Као што савршенство постоји у појединачним делима Приоде, тако одређени облици могу постићи савршенство у својој способности да пруже задовољство. Тако је људска психолошка реакција, односно уживање когнитивне душе, оно што одређује који облици достижу савршенство и добијају облик архитектонског дела. Предмет Албертијевог трактата је зато дисциплина која доводи до прављења облика који пружају задовољство.

Серлио, са друге стране, коришћењем илустроване књиге као дидактичке алатке, и у својој анализи античких споменика и у теоријским предлозима за дефинисање архитектонске терминологије, развија едукацијске технике јасноће и објективности, нове за време у коме је живео. Алберти је пре њега рекао да је највреднији квалитет за архитекту способност просуђивања шта је прикладно, користећи морални термин „достојно похвале“ да би одредио у основи моралне квалитете. Серлио каже да је најлепши квалитет за архитекту способност да користи визуелно расуђивање, узимајући естетски термин „лепо“ да би кодификовао естетски дар¹². Ово потврђује до које мере је теоретичар попут Серлиа био заинтересован за визуелно у архитектури. Он се стално враћао на специфичне критеријуме за добру архитектуру као првенствено визуелну уметност и његова правила, осим што полазе од природе, заснована су на визуелним критеријумима. Тако је показао да две профилације са великим бројем детаља у рељефу треба да су одвојене једна од друге једноставном, глатком профилацијом, а уколико треба да буду видљиви са веће дистанце, овакви елементи треба да су мање декорисани.¹³ Серлио саветује и да угао из кога се најчешће гледа један елемент треба да одреди његову висину, што значи да ће можда бити потребно додати још, на

¹² S.Serlio, Knjiga III, 104-105.

¹³ Ibid.

пример, плинти да би се избегла нејасност детаља или њихова заклоњеност нижим елементима, што се сматра применом визуелних принципа на архитектуру до тада без преседана.¹⁴

Серлиове метафоре су такође укорене у директно чулно опажање, по чему наставља традицију по којој се визуелне уметности не смеју посматрати као инфериорне у односу на друге. Његови трактати су илустроване књиге које се могу користити као дидактичке алатке, а у својој анализи античких споменика и у теоријским предлозима за дефинисање термина Серлио се изражава јасно и објективно. Алберти је пре њега рекао да је највреднији квалитет за архитекту способност просуђивања шта је прикладно, користећи морални термин “достојно похвале” да би одредио у основи морални квалитет *decorum*-а. Серлио често каже да је најлепши квалитет за архитекту способност да користи визуелно расуђивање, узимајући естетски термин “лепо”¹⁵ да би кодификовао естетски дар, што по неким теоретичарима потврђује чињеницу да је за време века који раздваја ова два аутора, архитектура у великој мери премештена са традиционалне територије етике у нову територију естетике¹⁶.

Серлио је вероватно био први теоретичар који је покушао да кодификује принципе истинског визуелног естетског разумевања и да формулише речник којим би описао променљиве визуелне реакције на архитектонске склопове, што је било право примењивање визуелних принципа на архитектуру. У раду се кроз неколико наредних поднаслова специфично показује и како је код ренесансних теоретичара овакав однос према визуелном заправо повезан са односом према форми у архитектури.

¹⁴ Ibid., V.Hart, P.Hicks: *Introduction*, xxiii. Ови аутори, међутим, пропуштају да кажу да је и код Витрувија било присутно прилагођавање архитектонских елемената, на пример јонског стилског реда висини стуба, видети: М.Р.Vitruvius, *Deset knjiga o arhitekturi*. Beograd: Gradjevinska knjiga, 2000., 76-78.

¹⁵ Ibid., Књига III, 104.

¹⁶ J.Onian, 271.

3.2 ОДНОС ПРЕМА ВИТРУВИЈУ (ТРАНСФОРМАЦИЈА ВИТРУВИЈЕВИХ ПРИНЦИПА АРХИТЕКТУРЕ)

Основна структура Албертијевог трактата начелно је заснована на Витрувијевој тријади *firmitas, utilitas* и *venustas*, која у Албертијевој терминологији постаје нешто сложенија јер он корисити више различитих термина са нијансама у значењу¹⁷. Алберти истиче да би сви делови архитектуре требало да буду обдарени трима карактеристикама које се никада не смеју превидети: да њихови појединачни делови треба да буду усаглашени, да задовољавају задатак за који су пројектовани и, изнад свега, треба да буду веома удобни; у погледу јачине и издржљивости, треба да буду здрави, чврсти и трајни; а у погледу љупкости и елеганције, треба да буду дотерани, уређени и увенчани у сваком свом делу.¹⁸

Оно што је од изузетне важности је да су у Албертијевом трактату ова три концепта представљена од увода надаље кроз текст организујући серију идеја по редоследу важности. Коришћени су да формирају структуру текста и да анализирају три нивоа архитектонског процеса која су хијерархијски повезана. Кроз ове три категорије Алберти покушава да обезбеди одређене прецизне дефиниције у процесу грађења, чиме оне добијају активно значење и конструктивну улогу, док су код Витрувија биле пасивне с обзиром да о овом тројству он не размишља као о функционалном.

Пишући свој трактат, иако позајмљује одређене делове од Витрувија¹⁹, Алберти мења њихово значење, начин на који је трактат подељен и начин на који функционише. Окреће се од традиције и намеће свој сопствени ред,

¹⁷ Пример: *necessitas* (потребе), *commoditas* (прикладност, пријатност) и *voluptas* (задовољство). У издању: L.B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, (transl. Rykwert, J., Leach, N., and Tavernor, R.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1989, као и код многих аутора који се баве теоријом архитектуре ренесансе, ови термини су остављени, односно преведени у облику у којем их је дао Витрувије.

¹⁸ L.B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, tr. J. Rykwert, N. Leach, R. Tavernor, The MIT Press, 1989., 9.

¹⁹ Користи Витрувија као извор информација о историји архитектуре, грађевинске технике, класификацију грађевина које датирају из класичне антике, редове, везу између живих бића и окружења, о образовању архитеката, а узима и његово тројство: *firmitas, utilitas, venustas*, затим парове термина: јавно и приватно, свето и профано, као и његов концепт пропорције, о овоме видети детаљније: F. Choay, *Alberti and Vitruvius*, *Architectural Design*, vol.49 No5-6, 1979., 26-35.

базиран на логици, и износи стваралачки метод који је универзално применљив. Албертијев трактат је чврсто исплетене структуре текста у коме сви саставни делови имају своју функцију и међусобно су повезани. Сваком делу текста додељено је своје место у складу са Албертијевим свеукупним приступом, а логика трактата је таква да је немогуће избацити било шта јер је сваки пасус неопходан за разумевање целокупног рада и нераздвојив је од њега. Алберти свој увод користи да да основу целог рада и постави структуру која даље следи. Другим речима, Алберти прво дефинише предмет, односно тему свога рада, затим поставља своје принципе, а потом тему дели на њене саставне делове анализирајући непрекидно феномене који припадају тој теми, односно њихове узроке и последице. Чињеница да Алберти пролази кроз све области архитектуре, бавећи се истим предметом (на пример истим типом грађевина) више пута и на више места у трактату, али га посматра са различитих аспеката - од општих теоријских разматрања, преко конструкција, до функција и расправа о лепоти и орнаменту, представља највећу новину и допринос његовог приступа теорији архитектуре.

Својим трактатом Алберти није поставио принципе класичне архитектуре засноване на Витрувију, већ је представио анализу архитектуре засновану на универзалном историјском и астилиском концептуалном оквиру у коме је, уместо само антике, и Природа неприкосновени ауторитет. Он архитектуру није сматрао језиком, али му је оквир у коме је поставио свој рад омогућио да користи методолошке и структуралне моделе које су нудили класични трактати о реторици и тако установи сопствени систематични третман архитектуре као уметности²⁰.

За разлику од Албертија може се рећи да је Серлио далеко више пратио антички текст, а остаци антике су код њега коришћени као примери који илуструју добру и лошу праксу Витрувија. Серлио своју теорију очигледно

²⁰ C.v.Eck, "Enduring principles of architecture in Alberti's "On the Art of Building"", *The Journal of Architecture*, Volume 4, Summer 1999.

лоцира чврсто уз помоћ параметара из *De architectura* и окреће се тим принципима.

У трактату Серлиа јасно је да је основни критеријум за квалитет усклађивање са Витрувијевим правилима и Серлио веома често примећује да одређена ствар јесте или није исправна по Витрувијевим законима.²¹ Оно што највише карактерише Трећу књигу је стално наглашавање склада између делова и целине, једне опште хармоније, као и јединства Витрувијевог тројства. Међутим, у методолошком смислу, тројство никада није експлицитно наведено, нити се принципи архитектуре директно набрајају па да затим уследи њихова примена, као што се код Албертија могло видети, већ се Серлио на ту тему непрекидно враћа и више пута наглашава значај јединства и склада, често дословно понављајући исте реченице²².

Осим тога, и у самој терминологији Серлиа долази до преплитања појмова, тако да делови Витрувијевог тројства почињу на специфичан начин да проистичу једни из других: «... *commodità*²³ и лепота грађевина дају *utilitas* и задовољство становницима, понос и украс граду и задовољство и усхићење онима који их посматрају и дубоко промишљају...»²⁴. Може се рећи да ни један од Витрувијевих принципа код Серлиа није преживео у истом облику и значењу. Често су се неки појмови стопили или скратили, а за њега су били од великог значаја за постављање теорије архитектуре.²⁵ Тако на мешању

²¹ S.Serlio, на разним местима. О овоме видети и код: J.Onians, 264.

²² S.Serlio, Књига III, на разним местима; J.Onians, 212.

²³ *commodità* у енглеском преводу *commodity*, који је део концепта *utilitas*

²⁴ Ibid., 246.

²⁵ Ово нарочито важи за *decor*, што је Серлио нагласио већ почетном реченицом у Књизи IV, када говори о усклађивању примењеног стилског реда на храму са снажном или нежном природом божанства. На тај начин Серлио од самог почетка меша Витрувијев принцип *decor* са причама о пореклу и *distributio*, који говори о друштвеном статусу власника наруџбине, трудећи се да дефинише „оно што је прикладно“ и да постави параметре за такво прикладно коришћење редова. Ово, као и варијације (*licentie*) којима се делови једних композиција преносе у друге, морају се ослањати на телесне особине богова (или прималаца наруџбина) тако да: јак човек захтева Дорски, атлетски грађена жена и мање атлетски грађен мушкарац Јонски, љупко и нежно тело (посебно богиња) Коринтски. Тако ће Дорски стилски ред бити посвећен Јупитеру, Марсу, Херкулесу и другим снажним боговима, али се његово коришћење сугерише и када треба градити приватне или јавне грађевине војсковођама, снажним људима, или великим особама. Слично Серлио предлаже и за Јонски и Коринтски стилски ред. Серлиове визуелне аналогије су веома комплексне јер то повезивање правила *decorum*-а за различите стилске редове са *imitatio* причама му дозвољава да третира облике и карактере тела као форму и садржај. Тако снажна природа Дијане уједно описује и изглед

Витрувијевих *decor* и *imitatio* прича Серлио развија систем визуелних индиција које скрећу пажњу на типове грађевина, богатство и друштвени положај клијената (што је било дефинисано појмом *distributio* код Витрувија), локацију грађевине итд, чиме заправо развија јасан програм за коришћење архитектонских елемената у приватним и јавним грађевинама. Чврсто повезан са типом тела и занимањем, односно професијом коју обавља, архитектонски елемент и детаљ постаје знак који лоцира појединце у друштвеној и економској хијерархији заједнице, што је основа Серлиове теорије о архитектонској повезаности.²⁶

За облик свог трактата Паладио је несумљиво дужан Витрувију, Албертију и Серлиу и он спремно признаје њихов утицај. Међутим, до времена када је Паладио писао *I Quattro libri* у лексичком пољу се развио савремени италијански архитектонски речник. Приступ писања који је подразумевао проширивање тема третирајући сваку као посебну књигу, какав је имао Серлио, за Паладија није био актуелан. У Паладиовој *I Quattro libri*, где он прихвата читаву скупину правила са једне стране, и признаје ауторитет предака са друге, изведена и испројектована дела су заправо оно што одређује, односно карактерише архитекту и његов рад. Паладио је такође стварао под утицајем интелектуалних и физичких података и истраживања до којих је дошла ренесанса²⁷, али оно што њега разликује од његових претходника, је чињеница да ствара у тренутку историје процеса асимилације и повратка антици када је већ пуно тога било испробано,

њеног тела, али и њено занимање ловкиње. S.Serlio, Knjiga IV, на разним местима; о овој теми више видети и код: А.Рауне, 122.

²⁶ Како овакав систем захтева високо артикулисан речник форми, Серлио сматра да стилски редови нису довољни да објасне садржај сваке наруџбине и дају сваком делу своју специфичност и разноврсност. Због тога као главну тему Књиге IV не поставља стилске редове као комплет чврстих правила, већ њихово испољавање као *maniere* - могућих начина у формирању већих групација. У Серлиовом систему редови постављају основу за велики број комбинација њихових компонената у мале и велике екстеријерске и ентеријерске целине. Фасада, улаз на имање, и камин, као најистакнутији детаљ ентеријера, појављују се као платна на којима су архитектонски елементи развијени, растављани и поново састављени да би пренели информацију о грађевини и њеном власнику и позову ученог посматрача да то анализира и дешифрира. Дакле, оно чему Серлио тежи је општа теорија о архитектонским елементима која му допушта да сакупи далеко експлицитније и директније читљиве композиције него што су биле Албертијеве и на чијим темељима лежи процес комбинација. Видети и код: А.Рауне, 123.

²⁷ О тим утицајима видети у: А.Рауне, 171-172.

проверено, а највеће расправе стишане. Тако су теме које су се чиниле изузетно важним у трактатима претходних аутора овде уравнотежене у карактеристичне приповести којима као да се више даје обавештење.

Паладиов однос према Витрувију се може сматрати примером те учене независности и самосталности. Иако га Паладио наводи још од првих редова Пролога, где каже да га је изабрао као "јединог античког писца о овој уметности, као господара и водича"²⁸, ни он, ни Алберти, нити сами остаци антике, немају његову неподељену оданост. Паладио сам признаје да му је циљ да покаже пројекте оних античких грађевина које је прикупио уз опасност по себе самог, и представи оно у њима што се њему чини највреднијим, као и она правила која је приметио на грађевинама²⁹. Универзалне истине и њихово порекло је остављено на страну и ауторово лично Ја је преузело главну реч. Одржавајући овакав став, Паладио се исто колико и његови претходници бави тиме "како се мора и може варирати без да се напусте правила уметности, и када су варијације вредне хвале"³⁰, али уместо да своја искуства прикаже као комплет рационално утврђених, прецизних теоријских принципа попут Албертија, или као одређен број пројектантских правила Серлиа, он позива читаоца да та правила сам извуче и закључи их из прегледа његовог сопственог рада³¹.

Услед свега тога, малобројни и ретки теоријски делови су смештени у Књизи 1, која има јасну структуру. Материјали и грађевинске конструкције, редови и основна упутства о планирању, опште дефиниције разних појмова као и листа најчешћих пројектантских грешака, што су све универзална правила и прописи који се морају посматрати на свим грађевинама, јавним и приватним, прикупљени су и објашњени са релативно штедљивом количином речи али су зато богато илустровани у маниру Вињолине *Regole*. Ипак, оно што на први поглед делује као општи увод за један дидактички рад постепено се изоштрава: Паладиове мете су "необичне злоупотребе,

²⁸ A.Palladio, 5.

²⁹ Ibid., 9.

³⁰ Ibid., 56.

³¹ Ibid., 57.

варварски изуми, сувишни трошкови... и различите и непрекидне рушевине“, које карактеришу савремени рад, другим речима незнање и занемаривање доброг начина грађења.³²

Паладио на појединим местима у трактату повезује Витрувија са његовим тумачем а својим савремеником Барбаром, као и са сопственим градитељским искуством, верујући да се из та три извора може доћи до правих резултата³³, што јасно показује његов став према узорима.

3.3 ОДНОС ПРЕМА ИСТОРИЈИ

Албертијева архитектонска теорија је очигледно била систематична примена ширег хуманистичког програма у области визуелног, који формулише архитектуру као проучавање способности људског ума да ужива у одређеним облицима и да их ствара. Алберти верује да појединачни архитекти имају исте когнитивне капацитете, укључујући способност да естетски просуђују, тако да они могу учити једни од других, чак и ако их деле дуги временски периоди. Резултат тога је став о историји архитектуре, изражен у шестој књизи његовог трактата³⁴, као константном прогресу и усавршавању, заснованом на учењу архитеката од њихових претходника. Док наводи пример египатских пирамида, Алберти већ развија објашњење једног од кључних термина за своју теорију архитектуре, термина *concinnitas*, исказујући веру да је Египћанима искуство у грађењу дало прилику да уоче разлике у броју, поретку, распореду и спољашњем изгледу њихових грађевина, и омогућило им да упоређују једне са другима, чиме су научили да цене отменост, љупкост и да одбаце оно што је лоше промишљено.³⁵

³² Ibid., 25.

³³ Ibid., Књига 1. Поглавље XXVI, 61: "Како треба радити орнаменте главних улазних врата једне грађевине, лако се може сазнати из онога чему нас је Витрувије учио у шестом поглављу четврте књиге, (додајући поред тога оно што најпоштованији Барбаро каже и показује у свом пројекту на ту тему) и онога што сам ја ту и тамо рекао и пројектовао у свих пет редова." (превод Р.Ј.Милић).

³⁴ L.V.Alberti. *On the Art of Building in Ten Books*. VI.1, 154-188.

³⁵ Ibid., VI.3, 157.

Затим Алберти даје пример античких Грка и објашњава да су они постизали савршенство у уметности грађења тако што су трагали и проналазили саму суштину Природе, темељно то расправљали и испитивали, проучавајући и мерећи са великом оштроумношћу и промућурношћу, из чега се јасно види да се архитектура по њему временом усавршавала непрекидним проучавањем дела која су претходила. Алберти говори и о интуитивној способности Грка да, по угледу на природу, успоставе савршену равнотежу у свим својим делима, и наводи како су они изводили све врсте експеримента, спајали „једнако са једнаким, право са закривљеним, светлост са сенком“, разматрајући може ли се појавити трећа комбинација која би им помогла да постигну свој изворни циљ. Каже како су Грци анализирали сваки појединачни део до најситнијих детаља, „како се десно слаже са левим, вертикално са хоризонталним, блиско са удаљеним“, додавали су, одузимали и прилагођавали „веће са мањим, слично са различитим, прво са последњим“, док нису установили различите квалитете пожељне у грађевинама које треба да трају годинама, и оним које су подигнуте само из разлога да добро изгледају, и сматра да је то било њихово достигнуће.³⁶ Дакле, по Албертијевом мишљењу, Грци су заправо истраживали и проучавали формалне елементе архитектуре и начине на које су њихови преци решавали пројектантске проблеме у пракси, а затим то мењали и прилагођавали сопственим потребама, уз помоћ свог унутрашњег осећаја за добру архитектуру. Алберти очигледно сматра да архитекте могу учити једни од других чак и ако их деле дуги временски периоди, а резултат тога је став о историји архитектуре као константном процесу усавршавања, заснованом на учењу архитеката од њихових претходника.

Из пасуса у коме говори о архитектури старих Римљана, такође је јасно да Алберти великим делом своје принципе архитектуре поставља на основу искуства изведеног из историје архитектуре. Алберти користи термин *virtu*, а након тога закључује да је поука целог претходног излагања, односно оно шта треба научити из претходних примера, како градити “предивне”

³⁶ Ibid., VI.3, 158.

грађевине, а из разумевања тога могу се извући и закључити већ доказано успешни принципи који „или управљају сваким аспектом лепоте и орнамента свуда кроз грађевину, или се појединачно односе на њене многобројне делове“.³⁷

Може се закључити да је Албертијев став о историји архитектуре заснован на претпоставци да иста унутрашња способност доводи до открића и достигнућа у области архитектуре, и да не постоје различите способности људи различитих цивилизација, без обзира на чињеницу да ли говоре различитим језицима или су временски удаљене. Оне могу имати различите географске услове који утичу на локалне карактеристике архитектуре, као и да располажу различитим материјалним богатством, али имају исту способност да просуђују која омогућава архитектима једне цивилизације да уче од својих претходника или савременика. Такође, и оно чиме се та достигнућа мере и упоређују је исто, а то је способност грађевина да пруже задовољство људском уму, док се посматрају и доживљавају њихови облици.

На основу тврдњи исказаних у његовом трактату, види се да за Паладија историја нема апсолутни ауторитет. Он, међутим, сматра да област архитектуре треба осветлити да би они после нас, служећи се нашим примером и својом интелектуалном оштрином, могли лако да допуне искреном лепотом и елеганцијом антике величанственост својих грађевина.³⁸ Дакле, по мишљењу Паладија, антику треба непрекидно проучавати и самостално процењивати, да би се дошло до сопствених закључака о начину на који се њени принципи могу применити у савремено доба.

У тексту свог трактата Паладио се веома често позива на антички народ и коментарише како су они одређене материјале и архитектонске елементе

³⁷ Ibid., VI.3, 159. Алберти детаљније разматра принципе сматрајући да први потичу из философије и баве се установљавањем праваца и ограничења за ту уметност, односно вештину, док други долазе из искуства али су изоштрени законом философије и постављају ток те уметности. Како ови други имају више технички карактер, Алберти каже да ће се бавити прво њима, док ће прва, општија правила чувати за епилог.

³⁸ A.Palladio, 3.

користили и у којим комбинацијама их употребљавали. Тако на почетку Треће књиге посвећене јавним грађевинама, Паладио истиче да су методи које су користили градитељи у антици били одлични зато што су и после толико много времена и толико промена различитих царстава остали сачувани делови многих величанствених грађевина широм Италије и ван ње, што представља доказ изузетне вештине и врлине Римљана.³⁹

Међутим, по начину на који Паладио презентује античке споменике, може се рећи да он донекле *идеализује историју*. Наиме, у његовим реконструкцијама, посебно великог броја храмова приказаних у Четвртој књизи, које су настале као резултат сопствених снимања на терену, нема ни трага од рушевног стања у којима се сви ти споменици заправо налазе, већ су све грађевине приказане у својим идеалним реконструкцијама. Осим тога, интересантно је и да Паладио на необичан начин повезује себи савремене грађевине са античким примерима, тако да, на пример, Брамантеов *Темпјето* представља у делу о античким храмовима, одајући му признање као најсавршенијем делу савременог доба. Он најпре даје коментар којим показује своје виђење историјских догађаја и каже да се, када је услед непрекидних напада варвара почела да опада раскош Римског царства, архитектура „погоршавала све више и више“, да је напустила своју првобитну лепоту и префињеност, док није досегла најнижу тачку тоталног одсуства информација о лепим пропорцијама и богатог начина украшавања грађевина. Међутим, Паладио сматра да се, с обзиром да се све ствари у историји непрекидно крећу, дешава да се у једном тренутку уздижу до самог врха савршенства, а у следећем падају у понор несавршенства, па је тако и архитектура „почела да се открива под светлом света наших очева и деда“.⁴⁰ Како је Браманте био први који је прославио добру и лепу архитектуру која се од античких времена до њему савременог доба крила, Паладио сматра да је прихватљиво да се његово дело уврсти међу античка.⁴¹

³⁹ Ibid., 163.

⁴⁰ Ibid., 276.

⁴¹ Ibid.

Паладиов активан и дијалектичан однос према историји очигледан је и кроз целу Другу књигу⁴² у којој он често говори о прошлости и искуствима наслеђеним из историје архитектуре, али приказује сопствена архитектонска дела, као пример добре праксе и примене тих искустава.

3.4 РЕНЕСАНСНИ ФОРМАЛИЗАМ

На основу теоријских ставова исказаних у трактатима очигледно је да су се ренесансни теоретичари архитектуре ослањали на формална естетска просуђивања, независно од значења традиционално приписиваних архитектонским делима и њиховим деловима. Већ је показано да су они о архитектури размишљали као о визуелној уметности, уз претпоставку да пројектантске процедуре које користе архитекти зависе од просуђивања формалних особина које се замишљају кроз визуелне слике. Паладио и Вињола су се потпуно ослонили на таква просуђивања, а Алберти је то описао у контексту савременог схватања људских когнитивних процеса.

Из теоријских принципа на којима заснивају своје теоријске ставове, а који су приказани у Таблама у боји број 3, 4 и 5, очигледно је да су ренесансни теоретичари своју теорију архитектуре и естетике ослонили на просуђивање облика и формалних својстава објеката, а не на вербална, односно концептуална својства архитектуре. У сваком од анализираних трактата основни принципи лепоте потичу од јединства и праве мере међу линијама, од делова који морају бити међусобно усклађени тако да се постигне елеганција целине, као и труда да се спречи доминација појединачних елемената над целином и да целина не постане хрпа неповезаних и расутих делова. Код сваког од аутора јасно је истакнуто да углови, линије и површине треба да се уклапају, уравнотеже и пажљиво комбинују по свом броју, величини и позицији, а важна је и разноврсност делова која такође доприноси лепоти. Сваки од трактата истиче идеју да у грађевини делови

⁴² Ibid., 75-158.

треба да се прилагоде пропорцијским правилима и да обезбеђују *utilitas*, *firmitas* и *venustas*.

Из великог броја сличних формулација у трактатима јасно је да се одређена формална правила морају примењивати на архитектуру. Алберти већ од увода тврди да у посматрању рада неког архитекте он пажљиво гледа и пореди величине појединачних елемената, покушавајући да одреди шта би се могло додати, одузети или променити да би грађевина постала елегантнија⁴³. Он такође саветује да треба бити строг и прецизан приликом пројектовања, искључити све што није елегантно и уверити се да се све савршено уклапа тако да се ништа не може додати, одузети или променити а да се не поквари склад целине. Непрекидно се понавља да се свако тело састоји од појединачних делова и ако се делови склоне, повећају, смање или преместе на друго место, цела композиција те целине која јој даје форму ће бити изгубљена.⁴⁴ Дакле, све ове тврдње тичу се пројектантског процеса и дају одређени приступ у теорији пројектовања одређених архитектонских форми.

Ренесансни теоретичари се у овим саветима ослањају на Природу, односно имитацију Природе у процесу стварања грађевине, при чему се не мисли обавезно на буквално понављање облика из природе, већ више на принципе који у њој владају, односно на начин како се у природи тежи испуњавању суштине биолошких организама, а просуђивање о лепоти не заснива се на мишљењу већ на урођеним когнитивним капацитетима. Савршенство форме у случају животиња и биљака односи се на функционалан развој целог организма, док је на грађевини засновано на визуелно-просторним својствима која почивају на *lineamenta*. Међутим, и једно и друго се подједнако препознаје људским когнитивним капацитетима и упадљиво недостаје када га нема.

⁴³ L.B.Alberti. *On the Art of Building in Ten Books*, 4.

⁴⁴ Ibid., на разним местима.

То савршенство је најсложеније објашњено Албертијевим појмом *concinnitas*⁴⁵, у складу са чијим законима и сама Природа стреми да достигне визуелно – формалну лепоту у својим делима. Албертијева *concinnitas* представља однос међу формалним својствима која имају особину да дефинишу облике, и односи се на формалне особине архитектонског дела, а не зависи од вербалних својстава или концепата које појединци могу повезати са тим. То је јасно и из објашњења три главне компоненте од којих се *concinnitas* састоји, *numerus*, *finitio* и *collocatio*, које се такође налазе у Природи, и чија су главна својства такође дефинисање облика⁴⁶. Форма грађевина има квалитете који узбуђују ум и то савршенство се препознаје када је присутно, јер очима је потребна лепота и несрећне су када је нема. То значи да људи могу да праве чисто формална просуђивања и могу бити покренути њима. Тако је, на пример, касније Вињола своју формулацију канона дао као усвајање пропорција из различитих варијанти редова које је својим здравим разумом процењивао као најбоље⁴⁷.

Паладио се такође ослањао на своје формалне естетске приоритете у доношењу коначних пројектантских одлука. Ако се пажљиви читаоц задржи на деловима трактата у којима он даје конкретне пројектантске савете, а затим покуша да их систематизује, може доћи до закључка да је Паладио дао праву теорију пројектовања, којом објашњава принципе и процес кроз који су настајале форме његове архитектуре. Он даје типолошки преглед многих својих грађевина, посебно стамбених – палата и вила, као и принципе пропорционисања простора и специфичне пројектантске проблеме које је у практичном раду решавао. Посебно вредан пажње је његов развијени систем унутрашње повезаности свих делова простора и архитектонских елемената које је користио у свом пројектантском поступку. Паладио очигледно верује да се грађевине састоје од просторних делова, односно да су настале

⁴⁵ Ibid., IX.5, 303., и на многим другим местима. Видети и Таблу у боји 3.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ G.B.Vignola. *Canon of the Five Orders of Architecture*. Translated into English, with an introduction and commentary by Branko Mitrović. New York: Acanthus Press, 1999., 20-22.

коришћењем грађевинског материјала организованог у одређене формалне елементе, а уметност архитекте лежи у комбиновању тих просторних делова - формалних елемената у готову грађевину. Паладио у свом трактату показује да је велику разноврсност комбинација постигао уз врло ограничен репертоар елемената простора, које је све набројао у 4 књиге: лође, холови или сале, монументални улазни простори, степеништа, собе и дворишта⁴⁸. Осим тога, архитектонска разноврсност постигнута је напрамапостављањем светлости и сенке, зида и стуба, равних таваница и различитих типова засведених.

Веома специфично за његов приказ сопствених ставова је изузетна систематичност, често видљива и у слици и у речима. Тако је из трактата очигледно да се ентеријери палата и вила састоје од низова соба поређаних у енфилади. У том поступку, посебно интересантан је визуелни ефекат који код Паладиа увек настаје постављањем врата дуж исте осовине, и понекад кулминира прозорским отвором или камином на крају те дуге линије. Из тога је очигледно да су аксе у којима Паладио поставља отворе увек делови ортогоналне матрице, што се може тумачити тиме да није желео да постигне оптичке ефекте, с обзиром да се као архитекта више бавио формалном композицијом простора и архитектонских елемената него начином на који се они сагледавају⁴⁹.

3.4.1 Пропорцијски односи

У оквиру размишљања о формалним својствима архитектонских елемената и склопова, сваки од ренесанских теоретичара се бавио темом пропорцијских односа као важним делом пројектантског метода коришћеног у свом раду.

Тако Серлио у свом трактату даје одређене пропорцијске односе које сматра да архитекта треба да користи у свом пројектантском процесу. Његова чувена Четврта књига посвећена стилским редовима почиње илустрацијом

⁴⁸ A.Palladio, доминантно у Другој књизи, 77-158.

⁴⁹ О овоме више у: В.Mitrović. *Learning from Palladio*. New York: Norton, 2004., 58-63.

пет редова која показује једноставну математичку прогресију њихових пропорција, тако што је сваки стуб за један пречник виши од претходног. Тако је тоскански најздепастији, са односом пречника и висине стуба 1:6, док је композитни стуб највиткији са односом 1:10⁵⁰. Књигу о правилима за редове Серлио штампа прву јер сматра да је то најважнија тема за разумевање различитих стилова грађевина и њихових орнамената. За разлику од структуре трактата Витрувија и Албертија, Серлиов текст за Књигу IV директно одражава хијерархију редова, примењујући више њих суперпонираних на истој грађевини (почињући са тосканским и пењући се ка композитном у пет нивоа). Оваква прогресија доприноси употребљивости Књиге IV у архитектонској пракси, а истовремено одражава и Серлиово дивљење према формирању редова таквим редоследом⁵¹.

Серлио непрекидно кроз Књигу IV понавља и подвлачи важност *compartimento*⁵², вероватно у значењу дељења фасаде или основа у мање, самерљиве, сразмерно усклађене јединице, а све то да би се сачувао *decorum* и постигла већа *utilitas* и *gratiose*, што потиче још од Албертија⁵³. Серлиов главни циљ приликом објављивања трактата је очигледно била кодификација. Подстакнут многим неслагањима која су се налазила у самим античким рушевинама, Серлио је покушао да помири Витрувијев текст са руинама антике и да ипак успостави правила за пропорционисање и распоређивање сваког архитектонског елемента од постамента до ентаблатуре.⁵⁴

Из трактата се може закључити да је Серлио усвојио доследан метод у смислу примене пропорцијских односа када описује своје пројекте фасада. Он прво дефинише укупну дужину, а затим ширину појединачних елемената, изражену као број “делова” заснован на пречнику стуба као модулу. Поставивши на тај начин основу грађевине, Серлио је разматрао висину

⁵⁰ S.Serlio, Књига IV, 249-259.

⁵¹ Ibid., 369.

⁵² S.Serlio, на разним местима, 308, 310, 314, 318. енглески превод користи појам *compartition*, Р.Ј.Милић задржава појам у облику у којем се налази у италијанском тексту а који је дат у речнику на крају енглеског издања који је користила.

⁵³ Видети: L.B.Alberti. *On the Art of Building in Ten Books*. I.2., 8; I.9., 23-24.; као и Таблу у боји 3.

⁵⁴ S.Serlio, на разним местима, 320, 322, 327, 336, 338, 339, 340.

сваког елемента редом, напредујући уз фасаду као да је гради. Најчешће Серлио почиње дефинишући стуб као главни елемент (крећући се од постоља до тела стуба па до капитела), а затим то доводи у везу са ентаблатуром суседних врата и њиховим оквиром, да би так тада дао пропорције самих врата. У сваком од Серлиових примера, текст гради слике, што значи да свака реченица почиње са суседним архитектонским елементом који је већ претходно споменут у тексту, онолико колико елемент носи у свом суседству у стварној конструкцији. Коришћењем вишеструких модула стуба у дефинисању тих елемената а не, као у Књизи III, стварних мера, сваки проналазак који Серлио овде показује је представљао студију пропорција која истиче своју универзалну применљивост.

У својим теоријским расправама Паладио је издвојио неколико пропорцијских односа које је сматрао да дају најбоље резултате у пракси: шест пропорцијских односа за дужину и ширину просторије⁵⁵, три различите висине просторија⁵⁶, пет основних типова стилских редова⁵⁷, и пет размака међу стубовима који условљавају ритам композиције⁵⁸.

Ова правила су му користила скоро као рецептура коју је примењивао код појединачних случајева при пројектовању и по правилу је добијао прихватљиве односе којима су избегнуте непредвидиве међуситуације. Комбиновањем и варирањем односа Паладио је тражио оптималан избор решења и по слави које су његове грађевине стекле очигледно је у томе најчешће и успевао. На класичан начин Паладио осветљава низ односа међу величинама које дефинишу организацију простора, али не инсистира да се ти односи морају користити, већ изјављује да, по његовом искуству, примена ових односа даје најбоље резултате.

⁵⁵ A. Palladio, Прва књига, поглавље XXI, 56-57. О лођама, улазима, холовима и собама и њиховим облицима.

⁵⁶ Ibid., поглавља XXIII и XXIV, 58-60. О висинама соба, Врсте сводова.

⁵⁷ Ibid., поглавља XIV – XXVIII, 20-54.

⁵⁸ Ibid., поглавље XIII, 18-19.

Седам идеалних облика односа дужине према ширини за стамбене просторије које Паладио препоручује су: 1 : 1, 1 : 2, 1 : 1 и 1/3, 1 : 1 и 1/2, 1 : 1 и 2/3. Он се нарочито залагао за односе квадрата 1 : 1 и однос 1 : 1 и 2/3, а седми облик који предлаже је такозвани правоугаоник $\sqrt{2}$, чија је дужина једнака дијагонали квадрата подигнутог над његовом краћом страном. Последњи облик у овом низу уводи ирационалне пропорцијске односе међу односе осталих шест облика који су били изражени искључиво целим бројевима, из чега се може закључити да Паладио, као ни Алберти, није искључио ирационалне односе из своје теорије архитектуре, иако Витковер тврди другачије⁵⁹.

Одређивање висина просторија подразумевало је неколико метода: а) висине просторија са равним плафонима треба да буду једнаке својој ширини. Ово се односило на собе које се налазе у крилима палата; б) висине просторија које имају квадратну основу, а са засведеним плафонима су, треба да буду за 1/3 више од своје ширине; в) за све остале просторије користе се три питагорејска типа средина: аритметичка, геометријска и хармонијска средина, а на основу формула: $x = a+b/2$, $x = ab$, и $x = 2 ab/a + b$, што значи да Паладиова теорија о пропорцијама у трактату *I Quattro libri* препоручује да висине просторија треба да буду хармонијска, геометријска или аритметичка средина њихових дужина и ширина.

Када су у пиатњу односи висине стуба и његовог пречника, правила су зависила од стилског реда који се примењује, тако да су односи износили: за тоскански ред 1:7, за дорски ред 1:8, за јонски ред 1:9, за коринтски ред 1:9.5, а за композитни ред 1:10. Истовремено, размак међу стубовима, од кога зависи динамика композиције, изражен је бројем пречника који се садрже у том размаку, тако да он може бити: 1 цело 1/2, 2, 2 цела 1/4, 3, и више од 3, а Паладиов омиљен био је *еустил* 2 цела $\frac{1}{4}$. Међутим, сви овако наведени односи код стилских редова морају бити међусобно усклађени, па тако Паладио каже да је неопходна сагласност између интерколумнација и избора стилских редова стубова, јер ако се „мали стубови поставе у веће размаке“,

⁵⁹ Видети: R. Wittkower, *The Architectural Principles*, 95; R. Padovan, *Proportion*, 233.

нестаће њихова лепота „због количине ваздуха или празнина које ће смањити пуно њихову дебљину“. Исто тако, ако се „велики стубови поставе у мале интерколумнације, скученост или тескобност простора учиниће да они изгледају незграпно и без грације“.⁶⁰

Када су у питању односи димензија дужина, ширина и висина просторија, Паладио такође инсистира да све буде у сагласности. Усагласити ове односе није било проблем за просторије са равним таваницама истих висина, код којих је висина једнака са ширином, што је у његовим пројектима обично био случај код соба у крилима палата. Међутим, код великог броја просторија чије су димензије различите, јер је, на пример, висина једне собе израчуната као аритметичка средина дужине и ширине, а она мора бити једнака висини друге, израчунате као геометријска средина дужине и ширине, усагласити ове захтеве код соба очигледно није било једноставно и врло је могуће да је Паладио имао посебан метод којим би пропорције тих соба ставио у одређен однос. У трактату се, међутим, не могу пронаћи посебне формуле за то.

Осим свих наведених усаглашавања, код Паладија постоји и јака веза унутрашњег распореда са композицијом фасаде. Наиме, сва наведена правила за пропорционисање соба (1:1, 1:2, 1:11/3, 1:11/2, 1:12/3) морају се ускладити са правилима за интерколумнације, односно са међустубним размацама примењеним на фасади, а правила за висине соба ($x = a+b/2$; $x = ab$; $x = 2 ab/a + b$) треба да се уклопе са прописаним висинама стубова стилских редова примењених на фасади. На овај начин се код Паладија питање употребе редова преноси са тога како ред треба да изгледа на то како се фасада компонује употребом редова. Другим речима, код Паладија је распоред стубова и пиластера на фасади одражавао унутрашњи распоред конструктивних елемената и делова грађевине, тако да је растојање између два главна зида управна на фасаду морало одговарати збиру пречника свих стубова и интерколумнација, а сам пречник стуба примењеног на фасади грађевине је коришћен за одређивање висине стубова, висине ентаблатуре и величине интерколумнација. Истовремено су стубови морали да прате ритам

⁶⁰ A.Palladio, 19.

унутрашњих зидова, а њихова позиција је даље утицала на композицију простора, док унутрашња подела простора такође прати своја пропорцијска правила.

Може се рећи да је овај концепт Паладија радикални помак у дотадашњој пројектантској теорији јер поручује да избор реда не само да одређује распоред орнамента на фасади, већ такође утиче на композицију целе грађевине. За разлику од њега, Вињола је употребу редова ограничио на правила за њихово постављање на прочеље грађевине у смислу декорације, док код Паладија она гради целокупан просторни систем.⁶¹

Иако је Паладио дао читав систем пропорцијских односа које саветује за коришћење у пројектантском процесу, њихова употреба на тај начин није увек успевала да буде потпуно усаглашена кроз целу грађевину, нити је сваки архитектонски детаљ могао само применом наведених пропорција да буде подједнако усклађен са свим видљивим деловима грађевине, тако да на крају архитекта ипак треба да се ослони на сопствено расуђивање о форми. Сам број пропорцијских разматрања која је Паладио узимао у обзир и покушавао да уклопи, чини немогућим да било који појединачни пропорцијски систем буде потпуно конзистентно примењен. Иако је, као и други ренесансни архитекти, Паладио тежио да употребљава посебан пропорцијски систем, он је увек био повезан са другим одлукама о пропорцијама које је захтевао пројекат. Постављајући свој канон Паладио је посведочио да му је намера била да представи пропорције редова не толико по Витрувијевом учењу, већ у складу са оним што је сам посматрао на античким грађевинама. Он је комбиновао и прилагођавао пропорције које је снимио и премерио на различитим римским рушевинама, да би пронашао најбоље могуће решење за савремене потребе. Пропорције које је утврдио за највеће архитектонске елементе су вероватно биле резултат емпиријског процеса, јер је Паладио очигледно сматрао да ће расуђивање архитекте резултирати хармоничном грађевином.

⁶¹ О овоме веома детаљно видети у: B.Mitrović, *Learning from Palladio*. New York: Norton, 2004, на разним местима.

3.4.2 Форма - Природа - Лепота - Историја

Иако Алберти није дао тако експлицитна правила за пропорционисање, код њега је приступ ослањања на формалне естетске квалитете најдетаљније разрађен због тога што он непрекидно наглашава да је задовољство које проистиче из лепоте заједничко. То значи да сама лепота није различита за различите појединце, већ сви подједнако, и учени људи и лаици, одмах осете и разликују исправно од погрешног на једном делу. Дакле, способност просуђивања није ограничена само на одређене појединце, већ је она урођена. У уводу своје Друге књиге о архитектури Алберти први пут спомиње извештај урођени осећај за добру архитектуру, који чини део једног од најзначајнијих појмова његове теорије архитектуре и каже да је необично како неки „природни инстинкт“ дозвољава и образованима и онима који то нису да одмах осете шта је исправно или погрешно у извођењу и пројектовању дела⁶². Алберти сматра да је око најсавршеније од свих чула и, када примети нешто погрешно, оно одмах жели то да исправи.

Алберти истиче да се у питањима лепоте треба угледати на природу. Он тему Природе сматра веома важном и посвећује јој велики део трактата⁶³. Затим лепоту уочену у природи примењује на грађевину и наглашава колико је увредљиво за око посматрача уколико је присутан несклад. По њему је „задовољење потребе банално и неважно, а задовољење удобности непризнато, када је не-отменост у делу увредљива“⁶⁴. Дакле, способност да се процењује *concinnitas*, код Албертија се заснива на просуђивању које је Природа усадила у људски ум.

Алберти непрекидно говори о формалним квалитетима грађевине и начину на који се на њој спајају правила и закони природе са људском вештином и инвенцијом. Најважнији део Албертијевог трактата у теоријском смислу који се односи на лепоту и орнамент такође је непосредно повезан са формом грађевине. Алберти каже да се то уздиже из сваког закона лепоте, да се ради

⁶² L.V.Alberti, II.1, 33.

⁶³ Ibid., VI.2, 155.

⁶⁴ Ibid., VI.2, 156. Алберти сликовито објашњава колико би увредљиво за човека било дело које нема *concinnitas*.

о изузетно тешком истраживању и селекцији која није ни очигледна ни директна, као и да се мора почети са посматрањем шта производи лепоту по својој природи⁶⁵. Затим објашњава да када се даје суд о лепоти, човек не прати чисту уобразиљу, већ расуђивање које је урођено у свести, тако да се у оквиру форме и изгледа грађевине налази неко преимућство и савршенство које покреће свест и ум га одмах препознаје. Он верује да не треба пуно размишљања око тога шта може бити уклоњено, увећано, или промењено, у форми и изгледу, јер свако тело се састоји у потпуности од делова који су непроменљиви и особени. Ако се они уклоне, увећају, смање, или пренесу на неприкладно место, то ће утицати на само дело које телу даје доличан изглед. Под деловима Алберти мисли на елементе који дефинишу форму, као што су линије, углови и површине и сматра да не може бити увредљивије и горе повреде изгледа целине од тога да углови, линије или површине буду у таквом односу и саставу по свом броју, величини и положају, да су третирани без дужне пажње и бриге.⁶⁶

Као и већина ренесансних уметника Паладио се у основи вероватно слагао са Албертијевом дефиницијом лепоте, тврдећи да ће лепота резултирати из лепе форме, односно облика и из сагласности целине са деловима, делова међу собом, и тога поново са целином, тако да та архитектонска целина иступа као јединствено и комплетно тело, у коме се сваки члан усаглашава са другим и сви су делови неопходни за остварење грађевине⁶⁷. Као што код Албертијевог појма *concinnitas*, појмови *numeros*, *finitio* и *collocatio* чине средства уз чију се помоћ архитектонски простор усаглашава са природним принципима, тако и Паладио, на свој начин и уз коришћење друге терминологије, непоколебљиво тврди да треба пратити исте принципе дајући математички прецизну дефиницију лепоте.

⁶⁵ Ibid., IX.5, 301.

⁶⁶ Ibid., IX.8, 311.

⁶⁷ A.Palladio, Књига I.1, 6-7.

У претходном поднаслову је показано да се представљање историје архитектуре у ренесансним трактатима о архитектури такође заснива на схватању естетског просуђивања као универзалног, тако да ренесансни теоретичари пишу да су хиљадама година архитекти развијали уметност архитектуре ослањајући се на урођену способност просуђивања, која им је помогла да уче од претходних цивилизација, да покушавају све, комбинују једнако са једнаким, право са закривљеним, узимајући у обзир и најмањи детаљ. Тако је, као и свака друга уметност, уметност грађења заснована на акумулацији знања које повезује примере претходних грађевина, савете стручњака и пуно рада којим се откривају нова искуства и рецепти. Овај приступ према историји архитектуре се заснива на веровању да је могуће кроз искуство сакупити знање о добром пројектовању, да се много тога може научити од великих архитеката прошлости, и да проучавање њихових дела може допринети савременом пројектовању. Он се бави проучавањем начина на који су архитектонска дела обликована кроз историју.

Дакле, оно што је очигледно и заједничко свим теоретичарима ренесансе је да се лепота разуме као формални однос међу деловима а да се њено просуђивање види као универзално. На тај начин произилази да она не може зависити од интересовања које појединци могу имати према том објекту, нити зависити од концепата са којим је они повезују. Из свега тога се може рећи да је ренесансна теорија архитектуре заснована на проучавању формалних својстава архитектуре и интересује се за историју архитектонског пројектовања, као супротност интересовању за приповести које су повезане са архитектуром и проучавање значења.

3.5 УЛОГА „ЗНАЧЕЊА“ У РЕНЕСАНСНИМ ТРАКТАТИМА О АРХИТЕКТУРИ

Иако су ренесансни теоретичари архитектуре претпостављали да је могуће процењивати архитектонска дела само на основу њихових формалних својстава, која се могу визуелизовати, а независно од значења која им се приписују, и при томе могли да замисле чисто формално естетско вредновање, може се рећи да су се неки од њих у својим трактатима

упуштали у дискусије о просуђивањима заснованим на значењима приписиваним архитектонским делима.

Теоријске расправе које су аутори 15. и 16. века водили и којима су уводили вербална односно концептуална својства у теорију визуелних уметности, углавном су биле расправе о имитацији, репрезентацији или пореклу настанка различитих архитектонских елемената, нарочито стилских редова. Наративи које су ренесансни теоретичари приказивали и повезивали са архитектонским делом или елементом, односно идеје шта оно треба да представља, подражава или из чега потиче, може се сматрати као тумачење идеје „значења“ у архитектури.

Међутим, у свим тим наративима, све изјаве о „значењу“, односно имитацији, репрезентацији или пореклу одређених архитектонских елемената, немају директну везу са пројектантским проблемима са којима се архитекти суочавају током пројектовања, односно немају никакву улогу у доношењу пројектантских одлука, већ стоје као приче саме за себе, што значи да је у ренесансној теорији архитектуре визуелно једноставно несводиво на вербално. Да одређена форма имитира, потиче од, или представља други објекат, може се само концептуално мислити, односно имитација, порекло или репрезентација могу се објаснити само речима, а не кроз визуелно замишљање.

Оно што проучавање значења у ренесансним архитектонским трактатима чини мање утицајним је чињеница да веома често, у оквиру истог трактата, наративи повезани са деловима грађевина могу имати различит степен релевантности и доследности за прописану пројектантску процедуру. Пројектантска процедура увек се тиче комбинације архитектонских елемената и, у неким случајевима, када та комбинација не одговара наративу, у трактату то буде осуђено, док на другом месту буде прихваћено⁶⁸. Такође, нема гаранције да код једног истог аутора, у истом

⁶⁸ Видети: В. Mitrović. „Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory“. Source: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66. Bd., Н. 3 (2003), 321-339. Published by: Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen BerlinStable. <http://www.jstor.org/stable/20055348>. Accessed: 25/11/2011., аутор наводи многе примере недоследности и непостојања конзистенције наратива, као код

трактату, једном истом елементу треба доследно да буде приписано једно исто значење⁶⁹. Из оваквих контрадикција које се често могу пронаћи у ренесансним трактатима може се закључити да неке тврдње нису имале намеру да буду озбиљна тежишта пројектантског процеса или вредновања архитектуре, већ више покушај да се архитектура прилагоди хуманистичкој идеји о важности имитације у уметности.

Теорије засноване на значењу у ренесансним трактатима су занимљиве и убедљиве али не могу обезбедити архитекти конкретно упутство за решавање одређеног пројектантског проблема, односно употребу одређеног архитектонског елемента у пројектантском процесу, са свим његовим детаљима, распоредом, геометријском конструкцијом или пропорцијама. Тако су антропоморфна интерпретација архитектуре код Албертија, као и репрезентација тектонике код Паладија, интригантне, али се никада не користе у конкретном пројектантском процесу, нити аутори те наративе покрећу у овим деловима трактата.

3.5.1 Алберти и антропоморфизам у архитектури

У претходном поглављу је показано да лепота за Албертија почива на формалним својствима објеката и њиховим односима, установљено уз помоћ *concinnitas*. Иако веома много говори о потреби угледања на Природу, у Албертијевом трактату се не може пронаћи део који би предложио да је на естетски суд човека могло утицати његово препознавање имитације Природе у одређеном архитектонском делу. Чак и када, на многим местима у свом трактату, дискутује везу између архитектуре и људског тела, она се нигде не повезује са формалним пројектантским решењима, па је самим тим ирелевантна за постизање лепоте у архитектури. Као потврда оваквог закључка и можда најбољи пример Албертијевог начина размишљања је

Серлиа у инсистирању на постављању дентила испод мутула с обзиром да су једни примарне а други секундарне греде, тако да цела комбинација нема смисла ако не конституише конзистентан наратив, 329-330.

⁶⁹ Ibid., 330, као пример за ово Б.Мировић наводи трактат Вићенца Скамоција где је стуб истакнут прво као део који имитира ноге грађевине, а нешто касније дрвеће

његова прича о настанку пропорцијског односа за јонски стуб по узору на људско тело, код кога су аутори одустали од директног узора и пронашли ново решење које их је задовољило⁷⁰. Овде је јасно показано да чак и онда када елемент тачно представља људско тело, он се може мењати и поправљати у складу са урођеном моћи визуелног просуђивања. Због тога се не може рећи да постоји супротност између Албертијеве формалистичке дефиниције лепоте као *concinnitas* делова, и његових тврдњи о неопходности имитације Природе у архитектури, која укључује и људско тело, јер се та имитација не односи на естетски релевантна својства грађевине и нема дејство на лепоту форме укупног дела.

3.5.2 Серлио и метафоричан језик архитектуре

Кроз приказ метафоричног језика архитектуре који је користио Серлио, као и веома комплексне визуелне аналогije којима је повезивао правила за коришћење различитих стилских редова са причама о имитацији, може се расправљати о томе да ли је приписивање значења могло утицати на његову пројектантску процедуру. Чињеница је да се из његовог трактата може уочити да третира облике и карактере тела као форму и садржај и да антропоморфизује грађевину према њеној намени, при чему је имитација техника за постизање архитектонске нарације. Мада се ослања на Витрувија и оставља утисак да са слаже са његовим погледима, Серлиова имплицитна дефиниција редова као живих особа је још наглашенија. Не само да његови стубови дају групе карактера на почетку Књиге IV, већ Серлио додаје и да мешани фигурално архитектонски делови показују људско присуство које се налази у свакој врсти стуба и откривају погледу оно што други профили само наговештавају.⁷¹ Тако код њега постоји читав систем визуелних индиција које указују на типове грађевина, као и на богатство и друштвени положај клијента.

⁷⁰ L.B.Alberti, VII.8, 205-211.

⁷¹ S.Serlio, Knjiga IV, 254.

Међутим, на свим овим местима Серлио примећује и наглашава да различити архитектонски ефекти настају из најминималније интервенције управо у смислу форме, као што је мали додатак одређеном профилу, или промена у степеновању маса.⁷² У процесу стварања префињених архитектонских слика Серлио користи архитектонске елементе који нису састављени од серије наслаганих делова различитог порекла који би у том процесу спајања изгубили свој појединачни идентитет, већ конструишу независне и потпуне склопове који се међусобно преплићу не губећи свој идентитет.⁷³ Ови формални елементи постоје истовремено, без међусобне интеракције, тако да је пажња посматрача наизменично усмерена на сваки од њих, а та оптичка смена између више слика заправо сама ствара нови склоп. Успех целине зависи од компонената које су задржале свој идентитет тако да оне заједно формирају нову целину: појединачни делови привлаче пажњу на себе али и на своју улогу у формирању те нове целине.⁷⁴ Да би то постигао Серлио има одређена формална правила, којима показује да су захваљујући одређеним рационалним разлозима наведени квалитети били цењени, а све његове метафоре су укорењене у директно чулно опажање. То значи да Серлиова правила произилазе из природних модела и заснована су на визуелним критеријумима. Она, очигледно, нису пример система правила изведених из

⁷² Ibid., Knjiga III, 99-110, где Серлио каже да је архитекта показао добро расуђивање пуштајући да венац иде континуално и уцело, а пројектујући делове само испод њега, од којих су сви љупки, и тиме венац-окапница изгледа снажније, и чува целу грађевину од воде: "из овакве инвенције смотрен архитекта ће профитирати у разним приликама, јер венци-окапнице не изгледају увек добро: али на одређеним местима покажу се добро а на другим лоше".

⁷³ Ibid., 238-239, где Серлио проширује спектар термина које користи да би описао ефекте подешавања архитектонских елемената када коментарише Рафаелову вилу Мадама и примећује за артикулацију угла у ентеријеру да двоструки стубови не чине да пиластер изгледа слаб због венца који осатаје цео, и да је заправо та линија венца и ломљење пиластера у два стуба лепо за видети. Ово је интересантно опажање складног ефекта који континуална хоризонтална линија венца прави повезујући визуелно различите пројекције и делове.

⁷⁴ Ibid., Књига IV, 281-288, где Серлио показује визуелну и вербалну оштрину када коментарише дорски архитрав: "Пројекција киме ректе треба да је увек једнака њеној висини: али у погледу венца, они треба да имају веће пројекције све док камен то може поднети, и представљаће већу *gravita*: и то се може видети у делу античких Римљана". Овакви пасуси показују да Серлио примећује да различити архитектонски ефекти настају из најминималније интервенције, као што је мали додатак профилу, или промена у степеновању маса.

наратива, већ практичан одговор Серлиа на питање како да сложи форме у нову целину.

3.5.3 Паладио и тектоника у архитектури

Кроз анализу односа који је Паладио имао према тектоници у архитектури може се дискутовати о томе да ли је приписивање значења могло утицати на његову пројектантску процедуру, односно да ли су концептуална својства архитектуре била водич за укупност пројектантских одлука о формалним својствима грађевине у архитектури Паладиа, с обзиром да се конзистентна примена правила изведених из значења приписаних архитектонским елементима може наћи у његовом опусу. Како је био мање заинтересован за репрезентацију људског тела у односу на своје претходнике, Паладио је видно поклањао пажњу конзистенцији репрезентације тектонике у свом трактату, где је дао целу листу правилних употреба елемената класичних редова у поглављу о злоупотребама у својој првој књизи⁷⁵. Тако он каже да је „погодно“ да објекти који носе неко велико оптерећење буду притиснути, због чега су стари народи постављали базе испод стубова, које са својим торусима и скоцијама изгледају згњечено под горњим оптерећењем. Такође, архитекти су постављали триглифе, модиљоне и назупце у венце који су представљали крајеве греда постављених на таванице које су подупирале кров⁷⁶. Систем пет стилских редова код Паладиа нема недоследности у репрезентацији тектонике. Његова пажљива примена елемената класичних редова на начин доследан њиховој интерпретацији тектонике зато јесте посебно снажан пример система правила изведених из наратива за примену на визуелним елементима.

Међутим, интересантно је уочити да је допринос ових наратива Паладиовом процесу пројектовања негативан, јер је њихова главна функција да *спрече* јављање одређених комбинација елемената, тако да се и само поглавље зове „О неправилностима“. Наративи о пореклу, имитацији и репрезентацији су

⁷⁵ A. Palladio, Књига I. XX. О неправилностима, 55-56.

⁷⁶ Ibid., 55.

код Паладиа коришћени да би одређене комбинације елемената биле забрањене, што је потпуно јасно када се обрати пажња на његове речи као што су: „... због тога не треба да уносимо завијутке, уместо стубова и пиластера...“, или: „Дакле, не смемо правити...“, „Слично, морамо избећи изградњу...“ и „Штавише, требало би по сваку цену избећи...“.⁷⁷ Осим овако експлицитно исказаних размишљања Паладиа, истовремено се може приметити да је немогуће наротивима објаснити укупност просторних односа у архитектонском делу јер визуелно никада није потпуно сводиво на вербално.⁷⁸

Од Албертијевих трактата из средине 15. века до Барбаровог коментара Витрувија из 1556. године, ренесансни аутори који су писали о класичним редовима трудили су се да што тачније опишу систем облика и пропорција које је дефинисао Витрувије. Међутим, убрзо после Барбаровог коментара Витрувија, већ је Вињола у свом трактату први представио систем редова који је у потпуности напустио Витрувијеву традицију. Вињола не спомиње Витрувија, већ само своје искуство у истраживању римских рушевина и каже да је у припреми своје књиге усвојио пропорције оне верзије стилских редова које су примењене на најшире цењеним грађевинама антике, а затим их, када год је то било потребно, односно када поједини архитектонски делови нису одговарали предвиђеним пропорцијама, прилагодио свом канону онако како су га лична процена и просуђивање водили.⁷⁹ Дакле Вињола је отворено користио своје *визуелно процењивање* за доношење пројектантских одлука.

У одлучивању о пропорцијама појединих елемената и Паладио је консултовао своја снимања и користио пропорцијске односе уочене на девет

⁷⁷ Ibid., 56.

⁷⁸ Видети: В. Mitrović. „Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory“. Source: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66. Bd., Н. 3 (2003), 321-339. Published by: Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin Stable. <http://www.jstor.org/stable/20055348>. Accessed: 25/11/2011., 331. Б. Митровић за ово даје пример да је у ренесансним трактатима уобичајено прочитати да јонска волута представља женску косу, што не говори ништа о геометријској конструкцији (а тиме и облику) спирале волуте – многи различити типови спирала могу подједнако добро представљати женску косу. Међутим, ренесансни архитектонски трактати такође укључују и прецизан опис правилне конструкције јонске волуте, што је геометрија која никада не може бити изведена само из чињенице да спирала треба да представља женску косу.

⁷⁹ G.V. Vignola. *Canon of the Five Orders of Architecture*. 1999, 20-22.

римских храмова. Процес његовог рада је био такав да бира пропорције појединачних елемената из различитих храмова и комбинује их, на основу чега се може претпоставити да се Паладио свесно ослањао на неку врсту визуелног суда и личног просуђивања. У трактату се не може пронаћи ни један наратив, нити „значење“ који би се односили на специфичне елементе ентаблатуре постављене на стубовима стилских редова у његовом опусу, а који могу да објасне разлоге због којих Паладио, у сваком појединачном случају, усваја један део из једног римског храма, а не неки други. Из тога се може закључити да су у својој пројектантској пракси Паладио и Вињола користили врсту формалног просуђивања, независно од наратива о имитацији, репрезентацији или пореклу, из које су извели своје каноне пет редова.

Значај формалистичког приступа ренесансних теоретичара архитектуре и њихово опирање да канон изведу из значења које је приписивано архитектонским облицима, постаје очигледно када се узме у обзир да значења заиста не могу бити садржана у објектима, већ морају проистећи из културе, бити заснована на одређеним конвенцијама и бити променљива како се култура мења. Истовремено, архитектонска теорија у ренесанси требало је и тежила је да објасни начин коришћења и димензије архитектонских елемената, посебно стилских редова, што је требало да буде канонско и послужи као упутство за процес пројектовања. Ако се исправно коришћење елемената стилских редова заснива на значењима која им се приписују, а та значења су увек релативна у односу на систем интерпретације, онда би и употреба класичних елемената била релативна у односу на систем интерпретације, што значи да не би било канона. У том смислу је ренесансни формализам и неослањање на аргументе засноване на приписивању значења архитектонским облицима разумљив. Њихов формализам подразумева да је естетски осећај који људи изводе из грађевине заснован на контемплацији облика грађевине, без обзира на значење које се повезује са тим обликом. Видело се да су код већине

ренесансних теоретичара пројектантски савети повезани са општом сагласношћу, али и логичним личним просуђивањем на основу посматрања, на које се позивају када су у питању одређени облици. Разни архитектонски елементи, укључујући и стилске редове, за њих представљају сакупљено искуство генерација архитеката који су их постепено унапређивали, од грубих и примитивних до веома профињених облика.

Очигледно је да су ренесансни теоретичари веровали у допринос форме, а не значења, вредновању архитектуре. Приписивање значења, чак и са претпоставком да је доследно, и концептуалних особина архитектуре није могло утицати на пројектантску процедуру и на укупност пројектантских одлука о формалним својствима грађевине које је архитекта морао да направи. Они су веровали да је архитектурама потребно да праве одређене формалне одлуке у пројектовању, независне од значења повезаних са грађевинама и њиховим деловима. Ренесансни теоретичари архитектуре су очигледно мислили да је могуће вредновати архитектуру и независно од тих значења и њихове намере нису биле ограничене на коришћење архитектуре да пренесе значење.

Дакле, када су у питању сви наведени ставови који ренесансне теоретичаре, иако суштински различите појединце, у овом контексту чине јединственом групом, долази до изражаја и чињеница да они заправо имају заједнички и једнак став према категоријама и вредностима изнетим у првом делу рада, односно један општи став према аспектима архитектуре који се не могу директно изразити као принципи архитектуре уско повезани са теоријама пројектовања. То значи да се схватања *историцизма* као „периода имитације“, као и веровање у идеју да „дух“ има потпуно нов и хомоген израз у свакој историјској епохи, не могу применити на ренесансне теоретичаре. Осим тога, очигледно је њихово ослањање на *формализам* у архитектури, као став да се одређени облици процењују независно од концепта, идеје или значења која се повезују са њима. Овакав ренесансни формализам проналази упориште у когнитивној психологији и визуелној перцепцији и имагинацији, пресудним за архитектуру, јер се у одређеним облицима може једноставно

уживати без икаквог претходног знања, које би морало да укључи и вербална одређења, односно наративе о њима.

Иако се данас не мора веровати у идеје ренесанских теоретичара да су просуђивања универзална или заснована на урођеним способностима, теоријски ставови, као и архитектонска пракса, великог броја савремених архитеката показују да се интересовања архитеката не само поново окрећу визуелном у архитектури, већ, вероватно делимично и као резултат дигиталне револуције, освајање нових алатки за бављење просторним својствима архитектуре постаје све већа преокупација професије, што истраживање ренесанских приступа визуелном у архитектури чини посебно актуелним. Методолошка поставка наредног дела рада је *индивидуалистички приступ* историји архитектуре, што значи да се сви представници савремене класичне архитектуре приказују као појединци, исто као што су то били и ренесансни аутори, независни од контекста или „духа времена“, који користе облике које препознају и осећају као добре, без обзира за које историјско време се ти облици везују.

ОДНОС ПРЕМА ФОРМИ: ПРИНЦИПИ ТЕОРИЈЕ АРХИТЕКТУРЕ ЛЕОН БАТИСТА АЛБЕРТИЈА

<p><i>Firmitas, utilitas, venustas</i></p> <p><i>necessitas, commoditas, voluptas</i></p> <p><i>necessitas</i></p> <p><i>commoditas</i></p> <p><i>voluptas</i></p> <p><i>commodious</i></p> <p><i>commoda, firmitatem, gratiam et amoenitatem;</i></p> <p><i>utilitatis, dignitatis, amoenitatisque;partitio</i></p>	<p>Основна структура Албертијевог трактата заснована је на Витрувијевој тријади <i>firmitas, utilitas</i> и <i>venustas</i>, која у Албертијевој терминологији постаје сложенија јер он користи више различитих термина са нијансама у односу на основно значење тријаде, као на пример: <i>necessitas</i> (потребе), <i>commoditas</i> (прикладност, пријатност) и <i>voluptas</i> (задовољство). Ова три концепта представљена су од увода на даље кроз текст организујући серију идеја по редоследу важности. Коришћени су да формирају структуру текста и да анализирају три нивоа архитектонског процеса која су хијерархијски повезана. Кроз ове три категорије Алберти покушава да да одређене прецизне дефиниције у процесу грађења.</p> <p>Кроз концепт <i>necessitas</i> Алберти доводи у везу оне који истичу конструкцију и оне који држе до људске природе (односно до људских потреба), јер су концепти <i>soliditas</i> или <i>firmitas</i> (чврстоћа) које користи Витрувије укључени у овај шири термин. Алберти овде вероватно хоће да покаже значај конструкције.</p> <p><i>Commoditas</i> или прикладност је одговор који даје архитектура на људске захтеве у њиховим јавним и приватним активностима. Алберти користи и термин <i>usus</i> у истом значењу. Оба термина су мање ограничавајућа од Витрувијевог <i>utilitas</i>, мада Алберти понекада и њега позајмљује од Витрувија.</p> <p><i>Voluptas</i>, или највеће задовољство, архитектура достиже помоћу своје лепоте или <i>venustas</i>, што је термин који користи и Витрувије. Дакле, архитектура и архитектонска форма имају порекло у <i>necessitas</i> (задовољавању потреба), развијају се у функцији <i>commoditas</i> (прикладности) и тако достижу <i>voluptas</i> (највеће задовољство) и лепоту.</p> <p>Без посебног навођења Витрувијевог имена, Алберти каже: ... <i>три (карактеристике грађевине) које никада не смемо превидети ... изнад свега, треба да буду веома удобне; у погледу јачине и издржљивости, треба да буду здраве, чврсте, и прилично трајне; а у погледу љупкости и елеганције, треба да буду дотеране, уређене, увенчане, у сваком свом делу. У свом оригиналном латинском тексту Алберти на овом месту користи термине: <i>commoda, firmitatem, gratiam et amoenitatem</i>; на другим местима у трактату (I.9.) користи: <i>utilitatis, dignitatis, amoenitatisque</i>.</i></p> <p>У Књизи VII је овај концепт директно повезан са појмом <i>partitio</i>: <i>Сада ћемо описати partitio, која више доприноси заносу и велелепности грађевине него њеној корисности (utility) или снази; иако су ови квалитети у тако блиској вези да ако један недостаје у било чему, остали неће наићи на одобравање.</i></p>
<p><i>Partitio</i></p>	<p>Термин је јасно дефинисан у Књизи I.2.8: <i>Partitio је процес дељења места/локације у још мање јединице тако да се грађевина може посматрати као да је састављена од подударних мањих грађевина, повезаних онако како су повезани чланови једног целог тела. Одмах испод тога Алберти каже: Сва моћ инвентивности, сва вештина и искуство у уметности грађења, су сакупљени у partitio; она сама дели целу грађевину у делове кроз које се изражава, артикулише и интегрише, повезује сваки њен део слажући све линије и углове у јединствено, складно дело које поштује корисност, достојанство и уживање.</i></p>

<p>неопходност (Паладио) удобност, хармонија</p>	<p>У Књизи VI Алберти каже да, иако се бавио тиме у првој књизи, мора да резимира још једном најважније: <i>Главни украс у сваком објекту је да он буде ослобођен свега што је недолично. Partitio ће, зато, бити доличан када није ни раздражљив, нити неуређен, нити неорганизован, нити неповезан, нити састављен из неусаглашених елемената; требало би да буде направљен од делова (чланова) који нису превише бројни, нити превише мали, ни превише велики, нити превише нескладни или неотмени, нити превише неповезани или удаљени од осталог тела. Али у смислу његове природе, корисности, и начина рада, све треба да је тако дефинисано, тако прецизно у свом реду, броју, величини, распореду, и облику (форми), да се сваки појединачни део целог рада може сматрати неопходним, да буде велике удобности, и у пријатној хармонији са осталим. Ако <i>partitio</i> испуњава ова три услова у потпуности, блиставост и отменост (елеганција) орнамента ће наћи прикладно место и блистаће; али ако се то не деси, дело ће несумњиво претрпети неуспех у задржавању достојанства. Целокупни састав свих делова, због тога, мора бити тако добро промишљен, да тако савршено одговара свим захтевима неопходности и удобности, да овај или онај део не треба да пружи онолико задовољства самостално колико његов прикладан положај, ту или тамо, у одређеном реду, размештају, споју, распореду, и облику. Тиме је заправо постигнута савршена хармонија.</i></p> <p>У уводу VII књиге, о орнаменту сакралних грађевина, Алберти појам <i>partitio</i> директно повезује са Витрувијевим тројством: <i>Развићемо нашу расправу што је могуће јасније, почевши са артикулацијом, описом, и тумачењем делова од којих се цео предмет састоји. Код скулптуре направљене од мешавине бронзе, злата, и сребра, односне тежине су брига човека који је излива, док скулптор гледа на <i>lineamenta</i>, а може бити и других који су задужени за различите појединости; на исти начин ћемо поделити различите делове градитељске уметности, да установимо јасан и одговарајући ред у коме ћемо се бавити релевантним разматрањима. Сада ћемо описати <i>partitio</i>, која више доприноси заносу и велелепности грађевине него њеној корисности или снази; иако су ови квалитети у тако блиској вези да ако један недостаје у било чему, остали неће наићи на одобравање.</i></p>
<p>Numerus</p>	<p>Албертијеве опсервације о <i>numerus</i>-у (броју) потичу из природе, јер он заправо примењује правило парних и непарних бројева у природи на законе у архитектури и тако уочава серије оптималних бројева који “стоје најближе природи”, а то су 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, и даје им исти значај и када је у питању архитектура. Са друге стране, такозвани ирационални бројеви, до којих се долази искључиво геометријским средствима, играју мање значајну улогу због своје немогућности упоређивања.</p> <p>Алберти дефинише <i>numerus</i>-број као тачну или прикладну количину елемената базирану на сличности са оним што проналазимо у природи. Животиње, на пример, крећу се на парном броју удова и имају непаран број отвора, тако да би и грађевина требало да има паран број носача и непаран број улаза и излаза. Алберти наводи и неколико других бројева, као што су пет, седам, девет и четрдесет, јер су посебно присутни у природи и природним појавама. Шест је такође важан јер се, као и сви природни објекти, састоји само од својих делова. Шест је и број страна хексагона који је, по филозофима, облик важан колико и круг јер су хексагон и круг међусобно разменљиви, а одређени геометријски облици и прости бројеви могу бити коришћени једни уместо других у архитектонском пројектовању баш као што их можемо наћи и у природи.</p> <p>У сваком случају, неспорно је да је <i>numerus</i> формално својство и да се односи на број архитектонских елемената у одређеној архитектонској композицији. Оно што је важно уочити је чињеница да Алберти превасходно говори о целим бројевима и избегава да</p>

	<p>препоручи ирационалне односе за примену у архитектури. Међутим, након што је завршио са објашњењима о целим бројевима и музичким односима, Алберти наводи да постоје одређени природни односи (који постоје у природи) који се не могу изразити бројевима, већ се могу добити преко коренова и степеновања (непосредно иза тога наводи препоручене димензије за <i>area</i>, IX.6), из чега се види да је Алберти ипак користио и препоручивао и ирационалне односе. Алберти посебно истиче $\sqrt{2}$ који је једини ирационални број који се стално јавља у ренесансним теоријама архитектонских пропорција и долази директно од Витрувија. Дакле, оно што је посебно уочљиво је да овај принцип Алберти објашњава и примењује кроз конкретне пројектантске савете за праксу.</p>
<p><i>Finitio</i> обрис, контура, измерена контура</p> <p>форма; фигура; разграничавање; мера симетрија, еуритмија пропорције хармонија</p>	<p><i>Finitio</i> је Албертијев термин за одређену међусобну сагласност (усаглашеност) оних неколико линија помоћу којих се пропорције мере: дужине, ширине и висине. Појам се може разумети као обрис, контура или измерена контура, понекад чак и као сама пропорција, мада је веома тешко у потпуности протумачити његово значење зато што се у самом трактату Албертија реч појављује на више места у различитим контекстима. Теоретичари архитектуре га различито преводе: Витковер је дефинисао <i>finitio</i> као хармонијске односе, а Вестфол се вратио на Леонијев (старији) енглески превод (1726) или <i>finitio</i> као <i>finishing</i>, с обзиром да он контролише број и пропорцијско средство у тродимензионалном простору грађевине (R.Tavernor, 1999). Леони превео тријаду као <i>number, finishing and collocation</i>). Бартоли је појам превео као “форма”, а Лауро 1546. као “фигура”, Орланди 1966. као <i>delimitation</i> или “одређивање граница, разграничавање” сматрајући да га Алберти заправо види као синоним за пропорције, не у смислу апстрактних димензија већ више као однос између линија и одређених архитектонских елемената. Гадол је пронашла доказ за интерпретацију <i>finitio</i> као “мера” (<i>measure</i>) у Албертијевој препоруци термина <i>finitorium</i> за скулпторе. <i>Finitio</i> је у буквалном преводу мерач граница, тако, када се говори о пројектовању грађевина, <i>finitio</i> вероватно значи измерене контуре, границе или <i>lineamenta</i> зидова (историјат различитих начина на које је појам <i>finitio</i> био превођен преузет из: R. Tavernor). Риквирт, Тавернор и Лич су имали другачији приступ појму <i>finitio</i> у свом преводу где он добија значење <i>обрис, контура (outline)</i>. Сузан Ланг тврди да је свеобухватни кључ за целу грађевину измерено приземље, <i>de lineamentis</i>, с обзиром да из <i>lineamenta</i> могу бити утврђене све пропорције грађевине. Посматрајући Албертијев сопствени практични рад види се да је он прво пројектовао основу зграде и то презентовао свом патрону пре него што би почињао да ради на фасадама (S. Lang, 1965). Према Круфту Албертијева концепција <i>finitio</i> грубо одговара Витрувијевим терминима <i>симетрије</i> и <i>euritmije</i>, а заправо покрива савремену идеју пропорција али на свеобухватнији начин и у ширем смислу.</p> <p>По ономе што Алберти пише, <i>finitio</i> је непроменљив и безуслован, као и закони природе. Позивајући се на Питагору он тврди да је сасвим сигурно да природа увек остаје иста у сваком смислу. Алберти подржава традицију која води порекло од светог Августина до Боетиуса када препознаје и повезује законе <i>finitio</i> у архитектури са теоријом хармоније у музици (IX.5). <i>Harmonia</i> у музици и <i>finitio</i> у архитектури подређене су истим законима природе, а овде Алберти јасно стоји на становишту постојања непроменљивих правила. <i>Finitio</i> у сваком случају контролише број и средства пропорција у тродимензионалном простору грађевине. Пропорције имају извор у филозофији пре него у природи, иако објекти у природи показују константне аналогije међу собом тако да су све у међусобном складу. У сваком случају, у ком год контексту да се појам <i>finitio</i> у Албертијевом трактату јавио, он се директно односио на својства која се тичу одређивања или дефинисања облика архитектонског дела.</p>

<p>Collocatio</p> <p>место, положај, распоред, композиција</p>	<p>Трећи принцип, <i>collocatio</i>, који се односи на ситуацију и међусобни положај делова грађевине, мало је објашњен јер тај фактор преваходно зависи од <i>virtu</i>, односно од унутрашње способности архитекте, пре него од ваљаности његовог метода или количине његовог знања (IX.7). У антици је архитекта био у ситуацији да може да учи правила уметности јер је долазио из виших класа. Ренесансни архитекта мора своје потенцијале да добије рођењем да би се образовањем могао само усавршити. Он мора имати унутрашњу способност да уређује, распоређује и здружује особине, односно својства архитектуре, принципе природе, и принципе филозофије, и да усклади њихове међусобне односе. Дакле, <i>collocatio</i> је унутарња способност архитекте да састави ствари.</p> <p>Значење појма <i>collocatio</i> се може разумети као <i>место, положај, распоред</i> или <i>композиција</i>, јер се ова категорија односи на <i>распоред</i> у оквиру грађевине, да би се осигурало да је сваки њен део на одговарајућем месту. Можда би се у данашњој терминологији ово могло назвати планирањем, са разликом у томе што је Алберти мислио на уређујућа правила Природе, таква да су човек, друштво и космос у потпуној хармонији (R.Tavernor). Да би могао да обавља своју улогу између божанског природног реда и друштва, архитекта треба да прими адекватно образовање и тиме постаје “човек врлина”, концепт који условљава и управља човековим радњама, дозвољавајући му да буде “као и сама природа, комплетан и добро формиран”. Самим тим успех било ког пројекта зависи од <i>virtu</i> њеног архитекте.</p> <p>Како Алберти у средиште пажње поставља прецизност линије и контуре, поред правилног постављања делова унутар целине, користећи просуђивање ума и ока, логично је и тумачење значења термина <i>collocatio</i> Кристине Смит као <i>композиције</i>, с тим што овде Алберти мисли на више од композиције саме форме. Како је лепота смештена у друштвени контекст она захтева моралистичку патину, и архитектура је подређена, односно зависна од “естетске исправности и искрености” (R.Tavernor).</p> <p><i>Collocatio</i> се, као и <i>numerus</i> и <i>finitio</i>, ослања на природу и тај концепт дефинише позицију делова грађевине који су у међусобном односу, али истовремено захтева да аутор, као индивидуа, поседује одређене унутрашње способности.</p>
<p>Concinnitas</p> <p>сагласност</p>	<p>На својим идејама о <i>numerus</i>, <i>finitio</i> и <i>collocatio</i>, Алберти заснива основне дужности архитекте. Он каже да су то те три ствари од којих се састоји основа лепоте, али постоји и нешто више што узраста из свега тога, када се уједини, и уз помоћ чега је цела појава са свом својом лепотом видљива. То се назива <i>concinnitas</i> и сматра се продуктом отмености и прикладности. Задатак и функција <i>concinnitas</i> је да саставља, уз помоћ савршених пропорција, делове који су иначе раздвојени, на такав начин да међусобно одговарају својој врсти (IX.5).</p> <p><i>Concinnitas</i>, која се дакле може превести и као <i>сагласност</i>, је својствена телима у природи и деловима тих тела, а посебно важно је да је она део сваке радње човековог живота и сваког производа природе. Она је заправо наставак, продужетак <i>collocatio</i> у толико што “повезује намере и способности архитекте са намерама и достигнућима Бога у стварању човека и друштва. Кроз своју бригу за <i>concinnitas</i> архитекта ступа на дужност у друштво и испуњава своју друштвену улогу” (C.W.Westfall).</p> <p>У <i>concinnitas</i> се налази одговор на питања: из чега се лепота и орнамент састоје, и одакле се рађају, како интелект производи лепоту, шта је то својство које у својој природи ствара ствари лепима? (IX.5) То својство је <i>concinnitas</i> и оно је водила природи док ствара лепоту. <i>Concinnitas</i> се по томе може односити на архитектков метод интегрисања друштвених потреба и процеса пројектовања, који</p>

користи савршене форме, материјал, *numerus, finitio* и *collocatio*.

Та Албертијева *concinnitas* изгледа не обитава у телима, већ у “свести и разуму”, и то је “основни закон природе”, што је једна од најпознатијих дефиниција лепоте (VI.2). На другом месту (VI.2) када Алберти користи донекле сличну формулу, користи је као мишљење Сократа и говори о граду. Савремени истраживачи повезују ову дефиницију са дефиницијама Аристотела и Витрувија, а сличне речи се могу наћи и код Цицерона. У обе дефиниције дате у трактату, Алберти користи одређене елементе који нису до краја објашњени. Осим свега што може бити измерено, после разматрања *numerus, finitio* и *collocatio*, и даље остаје “нешто” што не може тачно и прецизно бити именовано, елемент чији смисао може бити само интуитивно схваћен, неким унутрашњим разумевањем, који му одговара са субјективне стране (J.Bialostocki).

За *concinnitas*, којим Алберти наглашава једну врсту односа међу деловима који као резултат даје лепоту, а латински речник објашњава као елегнацију или префињеност, отменост, сви преводиоци Албертијевог трактата не дају адекватан превод већ га остављају у основном облику и сматрају га стручним термином (B.Mitrović). Без обзира на прецизан превод самог термина, на основу Албертијевих тврдњи да „су три главне компоненте целе те теорије коју смо истраживали *numerus*-број, оно што можемо звати *finitio*-обрис, контура или измерена контура, и *collocatio*-положај, место или композиција (IX.V). Али следити из сагласности и везе ова три је даљи квалитет у коме лепота блиста пуним сјајем: наш термин за ово је *concinnitas*; за коју кажемо да је похрањена свом отменошћу и велелепношћу. Задатак је и циљ *concinnitas*-а да састави делове који су сасвим различити међу собом по њиховој природи, у складу са одређеним прецизним правилом, тако да они одговарају једни другима по изгледу“ може се закључити да се и овај појам заснива на одређеним конкретним правилима која морају бити испуњена. Алберти тврди да када се на ум утиче путем вида или звука, или било којим другим начином, *concinnitas* се сместа препозна и закључује да је лепота облик узајамног разумевања и склада делова у оквиру тела, у складу са тачним *numerus, finitio* и *collocatio*, управљано *concinnitas*-ом, апсолутним и основним законом у Природи, што је главни предмет уметности грађења и извор њеног достојанства, дражи, ауторитета и вредности (IX.5).

Када су у питању изглед и облик грађевине, Алберти верује да постоји природна вештина и савршенство што стимулишу ум, и ако су они присутни то се сместа препознаје, али ако их нема још се више желе, јер су очи по својој природи похлепне за лепотом и *concinnitas* и посебно захтевне и критичне у тој ствари. Он чак каже да је некада немогуће објаснити шта је то што нас вређа, осим чињенице да немамо начина да заситимо своју прејаку жељу да гледамо у лепоту.

Алберти је исковао латински термин *concinnitas* да би објаснио средства уз помоћ којих се постиже лепа грађевина, а корен значења термина је у латинском термину *concinnus*, што би значило “вешто склопљено заједно” или “састављено” и “лепо”, “пријатно, допадљиво, у смислу хармоније и пропорције”, нешто у чему лепота долази до потпуног сјаја. Иако је очигледан значај овог термина Алберти не даје објашњење како да архитекта примени ту формулу у пракси.

concinnus-вешто
склопљено заједно,
састављено, лепо,
пријатно

Pulchritudo et

Алберти раздваја ова два појма и даје јасну разлику између лепоте и орнамента: *Лепота је она разумна хармонија, склад свих делова у телу, тако да се ништа не може додати, одузети или изменити, осим да промена буде на горе. То је велика и света ствар; сви наши извори*

ornamentum

лепота и орнамент

вештине и довитљивости биће искушани у постизању тога; и ретко је подарено, чак и самој Природи, да произведе било шта што је сасвим целовито и савршено у сваком смислу... орнамент се може дефинисати као облик помоћног светла и као допуна лепоти. Из тога следи, како ја верујем, да је лепота одређено битно својство (неразлучиво везано), које се налази обликовано целим телом које се може назвати лепим; док орнамент, пре него што би био неразлучиво везано битно својство, има карактер нечег прикаченог или додатог. (VI.2)

Лепота је свеобухватан интелектуални и основни оквир и суштинска идеја, док је орнамент више феномен, индивидуални израз и украс за тај оквир. Због оваквог става неки теоретичари Албертија сматрају далеком претечом и узором модернистичких архитеката.

У овом делу расправе Алберти снажно устаје против релативних и променљивих критеријума који кажу да форме грађевина треба да се мењају у складу са индивидуалним укусом и не треба да буду обавезане никаквим правилима уметности, и то види као уобичајену грешку међу незналицама. Он сматра да је здраворазумско размишљање да свако гради да би био хваљен за своје дело, а то значи да се мора чврсто држати доследне теорије, јер је само то знак праве уметности. Осим тога, за део који се тиче лепоте и орнамента, који је најважнији од свих, аутор се мора ослањати на неки сигуран и доследан метод и вештину, и то би било врло непромишљено игнорисати по Албертију. Иако је свестан да се са овим не би сложили они који бране и подржавају став да се о сваком аспекту грађевине суди се релативним и променљивим критеријумима, Алберти то приписује чињеници да они заправо поричу постојање нечега што не разумеју. Зато је он, како каже, одлучио да исправи ту грешку: „не да би требало да покушавам (с обзиром да би ми била потребна детаљна и шира расправа за то) да објасним уметност од њених почетака, какво расуђивање је развијала, и којим искуством била храњена; дозволите ми да једноставно поновим већ речено, да су уметности рођене из Случајности (Срећне околности, прилике) и Моћи опажања, развијане Коришћењем и Огледима, и усавршене кроз Знање и Размишљање“ (VI.2). Дакле, иако Алберти овде став не поткрепљује конкретним причама из историје архитектуре, он се враћа на већ речено и поново потсећа на чињеницу да је архитектура настала константним прогресом и усавршавањем, заснованом на учењу архитеката од њихових претходника.

Lineamenta

linea/linia (конац, струна, врпца, нит, жица; нацртана линија); lineamentum (основни образац или карактеристика)

дефиниције; цртежи, пројекат; форма; измерено приземље линије, линеарне

Постављајући структуру свог трактата Алберти каже да се свака грађевина састоји из два дела: од *lineamenta* и *materia*, односно од замисли, концепције и од материје, супстанце. Једно је продукт мисли, а друго Природе; једно захтева ум и моћ расуђивања, а друго је зависно од припрема и избора вештог занатлије. Затим целу прву књигу посвећује *lineamenta*, односно оним стварима које “произилазе из ума”, њиховој вредности и законитостима.

Ово је један од најразличитије тумачених Албертијевих теримна у текстовима савремених историчара и теоретичара архитектуре. У латинском језику *linea/linia* имало је буквално значење: *конац, струна, врпца, нит* или *жица*, али се користило и у смислу *нацртане линије*; *lineamentum* се такође у основном смислу односи на *нацртану линију* али највише у смислу *основних линија* или *црта* нечега, *основни образац* или *карактеристика*.

Краутхајмер Албертијево коришћење појма преводи као *definitions*, Ланг и Бартоли као *drawings* и *designs*, Панофски као *form*, а Ланг као *измерено приземље*, али се овакво тумачење поклапа са појмом *finitio*. Алберти директно каже: *Сва намера и сврха lineamenta је у проналажењу правог, непогрешивог начина за спајање и слагање оних линија и углова које дефинишу и обухватају спољашњост грађевине. Дужност и задатак lineamenta је да одреди прикладно место, тачан број, распоред, као и љубак склад за грађевину у целости и сваки њен*

<p>карактеристике, пројекат</p>	<p>саставни део тако да цела форма и изглед грађевине може зависити од <i>lineamenta</i>. С обзиром да је такав случај, нека <i>lineamenta</i> буду тачан и правилан нацрт (обрис, контура, скица) замишљен у уму, направљен од линија и углова, и усавршен у ученом, искусном интелекту и машти.</p>
<p>Decorum</p>	<p>Алберти не користи директно овај термин али је његова морална димензија изразито присутна у трактату. Алберти је желео да интегрише моралност, која је била потврђена у античким моделима, у саму структуру и суштину свога рада, посебно у другу половину трактата која се бави више питањима <i>venustas</i>-а у архитектури. Морао је да покаже како и појединачне грађевине могу имати врлину те моралности и зато на архитектуру примењује већ добро познати принцип <i>decorum</i>-а, по коме је највреднији квалитет једног архитекте способност да просуди шта је прикладно, што ће код Серлиоа постати способност да користи визуелно расуђивање, чиме архитектура на преласку између два века прелази са традиционалног поља етике на ново поље естетике.</p> <p>Има теоретичара који тврде да повратак ренесансе античким узорима није био тако доследно примењиван у пракси како писани извори, односно трактати о архитектури, сведоче и да литература ренесансе није хтела да покаже тај контраст између повратка формалним античким канонима и стварног коришћења традиционалних планова, већ је, напротив, уопштавала оживљавање антике, што је ишло толико далеко да је у ренесанси из речника архитектонске теорије потпуно нестао концепт <i>decorum</i>-а, који се још у антици развио као један од основних принципа архитектуре и уметности и опстао кроз цео средњи век. Заборављајући да је у трактатима Серлиоа и Паладија појам <i>decorum</i> присутан, они сматрају да је тек у XVII веку поново постављен на своје место у уметничкој теорији, након што је 200 година био прогнан. Како термин заиста не постоји у <i>De re aedificatoria</i>, погрешно тумаче да је Алберти заменио концепт <i>decorum</i> са <i>utilitas</i>, који је више одговарао функцији и античком моделу.</p> <p>У ренесанси се појам, или теорија <i>decorum</i>-а први пут јавља код Леонарда, и то примењена на сликарство. Леонардо тврди да гестови фигуре морају не само да покажу осећања већ морају да одговарају њеној старости, сталежу и положају у друштву, тако да таква мора бити и њена одећа, окружење у коме се креће, као и сви детаљи композиције. <i>Decorum</i> је код Леонарда елемент који потпуно приказује спољашњи свет.</p>

ОДНОС ПРЕМА ФОРМИ - ПРИНЦИПИ ТЕОРИЈЕ АРХИТЕКТУРЕ СЕБАСТИАНА СЕРЛИА

Decorum/decoro

Јединство између форме и садржаја

Од ренесансних аутора Серлио је дао најлогичније објашњење примене принципа *decorum* у пракси. Водећи рачуна и узимајући у обзир и принцип *commodity*, Серлио је *decoro* применио на њему савремене садржаје и на типове грађевина у складу са њиховим хришћанским освећењем, функцијом или карактером и статусом њиховог патрона. На почетку Књиге IV Серлио каже да су у антици грађевине посвећивали боговима у складу са њиховом природом, грубом или нежном, а затим наставља развијајући принцип „прикладности“, у односу на модерне типове грађевина, специфицирајући тоскански ред за утврђења и градске капије, фортификацијске градове на узвишењима, замкове, ризнице и спремништа за муницију, затворе, морске луке и слична места која се користе у ратовима; дорски стилски ред одговара грађевинама војника који су грубог карактера, без обзира да ли су на високом или ниском положају; јонски стилски ред користи се за образоване људе који воде миран живот; коринтски за манастире у којима су монахиње посветиле живот божјој служби, као и за куће људи који живе исправним и непорочним начином живота, тако да се сачува *decorum*. Радити другачије било би *licentious* по Серлиовој терминологији.

У пракси је коришћење превише декорисаних редова било ограничено и пуританском аверзијом према испољавању луксуза, што је ограничило и Серлиово сопствено коришћење редова у приватним кућама у Књизи VI. И локација грађевине је такође утицала на њену орнаментацију и *decorum* који следи. Иако орнамент мора увек бити у складу са положајем свог патрона, у центру градова орнаменти треба да су једноставнији, свечанији и скромнији, док се на селу може дозволити одређена *licence*-слобода. (VII, 232, слично и Алберти IX.2, 294). Жеља да се пројектује за савремене потребе *commodity* такође је одредила комплетан израз античког *decorum*-а, као на пример увођење неких *licences* као што су велики прозори. Очигледно је да је у пракси овакав антички концепт *decorum*-а навео Серлиоа да развије велики број типова орнамената (од робусног до нежног) које је инвентивно користио да сортира, односно класификује карактер и прикладност својих различитих примера: античких споменика, стубова, цркава, кућа, ситуација, капија и војних грађевина.

Морална врлина Витрувијевог принципа *decorum*-а дискутовала се и за време средњег века, кроз дело Томе Аквинског у потрази за дефинисањем адекватног понашања (*decorum*) кроз позивање на Аристотелову *Никомахову етику*. Серлио понавља средњовековно и Витрувијево поимање *decorum*-а када у Књизи VI примећује да палата владара треба да буде највеличанственија и најимућнија по свом орнаменту, а веома често у Књизи VII, кроз величанственост и лепоту, пратећи Аристотела, наглашава моралну обавезу богатих и разумних патрона да граде величанствено и добро, а и благотворне ефекте за душу оних који виде то дело.

У својој Књизи VII Серлио је развио Витрувијев принцип *decorum*-а тако да покрива читав опсег квалитета са додатним моралним значењем које може бити и негативно и позитивно. Када дискутује архитектонске термине, Серлио каже да жели да објасни разлику између архитектуре која је „чврста“, „једноставна“, „углађена“, „љупка“ и „мека“ и оне која је „слаба“, „крхка“, „нежна/осетљива“, „усиљена“, „груба“, а затим даје примере за обе групе. Кроз тих пет парова супротности Серлио тражи израз за метафизичке и моралне сукобе (таме спрам светости) који су били чести у неоплатонистичкој симболици, примећујући да увек оно што је у рељефу тамно има свој светли опозит. Осим тога, Серлио имплицира моралну пожељност да се представе супротности и различити квалитети у једном

	<p>архитектонском делу, што је основни стилски принцип који се може наћи кроз цео његов рад.</p> <p>Међутим, посебно је интересантно да у појединим деловима трактата појам <i>decorum</i> добија савим неочекивано значење, којим као да више обележава одређене стилске карактеристике грађевине, него што има до тада подвлачено значење прикладности. Тако се у Књизи IV <i>decorum</i> повремено изједначава са украсом, односно добија значење самог орнамента, док на другим местима у истој Књизи задржава значење прикладности. Исто тако, у Књизи VI, <i>decorum</i> се дословно користи да би показао у ком “стилу” је грађевина изведена, јер Серлио каже: <i>Ова кућа је, с обзиром на decorum, израђена у италијанском стилу...</i> Са тим у вези, Серлио га некада чак користи и као део Витрувијевог тројства у коме <i>decorum</i> замењује питања лепоте или принцип <i>venustas</i>.</p>
<p>Commodità, commodo</p> <p><i>utilitas</i></p> <p><i>commoditas</i></p>	<p>Појам означава ствари за коришћење или ствари опште погодне/корисне. Термин је одраз термина <i>utilitas</i>, из Витрувијеве тријаде <i>firmitas, utilitas, venustas</i>, коју и Алберти понавља (I.2), користећи управо термин <i>commoditas</i>. Серлио је у својим пројектима тежио равнотежи између античког <i>decorum</i>-а и модерног, савременог <i>commoditas</i> (израженог у облицима камина, већих спратних висина соба и великих прозора). Као последица тога, циљ му је био, како је истакао у Књизи VI да “расправи то уједињење <i>decorum</i>-а и <i>commoditas</i>”. Термин доста користи у Књизи IV и V.</p> <p>Међутим, Серлио користи и сам термин <i>utilitas</i> на разним местима у Књизи III.</p>
<p>Compartito, compartimento</p> <p><i>partitio</i></p> <p>“организација”</p>	<p>Серлио појам користи када дели фасаду или основу у мање, самерљиве јединице. Још је Алберти <i>partitio</i> дефинисао као процес дељења у мање јединице, а у данашњој терминологији може се превести као “организација” фасаде или основе.</p>
<p>Licentioso</p> <p><i>licentia</i></p> <p><i>license-</i> <i>архитектонска</i> <i>инвенција;</i></p> <p><i>оригиналност;</i></p> <p><i>уметничка слобода</i></p> <p><i>неприхватљиви</i> <i>преступи у</i></p>	<p>Серлиово разумевање онога што је <i>licentioso</i> укључује све архитектонске елементе који излазе из оквира архитектонског <i>mimesis</i>, што је Витрувијев принцип оправдања за коришћење архитектонских детаља кроз повезивање са Природом.</p> <p>У Књизи IV када се термин <i>licentia</i> први пут спомиње у архитектонском контексту, стално је у вези са орнаментом, посебно са одступањима од прихваћених канона, али га Серлио не спомиње са негативном конотацијом, што се касније мења. Тако је 1537. <i>license</i> углавном позитиван термин који означава архитектонску инвенцију везану за орнамент, и потпуно је доследан у опису дорског портала са неканонским додатком волута на месту где би иначе били триглифи (IV, 146). И композитни капител, који овде Серлио први пут спомиње такође добија епитет „<i>opera di licentia</i>” за своју оригиналност. Међутим, само неколико година касније (1540.) у Књизи III термин добија више негативну конотацију. Серлио га користи да би описао античке примере, а његово разликовање између „добре” и „лоше” античке архитектуре знатно се удаљава од толерантног става какав је заступао у књизи IV. Његов став према <i>license</i> види се кроз условни однос између књига III и IV где су теоријски прописи добијени на основу опсервација, па затим враћени у праксу да би проверили своја правила на примерима античких грађевина. На овај начин <i>licentia</i> има два аспекта значења: архитектонску инвенцију и неприхватљиве преступе у архитектури, и тиме наговештава знатно комплекснију дефиницију термина.</p> <p>Серлио се у својој књизи <i>Libro Extraordinario</i>, коју је завршио у Француској десет година касније, поново враћа термину <i>licentia</i> користећи га одмах у уводу да представи и окарактерише књигу која следи. Већина његових представљених инвенција за капије, које</p>

<p>архитектури</p> <p>услов за развој орнамента</p>	<p>су заправо нека врста наставка књиге IV, овде су квалификоване као <i>licentiose</i>, с обзиром да уобичајене елементе приватне архитектуре повезује са мотивима који се везују за тријумфалне капије, што је већ спомињао као античку <i>license</i>, а сада је то и његова сопствена. Иако се брине да га читаоци не сматрају превише слободоумним, Серлио их објављује, очигледно верујући да није прешао границу за добру <i>license</i>.</p> <p>За Серлиа је дакле <i>license</i> услов за развој орнамента. Одређујући добре, лоше и случајеве који су на граници између те две крајности, <i>licenzia</i> не означава слепо придржавање Витрувија које осуђује било какво одступање од његових канона. <i>License</i> је не само допуштен већ је и пожељан принцип, као новина и инвенција која понекад оно што је дозвољено доводи до крајњих граница, а некада их прекорачује и ту долази до грешака. За разлику од Албертија, Серлио на тај начин поставља инвенцију на саму ивицу: за њега се величина генија архитекте манифестује кроз борбу у којој већ усвојена правила и сасвим нове ствари посежу једне за другима у процесу оживљавања и асимилације.</p>
<p><i>Imitatio</i></p>	<p><i>Imitatio</i> је Серлиова најважнија техника да постигне архитектонски нарацију и, мада се ослања на Витрувија и оставља утисак да је у сагласју са његовим погледима, Серлиова имплицитна дефиниција редова као живих особа је наглашенија. Не само да његови стубови дају групе карактера у почетку Књиге IV, већ Серлио додаје: «<i>мешани фигурално/архитектонски делови показују људско присуство које се налази у свакој врсти стуба и откривају погледу оно што други профили само наговештавају</i>». Као такви они нису повезани са стубовима Каријатидама или персијским заробљеницама које се код Витрувија односе на посебан догађај и поново га позивају у свести, већ оне уместо тога показују саму природу реда, односно своју експресивну суштину.</p> <p>Систем који Серлио овако развија у зависности је од комбинаторике архитектонских елемената. Серлио је веома осетљив на начин повезивања и склоп архитектонских елемената што се види кроз део текста у коме описује пројектовање стубова и ентаблатуре над венцем: «<i>Архитекта је показао добро расуђивање пуштајући да венца иде континуално и уцело, а пројектујући делове само испод њега, од којих су сви љупки, и тиме венца-окапница изгледа снажније, и чува целу грађевину од воде: из овакве инвенције смотрен архитекта ће профитирати у разним приликама, јер венца-окапнице не изгледају увек добро: али на одређеним местима покажу се добро а на другим лоше</i>».</p> <p>Серлио се враћа на ову тему и проширује спектар термина које користи да би описао ефекте подешавања архитектонских елемената када коментарише Рафаелову вилу Мадама и примећује за артикулацију угла у ентеријеру: «<i>Двоструки стубови не чине да пиластер изгледа слаб због венца који осатаје цео, заправо та линија венца и ломљење пиластера у два стуба је лепо за видети</i>». Ово је интересантно опажање складног ефекта који континуална хоризонтална линија венца-окапнице прави повезујући визуелно различите пројекције и делове. Иста визуелна и вербална оштрина очигледна је у Књизи IV где Серлио коментарише дорски архитрав: «<i>Пројекција киме ректе треба да је увек једнака њеној висини: али у погледу венца, они треба да имају веће пројекције све док камен то може поднети, и представљаће већу gravita: и то се може видети у делу античких Римљана</i>» (IV). Овакви пасуси показују да Серлио примећује да различити архитектонски ефекти настају из најминималније интервенције, као што је мали додатак профили, или промена у степеновању маса. Овакав начин изражавања види се и у његовом опису венца Колосеума, где се јављају термини као што су: <i>gratia, fortaleza, vaghezza, gravità, debelezza</i>, што су све нови епитети у речнику архитектонске теорије. Не само да се ови термини доследно појављују у његовом тексту да опишу визуелне ефекте, већ се Серлио веома труди да тачно објасни како се они постижу.</p>

Серлиов најбољи начин да прошири домет значења која нуде редови је заправо да их повеже са рустичним елементима и направи већи орнаментални ансамбл или слике. Овакав приступ донекле заснива на Албертију који је указао на могућности рустичног формалног речника у својој расправи о вилама, али за Серлиа рустично постаје независан знак који може ући у било који архитектонски израз и променити му значење, тако да ако се дода на дорски стилски ред - наглашава се његова снажна иконографија и таква архитектура одговара личности војника, односно војсковође; а додавањем рустике на јонски стилски ред – постиже се сличан резултат али са нешто јачом дозом мекоће односно деликатности, што је архитектура каква одговара личности образованог човека или трговца али јаког, односно чврстог карактера, па можда чак и стаса (*letterato o mercante di vita robusta*). Особа нежне природе ће имати потпуно другачију архитектонску дефиницију. Овај приступ је очигледан у Књизи IV и представља константу у Серлиовој теорији архитектонског елемента као орнамента, али у *Libro Extraordinario* се потпуно усмерава ка тој идеји и показује бескрајне могућности комбиновања, међу којима се стално смењују уметност и природа.

У процесу стварања стално још префињенијих архитектонских слика Серлио у основи противречи захтевима *убичајеног* и ту се дотиче парадокса садржаног у *decor*-у: немогуће је постићи тачну и прецизну иконографску информацију и истовремено потпуно поштовање традиције. Серлио покушава да нађе решење и помири оба захтева, па је тако и његова стратегија склапања веома опрезна. Његови склопови архитектонских елемената нису састављени од серије наслаганих делова различитог порекла који у том процесу спајања губе свој појединачни идентитет, већ конструишу два независна и потпуна склопа који се међусобно преплићу не губећи свој идентитет, две слике које теку заједно без међусобне интеракције тако да је пажња посматрача усмерена на једну или на другу а та оптичка смена између две слике заправо сама ствара нови склоп. Успех целине зависи од компонената које су задржале свој идентитет тако да оне заједно формирају нову целину: појединачни делови привлаче пажњу на себе али и на своју улогу у формирању те нове целине. Овако јукстапозирани архитектонски елементи или ансамбли нису измешали своје форме. Та способност посматрача да чита кроз две међусобно повезане слике треба да изазове задовољство које потиче од препознавања познатог. Присуство остатка нечега што је било трансформисано у уметничком стварању уједно и штити архитекту од прекорачења дозвољене *license*. Може се рећи да конвенција пробија кроз нови склоп, који остаје нетакнут и препознатљив, упркос променама којима је био подвргнут, тако да је пројекат тиме веродостојан и самим тим оправдан (А.Рауне).

Mescolanza

Серлиов термин за комбиновање елемената који се налази у основи његове теорије архитектонских елемената као орнамената је *mischiare* и његов производ *mescolanza*, или мешавина. Серлио га дефинише као нешто што укључује мењање природе *maniera* мешајући га са једним или више других елемената у нови хибрид. Неке суптилније интервенције које укључују компоненте које се не могу приписати ни једном реду, као што су додатни прекид на фасцији, додатни астрагал или профилација, изрезбарен профил уместо глатког, нису *mescolanza* иако и они наглашавају експресивност *maniera*. Ипак, Серлио не повлачи јасну границу између *mescolanza* и *composto*, и они се често мешају и постају квалификатори и за ствари које имају одређени ред, као и за неке неправилне комбинације и мешавине елемената. Та лингвистичка неодређеност је верна слика лингвистичког и визуелног поља саме *licentie*, с обзиром да сам Серлио *license* помера до самих њених граница. Најзначајније повезивање две праксе појављује се у познатом пасусу о Композитном стилском реду, који се назива *composito* (састављен) иако је то постигнуто управо кроз *mescolanza*: «Ипак, вођен ауторитетом Римских грађевина које се могу оком видети, желео сам да додам претходном *maniere* још један који је настао мешањем претходних једноставних; и заиста обазривост уметника мора бити таква да он мора створити нешто што је мешавина-*mescolanza* тих

једноставних у складу са потребом и природом датог предмета.» (IV).

Серлио тако на линију *licentia*-инвенција, која се односи на општије ствари у уметности, додаје *mescolanza* и *composto* као свој одговор на питање како да сложи форме у нову целину. Они су заједнички за све Серлиове радове, с обзиром да овај поступак мешања елемената суштински чини структуру Књиге IV, коментарише се у Књизи III, и формира главну стратегију на којој *Libro Extraordinario* почива. У пасусу који претставља тај приступ први пут у Књизи IV, Серлио не само да повезује *mescolanza* и *licentia* са односом узрок-последница, већ их оба повезује са *личном замисли*, супротставља их *regione*, и наговештава да ако су неопрезно коришћени могу повредити *decoro*. Овде се сви саставни делови *licentia*-инвенција чврсто повезују у јединствену *mescolanza*: «*Да додам, без удаљавања од онога што је рађено у антици, може се такође мешати и спајати тај рустични начин са дорским, и такође са Јонским, и понекад са Коринтским, у складу са жељама оних који су тежили да задовоље личну замисао. Ипак, мора се признати, то би било више licentia него разумно: јер архитекта мора поступити са великом скромношћу и резервом, посебно код јавних грађевина ... , где је увек вредно хвале поштовање decoro» (IV).*

Очигледно је да Серлио има потребу да оправда овакву праксу ауторитетом антике: «*Зато што су у антици правила разноврсне мешавине, изабраћу неке од најпознатијих и најбоље схваћених, тако да архитекта, са својим лепим просуђивањем, може изабрати оно што би било најприкладније у складу са одређеном приликом» (IV).* Оно што следи су прецизно дате врсте мешавина: капители који комбинују дорски, јонски и коринтски ред, а који су сви сакупљени под насловом *Composito*.

Серлиове фасаде палата у Књизи IV са рустично обрађеним приземљима и, насупрот томе, завршецима у облику коринтских атика, могу се видети као израз уређене прогресије од области необрађене Природе до различитих нивоа њеног прочишћавања, или углађености човековог сопственог карактера, од робусног до нежног. О тосканским капијама Серлио каже: «*Стари римљани су мислили да је добро мешати рустични слог не само са дорским, већ и са јонским, а чак и коринтским редом. Стога не би било погрешно помешати рустични са неким другим стилем, симболишући тиме делимично дело Природе а делимично дело људске вештине. Стубови повезани рустичним камењем, а и архитрав и фриз прекинути..., представљају дело Природе, али капители, делови стубова и венац са тимпаном представљају дело људских руку».* На овом месту се и први пут појавио термин *mescolanza*, односно мешавина: «*...Та мешавина је, по мом мишљењу, веома пријатна за око и собом представља велику снагу...» (IV).* Исти принцип важи и за грбове племићких кућа и породица: «*... Тако односећи се на Природу немогуће је направити погрешан грб... Боја која највише личи на светлост је најбоља. Златном представљамо сунце, које је највеће небеско тело; зато мора бити постављено на најплементитије место. Црвеном представљамо ватру, најплементитији и најжаркији елемент после сунца; са плавом, елемент ваздуха; белом, воду...».*

Linee occulte

Књиге I и II, посвећене правилима геометрије и перспективе и трећи по реду објављени део трактата, дају пуно података о Серлиовом односу према форми. Своју Прву књигу он почиње еуклидовским дефиницијама тачке, линије и равни, праћеним илустрацијама које визуелно поткрепљују дате дефиниције. Оваква рационална организација прве странице наставља се кроз целу књигу и Серлио читаоца полако води кроз све проблеме еуклидовске геометрије у равни који су релевантни за архитектонски цртеж. Серлио наглашава првенство квадрата као геометријске слике јер сви облици у архитектури настају његовом деформацијом. Он подвлачи моћ тако чистих облика као аналогију са Богом, сматрајући да су савршенија тела моћнија од оних која су мање савршена. Приликом дефинисања форми Серлио усваја концепт *невидљивих линија*, а нагласак целе књиге је на практичној примени геометрије кроз коришћење грађевинских инструмената као што су размерник, висак и троугао, што је и наглашено њиховом илустрацијом на

корицама Књиге I.

У Књизи II Серлио прелази на трећу димензију са подједнако брижљиво развијеном расправом о перспективи. Ту се он разликује од Албертија који је трактат почео са основама архитектуре, из којих се делова она састоји, техникама грађења и материјалима, док се Серлио бави принципима не саме архитектуре већ више архитектонског цртања. Он не објашњава посебно овакав приступ, већ као да једноставно верује да је основни задатак архитекте да замисли и затим стави на папир пројекат за грађевину, а извођење те грађевине са свим практичним проблемима постављања темеља, избора материјала и слично, као да су проблеми неког другог. Књига почиње Серлиовом презентацијом линеарне перспективе као римске уметности, коју је Витрувије назвао *scenografia*, или: поглед на главни изглед и стране које се “губе” једног предмета, квдратом показаним у перспективи, из којег су сви други облици изведени. С обзиром да по Серлиу перспективне линије представљају основни или сакривени ред природних облика, као и самог човека, повучена је аналогија између *linee occulte* и људске анатомије. *Linee occulte*, или сакривене линије, је термин који је измислио сам Серлио, а служиле су му као практични водич у формирању различитих геометријских равни. Савремени коментатори Серлиовог трактата ово повезују са неоплатонском филозофијом где су овакве линије представљале тајне везе које, када буду примећене, показују скривене геометријске односе између одвојених елемената. Код Серлиа скривене линије представљају водич за цртање савршених форми и замишљене су као непрекидна невидљива мрежа у оквиру које су дефинисане основе и фасаде грађевина, као и простори око њих. Серлио отвара Књигу расправом о идеалном гледишту за сликане представе фасада грађевина, понављајући свој аргумент из Књиге I да распоред елемената на фасадама једног архитекте захтева да се утврди идеална тачка из које ће посматрати своје дело. Алберти има сличан концепт у појму *lineamenta* којима се формирају конструкцијске линије које дефинишу и обухватају површину грађевине. Међутим, код Серлиа у трактату види се настанак једног новог архитектонског метода заснованог на илустрацијама, које заиста постају најважнија алатка за давање техничких информација. Серлио наводи омогућавање архитекти да сам «савршено разуме све оно што ствара» као разлог настајања прве, а «показивање свог концепта кроз уочљив/видљив пројекат» своје друге књиге о архитектури.

necessitas

Неопходност. Као што је говорио Алберти, а касније и Паладио, веома је важно да буду испуњени услови неопходности, само што Серлио то спомиње више у контексту: ако нас не ограничавају одређени услови које је неопходно испунити, можемо пројектовати на тај и тај начин, док је код Албертија појам представљен више у смислу потребе за градњом.

ОДНОС ПРЕМА ФОРМИ - ПРИНЦИПИ ТЕОРИЈЕ АРХИТЕКТУРЕ АНДРЕА ПАЛАДИЈА

<p>perpetuitá – firmitas</p> <p>симетричан распоред</p>	<p>Трајност; Пажња коју Паладио поклања ослонацима у конструкцији грађевине је пример међусобне повезаности три главна циља која архитектура треба да постигне, а то су <i>commoditá</i>, <i>perpetuitá</i> и <i>bellezza</i>. Његов одговор на захтеве <i>perpetuita-firmitas</i> обухвата све делове грађевине од темеља до орнамента. Грађевине не само што треба да буду снажне већ треба и да изгледају снажно, зато што посматрачу <i>perpetuita-firmitas</i> треба да буде видљива. Најефектније средство за постизање таквог ефекта представља орнамент, јер он заправо описује и показује оно што укључује стварање архитектуре, показујући логичан носећи систем. Паладио свесно потенцира ту помешаност између лепоте и добре праксе на свим нивоима, па се на тај начин и <i>симетричан распоред</i> просторија у грађевини захтева да би, осим што је постигнута лепота, зидови равномерно носили терет крова. Пропорције и склоп орнамента, као и основни принципи композиције грађевина, попут симетрије, су, у великој мери, у функцији <i>perpetuitá</i>, односно стабилности конструкције и њене представе.</p>
<p>utile/commoditá – utilitas</p> <p>симетрија</p> <p>décor, lenoma</p>	<p>Своју категорију <i>commoditá</i> Паладио види као синоним за Витрувијев <i>utilitas</i> и понекад чак и користи израз <i>utilità</i>, а под овим појмовима подразумева <i>корисност</i>, <i>удобност</i>, <i>успешност</i>, <i>сврхисходност</i>. У Другој књизи, где Паладио прави аналогију између свог концепта <i>commoditá</i> и човековог организма, ове категорије добијају приоритет. Осим тога, просторије треба да су тако распоређене да један део грађевине може одговарати другоме, што значи да буде примењена билатерална симетрија у композицији грађевине, што је услов за постизање <i>удобности</i> грађевине у свим њеним деловима, а у том случају и сама структура може деловати у целини <i>лепо</i> и грациозно.</p> <p>На веома специфичан начин Паладио тако <i>commoditá</i> повезује и са питањима <i>decor</i>-а и <i>lenome</i>, који су подређени једно другоме, односно изједначени по важности (видети под <i>decor</i>).</p>
<p>bellezza – venustas</p> <p>симетрија</p> <p>concinnitas</p> <p>necessita</p>	<p>Паладио појам <i>bellezza</i> има директно значење: <i>lenoma</i>, и она проистиче из форме и сагласности целине са деловима, делова међу собом и поново са целином тако да буде постигнуто јединство (<i>симетрија</i> у антици), што кажу, свако на свој начин, и остали теоретичари ренесансе (Паладио се овде посебно ослања на Албертија и његов концепт <i>concinnitas</i>), али је код Паладија <i>necessita</i> услов за постизање те лепоте; питањима лепог и хармоније (склада) се бави из разних углова: кроз сопствени теоријски канон, кроз примену на своје грађевине, и како су их преци користили.</p> <p>Архитектура је подражавање Природе и захтева једноставност да би достигла свој циљ, а то је да буде скоро друга Природа. Лепе грађевине по Паладију подразумевају такође и истините и добре грађевине, где се види неоплатонски поглед јединства доброг, истинитог и лепог.</p> <p><i>Venustas = bellezza = Витрувијева симетрија</i> - математички прецизна дефиниција лепоте</p>
<p>necessita</p>	<p>Мешавина лепоте и добре праксе, јер сви делови грађевине морају бити у складном односу по форми и пропорцијама али изнад свега морају бити и непоходни на месту на коме се налазе. Да Паладио намерно потенцира ту помешаност између лепоте и добре праксе на</p>

	<p>свим нивоима, потврђено је истакнутим местом на које поставља <i>necessità</i> међу свега неколико водећих категорија. Паладио овај принцип поставља као услов за постизање лепоте. За њега сви делови грађевине, као и они код органског тела, а то се односи на све, од соба до орнамената, морају бити у складном односу по форми и пропорцијама, али изнад свега морају бити и <i>неопходни</i> на месту на коме се налазе. Паладио не објашњава у пуно речи како се та неопходност идентификује, али је кроз изјаве на разним местима у трактату јасно да сврсисходност - <i>utile/commodità</i> - <i>utilitas</i> и <i>perpetuitá</i> представљају водиче за архитекту. То је јасно не само из његове књиге о приватној архитектури где отворено даје <i>utile/commodità</i> централно место, већ такође и у његовом приступу стилским редовима и њиховом склопу, који треба да покажу структуру, односно конструкцију, као и њено понашање.</p> <p>Паладио увек кроз трактат сваки постављени захтев образлаже и даје одговор на питање зашто је то потребно и објашњење које спаја естетске и функционалне потребе. Тако, на пример, не само да ће компоновањем грађевине уз примену савремене билатералне симетрије посматрач моћи да ужива у њеној лепоти, већ ће бити и заштићен од летње жеге, што, ако се дода и испуњени аспект стабилности, јасно показује да Паладио тежи истовременом решавању и јединству тројства архитектуре.</p>
<p>imitatio</p>	<p>Принцип <i>imitatio</i> функционише тако што се у архитектури ради по угледу на природу, а њиме се постиже архитектонско задовољство. Тако се Алберти бави питањима како да се вреднује <i>инвенција</i>, како пренети примере из антике у теорију која ће бити у складу са савременим добом, која је граница између добре и лоше <i>license</i>: «Због тога кажем да архитектура, као и друге уметности, као подражавалац природе, не може трпети ништа туђе нити нешто што одступа од онога што је сагласно са природом; одакле видимо да су антички архитекти, који су своја здања радили од дрвета, када су почели да их раде од камена, установили да стубове треба оставити тање при врху него при дну, узимајући пример од дрвећа која су сва тања на врху него у дну стабла, или близу корена.»</p> <p>Из тога се види да архитектонски елементи треба да покажу грађевинску конструкцију и њен динамички одговор на притисак, јер тиме показују управо природу а то је оно што архитектура имитира, односно подражава - видљиву логичну представу ношења терета. Погрешити овде значило је погрешити у постизању задовољства јер посматрач, онемогућен да препозна уобичајен распоред, не може да осети задовољство својим чулом вида. Иако нема директног позивања, овде се осећа Аристотелова дефиниција појма <i>imitatio</i>. Начин на који Паладио описује архитектонске елементе показује да су у антици преци гледали на природу не само приликом смишљања стилских редова већ исто тако приликом смишљања других облика орнамената јер закључује да ћемо <i>исто видети и у другим деловима</i>.</p>
<p>decorum commoda лепота централни план</p>	<p>Појам <i>decor</i> Паладио одваја од прича о настанку редова, јер је најбитније да ствари буду изграђене јаке и стабилне, са логичним редоследом тежина и очувањем логике коју природа налаже. <i>Decor</i> је у неким аспектима изједначен по важности са лепотом, посебно када Паладио каже: ... <i>удобном/погодном/успешном (commoda) се може назвати она кућа која је у сагласности са особинама особе која у њој живи (decor), и чији делови одговарају целини и осталим њеним деловима (лепота)</i>. На исти начин као код Серлија појам <i>decor</i> је повезан са савременим потребама архитектуре, <i>commodità</i>.</p> <p>Када су у питању храмови, Паладио очигледно изоставља везу <i>decorum</i> принципа са примењеним стилским редовима и повезује га само са обликом црквене грађевине која треба да буде централног плана; што се тиче редова, за њега је важно да буду примењени „најлепши“ и да сваки „добрије прикладне орнаменте“ али не прецизира тачно које. Интересантно је да посредно признаје везу између <i>decorum</i>-а и лепоте, када каже: <i>у антици су приликом градње својих храмова настојали да се придржавају decorum-а, од којег се састоји</i></p>

најлепши део архитектуре.

Исто је са свим *decor* упућивањима која се појављују у његовим расправама о различитим типовима грађевина где одговара на посебне захтеве, функционалне и друштвене, које иду уз сваку наруџбину. Тако Паладио *decor* користи да предложи иконографију која се односи на спољашње услове поруџбина и лоцира га у већу структуру града. Пропорције и склоп орнамента су у функцији *perpetuità*, односно конструкције и њене представе. Ово потврђује да Паладиовим теоријским поставкама о архитектури ипак доминира брига да ствари буду израђене јаке, стабилне и чврсте, са логичним следом тежина, са очувањем логике коју природа налаже, и уопште, са уважавањем природе.

virtù

Латински концепт *virtus*, у италијанском преведен као *virtù*, са значењем изврсности, одличности појединца; Алберти га је сматрао суштинским да би архитекта био комплетна личност, а Паладио сматрао да је концепт *virtus* био основа велелепности и величине античке архитектуре. *Virtu* се стицала вредним учењем које је водило до темељних сазнања из уметности и наука, али је још више произилазила из појединачних добрих дела усмерених на добробит цивилног живота. Ту визију комплетног архитектке у тежњи ка савршенству Паладио је показао и на уводној страни своје књиге, где је приказао *Regina virtus* као мајку уметности која председава над архитектковим размишљањем о архитектури, устоличена изнад персонификација геометрије и архитектуре.

4.0 ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ

Анализа овог, другог дела истраживања и доношење закључака о теоријским поставкама савремене класичне архитектуре рађени су на основу литературе коју чине писани радови и књиге савремених класичних архитеката у којима су јасно исказане њихове теоријске поставке. Иако сви приказани аутори имају веома активну и успешну архитектонску праксу, основни критеријум за њихов избор био је њихов теоријски, а не практичан рад. Дакле, они су изабрани на основу чињенице да су своје ставове исказали теоријски, у писаном облику. У овој групи се налазе савремени класични архитекти који су веома дидактични у свом излагању о изражавању класичне архитектуре.

Ово поглавље је постављено као седам програмско-тематских студија случајева у којима су дати описи позиција, односно ставова које заступа сваки од издвојених аутора, као и којим аргументима те ставове образлаже. Начин на који су ови аргументи методолошки груписани у поднасловне заснован је на упоредном прегледу са теоријским ставовима ренесансних теоретичара, односно на основу десет критеријума, који су већ у припреми пријаве докторске дисертације били јасно дефинисани и подељени у две групе. Прву групу чине критеријуми који се односе на форму излагања, односно начин на који истраживани теоретичари исказују своје теоријске ставове, што подразумева структуру њихових текстова који су анализирани, њихов приступ архитектонској теорији, односу између теорије и праксе и форму на основу које излажу. Ово је за сваког представника савремене класичне архитектуре прво приказано. Другу групу чине критеријуми који се односе на садржај њихових теоријских ставова, тако да су поднаслови у којима се ово разматра постављени углавном као поглавља: Теорија и метода пројектовања, Терминологија и принципи архитектуре, Однос према Историји, Однос према Витрувију, Однос према Природи, Однос према стилским редовима и орнаменту. Ови критеријуми су проистекли из анализе принципа архитектуре ренесансних теоретичара, код којих је специфично учињен покушај да се перцепција ренесансне теорије архитектуре покаже не само историографијом, већ као нешто што се стално преиспитује и користи.

Место ренесансе није нешто фиксно и кохерентно, као ни савремена класична архитектура, тако да је класификација и систематизација ставова савремене класичне архитектуре као полазиште имала управо њихов однос према ренесанси и на основу анализе аспеката према принципима битним за форму и „значење“ архитектонских елемената. Дакле, принципи ренесанских теорија архитектуре су анализирани са различитих аспеката, затим су типолошки груписани и систематизовани кроз табеле на основу којих се може пратити њихова усклађеност са основним приступима историји архитектуре уопште, а на основу којих су затим могли бити анализирани ставови и теоријске поставке представника савремене класичне архитектуре. Као резултат је произашло седам кључних тема савремене класичне архитектуре које чине нову тематско-теоријску поставку у оквиру теме и дају основ за читање теорије савремене класичне архитектуре и њене везе са ренесансом.

У последњем поглављу (5.0) у раду је дата синтетичка расправа и систематизација теоријских ставова савремених класичних архитеката на основу претходног упоредног прегледа. У овом делу истраживања даје се преглед неколико различитих облика у којима се савремена класична архитектура манифестује и издвојених кључних принципа ренесансне теорије архитектуре. Ова глава истраживања укључује такође и извођење закључака о сличностим и разликама које постоје, као и отворена питања на која кроз упоредну анализу није било могуће дати коначан одговор.

Пројектантски принципи архитектуре читавог двадесетог, а сада и двадесетпрвог века, показују велику разлику у начинима размишљања и рада људи који су их постављали и пратили. На крају овог поглавља дат је табеларни преглед пројектантских приступа, поставки и принципа свих седам архитеката који су издвојени као представници савремене класичне архитектуре, изведених из њихових књига, као и текстова, максима, предавања, или дијаграма - скица које су они користили. У великом броју

примера се може рећи да су принципи засновани на њиховом практичном искуству и самим тим не могу бити универзални и опште применљиви, па су тиме донекле и неделотворни. Међутим, ако је заиста задатак теорије архитектуре и пројектовања да руководи, регулише и усмерава мисао на начине који чувају снагу истинских израза у најчистијем облику¹, а и с обзиром на методолошко полазиште рада које је *индивидуалистички приступ* историји архитектуре, што значи да се сви представници савремене класичне архитектуре посматрају као појединци, исто као што су то били и ренесансни аутори, онда нема ни потребе за постављањем експлицитних тврдњи и формулисањем чврстих, потпуно децидних принципа, јединствених за све представнике савремене класичне архитектуре. Зато је у овом раду јасно начињен покушај да се из писаних дела савремених класичних архитеката и теоретичара изведу, или издвоје, одређени постулати који сви стоје у извесном специфичном односу са, до сада већ испитаним и показаним, тумачењима и значењима појмова: *историцизам, формализам, визуелна перцепција и имагинација* и сл. Исти ти постулати такође веома јасно показују континуитет градитељских идеја и мисли који постоји у класичној архитектури.

¹ P.A.Johnson, *The Theory of Architecture: Concepts Themes & Practices*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1994., 320, где се проналази и одговор на питање централне дилеме архитектонских принципа, тако да ако принципи треба да управљају радњом градитеља, они никада не могу бити тако конкретни да добију облик директног решења проблема у смислу: „у ситуацији X предузети акцију Y“, нити могу бити тако детаљни да у потпуности опишу ситуацију која се у пракси може појавити, као ни акцију која се може предузети. Постављање неких од принципа као “првих” још више компликује ствар. Ако принципи треба да буду од помоћи, било у размишљању или у предузимању акције, мора у њима постојати нешто што помаже уму да се усредсреди и стави акценат на оно што је најбитније, што је опет релативно.

4.1 ФОРМА vs. СИМБОЛИКА И ЗНАЧЕЊЕ - ЗАЈЕДНИЧКО ДЕЛОВАЊЕ (АЛАН ГРИНБЕРГ)

У односу на остале ауторе савремене класичне архитектуре који су изражавали теоријске ставове о архитектури, Гринберг (*Allan Greenberg*) је писао релативно мало. Он није написао књигу или трактат у коме би свеобухватно и систематично приказао своје теоријске ставове, али есеји Гринберга дају целовит увид у мисао која стоји иза његових готових пројеката. Из његових текстова не може се директно и јасно извући теорија пројектовања коју заступа, али је јасно да ставове заснива на оба аспекта посматрања архитектуре, односно да га занимају оба, различита, својства архитектонског дела – визуелно и вербално одредива.

4.1.1 Теоријски ставови

Модерност класичног језика архитектуре Гринберг доказује тиме што је он укорењен у физиологију и психологију људског бића. У том контексту, бити модеран за Гринберга значи више него реаговати на неке посебне околности тренутка, што би значило једноставно само пратити моду, односно бити помодан. Да би се био истински модеран, потребно је пронаћи динамичку равнотежу између вечних људских вредности и специфичних захтева садашњости², што је став који овог аутора директно повезује са свим ренесансним теоретичарима архитектуре, чија је основна идеја у примени елемената класичне архитектуре била управо да одговоре на савремене проблеме и архитектонске задатке. Класична архитектура, по Гринбергу, обезбеђује средства да се постигне ова равнотежа, јер је сматра најсвеобухватнијим архитектонским језиком који су људска бића до сада развила. По његовом мишљењу, три миленијума западне архитектуре, који већином чине историју класичне архитектуре, показују како је тај класични језик успешно одговорио потребама грађења у различитим политичким системима, културама, климама и географским областима.

² A.Greenberg: Selected Works (*Architectural Monographs*, No. 39), 11.

Физиологија и психологија људског бића, коју Гринберг повезује са класичном архитектуром, указује на њен антропоцентризам. Наиме, Гринберг верује да антропоцентризам усредсређује пажњу архитекте на пројектовање грађевина које задовољавају потребу за физичком удобношћу и психолошким благостањем коју ми људи имамо: „... Кроз нашу унутрашњу перцепцију равнотеже, гравитације и структуре у оквиру наших сопствених оквира, ми доживљавамо грађевине и, у обрнутом смеру, грађевине могу појачати осећај физичког реда у нама“³. *Физичка удобност* за архитекту има два аспекта: први, прилагодити пројекат грађевине тако да одговара људским оквирима, и друго, обезбедити, а чак и појачати, осећај стабилности и конструктивне чврстоће. *Психолошка удобност* се у архитектури постиже кроз естетско задовољство, лаку оријентацију у оквиру грађевине, и логичан однос међу просторијама, односно свих делова програма који грађевина испуњава.

Заједно са темом антропоцентризма, једна од главних тема класичне архитектуре по Гринбергу је и однос између појединца и заједнице, између грађанина и власти. Тај однос је структуриран на јединственом квалитету класичне архитектонске форме, које су антропоморфне⁴ и отелотворују људску фигуру и људску персоналност. На тај начин класична архитектура обезбеђује организован систем којим побољшава живот појединца у заједници и интегрише грађевине у градове и природу. Гринберг као најплеменитије достигнуће класичне архитектуре истиче чињеницу да она појачава најбољу страну наше природе, као и идеале који нам помажу да уредимо наш унутрашњи живот и наш идентитет као чланова друштвене и политичке заједнице. Гринберг потврђује да архитектонска конверзација користи ритам, секвенце простора, хијерархију и друге квалитете синтаксе,

³ A.Greenberg: „The Architecture of Democracy“, у: A.Papadakis & H.Watson ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990., 69.

⁴ О антропоморфној архитектури: A.Greenberg. *Architecture of Democracy*. Rizzoli, 2006., 128-134.

али исто тако верује да свака пројектантска одлука преноси специфично значење посматрачима о грађевини и њеном односу према заједници.⁵

4.1.1.1. Однос према историји – читање њеног искуства

Гринберг се у својим есејима често бави поређењем савремене класичне архитектуре са историјским примерима класичне архитектуре, истичући њихову заснованост на људском телу. Он истиче чињеницу да је за архитекте античке Грчке и Рима људска фигура представљала мерило савршенства и служила као парадигма за суптилну самерљивост између грађевине и њених делова. Та динамика је била основ грчке и римске архитектуре, али је и током периода раног хришћанства, средњег века, и ренесансе, модел прилагођаван тако да изрази однос између човека, цркве и Бога. То Гринберг потврђује примерима многих аутора, попут Дурандуса од Менде који је још у 13. веку описао како распоред цркве прати схему људског тела, а затим и Филаретеа који је у 15. веку тврдио да пропорције и односи архитектонских форми треба да се мере у односу на савршенство Божјих креација – људског тела, душе и ума, а затим потсећа и да су Франческо ди Ђорђо, Паладио, Микеланђело и Ле Корбизје своју архитектуру заснивали на пропорцијама и односима изведеним из људског тела.

Да би артикулисали прелаз са једног дела грађевине на други, класични архитекти су се такође ослањали на модел који су нудили спојеви на људском телу. Трипартитна подела људског тела – ноге, торзо и глава – одговара подели екстеријера на плинту, зидове и стубове, и кров, као база, средиште и врх. Гринберг даље пореди да је функција чланка код човека – да пренесе тежину тела до пода – у архитектури приказана кроз плинту и профилације базе, и даје још низ сличних примера.⁶

Гринберг уочава да су у историји класични стубови имали две намене: да обезбеде грађевину и да симболизују људско биће. Стари Грци користили су стубове и статуе људи наизменично. Истиче оно што су биле и Витрувијеве

⁵ A.Greenberg: *Selected Works (Architectural Monographs, No. 39)*, 12.

⁶ *Ibid.*, 11; A.Greenberg. *Architecture of Democracy*. Rizzoli, 2006., на разним местима

тврдње да је снажан дорски стуб мужеван, тањи јонски женствен, виткији и са више орнамената коринтски девојачки. Приказује и везу стилских редова са наменом грађевине тако да су „тежи тоскански стубови коришћени за утилитарне грађевине, док је најелабориранија грађевина захтевала композитне стубове“. Гринберг понавља да „сви ови стубови имају капитале, као људска глава, који обликују њихов врх, и базе које одговарају стопалима“⁷. Да би се појачао антропоморфни квалитет, горње две трећине стабла стуба имају ентазис, што ствара широку базу, као људска стопала постављена тако да одражавају равнотежу и стабилност: ентазис улива виталност стубу.

Однос према Албертију Гринберг показује тврдњом да се „Потпуно отеловљење људске форме - људског облика у класичном стубу огледало у преименовању његових делова од стране великог архитекте 15. века Албертија. Одбацујући дефинисање терминологије античког Рима, Алберти је користио термине који су везивали делове стуба са њиховим одговарајућим делом у људском телу: капител је постао представа „главе“, која је повезана преко „врата“ са стаблом стуба; ентазис је постао „трбух“, док је база стуба постала „табан стопала“. Пошто је стуб тако специфично симболизовао људска бића, дорски стубови који окружују Партеон се могу видети као грађани Атине који носе кућу Атине“. Ово поређење Гринберг затим преноси и на Линколна и Америку.⁸

4.1.1.2. Однос према стилским редовима - класични редови и њихова формална својства

Гринберг посебно наглашава да стилски редови нуде комплексан али моћно делотворан систем пропорционисања. Чак ако се поједини елементи реда, на пример венац или ентаблатура користе сами, присуство изостављених

⁷ Ibid., 11.

⁸ Ibid.

елемената, на пример стубова или пиластера, се подразумева. На тај начин стилски редови имају способност да један део реда може да стоји за целину.

Гринберг даље истиче да, својим имплицитним упућивањем на људско биће, класични стубови такође обезбеђују размеру уз помоћ које се мери однос између величине грађевине и њених делова.⁹ Он каже да се у процени размере класичне грађевине понекада корисити реч „монументална“, у значењу „већа од људске величине“, али природа те монументалности зависи од пропорција. Тако Гринберг указује на разлику између размере модернистичких грађевина, која се чита у односу само на елементе саме грађевине или њеног непосредног окружења, док класична грађевина користи људску фигуру као најважнију меру свих ствари. По његовом мишљењу историја архитектуре је показала да грађевине које су градили диктатори попут Хитлера и Шпера, нису успеле да буду монументалне, јер су својом величином затрпале појединачног посматрача, а њихова „мамутска размера и сирови ритмови“ лишени су људских референци што је суштински елемент класичне архитектуре. Такве грађевине Гринберг карактерише као склопове који само имитирају класичне облике.¹⁰

Гринберг затим коментарише да класични архитекти допуњавају и побољшавају форме и граматику пет редова коришћењем профилација и других конвенционалних елемената да артикулишу грађевине. Профилације имају јасне идентитете који произилазе из њиховог облика и груписани су по функцији као: крунишући, повезујући, одвајајући и подупирући. Архитекте комбинују ове профилације на граматичке начине да би формирали венце, архитраве, капителе стубова, базе и ентаблатуре. Профилације по Гринбергу имају функцију да обележе промене у правцима кретања равни и дају карактер и размеру архитектури кроз варирање величине, сложености и размере. На тај начин они служе као важни елементи прелаза између човека посматрача и размере грађевина које, за узврат, формирају улице и градове.

⁹ О односу између величине грађевине и човека: A.Greenberg. *Architecture of Democracy*. Rizzoli, 2006., 134-152.

¹⁰ Ibid., 12; A.Greenberg. *Architecture of Democracy*. Rizzoli, 2006., 142-144.

4.1.1.3 Символика и значење

Међутим, исто тако, уз своја формална својства, Гринберг тврди да архитектура треба и да комуницира значење и значај функција које удомљује, као и да се умесно односи према околним грађевинама и њиховим функцијама. Тако он указује да су редови и профилације комбиновани са компонентама као што су тимпанони, нише и луци да би формирали конвенционалне елементе канона класичне архитектуре: колонаде и аркаде, прочеља храмова, серлиане, меморијалне лукове, сводне системе, лантерне и окулусе, који сви имају своја значења. Класична грађевина изражава значење и кроз симболизам, јер су симболична значења садржана у његовим формама¹¹. Тако Гринберг даје пример употребе лука у архитектури: у античком свету лук је био асоциран са улазом, обележавао је врата, капије и промене преласка од миље до миље, а за Римљане је лук обележавао капију-пролаз између смртности и бесмртности. Слично, прочеље храма је било део класичног храма, куће бога.¹² Временом су класични архитекти створили нова уређења која отелотворују нова значења, а симболи у архитектури се трансформишу да одразе друге идеале¹³. Тако је касније, у Европи, улаз са тимпаноном коришћен да означи палату владара који је владао по божанском праву. Данас, показује Гринберг, „лучни улаз америчке куће, уоквирен тимпаноном и стубовима или пиластрима, говори да права и повластице које су некада припадале само античким боговима и краљевима старог света сада припадају породици која ту живи. Оваква артикулација симболизма тих класичних форми суптилно трансформише значење у архитектонски „израз америчког ума“.“¹⁴ Са сваким новим радом додатим канону, богатство, флексибилност и опсег референци језика су проширени и продубљени.

¹¹ A.Greenberg. *Lutyens and the Modern Movement* (1969). Papadakis Publisher, 2007., 160, где Гринберг илуструје на примеру како се значење чита на споменику.

¹² A.Greenberg: *Selected Works (Architectural Monographs, No. 39)*, 12.

¹³ A.Greenberg. *Architecture of Democracy*. Rizzoli, 2006., 43, 128-129, где се Гринберг посебно бави овом темом.

¹⁴ Видети у: *Ibid.*, 127, где Гринберг говори о теми везујући се за Декларацију независности и Џеферсона; A.Greenberg: *Selected Works (Architectural Monographs, No. 39)*, 12.

Гринберг верује да је класична архитектура заснована на првенству симболизма, значења и односу према контексту, да је зато често прожета веома интензивном усамљеношћу и да то често ставља у други план формалну лепоту пројекта. По овом својству је Гринберг приказује као потпуно различиту од онога што је Гропијус подучавао у Харварду, када је „модернизам, лишен европских визија и разноврсних форми изражавања, био смањен на самореферентни медијум пројектовања, трансформишући архитектуру у чисту рефлексију посебних архитектонских идеја и стила“¹⁵. Гринберг сматра да се у томе суочавамо са више него једноставним питањима „избора између стилских алтернатива – модеран vs. класичан – или афирмисањем једног стила као више релевантног, или као оног који више изражава своје време“. Међутим, по њему се пре ради о суочавању са одлукама о суштинској сврси архитектуре, односно: „Да ли су контекстуализам и артикулација значења важан пројектантски критеријум?“¹⁶

4.1.1.4 Класична архитектура и стил (класична архитектура и демократија)

Гринберг тврди да је класична архитектура остала одржива, и класичне грађевине трају вековима, зато што то није стил, већ свеобухватан језик архитектонских форми са граматиком и речником који могу да артикулишу форму и значење. Он сматра да није случајност што се њен настанак поклапа са рођењем идеала демократског управљања у Атини пре скоро три хиљаде година јер да постоји фундаментална веза између идеала класичне архитектуре и демократије: „Класична архитектура је још увек најделотворнији, најприкладнији и најплеменитији језик да се изрази однос појединца према заједници у републиканској демократији. ... У демократском друштву, архитектура јавних грађевина потсећа грађане да су они власт,

¹⁵ Ibid.

¹⁶ О контекстуализму видети: A.Greenberg. *Architecture of Democracy*. Rizzoli, 2006., 152-183.

извор моћи државе, а квалитет архитектуре јавних грађевина је мера степена до кога су та права разумели и грађани и званичници власти.¹⁷

Гринберг истиче да постоје групе које тврде да су „модерни“ и које називају класичну архитектуру недемократском јер установљава ред, издваја и разликује делове грађевине и различите функције које испуњава и исказује и изражава хијерархију – идеју да је једна ствар различита или важнија од неке друге. Он, међутим, тврди обрнуто: да је управо тај капацитет оно што чини класичну архитектуру најадекватнијом да изрази карактер демократског друштва: „Иако демократија тврди да ни један појединац није важнији од другог, она не пориче да су индивидуе међусобно различите. И баш као што разборито разликујемо једну особу од друге, треба да смо у стању да разликујемо библиотеку од поште, или школу од тржног центра. Те грађевине имају карактере и личности које су витални одраз њихових различитих намена и значаја за заједницу.“¹⁸ Гринберг сматра да је модернистичка архитектура одбацила прошлост као ирелевантну, и заложила се за ауторитарне политичке принципе који су супротни индивидуалној слободи и демократском процесу. Модернистичкој архитектури, по његовом мишљењу, недостају хуманизам и антропоцентризам које има класична архитектура и у чији језик су уграђени механизми уз помоћ којих осећамо сопствено физичко постојање, а и сагледавамо себе у односу на окружење. По њему је зато класична архитектура и ванвремена и повезана са посебним временом и местом, што је чини прикладном и за 21. век.¹⁹

Гринберг верује да класична архитектура обезбеђује временом опробани метод грађења и стварање племенитих цивилних, религијских и образовних грађевина које преносе хуманистичке, етичке и политичке идеале и да даје људима средства за ангажовање рационалног дискурса о архитектури, што је важна активност у демократији. Гринберг повезује чињеницу да су у петом

¹⁷ A.Greenberg: *Selected Works (Architectural Monographs, No. 39)*, 13.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ A.Greenberg: „The Architecture of Democracy“, у: *New Classicism*, 72.

веку пре Христа грађани Атине направили први устав и прву демократску град-државу, чиме су замислили идеју људске слободе и свет у коме су људи одговорни за одређивање сопствених судбина, са податком да су тада такође развили антропоморфне форме класичне архитектуре да изразе те идеале.

Он наглашава да су преко 2500 година те форме биле основна карактеристика јавних и религијских грађевина уз помоћ којих су људи формулисали и изражавали свој однос према боговима, суседима и политици. Гринберг верује да је за осниваче Сједињених Држава класична архитектура нудила једини архитектонски језик који је могао да изрази демократски идеал нове републике: принцип по коме обични грађани представљају владу и учествују у јавним пословима, јер је тај језик довољно богат за најкреативније пројектанте и довољно гибак да одговори јединственим условима младе државе. За Американце данас, по њему, исти архитектонски изазов се наставља, а то је жеља да у племенитим грађевинама изразе идеал демократије.²⁰

Своје теоријске ставове о примени класичне архитектуре данас Гринберг очигледно заснива на неколико основних постулата, од којих је први и најважнији њена укорењеност у физиологију и психологију људског бића. Физичка удобност по Гринбергу подразумева прилагођавање пројекта грађевине људским оквирима и постизање осећаја стабилности, односно конструктивне чврстоће, док се психолошка удобност постиже кроз естетско задовољство и функционалност грађевине, која подразумева лаку оријентацију у оквиру грађевине и логичан однос међу просторијама. Из овога се закључује да Гринберг заправо у архитектури захтева испуњење основна три постулата постављена код Витрувија, и праћена као императив током читаве ренесансе, и то управо ослањањем на визуелну перцепцију и психологију човека као бића. Иако говори и о „значању“ у архитектури, оно

²⁰ A.Greenberg: *Selected Works (Architectural Monographs, No. 39)*, 13; A.Greenberg. *Architecture of Democracy*. Rizzoli, 2006., 184-199.

код њега само прати одређену форму, а никако јој не претходи, нити је може објашњавати. Гринберг потврђује да класична грађевина изражава значење јер су симболична значења садржана у њеним формама, али су, исто тако, временом класични архитекти стварали нова уређења која отелотворују нова значења, и суптилно трансформишу значење у нови архитектонски израз. Дакле, Гринберг уз форму, као основу архитектуре у којој се може уживати и без претходног знања о њој или њеном претпостављеном концептуалном садржају, везује и њено значење, али се овде ради о директном значењу које се закључује из самих форми, а не пројектује се на њих уз помоћ личних асоцијација и осећања који могу искривити њихову перцепцију.

Гринберг верује да су са сваким новим радом додатим класичном канону, богатство, флексибилност и опсег израза проширени и продубљени. По њему бити модеран значи нешто више него реаговати на неке посебне околности тренутка, или пратити „дух времена“, већ је потребно пронаћи динамичку равнотежу између вечних људских вредности и специфичних захтева садашњости, по чему се потпуно уклапа у слику ренесансног човека који као свој задатак види потребу да реши савремене архитектонске проблеме кроистећи наслеђено искуство класичних грађевина.

Осим тога, за Гринберга је посебно важан однос према контексту у коме архитектура настаје и сматра да су контекстуализам и артикулација значења суштинска сврха архитектуре и задатак сваког архитекте. За њега класична архитектура није стил, већ свеобухватан језик архитектонских форми са граматиком и речником који могу да артикулишу и форму и значење, односно установе ред, издвоје и разликују делове и изразе хијерархију. Грађевине „причају приче кроз своје форме, симболични садржај и односу према окружењу“²¹. Зато, по њему, савремена класична архитектура има потенцијал да изрази идеал демократије. Његова критика модернизма прве половине 20. века, за који каже да је био лишен визија и разноврсних форми изражавања, да је био смањен на самореферентни медијум пројектовања који

²¹ A.Greenberg. *Architecture of Democracy*. Rizzoli, 2006., 6.

трансформише архитектуру у рефлексију посебних архитектонских идеја и стила, као и да је супротан индивидуалној слободи, одаје Гринбергов индивидуалистички приступ у проучавању архитектуре.

Његови ставови показују веровање у чињеницу да појединац поседује слободну вољу и универзални капацитет резоновања, који је независан од његове историјске позиције, што значи да његово мишљење и одлуке не могу бити резултат неког унапред осмишљеног плана историје и историја није ништа више од догађаја који се нижу један за другим.

4.2 КАНОНСКО ПРАВИЛО И ИНВЕНЦИЈА - СИНТЕЗА, ЦЕЛОВИТОСТ, ИДЕНТИФИКАЦИЈА (ТОМАС ГОРДОН СМИТ)

Томас Гордон Смит (*Thomas Gordon Smith*) припада малом броју савремених архитеката чију архитектонску праксу карактерише изразито директно оживљавање класичног језика архитектуре. Теоријски ставови о архитектури којима он овакав приступ објашњава могу се читати сабрани на једном месту, у његовој књизи „*Classical Architecture, Rule & Invention*“²², објављеној 1988. године, која је једна од првих публикација о класичној архитектури у то доба. Књига се разликује у односу на текстове и трактате осталих аутора савремене класичне архитектуре. Она није исцрпна, не даје историју класичне архитектуре, нити приказује ставове других савремених класичних архитеката²³ и њихова дела. Смит сам каже да је покушао да избегне догматизам за који сматра да је увек пратио концепт архитектонских трактата, а код којих се реч *класичан* никада није могла наћи у наслову дела. Он сматра да су сви заправо узимали олако грчке и римске корене, а да данас они аутори који се баве античким формама мисле на „класично“ када кажу „архитектура“.²⁴

Трактат о архитектури Томас Гордон Смита представља теоријски приступ овог аутора о: употреби стилских редова у архитектури, моделима које је аутор преузео из историјских примера, дефинисању канона пропорција за стилске редове, и, на крају, представља презентацију сопствених пројеката аутора, који показују један приступ пракси класичне архитектуре данас. Смит сматра да се ове основе за теорију, канон и парадигму морају поново представити и из практичних и из теоријских разлога. Наиме, он потврђује да трактати Витрувија, Паладија и Чемберса јесу били његов путоказ како да пропорционише редове, али њихове ставове данас треба прерадити због тога што нису више у оптицају исте јединице мере, а модели које су они бирали за своје детаље били су у складу са сазнањима археологије тога доба. Због тога,

²² T.G.Smith. *Classical Architecture, Rule & Invention*, Gibbs M. Smith, Inc., 1988.

²³ Томас Гордон Смит кроз целу своју књигу појаву која је предмет ове дисертације назива *савремена класична архитектура*.

²⁴ T.G.Smith., 1988., 8.

као и због чињенице да историјски трактати не могу дати одговор на савремене расправе, Смит сматра да се мора установити *нови канон*. Исто тако, Смит каже да историјски примери које је изабрао показују велику разноврсност класичног система и да је, заправо, он почео да развија теорију кроз привученост одређеним грађевинама пре него што је постао свестан њихових заједничких принципа, и којима се дивдио знатно пре него што се посветио архитектонској пракси „сличног духа“. Истовремено, њихова разноврсност указује на широке обиме онога што се под термином *класичан* подразумева.²⁵

Смит истиче да га је циљ његовог трактата да развије осећај духа у архитектури водио до класичне традиције. Он каже да никада не би изоловао теорију, дефинисао пропорције канонских редова или гледао на историјске примере као средство за решавање архитектонских проблема, да није био мотивисан питањима која се постављају кроз изазове у савременој архитектонској пракси.²⁶ Код њега су, дакле, теорија и пракса уско и нераздвојиво повезане, и тиме заиста себе сврстава у ред теоретичара архитектуре који се могу поредити са ренесансним. Смит признаје да се, када је почео да пројектује класичне грађевине, борио са питањима да ли ученост или пројекат треба да доминирају и каже да није могао да раздвоји ова интересовања јер је схватао да архитекти који су били његови духовни ментори нису раздвајали историју од своје архитектонске продукције. Напротив, дозвољавали су да њихови модели граде и инспиришу њихов рад на слободан начин, из чега Смит закључује да класична архитектура захтева интеграцију ових фактора и мора се стварати не само кроз цртеже и проучавање већ и кроз веровање.

²⁵ Ibid. Смит овде цитира објашњење термина по Политу (Pollitt, J.J.: *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge University Press, 1982., 2): „Класицизам је ... суштински конвенционалан термин ... одвојен од било каквих а priori вредносних судова ... нека се термин сам дефинише показивањем. Анализом онога ... што је уједињујуће упркос сопствених унутрашњих разлика...“.

²⁶ Ibid., 8-9.

4.2.1 Теоријски ставови

4.2.1.1 Однос према историји и „духу времена“

Смит се залаже за оживљавање класичне архитектуре као средства за виталну праксу данашњице и сматра да јој се мора приступити са радикалном намером, са циљем повратку њеним коренима да би се синтетизовао метод за стварање форме и теорије нових класичних грађевина²⁷. Он отворено каже да се морају окренути леђа модернистичком менталитету отуђења, са циљем да се поново успостави осећање за дух, односно духовност у архитектури: Смит снажно критикује модернизам, за који верује да „све своди на апстракцију и отуђује човека од Бога, уметност од технологије и одваја наше доба од прошлости“. Смит каже да његове ограничавајуће визије издвајају „прикладне“ одговоре на нашу културу и одбацују све друге, а не прихватају подражавања класичне архитектуре јер је она производ „другачијег“ историјског контекста. По Смиту, овакво размишљање оповргава духовне везе између нас и историјских архитеката, што он види као процес који је одувек био суштински за виталност архитектуре. Такође сматра да се овако арогантним претпоставкама и тврдњама да је наш период потпуно уникатан и јединствен и зато не може ни на један начин имитирати своје претходнике, спречава континуитет традиције.²⁸ За разлику од тога, класични архитекти прихватају континуитет, како због богатства које даје заједници, тако и због изазовних стандарда које поставља. Кроз своју историју и развој класични архитекти су тежили да се угледају на досигнућа претходних доба. Иако Смит не говори директно о појму „дух времена“, јасно је да за њега таква категорија нема значај и не може се узети као меродавна за савремену архитектуру.

4.2.1.1.1 Однос према историји - одакле учити?

Томас Гордон Смит сматра да, да би неко био класичан архитекта, он мора бити учен: мора научити формалне системе пропорција и тежити да разуме

²⁷ Ibid., *Introduction*, 1.

²⁸ Ibid.

њихове мање опипљиве аспекте, као што су значења форми и њихови потенцијали за комуникацију. Та ученост се по Смиту стиче лагано, подражавањем модела, или парадигми, и њиховом провером кроз нове примене на које се наилази у архитектонској пракси. Смит тврди да то покреће доживотно проучавање грађевина и теоријских текстова, мотивисано жељом да се све дубље зарони у разноврсност форми и истовремено консолидују конзистентни стандарди за праксу, и каже да сваки класичан архитекта примењује овакав научни и уметнички приступ. Дакле, по Смиту су грађевине из историје архитектуре главни извор за учење како пројектовати класичну архитектуру, а то илуструје сопственим примером учења од „четири римска барока (1560-1670)“, на којима показује развој и континуитет, као и преузимање идеја, из којих је сам научио канон пропорција за редове и систем њихове артикулације у грађевинама. По њему, овде се открива неумољиви метод размишљања о хијерархијским односима међу редовима које су редом развили Микеланђело, Мадерно, Боромини и Бернини, а где је сваки од њих научио основе система посматрајући грађевине претходника. Иако ни један од њих није оставио трактат о архитектури који би вербално и визуелно образложио њихове пројектантске поступке, Смит тврди да се проучавањем самих грађевина могу препознати њихове намере.²⁹

Као други извор за учење класичне архитектуре Смит издаваја архитектонске трактате, за које мисли да су најформалнији медијум за пренос литерарне и графичке информације класичне архитектуре. Смит каже да иако књиге Витрувија, Албертија, Паладиа, Пероа, Ложијеа или Чемберса варирају у својим намерама, сви ипак имају компоненте канонског трактата: на првом месту, они садрже дидактичке прописе о пропорцијама редова и типолошке примере њихове примене на грађевинама, дакле садрже *канон*; затим, све представљају теоријски приступ пракси класичне архитектуре и подстичу виталност у грађевини, односно јесу *теорија*; на трећем месту, сви користе историјске грађевине као моделе за подражавање и као подршку

²⁹ Ibid., 17-23.

теоријским намерама, дакле ослањају се на *историјске примере*; и на крају, у случајевима када их пишу архитекте из праксе, као што су Витрувије, Паладио или Чемберс, аутори показују сопствене грађевине да би показали моћ традиције, дакле укључују *презентацију сопственог дела*.³⁰

4.2.1.1.2 Однос према Витрувију

За Томас Гордон Смит Витрувије представља почетну тачку за размишљања о архитектури. Он сам сведочи да је Витрувијевих „Десет књига о архитектури“³¹ постало још утицајније на њега када је схватио да већина текста преноси информације из грчких трактата, које Витрувије назива хеленистичким. Смит сматра да, с обзиром да су изгубљени богати извори грчке литературе, Витрувије једини преноси грчке идеје о архитектури и савременом читаоцу показује да су римски архитекти грчке ауторе сматрали ауторитетима. Смит не пропушта да спомене како је у својој седмој књизи Витрувије навео тридесет грчких архитеката као изворе, док касније, у ренесанси, за разлику од њега, Паладио у своје „Четири књиге о архитектури“ цитира само једном Витрувија као свој узор.³²

За Смита је од велике важности и чињеница да је Витрувије, на неки начин, ревитализовао римску архитектуру, сматрајући да је *синтеза*, или *целовитост*, најважнији циљ који треба постићи. По Смиту је Витрувије то назвао *ordinatio*, а он га преводи као *ред* и разуме да се ред постиже применом техника и критичких принципа за процену пројекта. Смит сматра да Витрувије у својој Трећој књизи у почетку избегава да користи примере архитектуре да би увео тај апстрактни концепт *ordination* и уместо примера користи аналогију са идеално пропорционисаним човеком. Када је касније Леонардо да Винчи на овај део књиге одговорио цртежом чувеног Витрувијевог човека, њом је пренео слику идеалне лепоте коју је створила природа. Смит даље повезује да, с обзиром да се ми можемо идентификовати

30 Ibid., 24.

31 M.P.Vitruvius. *Deset knjiga o arhitekturi*. Beograd: Gradjevinska knjiga, 2000.

32 T.G.Smith. „Order and Type“, у: R.Economakis, ed. *Building classical: a vision of Europe and America*, with an introduction by Demetri Porphyrios, 1993., 189.

са људском фигуром, ми интуитивно препознајемо њену хармонију. Из тог препознавања и идентификације, Витрувије извлачи аналогију између добро пропорционисаног човека и свете структуре која достиже *ordinatio*.

Смит је уједно и једини аутор из групе савремене класичне архитектуре који се директно бавио Витрувијем, радећи прераду познатог Морганов превода Витрувијевих Десет књига о архитектури³³, уз додатак сопственог уводног есеја, речника појмова на крају књиге, илустрација и низа разјашњавајућих коментара³⁴. Коментари аутора о овом издању су углавном једногласни и сматра се да је Смит успео да лоцира десет књига у контекст света у коме је књига написана, и да истовремено, стави рад у контекст сопственог света, у коме се поново цени класична традиција.³⁵

4.2.1.2 Однос према стилским редовима

Смит се у својој књизи веома много бави стилским редовима, за које каже да наглашавају способност класичне архитектуре да буде експресивна кроз различите карактере.³⁶ Сваки ред појединачно приказује и анализира, посвећујући му посебно поглавље.³⁷

За Смита се подразумева да се савремена класична архитектура ослања на стилске редове и употребљава их. Зато критички и приказује два правца које оживљавање класичне архитектуре може имати:

1. Као пример за први правац у оживљавању класичне архитектуре Смит приказује и коментарише цртеж коринтског капитела снажно покренутог ветром, немачког архитекта *Gerd Neumann*-а из 1980. године, који је настао као реакција на распрострањени покрет постмодернизма, са идејом да представи декомпоновану верзију канонског капитела. Смит сматра да цртеж преноси негативну поруку јер је аутор декорацију изложио орканској

³³ Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Translated by Morris Hickey Morgan, New York: Dover Publications, 1960.

³⁴ T.G.Smith. *Vitruvius on Architecture*, Monacelli Press, New York, 2003.

³⁵ S.W.Semes.

³⁶ T.G.Smith. *Classical Architecture, Rule & Invention*, Gibbs M. Smith, Inc., 1988., 32.

³⁷ Ibid., 34. тоскански стилски ред, 38. дорски, 42. јонски, 50. коринтски, 54. композитни.

олуји која замара бронзане листове иза тачке повратка у свој нормални положај. Смит тврди да је за Нојмана коринтски капител лишен значења и одражава „постмодерну еуфорију по којој се историјска форма стуба враћа као празна форма, а не као поново успостављање потпуно развијених историјских облика у садашњости“. Овакав израз модернистичког начина размишљања, по Смиту, одбија да призна класични елемент као формални речник нашег времена.³⁸

2. Смит издваја и други, алтернативни приступ оживљавања класичне архитектуре, који укључује класичне елементе са уверењем да су они валидни. Смит каже да се то не може урадити кроз плагијаризам пун поштовања, већ се коринтски капител мора одвојити од његове асоцијације као „историјске“ форме, што значи пратити тежак правац између поштовања законитости и ауторитета канонског модела и одговарања функцијама, темама и технологији нашег сопственог времена. Смит даје пример сопствене примене овог реда у Франкфурту, где је бронзани орнамент примењен на дрвено звоно и абакус. Форма му произилази из примитивних капитела наглашавајући разлику између структуралног елемента и површинских листова који украшавају, а стандардне компоненте су промењене тако да одразе тему дворишта³⁹. Смит каже да капител не задовољава у потпуности његов циљ да пронађе идеалан однос између своје културе и стандарда традиције, али јесте корак у том правцу јер постиже позитиван резултат поштујући интегритет стуба и доприносећи обнављању коринтског реда.⁴⁰

³⁸ Ibid., 10.

³⁹ Ibid. Смит објашњава да су листови обавезујуће акантуси у првом реду, али у другом лаворови листови у облику копљи представљају Аполона и Дафне, да су витице волута канонског коринтског реда замењене симболима Аполоновог сунца – четири пламена који клизе ка оштро наглашеним роговима абакуса.

⁴⁰ Ibid., 12-13.

4.2.2 Формални системи

Дакле, Смит јасно наглашава да је за упознавање формалних система класичне архитектуре неопходно проучавање и грађевина и теоријских текстова из историје архитектуре, које треба да буде мотивисано жељом да се открије разноврсност форми и истовремено консолидују конзистентни стандарди за праксу, и тврди да сваки класичан архитекта примењује овакав приступ, уз који развија и духовне квалитете у грађевинама. Без обзира да ли се ради о сакралним или профаним грађевинама, Смит сматра да је антропоморфни аспект стуба и традиција приписивања карактера сваком реду већ одавно појачала духовни и тотемски аспект класичне архитектуре и он се мора улисти у грађевине. Тај „дух“ је суштински квалитет и са њим је класична грађевина хумана и приступачна, а без њега хладна и претећа. Иако архитекта мора имати ученост и сензитиван карактер да би пренео дух, неопходно је да има и еластичан темперамент, који ће му помоћи да прави добре претпоставке. Смит веома важним сматра и обновљене везе са археологијом, за коју каже да је била са презиром одбачена од стране архитеката све од двадесетих година 20. века, јер како архитекти сустижу археолошка открића која омогућавају нове анализе порекла и развоја класичних форми, оба поља ће бити све више обогаћена.⁴¹

Смит верује да ће се стварањем нових класичних грађевина критика, окренута према појави савремене класичне архитектуре, померити са питања прикладности на она дубља – аутентичности. Кључ да би се постигао овај квалитет је, по њему, разумевање међусобног односа између два основна принципа савремене класичне архитектуре: правила и инвенције у историји и пракси.

4.2.2.1 Принципи архитектуре

Смит истиче да углавном постоји претпоставка да је класична архитектура нешто једном одређено и уређено, тако да се многи изненаде када открију количину инвенције која је потребна у њеној пракси. Све грађевине

⁴¹ Ibid., 2-3.

обликоване у овом духу су, по његовом мишљењу, резултат и *канонског правила* и *инвенције*, и зато Смит посебно показује по чему се ови концепти разликују, а по чему стоје у међусобном односу.

4.2.2.1.1. Правило (Закон)

Све класичне грађевине су уређене, а ред почива на правилу, односно закону, потсећа Смит. Тако постоје апстрактни, неприкосновени закони који установљавају канонске редове и типове грађевина. Та правила објективно дају јединствен начин на који се цртају редови на пример, и они су ауторитативни стандарди. Исто као за речи у речнику, правила их дефинишу и нуде ограничене савете за њихово коришћење. Овакав појам правила, или закона, изолује стуб од практичне примене и не даје довољно информација о његовом уклапању у контекст грађевине, или о његовом поетском коришћењу.⁴² Смит, међутим, каже да се не треба плашити да ће правило уништити нашу независност, зато што закон постоји да би се задржала основна форма, значење и карактер реда, али пропорције и детаљи нису универзални тако да се они могу мењати иако ипак кодификују конзистентан тип, а затим илуструје ово низом примера из историје архитектуре.⁴³ *Правило*, или закон, значи, одржава доследност форме и онда када се пропорције мењају, или када се начин организовања архитектонских елемената модификује и прилагођава. Смит каже да се може прихватити разноврсност, и то са плуралистичким ставом који бежи од једне функције правила, а то је стремљење ка универзалном. Међутим, иако се строгост правила веома опушта у пракси, она је неопходна јер канон помаже одржавање аутентичности класичних форми. Смит то илуструје развојем дорског канона чији су основни елементи увек имали поновну процену, а

⁴² Ibid., 60. Правила о којима Смит говори, као и она која наводе ренесансни теоретичари, су *правила пројектовања*, а не *правила просуђивања* по којима је естетски суд спонтана реакција ума на одређени облик, независно од појма под који се тај облик - предмет подводи. Смит, као и ренесансни теоретичари, верује у *правила пројектовања* која су базирана на искуству архитеката кроз векове, јер су се одређени пропорцијски односи потврдили да резултирају у одређеном типу естетског суда, али у том процесу они који просуђују имају спонтану реакцију на и спонтани естетски доживљај тих архитектонских елемената. Видети подпоглавље 2.3.1, стране 60-69.

⁴³ Ibid., 62-66.

мењали су се уз посматрање његовог порекла да би се донела одлука који су детаљи прикладни за карактер реда. Тако Смит закључује да канон има позитивну вредност и да се закон мора поштовати, али одбацује слепо понављање и обожавање.

4.2.2.1.2. Инвенција

Ако правило произилази из импулса да се класична архитектура ограничи на своју есенцију, односно суштину, супротна тенденција – инвенција – отвара више могућности, сматра Смит. Инвенција је производ импровизације настале под утицајем модела узора. Смит тврди да, иако многи проблеми захтевају инвенцију (као што је решавање утилитарних потешкоћа или усклађивање перцепцијских грешака), она се пре свега користи да би се постигао реторички ефекат, а да би била делотворна, експресија, односно израз, мора да укључи три повезана принципа: карактер, иконографију и спектар израза.⁴⁴

Карактер принцип. Принцип карактера се по Смиту развио за време хеленистичког периода, када су стилски редови почели да се комбинују на једној грађевини и када је разлика међу њима водила ка физичкој аналогiji између стуба и човека. На то веровање је и Витрувије сваки ред повезао са аспектима пола, старосне доби и персоналности по једноставној, али разумљивој формули, да би утврдио прикладан ред за божанство храма. У ренесанси се ово прилагођава хришћанским темама и развија даље. Из Смитовог објашњења принципа *карактера* може се закључити да га он заправо користи као синоним за Витрувијев *декорум*.

Иконографија принцип. Ако карактер преноси генерални концепт, иконографија омогућава грађевинама потенцијал да саопште дословне идеје.⁴⁵ Смит сматра да, у односу на стилске редове, скулптуре и осликане фигуре потпуније артикулишу идеје и зато их треба повезати са архитектуром. Осим тога, иконографски програм такође може оперисати на

⁴⁴ Ibid., 67-68.

⁴⁵ Ibid., 71.

мање опипљив начин, алудирајући на различите културне асоцијације које причају причу. Смит такође сматра да архитекта мора користити људску фигуру да би пренео одређене идеје и осликао приказао одређену парадигму.

Спектар принцип. Смит истиче да је широк опсег израза веома битан за класичну архитектуру јер пракса која тежи ка коришћењу само једног реда има ограниченији капацитет за експресивност и могућност комуникације, што не значи да свака грађевина треба да користи све редове.

Принцип спектра израза се може примењивати и када је само један ред у питању, где се његови елементи могу кретати или ка прочишћавању и смањењу података до скоро потпуне апстракције, или ка разрађивању и елаборацији у односу на канонску форму. Смит тврди да спектар обезбеђује теоријску основу за артикулацију редова у грађевинама и да би без њега класичан језик био само збир разноврсних елемената без организације и капацитета за изражавање.⁴⁶

Инвенција и вернакуларно. Смит посебно наглашава да рационална тенденција ка правилу и капацитет за инвенцију могу бити одвојени у теорији, али су у пракси снажно међусобно повезани. Смит ову спрегу пореди са свакодневним животом у коме се стално уравнотежују супротности између дисциплине дневне рутине и инвентивне спонтаности појединачних персоналности. Тако се и традиција класичне архитектуре кретала од својих почетних развоја у Грчкој, чији су канони временом били изложени различитим културама, материјалима, климатским условима и специфичним архитектонским традицијама, и у многим случајевима архитекти су пронашли начине да ускладе захтеве и потребе свакодневног, а истовремено одрже регулисани класични систем реда.

Смит тврди да увек када се правило и инвенција не одржавају у тензији, пракса класичне архитектуре постаје или потпуно анархична, или сувише педантна. Педантне грађевине види као помпезне продукте архитеката који примењују правило као махничку формулу, док, са друге стране, тамо где

⁴⁶ Ibid., 72-3.

доминира анархија резултат може пружити извесно уживање али никада неће бити *класичан*.⁴⁷

Смит је усвојио класичан пар опозита, *rule* и *invention*, да би направио костур, потку, или основу уз помоћ које се било који степен различитости може мерити. У својим теоријским ставовима исказаним у књизи Смит као да не жели да се директно веже за класичан речник стилских редова јер би га то могло начинити ригидним. Клоц, који је писао и предговор за његову књигу⁴⁸ каже да његова примена историјских облика у пракси, на сопственим грађевинама, прво буди осећај признања код посматрача, који тек онда примећује да постоји нешто необично што не одговара очекивањима и тада се прекида процес идентификације. Код Смита је заправо, на основу сопствених теоријских идеја, традиционални историјски стилски ред постављен у однос са његовом *инвенцијом*, тако да његова значења почињу да буду двосмислена, а разлика између уобичајеног и необичног је врло мала али веома одлучујућа. Он истовремено ипак задржава *правило* до великог степена да би спречио *инвенцију* да постане произвољна.

Интересантно је да се сви принципи архитектуре о којима Смит говори и које сматра валидним и за савремену класичну архитектуру, односе на стилске редове чија је примена по њему очигледно обавезна. Смит заправо даје савете о различитим могућностима примене стилских редова, али се њихово постојање не доводи у питање, и он кроз однос са редовима заправо посматра савремену класичну архитектуру.

Из другог текста Томас Гордон Смита такође је јасно његово мишљење да је оно што карактерише све савремене класичне архитекте, по њему, управо придржавање одређених формалних пројектантских принципа, јер он каже: „Иако се група тренутно актуелних класициста залаже за различите ставове и држе до широког спектра парадигми, сви деле следеће критеријуме: 1. Користе језик типова трабеације – стубове и ентаблатуре. 2. Артикулишу те

⁴⁷ Ibid., 83.

⁴⁸ Ibid., ix-xii.

архитектонске форме да изразе идеје. 3. Теже да достигну целовитост – оно што Витрувије назива *taxis* или *ordinatio* - ред.”⁴⁹ Смит сматра да такав циљ настојања да се достигне ауторитет тежњом да се створе Целовитост, Уређеност, или Ред (*ordinatio*) разликује нове класицисте од већине онога што се дешава у архитектури данас.

4.2.2.1.3. Уређеност, ред (*ordinatio*) – супротност „типу“

Смит сматра да се целовитост архитектуре, или ред, постиже применом техника и критичких принципа за процену пројекта. Он ово доказује испитивањем коришћења појма прво код Витрувија⁵⁰, а затим и у трактатима из 16. века када се реч *ordinatio* користила више да опише различите категорије стубова и њима придружених ентаблатура (као код Вињоле). Смит скреће пажњу на чињеницу да Витрувије никада не користи *ordinatio* у том описном смислу, већ *genus* или тип. Иако стубови јесу витални за ефекат, структуру и значење класичне архитектуре, они су само део широког спектра елемената које неко користи, што је очигледно и на основу чињенице да Витрувије реч *ordinatio* чува за много сложенији и синтетичнији концепт који укључује постизање хармоничне целине.⁵¹

Смит затим, у оквиру теме *ordinatio*, говори о примени и коришћењу пропорцијских односа у савременој пројектантској пракси и веома је критичан према техници која се често примењује а која подразумева „наметање златног пресека и других хармонијских пропорцијских геометрија на основе и изгледе да би се рационализовале одлуке о композицији грађевине“. Смит даље коментарише да се често наводи како то има претечу у антици и Паладиу, а да се заправо ради о модернистичкој техници анализе историјских грађевина и њихове интерпретације естетиком Ле Корбизјеа.⁵² Смит овде мисли пре свега на проблеме пропорција и начин на који су оне коришћене од стране модернистичких архитеката, засновано на класичној

⁴⁹ T.G.Smith. „Order and Type“, у: R.Economakis, ed. *Building classical: a vision of Europe and America*, with an introduction by Demetri Porphyrios, 1993, 189.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

традицији. Међутим, Смит потсећа да је Витрувије представио само модуларни метод композиције, као да и он и Паладио говоре о односу између геометријског и хармонијског рација, што је далеко сложенији систем од једноставног полагања геометријског шаблона, односно модуларне матрице преко архитектонских цртежа грађевина о којима се ради. *Еуритмија* и *симетрија* су грчки концепти који одговорност стављају на способност архитеката да вреднују наговештај модуларног правила обликованог са неопходним усклађивањима и прилагођавањима који уметност архитектуре чине тако субјективном. Без обзира да ли се ради о малој размери или целој грађевини, пропорције свих делова се морају међусобно прилагодити. Тако Смит наводи да када су капители, базе и стабла стубова еуритмично испројектовани, они морају бити у међусобном односу у већој размери и хармонично уравнотежени законима симетрије. Исто тако, ако је стуб повезан са ентаблатуром, тимпаноном и стереобатом, и сви су исправно уодношени принципом симетрије да формирају целину, архитекта је достигао ред – *ordinatio*.⁵³

⁵³ Ibid.

4.3 УСАВРШАВАЊЕ, ПРИЛАГОЂАВАЊЕ, УСВАЈАЊЕ, ПРЕНОШЕЊЕ, ПОДРАЖАВАЊЕ, ОЖИВЉАВАЊЕ, РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА ФОРМЕ (РОБЕРТ АДАМ)

Роберт Адам (*Robert Adam*) је савремени класични архитекта који свој теоријски трактат поставља, по структури и начину приказа, на веома сличан начин како је Андреа Паладио поставио свој *I Quattro Libri dell' Architettura*⁵⁴, први пут објављен 1570. године. Адамова књига „Classical architecture: a comprehensive handbook to the tradition of classical style“⁵⁵, објављена 1990. године, једно је од првих дела касног 20. века које наставља традицију објављивања снимљених, односно премерених архитектонских елемената и детаља која је почела у Италији 16. века. Може се рећи да улази у круг књига изузетног значаја, која даје историју стилова, објашњење стилских редова, грађевинских елемената и функционалних типова. Адамове тврдње, као и тон и начин изражавања, одају искрену и дубоку потребу за одбраном појаве класичне архитектуре у савремено доба, уз очигледну веру да „као и књижевност, класично пројектовање може имати различите форме и може се изразити на безброј различитих начина. Као и велики роман, велика класична грађевина ће имати једноставну поруку за свакога нудећи образованом посматрачу слој по слој све дубљег значења.“

Из књиге се јасно чита веровање аутора да класични пројекат своју снагу и разноврсност извлачи из своје историје, из које су израсли и митови и симболи који обележавају и најједноставнији пројекат. Како Адам верује да начини конструкције и сви детаљи у архитектури причају своју причу, његова књига се бави историјом и представља све те елементе, пратећи њихов развој кроз векове и нудећи практичне савете за њихову употребу. Први део књиге бави се испитивањем богатства и разноврсности великог наслеђа класичних грађевина у односу на њихов историјски контекст и употребу. Адам затим објашњава различите формалне системе пројектовања – редове, који су саставни део класичне архитектуре. Након тога Адам

⁵⁴ A. Palladio. *I Quattro libri dell' architettura*. Milano: Edizioni Studio Tesi, 1992., A. Palladio. *The Four Books of Architecture*. New York: Dover Publications, 1965.

⁵⁵ R. Adam. *Classical architecture: a comprehensive handbook to the tradition of classical style*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990.

испитује делове грађевина и типове декорације, један по један, да би створио јасну слику класичне грађевине у свим њеним аспектима.

Књига је формирана тако да свака страна текста представља самосталан есеј поред кога се, на наспрамној страни, налазе цртежи припремљени тачно тако да илуструју текст, што омогућава читаоцу да чита редом или да изабере делове који га посебно интересују. На крају књиге налази се речник појмова, док је упутство за коришћење на њеном почетку. Примери грађевина које је Адам изабрао за књигу показују разноврсност и динамизам класичне архитектуре и очигледно имају за циљ да уђу у траг еволуцији традиције која се мења са друштвом коме служи.

Теоријски ставови Адама могу се такође пратити и из његових новијих књига: „The 7 Sins of Architects“⁵⁶ и „The Globalization of Modern Architecture: The Impact of Politics, Economics and Social Change on Architecture and Urban Design Since 1990“⁵⁷, као и бројних текстова. Заједничко за сва наведена писана дела је да Адам у њима не даје егзактне принципе за практичну и директну примену. Као и већина аутора груписаних у раду као савремени класични архитекти, своје теоријске ставове првенствено исказује као одбрану идеје да је у савременој архитектонској теорији и пракси уопште дозвољено користити принципе постављене у прошлости.

4.3.1 Теоријски ставови

4.3.1.1 Дефинисање појма (Шта се подразумева под класичном архитектуром?)

Главни аргумент Адамовог текста је да „нова класична архитектура“, како он назива ову појаву, не сме бити „буквални класицизам“ који бира одређени период прошлости обнављајући га у потпуности, заједно са материјалима и техникама грађења конструкција, и тако реагује на модернизам, чиме постаје

⁵⁶ R. Adam. *The 7 Sins of Architects*. Adam Publishing, 2010.

⁵⁷ R. Adam. *The Globalization of Modern Architecture: The Impact of Politics, Economics and Social Change on Architecture and Urban Design Since 1990*. Cambridge Scholars Publishing, 2012.

друга страна истог новчића. Адам истиче да се то може сматрати као неопходна фаза у поновном стицању класичног знања, али није неопходан део класичне традиције, и сматра да ће, уколико се не превазиђе та фаза у новој класичној архитектури, покрет бити мртворођенче.⁵⁸

Адам дефинише шта подразумева под „новом“ класичном архитектуром и каже да је то архитектура која извлачи своје порекло или директну инспирацију из грађевина класичне антике – архитектуре класичне Грчке и Рима. Класичне грађевине се начелно воде пропорцијама и детаљом класичних редова, али коришћење редова за дефиницију класичне архитектуре је, по њему, у једној мери опасно. Адам сматра да они нису били учвршћени у било какав комплетан систем све до ренесансе, а ригидност прецизног система пропорционисања и детаља постављених од стране ренесанских аутора као што су Серлио и Паладио, би елиминисала значајан број архитектуре класичне антике⁵⁹.

Адам указује на значајно откриће, што је одступање од грађевина антике које се уочава већ летимичним испитивање класичних грађевина од ренесансе према деветнаестом веку. С обзиром на суоченост са таквом сталном инвенцијом, Адам сматра да је важно направити дефиницију класичне архитектуре која се односи на постанак, порекло (претке) или директну инспирацију антиком, другим речима, учешће у традицији која се може назвати класичном. На тај начин и све промене које су се догодиле могу бити укључене у дефиницију.

Адам каже и да ће такво истраживање грађевина такође учинити разлике међу њима очигледним. Разлике нису само у избору распореда серије елемената повезаних са дугом прошлошћу и митолошким временом. Многе од тих разлика су настале захваљујући инвенцијама које су, тада када су прављене, биле потпуно нове за класичну традицију. Неке од тих инвенција

⁵⁸ R.Adam. „Invention, Modernity and the Classical Tradition“, у: R.Economakis, ed. *Building classical: a vision of Europe and America*, with an introduction by Demetri Porphyrios, 1993., 192-198.

⁵⁹ Ibid., 192.

су реинтерпретације форми које су пренесене из антике.⁶⁰ О начинима на које Адам показује да се може реинтерпретирати форма у савременој класичној архитектури биће више речи у наредном поглављу.

4.3.1.2 Однос према историји - *постепено усавршавање форми, прилагођавање, усвајање, преношење, подражавање, оживљавање, реинтерпретација*

Адам велику пажњу поклања истроријском развоју класичне архитектуре. Он порекло класичног наслеђа види кроз чињеницу да, „од најранијих дана, када је човек почео да обрађује земљу и сакупља своје животиње у стада, племена су населила плодно тло око источних делова Медитеранског мора. Живот и легенде ових праисторијских људи постали су темељи западне цивилизације. У грубим насељима су смештали своја добра у истим једноставним кућама и храмовима које су градили и за себе, и ту лежи корен класичне архитектуре“.⁶¹ Како су њихове куће и храмови расли да одразе све софистициранији живот који воде, успомене на једноставне структуре њихових предака преносене су у пројектовање и декорацију нових грађевина. Тако су камени храмови и гробнице Египта у свом облику, декорацији и сликаној декорацији често подражавали пастирске куће првих земљорадника Доњег Нила, а Адам истиче да се чак и данас сличне куће могу наћи у селима уз реку у јужној Месопотамији.

Адам указује на чињеницу да је кроз читаву дугу историју класичне архитектуре утицај наслеђених корена био присутан, понекад полузаборављен, понекад само у назнаци избијајући на површину, али никада није потпуно нестао. Адам каже да је свака класична грађевина наследник тих примитивних колиба и употреба класичне архитектуре је жива веза са културним пореклом западне цивилизације. Он и архитектуру

⁶⁰ Ibid., 193.

⁶¹ R. Adam. *Classical architecture: a comprehensive handbook to the tradition of classical style*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990., 2.

Египта види као део класичне традиције, а употребу система стубова и греда у храмовима и жељу за великим и импресивним грађевинама као највећи допринос египатске архитектуре главној струји класичне архитектуре.⁶²

Настанак и развитак елемената класичне архитектуре Адам објашњава постепеним усавршавањем форми. За грчки храм каже да се развио из грађевина равних кровова од блата и сламе, па је откриће у 8. веку п.н.е. – једноставан правоугаони план са плитким крвним нагибом и габлом – тимпаном, довело до главне карактеристике класичних грађевина. Следило је стопедесет година пречишћавања и увећавања. Уношене су мале промене и, како је расло самопоуздање, коришћене су виткије пропорције, али су главни храмови увек били слични типу илустрованом храмом Хере у Пестуму. Затворено светилиште чувало је слику бога, по потреби су унутрашњи стубови помагали у ношењу крова, улазило се кроз трем, који се често налазио и са задње стране, и цела грађевина је била окружена стубовима. Када је храм био тако велики да стубови нису могли носити кров као код Олимпеума у Агригенту на Сицилији, додавана је имитација колонаде као декорација носећим зидовима.⁶³ Оваквим начином објашњења историјског тока развоја класичне архитектуре Адам показује како су архитекти античке грчке потрошили више од 200 година покушавајући да усаврше само један грађевински тип и створе архитектуру тако трајних квалитета да је преживела више од 2000 година као универзална идеја. Адам затим наставља и каже да су тада грчки градови-државе живели крткотрајни врхунац свог благостања и створили за потомство архитектуру коју називамо класичном. Установили су три главна реда, за које Адам верује да су савршенство Грчке, а иако су се они пуно мењали у наредним миленијумима, класична архитектура је увек извлачила духовну енергију из тог првобитног „чистог“ рађања.⁶⁴

⁶² Ibid., 4.

⁶³ Ibid., 6.

⁶⁴ Ibid., 8.

Адам даље каже да се у епохи хеленизма, која почиње са Александром Великим, грчка архитектура заснивала на развоју једног типа грађевина – храма, али се тај грађевински тип, међутим, није могао користити за све различите функционалне захтеве сложенијег друштва које је тада настајало. Архитектура храма је већ била усвојена за једноставне куће окупљања, капије и гробове, али сада је наступило значајније прилагођавање које би установило систем архитектуре храма као прикладан декоративни облик за све грађевинске типове. Ово усвајање Адам види да лежи у корену свих потоњих развоја у класичној архитектури.⁶⁵

Следећу фазу класичне архитектуре Адам види у Империјалном Риму и, отприлике у време стварања империјалне монархије, на крају првог века пре Христа, коришћење вулканског песка помешаног са кречом унапредило је грађевинске конструкције и трансформисало класичну архитектуру. Овај природни цемент је постављен у оплату стварајући чврсту и трајну масу, што је било одлично за лукове и куполе. Тако су, по Адаму, римски архитекти проширили опсег архитектонских система који су наследили од Грка користећи нови материјал.⁶⁶

Адам наставак класичне традиције види и кроз цео средњи век. Указује да су Византинци себе сматрали наследницима првих владара Рима и византијска архитектура, по њему, јесте директан, мада географски ограничен, наставак класичне традиције. Исто се дешава и на Западу где се, изласком из „мрачног периода“ изван рушевина Рима и за време кратке владавине Карла Великог, који је био инспирисан грађевинама позног Рима и непотпуним знањем велике архитектуре Источног Царства, појавио „европски варварски класицизам“. Адам сматра да је у знак признања инспирације старог Рима, ова нова архитектура названа романска.

Рана ренесанса Италије је, по Адаму, била интелектуална авантура која је покренула Европу у модеран свет. Ту је „свежа свест о историји помешана са

⁶⁵ Ibid., 10; R.Adam. „Invention, Modernity and the Classical Tradition“, у: R.Economakis, ed. *Building classical: a vision of Europe and America*, 1993., 194-5.

⁶⁶ Ibid., 12-14.

енергијом оригиналности да би се створила нова класична архитектура велике лепоте“. Висока ренесанса је донела веће знање о антици фирентинској страсти за антички свет и потпуно упознавање са класичним начином пројектовања и отворило креативне могућности којима није сметало наслеђе средњег века⁶⁷.

4.3.1.2.1 Развој традиције у новом добу

Адам прати даљи ток историјских догађаја и указује на то да у позном 18. и раном 19. веку многи конструктивни принципи, константни од антике, нису више били неизбежни јер су нови материјали, као на пример гвожђе, нудули могућност великих промена у грађевинским формама, уз значајна функционална и економска побољшања, а последња грађевинска иновација те величине био је развој римског бетонског свода. Истиче да индустријску револуцију историчари модернизма у архитектури попут Певзнера, сматрају почетком процеса који је неизбежно водио и револуцији модернизма. Овде Адам исказује критичко мишљење да можда зато неки од нових класичних архитеката имају јаку аверзију према средини и другој половини 19. века и траже врсту митолошке чистоће у једноставности 18. века. Он верује да „буквални класицисти“ тако показују свој дуг модернистичком концепту историје. Такође сматра да поштовање према 18. веку и одбојност према деветнаестовековном „индустријском класицизму“, они деле са многим модернистима који класицизам 18. века виде као далек и непретећи, док класичну архитектуру 19. и раног 20. века виде и као контрадикцију „правом духу“ новог индустријског процеса која ће сазрети у модернизам, и као уметнички феномен против кога рани модернисти треба да се боре. Међутим, Адам каже да класичан приступ новим технолошким развојима није тако контрадикторан као што и нови класицисти и модернисти, желе да верујемо. Принципи сталног развоја и инвенције, и креативан одговор на промењене околности, које је већ показао као константне факторе у

⁶⁷ Ibid., 22-26.

класичној традицији, нису напуштени ни у индустријској револуцији. По Адаму је све само било подвргнуто радикалнијој мисли.⁶⁸

Када су настајале НОВЕ ФУНКЦИЈЕ, није се напуштала традиција нити су се тражиле радикално нове форме. Нови функционални типови грађевина, попут железничких станица, а касније и аеродрома, добијали су грађевине у складу са тренутним стањем класичне архитектуре (прва железничка станица на свету у Манчестеру, *Croydon Airport* – први аеродром, барокни стил раног 20. века). Тако је „у духу поштовања времена, сама традиција развијена тако да одговори потребама функције“.⁶⁹

Исто тако, НОВИ МАТЕРИЈАЛИ су могли да обезбеде предност у конструкцијама најконвенционалнијих грађевина. Ливено гвожђе је било погодно за фино моделовање, а конзистенција детаља класичне архитектуре и утврђен речник комплексних форми могли су да се прилагоде таквој врсти понављања. У 19. веку у многим индустријским земљама, посебно у Америци, трајност и пластични квалитети ливеног гвожђа су комбиновани тако да се направи низ комплетно префабрикованих фасада класичних грађевина.⁷⁰

У исто време, НОВИ ГРАЂЕВИНСКИ ТИПОВИ су постали могући због примене нових материјала на грађену конструкцију и постали неопходни због промена у функцији грађевине. Аркаде трговачког центра покривене стаклом су на пример један такав грађевински тип, код кога су гвоздена конструкција, стаклени кров и фајансне опеке направљени коришћењем нових метода производње. Међутим, иако сасвим нови по типу, ови пројекти су изведени из развоја ренесансних или других приступа класичној или готичкој архитектури⁷¹.

Адам верује да су због погрешног разумевања историје класичне архитектуре настале и две главне заблуде о класичној архитектури: да су инвенција и модерност немогући, и да су инвенција и модерност

⁶⁸ Ibid., 36-46; R.Adam. „Invention, Modernity and the Classical Tradition“, 193-4.

⁶⁹ Ibid., 62; R.Adam. „Invention, Modernity and the Classical Tradition“, 193.

⁷⁰ R.Adam. „Invention, Modernity and the Classical Tradition“, 193.

⁷¹ Ibid., 194.

неприхватљиви, односно недопустиви. Он тврди да је класична традиција пуна инвенције и увек може бити модерна: „Ако желимо да повратимо ту велику архитектонску традицију западне културе до њеног врхунца, морамо дозволити да се та традиција настави и класичну архитектуру да узима из своје прошлости инвенције за будућност.“⁷²

4.3.1.2.2 Трансформација форми класичне архитектуре

Појединачни елементи

Учешће у традицији која се по Адаму може дефинисати класична укључује и све промене које он показује да су се кроз време догодиле. Разлике нису само на нивоу избора и распореда серије елемената, већ су многе настале захваљујући инвенцијама које су, тада када су прављене, биле потпуно нове за класичну традицију. Неке од тих инвенција су реинтерпретације форми које су пренесене из антике.

Ако се посматра на појединачним елементима, *реинтерпретације форми* су се дешавале непрекидно. Готово сваки елемент класичне архитектуре коришћен још у 5. веку п.н.е. у грчкој архитектури од тада је постао утврђени део класичног речника и, такође, био драстично модификован током последњих 2000 година, тако да је читава серија форми ушла у употребу и може се користити као алтернатива оригиналу. Исто тако, многи елементи попут египатског обелиска, донешеног као плен Римљана у 1. веку п.н.е., постајали су део класичног речника, и бивали толико модификовани од тада, да је понекада тешко детектовати њихово порекло.⁷³

Адам показује и да су неке *инвенције* биле потпуно нове, као на пример балустрада, која није била коришћена у антици. Наводи да су Грци и Римљани користили једноставне зидове или ограде које се зову транзене, понекада сечене у камену. Балустрада је била инвенција ренесансе, и Адам сумња да је можда настала из сложених римских церемонијалних канделабара који су остали у великом броју. У почетку је балустрада имала

⁷² Ibid., 197.

⁷³ Ibid., 192.

два основна облика, као двострука или једнострука форма, али је од тада и она модификована на много различитих начина. Адам рустификацију такође користи као пример процеса континуиране инвенције класичне традиције. Она се ограничено користила у антици, оригинално само као економска мера остављања грубог лица камена а само спојница обрађених за време владавине Клаудија у првом веку нове ере, да би временом ово постало намерни стилски израз у манијеризму. Ретки споменици који су остали из антике били су познати ренесансним архитектама, чије су ренесансне палате биле заправо класична форма додавана грађевинским типовима развијаним у средњем веку, јер је италијанска градска палата у стварности била урбана тврђава-утврђење. С обзиром да је била грађена тако да издржи мање опсаде, ова грађевина не само да је морала бити снажна, већ је требало и да изгледа снажно. Тако је рустификација поново уведена да изрази снагу грађевине а тиме и њеног власника. Из оваквог порекла она је брзо постала важан креативни елемент у класичном пројектовању и цела серија различитих матрица је настала и наставила да се пројектује све до данас.⁷⁴

Склопови

Сви претходни примери се односе на појединачне елементе, али је исти ниво инвенције примењиван и на распоред детаља и грађевинских типова, од архитектуре античког храма који је у касној антици Грчке и Рима прилагођен за низ нових грађевина тако да одговори потребама све комплекснијег друштва, преко великих терми и амфитеатара изграђених у Риму за разоноду и уживање становништва. Адам овде јасно исказује идеју да је класична архитектура искусила процес константне инвенције и развоја, и због саме себе, и да би одговорила промењеним околностима, чиме показује да је далеко од статичног и назадног феномена. Тај развој није међутим био заснован на принципу континуиране револуције, која би била комплетна деструкција једног културног феномена да би се створио други. Адам истиче

⁷⁴ Ibid., 193.

да, на начин свих традиција, „класична традиција увек приказује доказе свог порекла и делује као резервоар акумулираног искуства“⁷⁵.

4.3.1.2.3 Оживљавање као супротност мимикрији класичне архитектуре

Адам „нову класичну архитектуру“ види као само последњу у континуалној серији оживљавања која се протеже уназад кроз историју. С обзиром да истиче како се не може порећи значај ових оживљавања у културној историји, сматра да је корисно испитати историјски феномен оживљавања у односу према савременим покушајима архитеката да се црпи инспирација директно из прошлости.⁷⁶

Архитектонско оживљавање је, по Адаму, физички израз жеље архитекте да своју публику потсети на историјску грађевинску форму која је постојала у прошлости и која је, за неки временски период, изашла из опште употребе. То оживљавање се може јавити више пута, или једном, може се применити у целини или парцијално, може бити изведено прецизно или непрецизно, али у сваком од тих случајева ради се о оживљавању.

Адам истиче да идеја оживљавања као *имитације* или *мимикрије* лежи у основи тренутних критичких ставова усмерених према „новој класичној архитектури“, како он назива ову појаву. Да би подвукао разлику између ових појмова Адам даје преглед три, како истиче, призната периода оживљавања, која показују да се ради о много комплекснијој слици од једноставне мимикрије.⁷⁷

Тако Адам указује на чињеницу да је у историјама архитектуре каролиншка ренесанса или обнова углавном описана као „идеја која укључује најхетерогеније концепте“, „*златно доба* неодређене антике“, „пре-византијски Рим у коме је црква била више независна“, док су, по његовом мишљењу, све те различите слике прошлог Рима стопљене у једну, а ватрена жеља да се оживи прошлост била је витална и неодољива и у философији

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ R.Adam. „The Radiance of the Past“, у: А.Papadakis & H.Watson, ed. *New Classicism Omnibus* Volume. London: Academy Editions, 1990., 82.

⁷⁷ Ibid., 82-83.

политике 8. и 9. века. Тиме Адам доказује да је ова архитектура далеко од слике директног копирања. Затим наводи ренесансу 15. и 16. века као период у коме аутори у свој рад укључују и романичке и протороманичке елементе, као и Албертија који у свом трактату о архитектури разматра како нас „антички архитекти не везују да их сувише слепо пратимо тако што ћемо преписати њихове пројекте у сопственим; већ нас подстичу својим упутствима да направимо нешто што је наша инвенција“. Исто тако Адам потсећа да се обнова касног 18. и 19. века поклапала и била под утицајем повећаног и научног интересовања за археологију и историју, а као резултат се јавила све већа прецизност у форми и детаљу која се може погрешно интерпретирати као педантно копирање. Тако, по Адаму, каролиншка ренесанса показује како погрешна визија прошлости може направити оживљену архитектуру, а ренесанса и 19. век показују да наше виђење оживљавања као мимикрије замагљује наше разумевање намера пројектаната и формалног садржаја њихових грађевина, и закључује: „Ако је намера пројектанта да комуницира основне дефиниције оживљавања, и ако признамо да и страсна визија прошлости може направити ту архитектуру и да наша сопствена визија таквих грађевина може маскирати намеру пројектаната, зар нема више оживљавања него што уочавамо“⁷⁸.

Како је показао да се главни периоди оживљавања не могу сматрати само архитектонском мимикријом, као и да је феномен оживљавања много раширенији него што се признаје, Адам затим каже да се јављају проблеми и замке када покушавамо да идентификујемо архитектонски покрет који има садржај оживљавања, па даје преглед како то треба чинити.

4.3.1.2.3 а Идентификација оживљавања

Визуелни доказ. Визуелни доказ Адам наводи као први начин идентификације, с обзиром да се тек од 15. века може ослањати на трактате о архитектури, док за целу историју архитектуре пре тога искључиво на визуелне доказе. Визуелни доказ је, по њему, веома назахвалан и несигуран

⁷⁸ Ibid., 83. Адам подсећа да се исто дешава у свим уметностима.

као метод идентификације оживљавања, због чињенице да различити тумачи могу давати различита објашњења за исту ствар.

Преживљавање и оживљавање. Адам даље указује на разлику између преживљавања и оживљавања и каже да, чак и када је однос између грађених форми два периода јасно потврђен и још нечим осим визуелним доказом, да би тумач био сигуран да нека ствар није преживљавање, треба установити да постоји међупериод у коме је тај тип пројекта изашао из опште употребе. Ово је такође некада веома тешко показати: „прво, због нашег парцијалног сагледавања историје не можемо бити сигурни шта је било важно у датом времену; и друго, недефинисано је колико дуг теба да биде период у коме је постојао прекид континуитета коришћења одређене форме“. Као пример за ово Адам наводи тренутну архитектонску климу и каже да је прихваћено да садашње оживљавање у „новој класичној архитектури“ почиње око 1975. године. Истовремено примећује да се класична архитектура активно учила и примењивала у школама архитектуре до 1955. године. Из тога закључује да „иако је период потпуне доминације модернизма трајао релативно кратко, нико садашње оживљавање класике, у било којој њеној форми, ипак не назива преживљавањем“.⁷⁹

4.3.1.2.3 б Историјска визија, односно визија коју свако доба има о својој прошлости, по Адаму је централна да би се процењивало оживљавање. Адам ту издваја неколико могућих приступа историји⁸⁰:

Анахронизам. Адам каже да се различити ставови о прошлости, и њихов однос према уметностима, показују променљивом перцепцијом анахронизма. Како је свако време обележено посебном захвалношћу према свом окружењу, прошлост увек мора бити у некој мери представљена у савременом смислу. Даље каже да од 19. века почиње велико уважавање историје, али и разлика у различитим идејама о историји, тако да ипак постоје примери визуелног анахронизма. Када се ставови према историји разликују, анахронизми не само да расту већ могу и сасвим замаскирати оригиналну историјску визију

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid., 84.

модерном историчару. Свест о процесу историјске промене има сразмеран утицај на свест о анахронизму.

Реинтерпретација. Адам даље каже да је велики развој „аналитичког и археолошког става према историји од ренесансе дало јасну, мада не увек и тачну, слику разлика између прошлих друштава и њихових уметничких дела. Са тим знањем историја је посматрана критички и повремено су поједини периоди постајали омиљенији, а други мање омиљени, а уметничка оживљавања су одражавала те промене.“⁸¹

Реинтерпретација, међутим, по Адаму није ограничена на познати феномен промењених ставова према архитектонском стилу. Она се може наћи и у адаптацији специфичних аспеката прошлих стилова за нове грађевине, што је најочигледније у прилагођавању значења класичне архитектуре и одређених класичних детаља који потичу од паганских храмова за хришћанске цркве. Адам каже да су ренесансни аутори били преокупирани овим јер су били свесни чињенице да оживљавањем римске архитектуре креирају разлику између њима савремене готике и различите архитектуре која је била позната као асоцирана са паганством.

Промењени ставови према историјском периоду могу променити значење грађевина и детаља. Та промењена или прогресивна реинтерпретација исте историјске информације дала је манијеристичким и барокним архитектама прилику да се дистанцирају од високе ренесансе, а да задрже интерес за оживљавање антике, окрећући пажњу различитим карактеристикама, као на пример ка крупној размери или богатој декорацији, на истим грађевинама које су проучавали Брунелески или Браманте пре њих.⁸²

Симболично оживљавање. У пракси веома мало грађевина буквално понавља грађевине прошлости. Карактеристике старих грађевина су копиране, модификоване и асимиловане тако да одговарају функционалним, конструктивним или визуелним захтевима периода. Адам издваја овакав приступ јер су многи овако адаптирани детаљи више симболичне него директне представе архитектуре коју теже да оживе.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid., 85.

Оживљавања оживљавања. Адам такође уочава да, како историју реинтерпретирају генерације које се узастопно смењују, исти период може пасти у немилост и постати поново значајан по други, чак и трећи пут. Исто тако, прошла епоха може архитектонски бити представљена оживљавањем које се може оживети само по себи-на свој начин. Даље, Адам каже да се та два типа оживљавања оживљавања могу комбиновати тако да се оживљавање може оживети и симултано водити архитекту да прегледа период који је први оживљен. Овај тип прогресивне реинтерпретације може водити оживљавање дубоко уназад. Адам истиче да овај збуњујући феномен коначно показује комплексност историјске визије која лежи иза наизглед једноставне жеље да се оживи архитектонски стил из прошлости. Дакле, сва архитектонска оживљавања биће заснована на мање или више непотпуном разумевању периода који се оживљава, неопходно ће бити засновани на савременој реинтерпретацији тог периода и биће изражени елементима који симболично представљају прошлост.⁸³

4.3.1.2.3. в Мотивација аутора. Адам сматра да је за разумевање идеје оживљавања у архитектури суштински важно разумети мотиве архитекте који примењује овај метод. Он има став да иако постоји тенденција да се оживљавање види као носталгична чежња за прошлим временом које се не може вратити, архитекти који се баве оваквим приступом архитектури су исто тако агресивни у тврдњама о оригиналности, функционализму или моралности, као што су били експоненти модернистичког покрета. Његови ставови о овоме се могу груписати у неколико главних поставки⁸⁴:

Поштовање и романтизам. Право оживљавање по Адаму не може постојати без дубоко укорењеног поштовања за стил који се оживљава. Труд укључен у представљање онога што ће, у једном тренутку, постати нова представа историјског грађевинског типа, мора се предузети са поштовањем за историјске изворе⁸⁵.

⁸³Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid., 86.

Поштовање према прошлости може исто тако, у екстремнијим формама, постати романтично и показати анахронистично страхопоштовање према прошлости. Прошлост се тада претвара у измишљени свет који показује нереално поштовање према одређеним идеализованим карактеристикама, тако да изгледа као да се ради о интензивирању поштовања у страствени и искривљени ентузијазам. Мада су све визије прошлости у некој мери искривљене, поштовање може постојати без екстремног искривљавања романтизма, каже Адам, али романтизам не може постојати без неке врсте поштовања. Романтизам је зато, по његовом мишљењу, врста или аспект оживљавања, који је у корену неке врсте анахронизма.

Политика, моралност и функција. Само поштовање прошлости ретко покреће архитектонско оживљавање и постоји обиље доказа да политички ставови утичу на оживљавање у најбоље документованим периодима, тако да Адам наводи национализам као доследан мотив за оживљавање⁸⁶.

Убеђења која леже испод политичких веровања уско су повезана са и често су изражена као моралне обавезе. Као што је подстицање моралне акције моћно оружје у политици, тако Адам наводи да су и архитектура и архитектонско оживљавање већ дуго повезани са подстицањем моралног деловања у пројектовању.⁸⁷ Адам наводи прво Витрувија, који је показао да се моралишући архитектонски концепт придржавања истине показује скупом природних закона који су постојали у антици. Затим се та идеја истине према људским пропорцијама поново појавила у ренесанси под утицајем Витрувијевог дела и вероватно нео-платонистичке потраге за физичким изразом идеала. Адам даље прати ову идеју кроз историју и каже да су у 19. веку нови прагматизам науке и морално оживљавање спојени у обнови готике (*Gothic Revival*). Како је морално оживљавање било религиозно оживљавање, овде је употреба моралности као суштинског архитектонског принципа била удружена са оживљавањем готичке архитектуре као

⁸⁶ Ibid., Адам наводи да је Пјуџин сматрао класичну архитектуру суштински страном, а готику, упркос француском пореклу, суштински енглеском, као и још примера којима потврђује своју тезу.

⁸⁷ Ibid.

суштински хришћанске архитектуре, а истовремено је готика промовисана као конструктивно и функционално исправна.

Иако однос између моралности и функције остаје јединствен за готску обнову и, како Адам каже, њеног следбеника - модернистички покрет, захтев за функционализмом није био присутан само у тим покретима. Паладио је покренуо своју реконструкцију античких грађевина не само због „задовољства“ већ да би „љубитељи архитектуре могли добити велику корист“ и тако да би „било очигледно како је био добар метод са којим су у антици посматрали грађевине“⁸⁸. Када су било који конструктивни методи за оживљавање, каже Адам, били негирани са развојем инжењерске науке у 19. веку, обновљивачи класичног окретали су се против готске обнове касније током века заснивајући ставове на конструктивној изводљивости, тврдећи да је готика „потпуно неодговарајућа модерним захтевима“. По Адаму се понављајућа природа класичних детаља сматрала најприкладнијом за индустријску грађевинску продукцију.

Оригиналност, примитивизам и еклектицизам. Адам даље каже да је мотив за оживљавање, који је истовремено најочигледнији и најнеочекиванији, жеља да се буде оригиналан. То се види по томе што се свако оживљавање мора појавити после довољног прекида у коришћењу стила који се оживљава и, као нови архитектонски покрет, мора се видети као другачији од тренутно актуелног савременог стила који тежи да замени. Адам потсећа да је постојање оригиналности изненађујуће само ако се оживљавање посматра као мимикрија, а већ је показао да је то погрешан став који доводи у заблуду. Оживљавање као средство за постизање оригиналности може имати различите облике:

Као најкарактеристичнији пут за оригиналност у оживљавању Адам види *откриће* и наводи да је у Италији 15. века откриће класичне прошлости после миленијума варварства било тако драматично откровење да је учинило усвајање класичних облика правом иновацијом. Зато Адам верује да визуелни утицај новооживљених стилова може бити такав да мотив за

⁸⁸ Ibid.

оригиналношћу постаје намера да изненади или шокира стилским контрастом.⁸⁹

Сам извор стила може бити средство за постизање оригиналног резултата. Ако се неки стил оживљава јер он има репутацију као новина, оригиналност се може тражити у асоцијацији са њим. Тако Адам наводи оживљавање барокне архитектуре са краја 19. века као да је делимично било мотивисано слободом интерпретације класичних тема карактеристичних за тај стил.

Адам каже да је пролаз кроз ове посебне аспекте потраге за оригиналношћу у оживљавању једноставна жеља да се буде оригиналан само за себе, што занемарује чињеницу да је оживљавање увек нешто што произилази, у већој или мањој мери, од дела других. Када се резултати напора да се постигне оригиналност споје са намерама оживљавања, могу проистећи различите последице, каже Адам, и наставља: „Потрага за новим и релевантним аспектима наше архитектонске прошлости је повремено водила пројектанте и теоретичаре у имагинаран свет невиности и примитивне архитектуре. Не само да је то имало предности увећања перцепције која се покреће да открије истинитије и директније концепције архитектуре, већ такође има и корист прављења неких веома необичних форми. Примитивистичке идеје те врсте утицале су и на готску обнову и на нео-класицизам.“⁹⁰

Анализа оживљавања, закључује Адам, укључује много историје западне архитектуре са свим комплексностима и разноврсностима које то подразумевају. По Адаму се зато „нова класична архитектура“ може видети не само као наставак развоја традиције западне архитектуре, већ и сам чин оживљавања као поновно рађање једног од основних мотива који покрећу

⁸⁹ Ibid. Адам наводи читав низ примера за своју тврдњу.

⁹⁰ Ibid., 87. Адам овде расправља како је обнова Грчке архитектуре („Greek Revival“) имала задатак установљавања валидности примитивних форми суочених са концептом прогресивног побољшања што је учинило да се класична архитектура постепено развија од антике. Класична архитектура посебно нуди прилику мешања оживљавања избором детаља и форми из различитих периода. Адам каже да је питање да ли еклектицизам овог типа конституише оживљавање, уколико намера пројектанта није да потсети посматрача на неки одређени период у прошлости. Ипак, еклектицизам се може посматрати као серија симболичких оживљавања сакупљена на једној грађевини. Како су се класична архитектура, и у мањој мери готичка, развијале током више векова континуиране традиције, еклектично коришћење елемената из различитих периода у оквиру те традиције може се употребљавати у корист стварања својствених и оригиналних пројеката који имају сложену асоцијацију са прошлошћу.

прогрес у архитектури. Адам истиче да су историчари модернистичког покрета имали наивно веровање да је модернизам био револуција која је елиминисала уметнички развој кроз медијум сопствене историје. Међутим, по њему су, преживљавање, а затим и успех нове класичне архитектуре, показали да је та обећана уметничка револуција 20. века завршила у осамдесетим годинама.⁹¹

4.3.1.3 Однос према „духу времена“

Из односа који Роберт Адам изражава према историји, јасно је да се за њега целокупна архитектура састоји од постепеног *усавршавања, прилагођавања, усвајања, преношења, подражавања, оживљавања и реинтерпретације* већ познатих и коришћених форми претходних епоха. Без обзира о ком историјском времену говори, видно је да верује у принципе сталног развоја и инвенције, као и у креативан одговор на промењене околности, које је показао као константне факторе у класичној традицији. Иако ни на једном месту Адам не говори директно о идеји „духа времена“, закључак о његовом ставу према овој теми се може посредно извући. Наиме, он каже да је свако време обележено посебном захвалношћу према свом окружењу, што значи да претпоставља да то окружење увек оставља одређени траг.

Међутим, управо због парцијалног сагледавања историје које савремени човек има, а с обзиром да не располаже свим чињеницама које су везане за одређене теме и догађаје, не може се накнадно указати на то који је „дух“ владао одређеним временом, нити да је он утицао на исти начин на читаву групу људи који су у том периоду стварали. Адам тврди да не можемо бити сигурни шта је било важно у датом времену, тако да прошлост коју приказујемо увек мора бити у некој мери представљена у савременом смислу⁹². На основу тога се може закључити да, као што су сва оживљавања у архитектури увек заснована на мање или више непотпуном разумевању

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid., 85.

периода који се оживљава, а неопходно ће бити обележена савременом реинтерпретацијом тог периода и биће изражена елементима који симболично представљају прошлост, тако и тумачење догађаја у прошлости мора бити обележено савременим сазнањима, погледима на свет и временском дистанцом која постоји између савременог тумача и времена које тумачи. Самим тим је и немогуће тврдити да постоји јединствени „дух времена“ који је одредио израз аутора одређене историјске епохе.

Адам верује у „дух поштовања времена“, при чему се сама традиција развија тако да одговори потребама функције, нових грађевинских типова, материјала или технологија, без обзира које је историјско време у питању, што по њему чак поништава контрадикторност за коју се верује да постоји између „нових класициста и модерниста“. Карактеристике грађевина претходних епоха се, по њему, увек проучавају, модификују и асимилују тако да одговоре функционалним, конструктивним или визуелним захтевима периода у коме се пројектују.⁹³

4.3.2 Формални системи

4.3.2.1 Класични редови и њихова формална својства

Адам се у својој књизи посебно бави и формалним својствима архитектуре, представљеним на првом месту редовима: „У срцу класичне архитектуре леже редови. Немогуће је разумети класичан пројекат без познавања пет различитих и формалних система стубова и хоризонталних елемената изнад, који се називају редовима, а који су водили класичне архитекте од антике до данашњих дана“⁹⁴. Затим Адам, по угледу на трактате ренесансних аутора шеснаестог века, даје преглед, порекло и карактеристике сваког од пет познатих стилских редова, али тако да примену сваког реда у сваком стилском периоду који га је користио посебно приказује, са личним

⁹³ Ibid., R.Adam. „Invention, Modernity and the Classical Tradition“, 197.

⁹⁴ R. Adam. *Classical architecture: a comprehensive handbook to the tradition of classical style*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990., 68.

опсервацијама и претпоставкама о томе како су размишљали пројектанти у процесу стварања главних елемената⁹⁵.

Адам затим, у неколико посебних табли под насловом „Варијације и инвенције“, прво приказује стубове, за које мисли да су много више од носача грађевине, и да њихов „Облик који се сужава вертикално не само да представља различите људске фигуре, већ се односи и на стабла дрвећа и биљака који су порекло ове форме и њене декорације. Вековима је стуб бивао повремено улепшаван и изобличаван, било да сугерише порекло у природи, или да додаје декорацију реду, или да потсети на неку другу идеју специфичну за грађевину, патрона или архитекту“⁹⁶. Он посебно коментарише и све делове ових елемената, као на пример: капител и стопу⁹⁷, различита прецизирања⁹⁸, стубове - пиластере⁹⁹, међустубне размаке¹⁰⁰, а затим цело поглавље посвећује теоријама пропорција и пропорцијским системима¹⁰¹, а следеће профилацијама¹⁰².

4.3.2.2 Примена - Додавање и одузимање

Међутим, креативност и флексибилност класичног језика Адам приказује могућностима које редови пружају. Он истиче да класична архитектура није ограничена коришћењем редова за грађевине једне одређене величине или облика, већ се од антике редовима манипулисало да би се применили на разним грађевинама, другачијим од једноставних храмова од којих су почели да се примењују. Тако су се и кроз векове развијале конвенције за решавање пројектантских проблема насталих на различитим грађевинама и све је то постало део класичне традиције. Адам каже да је огроман број таквих алата, од којих су неки везани за одређене историјске периоде и бивали одбацивани од стране других, али тамо где су се показали успешним, обично

⁹⁵ Ibid., 70-100, Адам приказује стилске редове редом, од дорског до композитног.

⁹⁶ Ibid., 102.

⁹⁷ Ibid., 104.

⁹⁸ Ibid., 106.

⁹⁹ Ibid., 108.

¹⁰⁰ Ibid., 110.

¹⁰¹ Ibid., 112-117. У овом поглављу Адам даје преглед свих познатих теорија пропорција које дели на једноставне и сложене.

¹⁰² Ibid., 118-127.

су били понављани као доприноси развоју традиције. Многи пројектантски проблеми су разрешавани тим инвенцијама, као на пример, да би се постигла већа висина једног спрата, редови су постављани један изнад другог. Ово Адам назива „редом у оквиру реда“¹⁰³.

Осим тога, визуелне или функционалне потребе грађевине неће бити на задовољавајући начин испуњене једноставном апликацијом редова у свом основном облику. Адам зато даје пример архитекте који је толико поједноставио и модификовао ред, да детаљи који су преостали имају мало везе са уобичајеном позицијом класичних елемената и овај приступ назива „манипулацијом редовима“¹⁰⁴.

Даље, када је грађевина релативно скромне спратне висине, вертикалне серије редова су појединачно мале и заједно чине да цела грађевина делује безначајно. Да би грађевине од два или више спрата добиле исти значај као велики антички храмови, користио се комплетан класичан ред са стубовима у пуној висини грађевине. Адам наводи да се то звало „колосални“ или „џиновски ред“, и да се као изум није користио пре 16. века¹⁰⁵, што, међутим, није тачно с обзиром да је Алберти применио овај облик на својој црквеној грађевини *Sant'Andrea* у Мантови у 15. веку.

Адам затим своју серију примера за „додавање и одузимање“ уз помоћ стилских редова наставља указивањем на могућности *промене размере*¹⁰⁶. Различите начине примене редова да би се променио изглед грађевине показује могућим трансформацијама исте троспратне грађевине. Све грађевине имају исте пропорције, али у пракси могу дати различите резултате:

-једноставном применом суперпонираних дорског, јонског и коринтског реда који се смањују по висини како се иде навише, добија се деликатност

¹⁰³ Ibid., 128.

¹⁰⁴ Ibid., 130.

¹⁰⁵ Ibid., 132.

¹⁰⁶ Ibid., 134.

захваљујући малим величинама појединачних редова. Снажне хоризонталне поделе ентаблатурама дају утисак да је грађевина ниска;

-ако се први ред подигне на постамент, прозори изнад њега делују значајније а цела грађевина импозантније. Ово је пример типичних рано и зрелоренесанских решења;

-увођење двоспратног гигантског реда на рустификованом постаменту мења карактер грађевине, она постаје импресивнија, а појединачни стубови добијају на значају. Истовремено, коришћење једног реда дозвољава да цела грађевина добије карактер тог реда;

-ако се рустификовано приземље замени високим постаментима стубова, добија се утисак веће висине и постаменти постају важан елемент пројекта на уличном нивоу. У оба случаја повећана је висина ентаблатуре, што је често коришћено од 16. века на даље, а оваква решења је посебно волео Паладио;

-када се џиновски ред продужи кроз сва три спрата, грађевина делује више и драматичније, широки стубови је тако моћно деле да се хоризонтални распоред прозора губи и они се виде као вертикалне групе. Ово је типично барокно коришћење џиновског реда и чини немогућим примену целе ентаблатуре, тако да се изоставља фриз.

Уз све наведене, Адам даје још два примера како се применом „атике“ од последњег спрата, визуелно смањује висина целе грађевине и добија се утисак да се ради о два спрата¹⁰⁷. Овим примерима Адам заправо приказује могућности примене класичног реда на најразличитије начине и различите могуће резултате тог процеса.

4.3.2.3 Примена - Сакривени редови

Осим различитих начина и комбинација у применама стилског реда на једној грађевини, Адам указује и на опцију *прогресивног изостављања* реда и каже да комплетна декорација која иде уз одређени ред не мора увек бити

¹⁰⁷ Ibid.

примењена, нити је увек прикладна. Она се може повећавати или смањивати задржавајући карактер и пропорцију редова, а присуство пуне декоративне схеме може се само сугерисати увођењем изабраних декоративних елемената. Адам посебно подвлачи да је способност да се на овај начин манипулише редовима резултат вековне блискости и коришћења класичне традиције и чини суштински део класичног пројекта. Он затим показује примере постепеног смањивања детаља и добијања веома једноставног скупа елемената у коме више нема ни трага детаљима стуба стилског реда, док су задржане пропорције и само сугестија на некадашњи ред¹⁰⁸.

Адамов принцип „прогресивног изостављања“ може се применити и на грађевине у целини. Он показује како је смањивање детаља на фасадама класичних грађевина дало куће изузетне једноставности, са класичним пореклом које је често неуочљиво, али је елеганција због које су предмет дивљења, проистекла управо из класичних редова који су основа њихових пропорција. Адам каже да су у класичној грађевини редови увек присутни, чак и ако их одмах не сагледавамо¹⁰⁹. Могућност да се сугерише да комплетан класични фронт лежи одмах испод голе фасаде и могућност да се најједноставнија грађевина пропорционише на исти начин као најсложенија, су подједнако плодни аспекти класичног пројекта. Овај принцип се, по Адаму, може применити на многе класичне грађевине из било ког периода на било ком месту, од ентеријера¹¹⁰ до детаља екстеријера¹¹¹. Заправо, овај приступ селективног додавања класичних детаља без примене целог класичног реда из којег потичу, Адам издваја као једну од карактеристика класичног пројекта.

Овакве варијације и комбинације у коришћењу архитектонских елемената Адам показује и на примерима осталих архитектонских елемената, од тимпанона, преко лука и свода, куполе, рустификације, до отвора прозора и врата, као и свих декоративних елемената. Тако он, осим ослањања на

¹⁰⁸ Ibid., 136-7.

¹⁰⁹ Ibid., 138-9.

¹¹⁰ Ibid., 140-1.

¹¹¹ Ibid., 142-3.

трактате 16. века, попут Серлиовог, Паладиовог или Вињолиног по начину на који презентује своје идеје, на веома специфичан начин понавља и форму Албертијевог трактата и његових шест главних принципа од којих се архитектура састоји, пролазећи кроз све њене делове посебно, али са нагласком на могућим варијацијама у њиховој досадашњој примени кроз све историјске периоде.

4.4 МАТЕРИЈАЛИ, КОНСТРУКЦИЈА, ПРОЗОРИ, РАСПОНИ, КРОВОВИ, СИМЕТРИЈА, ЛЕПОТА - СЕДАМ НЕСПОРАЗУМА И СЕДАМ ПРИНЦИПА (КВИНЛАН ТЕРИ)

Квинлан Тери (*Quinlan Terry*) није написао јединствени трактат о архитектури. Своје страствене ставове изразио је у низу текстова, од којих су многи доступни јавности на веб страници његовог пројектантског тима, а већина је објављена заједно са његовим пројектима у „*Quinlan Terry Selected Works*“¹¹². Тери у њима истиче да је он у великој мери архитекта који је много научио личним истраживањима на терену. Наиме, оно што обележава све његове текстове, а и саму архитектонску праксу је чињеница да, попут многих ренесансних аутора, Тери снима грађевине на својим путовањима. Као и Паладио, Тери бележи њихов облик и детаљ за који сматра да је „вредан помена као извор, односно материјал за узор“, и од тог материјала је објавио четири тома књига скица грађевина које је снимао током своје каријере¹¹³. Чак и начин на који су његова комплетна дела и текстови представљена по хронолошком редоследу у књизи „*Quinlan Terry Selected Works*“, потврђује да се може рећи да по многим аспектима као теоретичар доминантно прати Паладија. Све што пише о архитектури Тери говори са становишта архитекте који има велико практично искуство и кога посебно занимају грађевински материјали, конструктивни *детаљи* и други формални елементи и системи грађења.

У својим теоријским текстовима Тери користи термин *класичан* без објашњења шта под њим подразумева. Узори на које се ослања и позива често су му шири од ренесансе, и за њега орнамент има значење. Начин на који Тери пише о архитектури открива велику слободу и независност у начину размишљања, дисциплину и строгост, као и побуну против идеологије модернизма. За себе каже да је традиционалиста и да своју архитектуру „не ограничава на елементарном класицизму“, већ се посебно

¹¹² *Quinlan Terry Selected Works Architectural Monographs No 27*. London: Academy Editions, 1993., 126-138., Q.Terry: „The Authority for Architecture and How it should Develop in the Future“, у Andreas Papadakis & Harriet Watson ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990., 77-81.

¹¹³ Q. Terry. *Architects Anonymous (Quinlan Terry sketchbooks)*. Academy Editions

односи према Паладиу, маниеризму и бароку италијанских мајстора, обележавајући своје зграде „понекад раскошним, али увек украсом који има значење“¹¹⁴. Тери сведочи о расправама између модернизма и традиционализма као главној теми на архитектонској сцени, а за себе каже „Ја долазим као уверени традиционалиста који је провео цео свој радни век подижући класичне грађевине и надам се да ћу вам показати, не само да је могуће градити на тај начин данас, већ да је боље од модернистичког приступа.“¹¹⁵ Зато Тери даје и осам меродавних принципа на основу којих се гледа на тему коришћења класичне архитектуре данас, који ће бити приказани у наредном поглављу.

4.4.1 Теоријски ставови

4.4.1.1 Одбрана класичне архитектуре – однос према модернизму

Тери отворено за себе каже: „Трудим се да радим као класичан архитекта, и у томе уживам“.¹¹⁶ Из свих његових текстова се осећа снажна потреба да одбрани класичну архитектуру и коришћење њених елемената и принципа данас, а све што наводи у њену одбрану заправо показује и његов став према модернизму, који наглашено сматра потпуно супротстављеном појавом.

Тери упућује на разлику у начину стицања архитектонског образовања некада и данас и каже да су у прошлости студенти архитектуре почињали као ученици у бироима, који су заједно у вечерима разговарали о својим идејама, као и оним које су наследили од својих учитеља и света из праксе. Данас, међутим, савремени систем архитектонског образовања захтева да студенти проведу пет година са великим бројем сати дневно бавећи се

¹¹⁴ *Quinlan Terry Selected Works Architectural Monographs No 27*. London: Academy Editions, 1993., 133.

¹¹⁵ Q.Terry: „The Authority for Architecture and How it should Develop in the Future“, у: Andreas Papadakis & Harriet Watson ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990., 79.

¹¹⁶ *Quinlan Terry Selected Works Architectural Monographs No 27*., 34. Тери каже да у том раду осећа изузетно задовољство и пореди га са тродимензионалном игром шаха у којој правила могу водити бескрајним могућностима, од којих су неке веома очигледне, а неке далеко софистицираније.

академском теоријом пре него што им је дозвољено да почну формирање сопствених ставова и теорије на основу практичног искуства. Ово Тери види као процес индоктринације и то сматра разлогом што студенти све чешће постављају питања теоријске врсте која се не односе на практични свет и уметност грађења. Тери сматра да такав однос између теорије и праксе узрокује честе неспоразуме о релевантности класичне архитектуре данас, а ову појаву карактерише као „уметност теорије“¹¹⁷. За себе каже да своју позицију у свету архитектуре није стекао слушајући предавања или интелектуалне аргументе, јер класична архитектура није академски предмет, већ дугогодишњим практичним радом.¹¹⁸

Тери тврди да је класична архитектура на више начина погрешно схваћена, а свој текст „Seven Misunderstandings About Classical Architecture“¹¹⁹ заснива на седам најчешће понављаних неспоразума у вези класичне архитектуре, који се тичу следећих области:

1. Као прву популарну заблуду Тери наводи критику да је класична архитектура ПАСТИШ, јер се често каже да је то једноставно питање копирања из књига узорака, односно образаца. Он овде примећује да су многи историчари уметности пуни оваквих тврдњи, и каже за њих, као и за све људе удаљене од стварности, да све док не почну да раде у пракси неће сазнати колико греше. Тери тврди да само док радимо ми учимо и то илуструје примером у коме, ако наруџбина тражи да се обликују врата на Паладиов начин, обично се прво покуша са проналажењем упутства за овакав задатак у његовом трактату, али се убрзо открије да је тамо приказана само профилација овог елемента. Тери истиче да у трактату нема упутства о величини, размери, материјалима или методама конструкције, нити како се та врата односе према зиду, како се линије гравуре преносе у грађевински материјал, заправо нема прецизних упутстава за директно копирање. Да би

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Q.Terry: „Seven Misunderstandings About Classical Architecture“, у: *Quinlan Terry Selected Works Architectural Monographs No 27.*, 129. Тери истиче свој рад уз великог архитекту Raymond Erith RA, који је преминуо 1973.

¹¹⁹ Ibid., 129-130.

архитекта испројектовао оваква врата, мора да употреби сво своје пројектантско умеће, знање и искуство, а резултат ће показати велики број архитектонских суптилности. Ако није пажљив такође се могу показати његови недостаци и мањак вештине. Дакле, Тери закључује да архитектонска пракса са својим различитим захтевима и ситуацијама онемогућава копирање узорака већ захтева доношење различитих решења, од примера до примера.

2. Ово доводи до другог неспоразума, који се односи на ФУНКЦИОНАЛИЗАМ. Тери се обазире на критичаре и коментарише како се сматра да у демократском добу, мања или већа важност тако једноставне ствари као што су врата више није релевантна. Међутим, независно од питања демократије, Тери коментарише да свака велика јавна зграда треба да послужи различите групе људи, и корисно је да се главни јавни улаз лако разликује од улаза у канцеларије особља или других помоћних врата, додајући да чак и у дневном боравку у малој стамбеној кући врата хола или кухиње треба да буду важнија од врата гардеробера. Стара правила која се односе на релативни значај (хијерархију) врата и њихових надвратника и даље се примењују и испуњавају важну функцију, тако што, уколико су их добро разумели, она помажу клијенту у коришћењу зграде, а уколико се игноришу он се мора ослонити на знакове и симболе који воде јавност у правом смеру. У том смислу, Тери истиче да управо профилације могу помоћи јер је наглашавање значаја различитих врата само једна од функција профилација. За њега је невероватно колико једноставне профилације доводе до бесконачног броја варијација¹²⁰, а и када се поставе заједно оне увек показују „нешто“. Редослед распоређивања ових профилација зависи од чињенице што су оне резултат великог броја практичних узрока, као што су временски услови, вишехиљадугодишње грађење зграда, историјски узорци и други утицаји. По Терију је вероватно од свега тога најважнија скиаграфија, или наука о прављењу сенке.

¹²⁰ Ibid. Адам набраја и описује све комбинације склапања различитих типова профилација.

Зато он даље развија ову заблуду о класичној архитектури и показује како се уз помоћ перспективних линија може проверити како сенка пада на профилацију. Делови архитектонских елемената су у директном сунцу, док неки други улазе и излазе из сенке благо, или су изгубљени у потпуној сенци. Затим показује како елементи постављени једни изнад других делују као рефлектор и шаљу меко светло рефлексијом. Слично томе, на пример, на тосканском капителу квадратни абакус баца сенку на кружно стабло стуба испод, што такође изазива блесак светла на врху ехинуса и наглашава облик. Комбинација меких и тврдих сенки је тако постигнута једноставним геометријским телима квадратног абакуса придржаног обликом ехинусом. Тери каже да на овај начин „мислимо на игру светлости, светлости сунца, са најједноставнијим геометријским телима. То даје задовољство очима и чини да се осећамо добро - једноставна задовољства као последица природних ствари, и ни на који начин не зависи од вештачког светла и потрошње енергије или других ресурса. Класична архитектура потиче из природног света који цени светлост и ваздух више него што је то случај данас, јер тада није било вештачког светла или вентилације као излаза из проблема.“¹²¹ Овакве тврдње и начин изражавања (на пример: меке и тврде сенке) Терија повезују са теоријским ставовима Серлиа, који је први у свом трактату изразио суптилне нијансе свог система архитектонских знакова и мешавине архитектонских елемената.¹²²

Затим Тери прелази на функционализам када је у питању просторна структура куће и каже да је у планирању мале куће, ствар здравог разума ставити улазна врата у средини, са холем и степеницама иза њега. Тако се добија дневни боравак на једној страни и кухиња са друге стране. Тери развија став уз нагласак да би се прозори тако нашли у средини собе, са отворима величине нешто више од једне десетине површине пода, што чини зграду ни сувише хладном зими ни сувише топлом лети. Димњааци могу бити у крајевима, под забатом, а кров би био разапет. Први спрат ће бити углавном

¹²¹ Ibid.

¹²² О језичкој виртуозности и аналитичком речнику архитектонског стила код Серлиа видети поглавље 3.0.

исти, са две спаваће собе и оставом у подесту степеништа. Тери каже да ће даље изглед бити функционални и природни одраз основе. Ово је по њему једноставан пример доброг плана, који се користио вековима и тешко га је превазићи у функционалном смислу, јер има и способност за бесконачне варијације и додатке, тако да се у савремено доба лако прилагођава, јер, на пример, проширење за купатило на првом спрату може да прими додатне собе у приземљу. По Терију је ово метод грађења који може да се прилагоди свакој промени, без жртвовања својих принципа. Ове поставке Терија директно повезују са Паладиом, који у свом трактату на више места указује на везу између функционалности просторне структуре грађевине са природним условима природног окружења који на њу утичу. Паладио увек наглашава да ће зидови, применом симетричног начина компоновања грађевине, равномерно носити терет крова, и да ће, поред лепоте, такав распоред омогућити и струјање хладног ваздуха у летњем периоду, као и друге погодности које укључују велику удобност грађевине у свим њеним деловима.¹²³

3. Неспоразум број три се тиче НОВИХ ТИПОВА ГРАЂЕВИНА. Тери разуме да се поставља питање како се може очекивати да аеродроми, вишеетажни паркинзи, фабрике и канцеларијски блокови буду део класичне традиције. Међутим, он наводи да су се нови типови грађевина развијали и настајали у свим цивилизацијама и стилским периодима историје архитектуре, о чему се говори и у свим трактатима.¹²⁴ За архитекту, каже Тери, нема готових одговора и мораће пуно да размишља, јер да Браманте није дубоко размишљао о „напрамапостављању“ кружног паганског храма и ранохришћанске базилике, вероватно не би настао тип ренесансне цркве представљен црквом Светог Петра у Риму. Тери каже да је Браманте пришао

¹²³ Видети поглавље 3.0, где се говори о томе како Паладио повезује функцију грађевине са природним условима локације. Приликом сваког објашњења које се тиче композиција грађевине, било да говори о распореду просторија у основи или отвора у елевацији, Паладио јасно истиче да све што је десно треба да одговара ономе на левој страни и да грађевина «треба да буде иста са обе стране», с тим да таква примена симетрије код њега увек има и естетску и функционалну улогу.

¹²⁴ Нови типови грађевина били су тема у трактатима свих ренесансних теоретичара архитектуре.

новом проблему пратећи линију класичних принципа и у том процесу произвео потпуно нов и веома успешан тип грађевине. Зато Тери верује да постоји могућност и изазов и данас за приступ сваком новом проблему на основу старих принципа, уместо жеље да се произведе нешто непознато до сада. По Терију је сваки проблем нови проблем, а архитектонски резултат зависи у потпуности од тога шта је на уму пројектанта.

4. Као четврти неспоразум Тери наводи МАТЕРИЈАЛЕ. Да би одговорио на често постављано питање: зашто не користи модерне материјале, он даје кратак преглед старих и нових грађевинских материјала, и признаје да је у различитим временима користио све материјале са листе нових, али скоро увек зато што су јефтинији у кратком року. Међутим, он тврди да, сасвим независно од њиховог изгледа и мање цене, савремени материјали имају краћи живот од традиционалних. То значи да се, по његовом искуству, при њиховом коришћењу јављају већи трошкови одржавања него са традиционалним материјалима, и наводи драстичне примере кровних покривача који имају гаранцију краћу него већина фрижидера. Тери прихвата да се савремени материјали (материјали са високим коефицијентима ширења) користе за привремене објекте, као што су изложбене хале и фабрике, али је исувише често њихова мала цена њихова главна атракција, што сматра погрешним.¹²⁵

5. Као пети неспоразум Тери наводи ЦЕНЕ, које укључују цену одржавања и трајности. По њему, ако се ниска цена упореди са животом грађевине, клијент би радије изабрао трајно решење, јер је то вид краткорочне економије која је сувише често прихваћена као разлог против традиционалних решења. Да би илустровао ову тврдњу, Тери наводи велике пословне зграде у Лондону изграђене у традиционалним материјалима и конструкцијама. Каже да је морало да буде тако због разлога конзервације, а да је клијент био спреман да плати више, али је у ствари коштало нешто мање по квадратним стопама од сличних пословних објеката у том тренутку.

¹²⁵ Q.Terry: „Seven Misunderstandings About Classical Architecture“, у: *Quinlan Terry Selected Works Architectural Monographs No 27.*, 130.

Поред тога, с обзиром на класичан пропорцијски однос између величина прозора и зида, није био потребан систем климатизације, а тиме су значајно смањени трошкови. За разлику од овога, Тери каже да савремени клијент не само да треба да има „дубок џеп и кратко памћење“, већ је такође потребно и снабдевање запаљивим горивима да би се зграда правилно сервисирала. Тери потсећа да су у прошлости ресурси земље били оскудни, а грађевине је карактерисала умереност која потпуно недостаје у пренаглашеним фасадама са којима је струка толико позната данас, а по њему је питање за дискусију „да ли је или није дизајниран артикал добра вредност за плаћени новац?“¹²⁶.

6. Као шести неспоразум Тери наводи погрешну представу о ЗАНАТЛИЈАМА, за које се верује да су сувише скупи или да не познају посао. Он, међутим, каже да кад год постоји добра идеја и квалитетна замисао постоје и људи који ће то да ураде. Каже да никада није имао потешкоћа да добије столарију прве класе, да припреми детаље у пуној величини, наведе квалитет и ангажује угледног градитеља коме није потребно додатно објашњење како да уради посао, што важи и за гипсаре, зидаре, каменоресце, па чак и дрворесце и бакроресце. Тери чак сматра да што је детаљ компликованији, занатлијама је већи изазов да преузму посао.

Тери верује да нема суштинске разлике између занатлије, архитекте или њиховог послодавца, јер су сви они људи створени по слици Божијој са својим потребама и тежњама. Истиче, међутим, како је приметио да су људи начелно далеко мање похлепни када раде посао у коме уживају, тако да на крају дана одлазе кући а наредног са радошћу настављају посао даље, а наводи да је од много занатлија чуо да досада репетативног рада, који не захтева ништа од човека, чини ум празним. Празан ум је опасна ствар, јер се ускоро испуни мноштвом других мисли које ни један индустријски стручњак не може контролисати, за шта Тери каже да га доводи до последњег неспоразума.¹²⁷

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

7. Као неспоразум број седам Тери истиче идеју о ПОЛИТИЧКОЈ ИМПЛИКАЦИЈИ, јер се често каже да у класичном стилу има политичких импликација и наводи са да је када га је користио Мусолини у једној форми био израз фашизма, или зато што је усвојен у Москви у време након револуције он се приказује као израз социјализма. Тери верује да је истина да он изражава друштво које га користи, баш као што и лице човека или жене изражава оно што је у њиховим срцима, али то не значи да заузима стране. Историјски гледано, класичан стил је израз потпуно различитих политичких и религиозних система, као што су били републикански и царски Рим, период Медичијевих у Фиренци, корумпираност папа Борџија, спиритуализам Микеланђела, протестантска реформација у паладијанској Енглеској, контрареформација у рококо Баварској и Шпанији, и разни други. Међутим, како каже Тери, „иако су духовни, политички, материјални и временски утицаји кристализовани у дрвету и камену и изражени у класичној форми, класична граматика остаје неутрална, као боја на палети уметника“¹²⁸.

4.4.1.2 Однос према „духу времена“

Тери се јасно изражава против „свесног истицања духа времена“ јер, по њему, доба и националне карактеристике у сваком случају увек пронађу свој пут тако да буду видљиви. У објашњењу овог става Тери истиче као важно да разумемо да Паладио „није покушавао да изрази своје време када је градио *Вилу Ротонду*, већ је размишљао у смислу римске куће, а ипак, нама данас његова вила изгледа као оваплоћење куће 16. века“¹²⁹. Тери затим наводи као веома сличан пример, да је Лорд Брлингтон (*Colen Campbell*, 1676 – 1729) изградио *Mereworth Castle* у Кенту као најближу копију Паладиове *Ротонде*, али она ипак не изгледа као грађевина Италије 16. века, већ јасно представља

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid., 135; Q.Terry: „The Authority for Architecture and How it should Develop in the Future“, у: А.Рарадакис & Н. Ватсон ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990., 80.

оваплоћење Енглеске 18. века. Тери зато каже: „На један или други начин, да ли су то материјали, упутство клијента, или начин на који радимо детаље својих профилација и нагиба, доба и националне карактеристике увек пронађу свој пут до крајњег резултата. Немам никакаве сумње да ће сав мој рад изгледати као енглеска класична архитектура – енглески класицизам касног 20. века.“¹³⁰

Даље Тери изражава бојазан да архитекти мисле да је изграђена средина власништво архитектонске професије, док је заправо она чак и већа брига свих оних који су укључени у грађевинску индустрију, а посебно јавности која користи те грађевине. Наводи како се на архитектонским дебатама постављају стално иста питања о томе која је улога Витрувија или класичне архитектуре данас, како се нове грађевине могу подизати у историјским градовима, као и она попут: зашто се не кретати заједно са временом, експериментисати са новим материјалима и методама грађења?¹³¹. По Терију, одговор је зато што нови материјали нису трајни и не дају трајну и отпорну структуру, што је прва и најважнија сврха сваке грађевине. По њему је велика ствар у традиционалној грађевини што она неизбежно води у архитектуру, захваљујући „мудрости историјских стилова“, било класичног или готског. Класицизам је, по њему, потрага за универзално валидним формама, које су валидне у свим временима, тако да на њега не може утицати „дух времена“¹³².

У тексту „How should Architecture be Developing?“¹³³ Тери полемиче о разлици између света антике и савременог света на основу питања које текст поставља: „Како се архитектура треба развијати?“. Он сматра да се већ из тога види како се теорија архитектонског прогреса данас сматра неопходном, односно, док је човек у антици гледао у прошлост тражећи мудрост и инспирацију, модеран човек гледа само у будућност са „слепом

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Q.Terry: „The Authority for Architecture and How it should Develop in the Future“, 81.

¹³² Ibid.

¹³³ Q.Terry: „From the Oxford Union Debate: How should Architecture be Developing?“, у: *Quinlan Terry Selected Works Architectural Monographs No 27*. London: Academy Editions, 1993., 131-132.

вером у прогрес који ће решити проблеме које је сам направио“¹³⁴. Тери потсећа да је та вера у прогрес у 20. веку пренета у врсту универзалног закона који контролише сваку сферу људске мисли, од религије, уметности, до архитектуре. Као први резултат таквог начина размишљања Тери истиче одбацавање свих временом потврђених пракси, међу којима је била и традиционална класична архитектура. Међутим, Тери тврди да архитектура модернизма није „развој“ у правом смислу, већ пре визуелна манифестација вере у прогрес¹³⁵, док под развојем подразумева лагану акумулацију знања вођену више поштовањем према прошлости него љубављу према новотарији. Управо пример за ово је по Терију класична традиција, која нас од грчког храма, кроз различите временске периоде, доводи и до савременог тренутка. Промене које се виде у оваквој традицији нису обавезно унапређивања, нити су донете у духу унапређивања, већ су то покушаји да се имитира оно што је вредно у промењеним духовним околностима. Промена и развој не укључују обавезно жртвовање принципа.

Тери наглашава да су хиљадама година архитекти своје ставове износили кроз своје грађевине, да су „причали“ кроз њих, док је чињеница да се савремена архитектура 20. и 21. века ослања на тешке, претенциозне и често нечитљиве приче. Тери верује у визуелне слике којима архитектура сама „говори“. Он осуђује ограничавања пројектовања у старој традицији која прати објашњење да би то фалсификовало историју, јер је историјски континуитет класичне архитектуре потврђен кроз 17., 18., 19. и 20. век, тако да не може бити забрањен. Истиче да све оно што се у свим обновама називало „оригиналним“, одједном је у 20. веку почело да буде „пастиш“. Тери тврди да се на тај начин континуитет архитектонске историје парализовао, и то иронично, управо деловањем историчара архитектуре, а да се успон историје архитектуре као академског предмета поклапа са нестанком класичне архитектуре. Тако је, по њему, архитектура постала

¹³⁴ Ibid., 131.

¹³⁵ Ibid. Упориште за овакве тврдње Тери проналази у „Ка правој архитектури“ Ле Корбизјеа, и његове речи сматра идеолошким нападом на „развој“ у модерној уметности и архитектури.

нешто о чему се пише, а не оно у шта се гледа, а писана реч да вреди више од визуелне слике.¹³⁶

За потпуно одбацавање идеје „духа времена“ Тери проналази упориште и у религији. У једном од својих текстова он каже: „Како у теологији, тако и у архитектури, неопходно је да носимо сав подсмех и презир великих проповедника циничног и неверног естаблишмента, затрованог дарвинистичком заблудом да су еволуција и прогрес обавезни. Ми смо принуђени да верујемо да свако доба мора донети нешто ново. Али овде поново, као у теологији, тако и у архитектури – не постоји ништа ново што је вредно имати“, цитирајући речи Соломона.¹³⁷

4.4.1.3 Однос према религији (као природи)

Код Терија је у теоријским ставовима присутно изразито снажно религијско осећање и идеја да класична архитектура заправо има корен у библији, јудаизму и хришћанству и стиче се утисак да за њега *класично* дословно значи „створено божјом вољом“. У наведеном тексту „Architecture and Theology“¹³⁸, Тери каже да је његова тема „архитектура и теологија, или пре Уметност и Вера, место где се архитектура и религија сусрећу.“ Он затим сугерише да се не очекује превише од Уметности, а посебно да се не траже у Уметности врховне истине и утеха коју само Вера може да пружи. Те две теме – музика, архитектура и друге лепе уметности са једне стране, и теологија и хришћанско учење, са друге – Тери упоређује са две велике реке које извиру на различитим изворима, вијугају кроз сличну територију, понекад теку дуж истог тока, понекад у супротним смеровима, и затим се уливају у различита мора.

¹³⁶ Видети у: D. Watkin. *Radical Classicism: The Architecture of Quinlan Terry*. New York: Rizzoli, 2006., 17.

¹³⁷ Q.Terry: „Architecture and Theology“, у: *Quinlan Terry Selected Works Architectural Monographs No 27*. London: Academy Editions, 1993., 136-138.

¹³⁸ Ibid.

Тери посебно пролази кроз обе књиге Библије. Он каже да из Старог завета учимо да је уметничка способност дар Светог Духа, креативни дар од Бога Створитеља, и да заправо уметник не може створити лепоту одвојено од природе; он мора узети инспирацију из природног света, а ми можемо видети нешто од Бога у Његовим делима, као што су дрвеће, животиње, море, земља. Сматра да признајемо и потврђујемо Његово величанство, Његову Моћ и да је он врхунски архитектор, као и да не можемо направити креативно дело које је „једноставно и лако“ за људско око ако немамо извесан степен понизности и поштовања за Створитеља. Тако Тери истиче да су двојица архитеката Табернакла имала оваквих дарова у изобиљу, а када су пројектовали свој храм, архитектура је била визуелна слика богослужења, што значи да су два поточића текла истим током и уметност грађења је била неодвојива од религијске праксе. Исти план се, по Терију, види и у Соломоновом храму у Јерусалиму петсто година касније, иако за много већу грађевину у камену¹³⁹.

Тери затим прелази на Нови Завет и каже да су истине које леже сакривене у Старом Завету, откривене у Новом. Њему изгледа да се тада две реке (архитектура и религија) одвајају и теку у супротним смеровима: „Тешко је нама, одраслим у хришћанској култури скоро 2000 година после тог догађаја, да схватимо величину промене, ментално прилагођавање захтевано делом и речима тог дрводеље из Назарета. Ствари које је говорио биле су у потпуности против духа времена. Извадио је материјализам изван религије Храма и заменио га метафором. До његовог доласка цео концепт богослужења био је уредно затворен у одређене грађевине, у одређеним данима и организован од стране одређених људи.“¹⁴⁰ Тери веома специфично пролази затим кроз Нови Завет и повезује библијске догађаје са архитектуром, показујући како те „две реке“ теку у супротним смеровима. Тери каже да се, гледајући историју до почетка 20. века, види понављање

¹³⁹ Ibid., 136, где Тери даје изузетно занимљиву примену библијских прича на архитектуру.

¹⁴⁰ Ibid.

ставова Старог и Новог Завета: оба, богослужења усмереног на грађевину и богослужења где грађевина нема значај.

Целу ову причу Тери води тако да у закључку нуди неке мисли о позицији човека у 20. веку и каже: „Изгледа да се наша река приближава крају свога тока и постаје широка делта конфузије. Верујем да смо сада умешани у коначну кризу која суочава свет и да то оставља разарајући ефекат на наше умове и срца. Све до пре сто година све се дешавало више мање исто као што је било од Стварања. Коњ је вукао теретна кола и орао поља; ветар је пунио једра бродова који су преносили наша добра; било је скромно коришћење земљиних ресурса и сав отпад је био природно рециклиран. Свиђало се то њему или не, човек је морао да живи близу свог Створитеља. Али сада је све другачије. Ми смо жртве прождрљиве технологије, која немилосрдно користи ресурсе земље. Отворена је Пандорина кутија и нико је не може затворити. ...Никада до сада у историји света човек није могао да одбаца Бога тако комплетно и тако успешно. Док су пагани страховали од ствараоца и клањали се дрвету и камену, модеран човек се не боји Бога и нема наде даље од технологије. Антички човек је упрегнуо природу и то исказао у својој уметности; модерни човек себе види као трагично супротстављеног природи и изражава тај пркос у својој уметности. Тако креативни уметнички дар мора нестати.“¹⁴¹ Тери тврди да се тај процес догодио у архитектури и то поткрепљује речима: „У прошлости смо били ограничени на дисциплину природних материјала – опека, камен, дрво, шкриљац и гипсани малтерштуру. Висина се контролисала нашом способношћу да се попнемо степеницама и дубина природном светлошћу и проветреношћу. Сада су нам челик, стакло, бетон и пластика, електрични лифтови, вештачко светло и проветравање, дали разуздану неограничену слободу коју не можемо да контролишемо. Јефтинија, привремена конструкција и максимални профит су постали наши богови.“¹⁴²

¹⁴¹ Ibid., 138.

¹⁴² Ibid. На крају Тери даје снажну критику модерног и у сликарству 20. века и види га као израз празнине, једног доба које је морално и духовно банкротирало, света који не зна шта да ради, нити где да се окрене.

Ипак, Тери верује да наша позиција данас није без наде и каже да, као у теологији, тако и у архитектури, увек постоји неко чији су погледи фиксирани на други свет, јер „док путујемо кроз овај кратак и несигуран земаљски живот, можемо бар покушати да поново створимо нешто од Његове Творевине“. На основу ових речи може се закључити да Тери заиста идентификује стварање архитекте са божанским стварањем света. Он даље каже да „свака наруџбина, колико год мала, јесте могућност да светло традиционалне архитектуре трепери и шанса не само за архитекту, већ и за занатлију, да вежба вештине које је рођен да користи: да својим рукама ствара добре ствари. Све то уздиже човека од само обичног надничара до занатлије“¹⁴³.

Теријева дубока вера у повезаност конкретно стилских редова класичне архитектуре са религијом и природом у којима види њихово порекло, најјасније се види у тексту „Origin of the Orders“¹⁴⁴. Овде он отворено истиче да је тема врло субјективна и спекулативна, али да он нема намеру да убеђује друге, већ да скрене пажњу на чињеницу да појава класичне грађевине „ради нешто људима“. Он је сигуран да редови имају толико за човека необјашњивих карактеристика да је тешко замислити да су дошли као резултат људске генијалности или случајности времена, и да све повезано са њима указује на дело истог Ума „који је створио Васиону и Земљу и све у њима“. Заједно са Природом, Редови испуњавају човека страхопоштовањем и дивљењем. Као и Природа преживели су непромењени од самог свог почетка и њихово порекло и даље остаје мистерија. И редове и природу је по Терију створио Бог, тако да они могу, на најизванреднији начин, изразити све историјске периоде, националне карактеристике, политичке системе и чак лична расположења појединачних архитеката, а ипак да сачувају своје принципе и остану неутрални. Такође, по њему потпуно необјашњиво,

¹⁴³ Ibid. Веома интиман тон у коме Тери пише овај текст поткрепљен је библијским стиховима о рајском врту.

¹⁴⁴ Q.Terry: „Origin of the Orders“, у: *Quinlan Terry Selected Works Architectural Monographs No 27*. London: Academy Editions, 1993, 126-128. Текст је освојио 5000 фунти Европске награде (European Prize) 1982. године од фондације *Philippe Rotthier Foundation* и био је објављен у: *Archives d'Architecture Moderne No 26*, 1984. и *Architectural Review*, 1983.

класичне грађевине дају онима који их користе осећај привилегије и дисциплине, које су анатема овог доба, као и осећај чуда и мистерије.

Право порекло редова Тери види много пре догађаја на које указује Витрувије, и тврди да се најранији опис редова познат човеку налази у другој књизи Библије, Књизи Егзодуса, када Бог наручује да се направи Табрнакл. Тери детаљно полемише о моралном закону садржаном у Десет заповести који разликује људе Господа од осталог света и о Соломоновом храму. Осим тога, Тери показује неповерење према Витрувију и сматра да није озбиљно био заинтересован за порекло редова, јер је био „човек странке“. Тери верује да је Витрувије вероватно знао да постоје и друга веровања о пореклу редова Империјалног стила која се налазе у Светој књизи презрених и непокорних Јевреја, као и за поновну градњу Соломоновог храма од стране Херода у време док је он писао 10 књига, а могао га је чак и посетити на једној од својих војних експедиција¹⁴⁵.

Најиндикативније је, међутим, у овом тексту колико Тери стилске редове снажно религијски осећа. Тери заиста пише свој текст као проповед и завршава га са „амен“ и он је једини аутор из групе савремених класичних архитеката код кога је изразито наглашена оваква идеја.

4.4.2 Формални системи

4.4.2.1 Принципи класичне архитектуре

Осам егзактних принципа којима Тери дефинише класичну архитектуру су: Материјали, Конструкција, Прозори, Распони просторија, Кровови, Симетрија, Лепота: редови и Лепота: профилације¹⁴⁶. Већ првим погледом на овај низ принципа уочава се сличност са шест Албертијевих принципа од

¹⁴⁵ Ibid., 128.

¹⁴⁶ Q.Terry. "The Authority for Architecture and How it should Develop in the Future", у: A.Papadakis & H.Watson ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990., 79-80; и у: Q.Terry. *Selected Works Architectural Monographs No 27*. London: Academy Editions, 1993., 134-135.

којих се састоји архитектура, приказаних у претходном поглављу. Осим тога, одвајање лепоте са редовима од лепоте са профилацијом, такође упадљиво има сличности са Албертијевом дистинкцијом између лепоте и орнаментa, где је орнамент третиран као накнадни додатак лепоти, за разлику од саме лепоте која је суштинска идеја. За Терија је орнамент, односно профилација тај додатак, док је стилски ред основа лепоте.

Материјали. Када говори о материјалима Тери јасно показује своју позицију архитекте практичара који говори из искуства стеченог на градилишту, а цео сегмент се може пратити кроз категорије као што су технологија, техника и цена. Тери одмах даје поделу материјала на традиционалне и модерне. У традиционалне материјале сврстава опеку, кречни малтер, камен, гипсани малтер, шкриљац и дрво, док су модерни материјали цемент, челик, армирани бетон, стакло, алуминијум, пластични материјали, асфалт, кровни филц и азбест.

Са тачке гледишта технологије, Тери истиче да традиционални материјали имају једну најважнију предност у односу на све модерне материјале, у томе што остају дословно непомерљиви на дневне и сезонске промене у температури. Са техничке тачке гледишта, Тери наводи коефицијент тоplotног ширења камена и опеке у кречном малтеру који је тако миноран да се абсорбује у маси и савитљивости зида. Међутим, коефицијент тоplotног ширења армираног бетона и челика је значајан, а бројеви за алуминијум и ламиниране пластике су двоструки у односу на армирани бетон. Практично, наглашава Тери, то значи да ће се модерна структура померати са променама температуре толико да се може сломити, уколико дилатационе спојнице нису фабрички пројектоване у правилним размацама¹⁴⁷. Те дилатације морају бити испуњене савитљивим материјалом да би држале структуру чврстом под различитим метеоролошким условима, а Тери затим упозорава да сви савитљиви материјали пуцају под ултраљубичастим светлом и пропадају за десет година. Осим тога, у већини

¹⁴⁷ Ibid., 79; 134. Тери се детаљно бави овом темом и чак конкретно даје величину дилатације од око 20 стопа, што износи око 6 метара, центриране вертикално и хоризонтално.

европских земаља киша удара у зидове у различитим правцима и хоризонтално улази у структуру на најслабијој тачки, што су управо дилатационе спојнице. То прави корозију у армираном бетону и осталим материјалима која се не види и, по Теријевом мишљењу, представља главни узрок распадања и рушења модерних грађевина. Из тог разлога модерне структуре имају ограничен живот, док традиционалне структуре, са друге стране, немају потребу за дилатационим спојницама и немају ништа од тих проблема. Зато трају стотинама година и могу се поправити и поново корисити неограничено, сведочи Тери.

Осим тога, по Терију, у обзир треба узети и цену у смислу високе потрошње фосилних горива за производњу традиционалних и модерних материјала. Камен и песак само треба да буду извађени, опеке треба пећи у пећи за сушење, мада постоје и опеке направљене од шкриљца који сам сагори у њој. Са друге стране температуре које су потребне за прављење челика и великих комада стакла захтевају врло велику потрошњу земљиних ресурса и озбиљно су штетни за околину.

Конструкција. Као други принцип Тери издваја конструкцију, која се може поредити са Албертијевим принципом *paries*. Овде Тери поново истиче предности традиционалне над савременом конструкцијом. Он каже да је модерна конструкција за велике грађевине без изузетка челични или бетонски рам, на који је прислоњена „глазура зида“, било да су у питању стакло, опека, камен или пластика. Ти панели се за рам везују стегамма, што је поново недоступно за контролу, као и промене у дилатационим спојницама настале под утицајем временских услова. Предност модерне конструкције је превасходно финансијска, јер може постићи танке зидове и веома високу грађевину, што је велика корист за предузимача који може да произведе више простора на ограниченој парцели, док се традиционална грађевина може подићи највише до шест спратова.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Ibid.

Прозори. Тери издваја прозоре као следећи битан принцип, чиме се поново ослања на један од Албертијевих постулата, у овом случају *apertio*¹⁴⁹. Он каже да је традиционални прозор био пројектован тако да „на удобан начин“ осветљава простор унутар собе, да није ни превелики, ни прамали да би чинио собу сувише топлом лети, или сувише хладном зими. Тери даје конкретну меру када каже да су наши преци пронашли да мало преко једне десетине површине пода оквирно одговара за пријемне собе и мало мање за спаваће. Осим тога, потсећа да су прозори били распоређени на спољашњем зиду тако да су собе добро осветљене и могу се лако опремити. Овде долази до изражаја и његова практична стране архитектуре који се ослања на своје искуство, али и утицај Паладиовог објашњења и повезивања архитектонских принципа који симултано контролишу дешавања на грађевини у ентеријеру и спољашњем изгледу.

Распони соба. Као следећи принцип Тери издваја распоне просторија. Он наводи да традиционалне грађевине увек имају распон од приближно шест метара од прозора до средишњег носећег зида, тако да је укупан распон грађевине око дванаест метара и постоје прозори са обе њене стране. Тери верује да су ове димензије добијене искуствено, јер до тог распона има довољно дневне светлости да просторије буду удобне, а било би неразумно очекивати да људи бораве у просторијама којима је потребно више од тог распона да дођу до светла и ваздуха. Тери затим каже да модерне грађевине немају ту врсту дисциплине и често планирају веома велике просторе, удаљене од спољашњих зидова, са вештачким ваздухом и вештачким осветљењем. Тери критикује то, не само као друштвено непожељно, већ и због тога што захтева велики трошак услуга, сагоревање ресурса земље да би

¹⁴⁹ Погледати поглавље 3.0 и таблу у боји број 3, где Алберти даје читав низ практичних савета о броју, распореду и величини свих отвора, на првом месту прозора и врата, која прате логику грађења и којих се и данас у савременој архитектонској пракси придржавамо (климатски услови, положај у односу на осунчаност, ветрове, стране света, у односу на угао саме грађевине, величине у зависности од намене просторија, фреквенције проласка,..).

људи имали осветљење и вентилацију разумног комфора, а сва та висока потрошња доприноси и глобалном загревању¹⁵⁰.

Кровови. У овом низу принципа Тери наводи кровове као следеће и расправу о њима води на сличан начин, дајући конкретна искуства из праксе и извлачећи закључке на основу њих.

Симетрија. Као један од осам за архитектуру најзначајних принципа Тери издваја симетрију. Одмах наглашава да је симетричан распоред карактеристика природних предмета и она је свуда толико очигледна да јој једва треба објашњење; по њему, све што је лепо је симетрично: „Ја не мислим да грађевине морају бити идентичне у односу на средишњу линију; и заправо, када анализируте људску анатомију видећете да су поједини органи као што су срце или јетра распоређени на различитим странама, али би општи стас грађевине требало да тежи равнотежи и симетрији.“¹⁵¹ Самим тим, по Терију је нормално имати улазни хол куће (или велике грађевине) у средишту са главним вратима у средини. У модерној архитектури¹⁵², по Терију, одбачени су сви ти природни принципи под варљивим изговором да они ограничавају слободу пројектовања, а они заправо намећу неопходну дисциплину. Тако је, по њему, пуно модерних основа ослоњено на дијаграме израђене на основу упутстава клијената, без да се прилагоде и ускладе у доследан распоред¹⁵³.

Лепота: Редови. Тери на крају каже да је последње две тачке које се тичу лепоте оставио за крај јер „грађевина која нема друге саставне делове које сам горе описао никада неће бити лепа“¹⁵⁴. Из овога се јасно види да су за њега захтеви стабилности и функционалности (Витрувијеви *firmitas* и *utilitas*) неопходан услов за лепоту грађевине (*venustas*), по чему такође припада истој групи теоретичара са Паладиом. Ако је грађевина достигла

¹⁵⁰ Q.Terry. “The Authority for Architecture and How it should Develop in the Future”, 79-80; 134.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Тери у термилошком смислу користи реч „модерна“ архитектура без обзира да ли говори о „савременој“ архитектури или о архитектури „модернизма“.

¹⁵³ Ibid., 80; 135.

¹⁵⁴ Ibid.

претходно наведене фундаменталне неопходности, суштински је важно да она даље буде изражена на начин који је „лак за око“ или „лак на око“. Тери каже да су у прошлости лепе форме у архитектури непроменљиво проналазиле свој израз у пет класичних редова (тосканском, дорском, јонском, композитном и коринтском): „Не могу рећи зашто су они тако леви, ни када им потиче порекло, осим да су много старији од Грчке и вероватно досежу до сванућа историје. Не мислим да је неопходно веровати да су дати Мојсију када је градио Табернакл у дивљини, или Соломону када је градио Храм у Јерусалиму, али је потребно веровати у њихову унутрашњу вредност. Они поседују ред и конзистентност лепоте која је увек задовољавала укусу цивилизованих људи и друштава.“¹⁵⁵ Дакле, Тери не даје никакве практичне савете за њихово коришћење већ покушава начелно да укаже на њихове трајне вредности. Тери даље полемише да је можда из тог разлога модернистички покрет одбацио све редове принципијелно и не употребљава их ни на једној грађевини. Он је затим још критичнији и каже да му се чак чини да је „разлог постојања модернистичког пројекта одбацивање свих познатих класичних принципа и форми“.¹⁵⁶

Лепота: Профилације. Лепота у архитектури није постигнута само редовима већ и профилацијама које иду уз њих и које Тери одваја. Он верује не само да су профилације развијане стотинама година као комбинација конструкције и атмосферског деловања на форме, већ су и њихови облици смишљани умовима људи који су примећивали ефекте светла и сенке и падање сенке на једноставна геометријска тела. Он затим описује како који облик профилације баца сенку на тело грађевине и овим делом се повезује са својих основних седам тачака одбране класичне архитектуре где је за овакав приступ обликовања профилација казао да даје задовољство очима и чини да се осећамо добро, што је последица природних ствари. Тери понавља да класична архитектура потиче из природног света који цени природу, светлост и ваздух више него што је то случај данас.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid.

Првих шест Теријевих принципа првенствено се односе на стабилност и функционалност грађевине и они су апсолутни услов за добру архитектуру. Последња два се, међутим, односе на постизање естетских квалитета, који су такође неопходни, али тек под условом да је првих шест принципа испуњено. Свих осам принципа су директно повезани и са седам неспоразума којима Тери брани класичну архитектуру од модернистичких критика.

Све о чему Тери говори очигледно се заснива на практичном искуству. Доминантно га занимају питања форме и визуелног у архитектури и апсолутно одбацује „дух времена“ као битан. Међутим, снажна религијска убеђења дају његовим ставовима једну дозу апстрактног и необичног у односу на друге ауторе из групе савремених класичних архитеката.

4.5 ИМИТАЦИЈА, ТЕКТОНИКА, КАРАКТЕР, „ЗДРАВ РАЗУМ“ - НЕОПХОДНОСТ И СЛОБОДА, РЕД И ИГРА, КОНВЕНЦИЈА И ОРИГИНАЛНОСТ, НОРМАТИВНО И ИСТОРИЈСКО (ДИМИТРИ ПОРФИРИОС)

Теоријски ставови Порфириоса (*Demetri Porphyrios*) анализирани су првенствено на основу његових теоријских расправа - текстова сабраних и објављених у књизи „Classical Architecture“¹⁵⁷, али и у другим књигама које се баве приказом и анализом појаве савремене класичне архитектуре¹⁵⁸. У свим својим текстовима Порфириос разматра различите критичке аспекте класичног. У односу на друге ауторе у групи савремена класична архитектура, Порфириос се мање бави давањем интерпретације доктрине класичног, а више показивањем како класично егзистира у нашем свакодневном животу данас. Поглавља његове књиге „Classical Architecture“ су прерађена и проширена верзија шест његових предавања. Начин на који поставља своје ставове и даје анализе појмова који су по њему релевантни за разумевање класичне архитектуре нема тон којим би се ти ставови представљали као апсолутни и неприкосновени ауторитет, већ као да више отварају дискусију и постављају многа питања. Иако је Порфириос аутор са богатом и активном пројектантском праксом, његови текстови избегавају давање конкретних савета проистеклих из практичног искустава, већ су то праве теоријске расправе о темама и појмовима од значаја за његова размишљања.

Порфириос показује потребу да објасни свој интерес за класично и каже да му је главна мотивација управо његова сопствена све већа заинтересованост за проблеме грађења *грађевине* и *архитектонске форме*, односно за проблеме *теорије* и *праксе*. Та преокупација, заједно са неразрешеним односом између онога што се подразумева под појмовима *грађевине* и *архитектуре* је, по његовим речима, у основи покренула његов интерес за

¹⁵⁷ D. Porphyrios, *Classical Architecture*. London: Papadakis Publisher, 2006 (1991, 1998).

¹⁵⁸ R.Economakis.ed. *Building classical: a vision of Europe and America*, with an introduction by Demetri Porphyrios, 1993; D.Porphyrios: *Selected Buildings & Writings Architectural Monographs No 25*. Academy Editions, 1995; A.Papadakis & H.Watson ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990.

класично. Порфириос сматра да 20. век није имао интерес за овај однос¹⁵⁹, али с обзиром да класична архитектура нуди многе могућности, он каже како осећа да је дошло право време за ову тему.

Осим тога, по њему истовремено постаје све хитнија и потреба да се истражи дијалог између грађевинске технологије и архитектонске репрезентације, што је додатни разлог за размишљање о класичном. За Порфириоса „недавно укључење модернистичке и деконструктивистичке носталгије у стилистичке врсте постмодернизма“ значи „да ћемо наставити да будемо сведоци прогресивног пропадања наших градова и села“¹⁶⁰. Зато је по њему неопходно да се о класичном пројекту прича изнова на безкомпромисно модеран начин, и то од стране архитеката и критичара који нису доктринирани.

4.5.1 Теоријски ставови

4.5.1.1 Имитација у архитектури - теорија имитације

Порфириос прво критички испитује *теорију имитације*, позицију коју она заузима у класичној мисли и начин на који се може показати да имитација заузима значајно место у срцу и традиционалне и модернистичке уметности. Он скреће пажњу читаоца на чињеницу да када посети или гледа неку грађевину, његова пажња се креће у два правца одједном: један је прагматичан и бави се тиме како грађевина функционише, други има везе са природом грађевине и види је као нешто што је направљено. Порфириос

¹⁵⁹ D. Porphyrrios, *Classical Architecture.*, 7. Порфириос указује да су критичари и архитекте у пракси 20. века придавали мало пажње односу између грађевине и архитектуре, као да ни научници нису имали пуно интереса за то. У постмодерним седамдесетим и осамдесетим годинама, многи критичари и практичари су „флертовали са класичном сликом али су ретки имали практично знање класичног. Постмодернизам се држао суштински питања која су извођена из савремене постструктуралистичке литерарне теорије. Држећи се моде периода, постмодернисти су архитектуру надовезивали на литерарне бриге о језику и репрезентацији. Као резултат изгубили су осећај за „чврстоћу, удобност и лепоту“ и свој таленат протраћили на самозадовољне декорисане шупе“, каже Порфириос.

¹⁶⁰ Ibid., 7-8.

појашњава да је тако јер у људским творевинама генерално, важност не лежи у употребљивости или лепоти које прате артефакт већ у препознавању нас самих као твораца тог артефакта. То препознавање је суштински контемплативно искуство и када се тако гледа грађевина, иако може имати употребљивост, она одбија да буде коришћена на било који начин. По Порфириосу, архитектура баш то почиње, она говори о употребљивости, корисности која ју је прво направила, али од које се она одваја као уметност и на коју увек алудира¹⁶¹. Зато Порфириос сматра да се може поставити питање: „Каква је природа и сврха тог одвајања и којим средствима се оно постиже?“, другим речима: „У ком смислу се може рећи да се архитектура одваја од случајног заклона и конструкције и, ако је тако, зашто и како она то ради?“.

Порфириос подсећа да се концепција архитектуре, као и уметности уопште, која има потенцијалан а не директан однос према свету, може пратити уназад до грчке антике. Зато се позива на Аристотела и „Поетику“ у којој он расправља поезију и уметност као форму истине ослобођену од искуства, односно као одговор пробуђен у посматрачу трансформацијом искуства и могуће реалности у измишљену игру. Тако је централни принцип Аристотелове естетике да је уметност имитација природе. Међутим, Порфириос наглашава да је термин „имитација“ или *mimesis* пуно коришћен и погрешно тумачен у литератури и популарним дискусијама тако да је његово првобитно Аристотелово значење изгубљено¹⁶², због чега он потсећа на праве дефиниције и значење овог принципа:

1. Уметничка имитација се не односи на сервилно дуплирање модела, није копија нити симулација чији је циљ обмана. Уметност имитира нуђењем чулних представа света тако да га можемо ближе упознати.

¹⁶¹ Ibid., 11.

¹⁶² Видети: Ibid., 11-12., где Порфириос детаљно приказује и објашњава историју коришћења појма у различитим периодима.

2. Веома је важно и *шта* уметност имитира: стварност прошлу или садашњу, ствари какве кажу да јесу или како изгледа да јесу, или какве би требало да буду – у свим случајевима уметник имитира оно што он сматра важним за представљање.

3. Постоји *осећај* за „истинито“ у свакој уметничкој имитацији. Уметник не имитира физички објекат као такав већ пре „ствари“ (питања од важности) у оној мери у којој имају значај за њега. У том смислу уметничка имитација открива начин на који је свет истинит за нас.

4. Порфириос каже да је ту и питање *сличности* у свим представама¹⁶³.

5. На крају, циљ (сврха) имитације у уметности је да пружи емоционално уживање које прати задовољство признавања, односно препознавања шта је истина за нас. Уметник нам показује у чулном облику репрезентацију нечега. То прављење слике увек укључује успостављање дистанце од модела, и Порфириос истиче да је то тачно та дистанца која даје важност и истинитост уметничком делу, која одваја дрвени заклон од храма, који даје класичној архитектури значај прослављања успомене на заклон, конструкцију и законе природе. Та иста дистанца одваја праву животињу од сликане, и њене апстрактне суштине. Из свега овога, Порфириос потврђује закључак да се Аристотелова теорија имитације налази у срцу и традиционалне и модерне уметности.¹⁶⁴

Порфириос даље полемише да тема имитације заправо поставља питање како уметност и архитектура могу бити значајне, и каже да се архитектура, као један од аспеката цивилизације, бави сликама које доносе препознавање света, као што су: кров, носач-подупирач, портико, стуб, бели зид, пергола од опеке отворена према врту, што све повезује једну грађевину са другом и чини разумљивим наше архитектонско искуство света. Порфириос развија

¹⁶³ Ibid., 24. Порфириос даље развија идеју и каже да се сличност мора разумети на три начина, која затим и наводи.

¹⁶⁴ О теорији имитације видети и: D. Porphyrios. "The Relevance of Classical Architecture. *Imitation and Convention*", у: A.Papadakis & H.Watson, ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990., 59-63.

тврдњу да, кроз измишљене слике имитације, архитектура заправо себе издиже изнад потенцијалне грађевине и поставља симболе за препознавање. Ти симболи су састављени, варирани и поново састављени у вечно променљивом ланцу трансформација, али је ипак увек циљ да се човек споразуме са светом. Ако се ово узме у обзир, Порфириос тврди да ће се показати да постављање питања имитације у уметности и архитектури треба да почне да измамљује и изводи из пролазног оно што је трајно и истинито за нас.¹⁶⁵

4.5.1.2 Тектоника у архитектури – теорија тектонике

Приказивање тектонике у архитектури је основни и најважнији приступ који Порфириос заступа. Своју расправу о принципу тектонике започиње тумачењем појма *techne*, који се у грчком језику односи на једну врсту знања, односно подразумева метод и доследност и представља промишљену интелигенцију човека стављену у праксу. *Techne* је уређена примена знања чија је намера да произведе специфичан продукт, или постигне унапред постављени циљ¹⁶⁶. Порфириос затим каже да је можда најважнија карактеристика класичног концепта да се *techne* често супротставља природи, односно *physis*. Грчка мисао претпоставља да док природа делује из чисте потребе, *techne* укључује свесну људску намеру, процедуру намерног постизања унапред замишљеног циља уз помоћ промишљене интелигенције и вештине. При томе *techne* мора пратити рационалне законе¹⁶⁷.

Порфириос развија читаву расправу о прецизном значењу саме речи *грађевине* на различитим језицима, од староенглеског, немачког, грчког, латинског, до француског, и ослања се на лингвистику да би истражио суштинско значење *грађевине* као *изградње* и тиме се приближио *techne*, односно телу знања које је претходно потребно за грађење. У том процесу Порфириос потврђује да је у почетку градитељ био градитељ у дрвету – дрводеља, а тек касније у камену или зидар. То илуструје грчка реч за

¹⁶⁵ Ibid., 63; D. Porphyrios, *Classical Architecture.*, 24-26.

¹⁶⁶ Ibid., 29.

¹⁶⁷ Ibid., 30.

градитеља, *tecton* из које произилази *тектоника* и на крају *архитектура*, у контексту западне цивилизације. *Tecton* је дакле прво био занатлија у дрвету – дрводеља. Ако је тај градитељ *tecton* превасходно дрводеља, онда је његова *techne* – организовано тело знања које се односи на његово стварање – замењена као *tectonike*, дрводељство, одакле и реч тектоника потиче¹⁶⁸.

Порфириос истиче да није најзначајнији део да је *tectonike* заправо *techne* дрводељства, већ је суштинско уочавање да тектоника призива потенцијални ред - уређење који је дефинисан способношћу давања облика коришћеном материјалу. Порфириос тако показује да у дрводељству дрво као материјал није без облика већ је сугестивно по форми. Истовремено, оно има ограничену дужину и ширину и зато позива занатлију да са конструкцијом поступа поштујући димензије и размеру. Осим тога, дрвена грађа је из делова, није континуална, и зато захтева вештину и знање спајања, односно везивања. Тектоника, као *techne* дрводељства, док говори о посебној вештини и познавању дрвене конструкције, истовремено описује онтолошко искуство конструкције. Порфириос наводи да је брига тектонике трострука: 1. Ограничена природа формалних својстава конструктивних материјала, без обзира да ли је то дрво, опека, камен, челик, или други материјал. 2. Затим, процедуре спајања, односно начина на који се елементи конструкције повезују. 3. На крају, визуелна статика форме, начин на који је око задовољно по питању стабилности, јединства и равнотеже, њихових варијација или супротности.

За Порфириоса то значи да је у било ком сусрету са грађевином најважније онтолошко искуство тектонике, која је највише испуњење сваке конструкције. Зато Порфириос сматра да свака естетичка теорија која тектонику интерпретира само као скуп значајних потеза који се додају на свакодневне праксе конструкција, потпуно доводи у заблуду.¹⁶⁹ Он верује да када год осетимо да нешто недостаје у грађевини, то је зато што целина не

¹⁶⁸ Ibid., 33-37.

¹⁶⁹ Ibid., 37. Порфириос сматра да само у неким примерима то може бити случај – као на пример у теорији декорисане шупе коју је усвојио „постмодерни класицизам“ и „постмодерни модернизам“.

стоји заједно, зато што осећамо да недостаје осећај за неопходност, за нешто што треба да буде речено и може се само рећи на тај начин. Искуство тектонике, по Порфириосу, истовремено преноси и осећај за *неопходно* и за *слободу*. Осећај неопходности преноси зато што је ред разграничен капацитетом давања форме материјалу који се користи, тако да, на пример, сама форма панелних врата даје информацију о њиховом конструктивном склапању, што значи да се грађевинска технологија бави оним што је корисно и неопходно. Технологија и тектоника овде постају синоними, јер немају интерес за чисто конструисање направа. Осећај за неопходно и неизбежно који искуство тектонике преноси увек произилази из конструкције, структуре или материјала коришћених за заклон.¹⁷⁰

Истовремено, искуство тектонике преноси и осећај слободе. Овде Порфириос користи аналогију са игром: игра је нешто изван обичног или „стварног“ живота. Исто тако је и ред тектонике искорак из „стварне“ конструкције и заклона. Као у игри, ред тектонике делује као да прави заклон. Стојећи изван области неопходног, оно *не мора* да задовољи прорачун инжењера, нити захтеве грађевинскох заната, али ипак, поставља сопствена правила. Порфириос каже да једном када су постављена правила тектонике, она постају благо које ће остати задржано у сећању и преношено, и тада говоримо о традицијама класичне, готичке, кинеске, или романичке тектонике. Овде он даје изузетно илустративно поређење са шахом објашњавајући да шах играмо не из неопходности већ сопственом слободном вољом, али ипак, пратимо правила игре која, заправо, *нисмо* ми поставили. Било би апсурдно да тражимо право на поседовање две краљице и сличне изузетке од правила, не зато што би тај захтев био контрадикторан са прагматичном чињеницом или неопходношћу, већ зато што такав захтев не припада правилима игре шаха. Осим тога, Порфириос потсећа да ова правила никада не осећамо као ограничења већ као узајмно прихватљив уређујући оквир, у оквиру кога можемо изразити своју генијалност као играчи шаха.¹⁷¹

¹⁷⁰ Ibid., 38.

¹⁷¹ Ibid.

Та дубока сродност између *игре* и *реда* је оно што прави аналогију са тектоником веродостојном. Ред тектонике је за Порфириоса заправо фикција склоњена са случаја конструкције и заклона, али ипак инвестирана искуством стабилности, јединства и равнотеже које конструкција и заклон описују на првом месту. Правила реда тектонике су обавезујућа. Дакле, Порфириос овим прави пун круг: када год се дивимо грађевини то је зато што преноси и осећај неопходности (јер је ред ограничен капацитетом давања форме материјалима који се користе) и осећај слободе (који је повезан законима признавања нас самих као људи). То је оно што Порфириос сматра да је подучавала класична антика и оно што је данас изгледа заборављено.

4.5.1.3 Класична архитектура – (није) стил? Класичан ред – (је) тектоника!

Порфириос се у својим текстовима стално враћа на идеју класичног реда и испитује односе између грађевине и архитектуре на начин да се може потврдити да „класична архитектура није стил“. Он већ устаљеном методологијом увек прво даје лексичка значења речи и каже да се *грађевина* (*bâtisse, oikothomiké*) односи на занат прављења заклона, материјалне технике грађења, структуру и функционални распоред. Тако, грађевина укључује и подразумева знање и искуство које човек акумулира бавећи се свим непредвиђеним ситуацијама у обезбеђивању заклона – склоништа; док *архитектура* – реч у свакодневној употреби се односи на уметност грађења, као продукта уметничке намере а не, као грађевина, потребе. Архитектура, међутим, није само допуна грађевине, већ су оне у међусобном односу, једна се усредсређује на искуства занатства, а друга на искуства уметности.¹⁷²

Порфириос посматра историју у раној фази, пре архитектуре, када је постојао само занат грађења и каже да су тада понављање и емпиријско просуђивање водили градитеље да развију навику „гледања“ и „расуђивања“ конструктивне стабилности и функционалне удобности одређеног решења.

¹⁷² Ibid., 41.

Током векова, одређена изабрана грађевинска решења стекла су природно ауторитет. Ускоро су то постали универзални закони, који имају своје ознаке посебности и наглашавају своју типичност. Посматрањем и дубоком контемплацијом тих изабраних форми, човек у њима препознаје акумулирано знање и искуство своје грађевинске *techne* и генија његове врсте и зато жели да их упамти. У том тренутку те форме губе своју употребну вредност и преузимају симболичку вредност. Потребне конструкције и заклона су обележене уз помоћ симболичке форме, неопходност заклона је замењена естетиком тектонике, а грађевина постаје архитектура¹⁷³.

У том смислу Порфириос сматра да архитектура треба да подражава конструктивно порекло своје вештине грађења и верује да порекло речи, етимологија (*arche-tectoniké* значи порекло грађења), историјски развој и заокупљеност формом потврђују чињеницу да архитектура слави конструкцију и заклон на начин тектонике. Он истиче да архитектура није произвољни украс ни неопходни узрочни производ грађевинске технике, већ митски облик који човек даје својој вештини грађења уз помоћ принципа подражавања. На тај начин архитектура показује вештину грађења из које је рођена, од које се одвојила као уметност и на коју подсећа.

Порфириос сматра да од различитих архитектура које су се развијале вековима, архитектура грчке антике најбоље представља идеју тектонског реда. Захваљујући свом веровању да је највише достигнуће уметности способност да стоји између примера и правила, Грци су успели јасно да докуче однос између вернакуларне грађевине и класичне архитектуре. Упркос површној асоцијацији са рустичношћу коју реч вернакуларно носи, нагласак који Порфириос има на уму је другачији: суштински, вернакуларно

¹⁷³ Ibid., 45, и у: D. Porphyrios. "Building & Architecture", *The Classicist*. No., 7-9, 30-31.; D. Porphyrios. "The Relevance of Classical Architecture. *Building and Architecture*", у: A. Papadakis & H. Watson, ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990., 53-57. Да илуструје овакав став Порфириос цитира Цицерона у *De Oratore*, који пише да је габл настао из неопходности, јер је потреба да се одведе кишнаца условила његову форму, али је лепота те форме толико велика да, када би неко желео да гради храм на месту где никада нема кише, осећао би обавезу да га и онда крунише тимпаном.

се не односи на примитивизам пре-индустријских култура већ на етос директне-искрене конструкције, на рудиментарну грађевину заклона, односно активност која показује разум, ефикасност, економију, трајност и задовољство. Свакако, по Порфириосу, варијације у материјалима и техникама дају регионалне карактеристике вернакуларним грађевинама, а ипак, има и доста конструктивних искустава која су универзална и као таква су заснована на онтологији грађевине као *tectonike*.¹⁷⁴

Разматрањем искуства ношења терета по принципу стуб и греда, Порфириос указује на основну логику постојања одређених конструктивних елемената: под, пошто понавља оригинално тло, је раван, јер је намењен да се по њему хода; док је кров нагнут јер, осим што одводи воду, он и обележава крај грађевине. Истовремено, и с обзиром да је свака грађевина (као *tectonike*) конструисана уз помоћ спајања ограничених елемената, чин грађења обавезно укључује искуство демаркације, односно дефинисање почетка и краја различитих конструктивних елемената. Порфириос даље каже да када се то примени на грађевину, таква универзална конструкцијска искуства доводе до синтаксних и фигуративних слика – као на пример габл, који обележава завршетак крова и тако наглашава примарно искуство уласка; или ангажовани пиластар, који открива искуства ношења терета и затварања; или прозор и врата, који манифестују искуство локалне замене омотача, у сврху проласка; или колонада, која обележава искуство границе. Порфириос даје пример праисторијског трилита као фундаменталне идеје принципа стуб-и-греда, јер се ту осећа одвајање човека од сопствене везаности за земљу. Конструкција трилита стоји између два света не само као преграда, као у случају зида, већ такође и као капија која повезује. У слици капије, вернакуларна грађевина покушава да симболизује, по први пут, идеју куће као склоништа - заклона. Порфириос наводи да забат замењује кров, архитрав и конструкцију и омотач, док врата означавају и пролаз и сигурност када су затворена, из чега закључује да није необично што су све

¹⁷⁴ D. Porphyrios. *Classical Architecture.*, 46.

цивилизације давале тако пуно пажње пројектовању својих капија.¹⁷⁵ Ипак, Порфириос сматра да архитектура не може остати на тим „почетним тачкама“. Њен циљ као уметности је да нас наведе да гледамо на конструкцију и заклон тако да можемо доћи до сазнања о законима природе аутентичније него што то можемо када смо у свакодневном случајном сусрету са грађевином. У том смислу, класична архитектура није само друга верзија или копија конструкције грађевине, већ препознавање суштинских закона природе који су сада формализовани у осетљивом медијуму тектонике.

У тектоници класичне архитектуре – искуство ношења терета представљено је ентазисом стуба, док је примарно искуство стуб-и-греда конструкције формализовано у архитраву грчке антике. Главна греда повезује стубове и на њих ставља заједнички терет који постаје архитрав. Скраћивање попречних греда које стоје на архитраву представљено је триглифима и метопама на фризу. Још значајније за Порфириоса је да цео склоп стуба, архитрава, фриза и венца постаје коначан објекат класичне контемплације о идеји реда, тако да класичан ред поставља форму као неопходност заклона и тектонике и даје коначно објашњење закона природе манифестованих кроз конструкцију и заклон. Зато каже: „Док је разноврсност света константно на ивици поништења и форме стварног света цветају и вену, класичан ред чини да видимо непроменљиве законе природе уз помоћ тектонске фикције.“¹⁷⁶ Порфириос тврди да је управо то оно што чини да зовемо класичним све што се повратило из промена и преокрета времена и укуса и зато се, код њега, термин класичан увек везује за нешто трајно, са значајем који је независан од свих околности времена: „Класичним зато називамо када препознамо врсту ванвремене садашњости, која је савремена и стоји са лакоћом у односу према

¹⁷⁵ Ibid., 49.

¹⁷⁶ Ibid., 49-50.

сваком историјском периоду“. Порфириос каже да је зато у тако пуно прилика инсистирао на реторичком изразу „класицизам није стил“¹⁷⁷.

4.5.1.3.1 Класичан ред и однос према природи

Порфириос тврди да у класичном реду обитава моћ митске фикције, постајући прво култна, а затим и главна естетска тема класичне архитектуре. Класичан ред, по њему, конструише тектонску фикцију из конструкцијских нужности грађевине, а „лукавство“ конструисања тог измишљеног света види се као аналогно законима природе и као правило за конструисање људског света. Порфириос даље развија ову идеју тврдњом да мит дозвољава састајање стварног и фиктивног тако да је стварно искупљено. Природа се међутим, по Порфириосу, мора разумети као она која укључује људску природу, јер класичан ред имитира и човеков темперамент и положај. Мужеван, женствен и софистициран темперамент су дорски, јонски и коринтски редови који реферишу на митско искуство људске онтологије. Касније, када је магијски круг митске свести прекинут, класични редови преузимају на себе „естетску“ улогу и постају реторичке алатке за успостављање *decorum*-а друштвене исправности¹⁷⁸.

4.5.1.3.2 *Decorum* класичног реда

Порфириос својом расправом о *decorum*-у указује на, по њему, још једно „скретање са правог пута“ савременог односа према класичној архитектури, јер се „естетска“ улога класичних редова често третира од стране историчара и критичара као „пад грациозности“ и у разним расправама се може пронаћи да када су једном редови изгубили свој култни значај добили су чисто „декоративну“ функцију. Порфириос сматра да је тај одлазак од култног страхопоштовања ка естетици *decorum*-а неизбежно поткопао њихов кредибилитет, карактеришући њихове форме као нешто произвољно и, тиме,

¹⁷⁷ Ibid., 50; D. Porphyrios. “Classicism is not a Style”, у: A.Papadakis & H.Watson, ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990., 19-21; „The Relevance of Classical Architecture”, 65-67.

¹⁷⁸ Ibid., 50.

као необавезан орнамент¹⁷⁹. Међутим, као одговор на ове тврдње, он поставља суштинско питање: „Може ли бити да су стисли ред и орнамент у међусобном односу?“. Одговор проналази поново у језику, показујући да на грчком, и ред и декорација проистичу из сличног искуства¹⁸⁰. Порфириос закључује да у том контексту класични редови стоје као велика метафора тектонског реда и уређења света. За њега та лингвистичка двострукоост има пуно смисла јер орнамент, од латинског *ornare* значи буквално „ставити у ред“, а такав је суштински објекат естетике декорума.¹⁸¹

За Порфириоса је грађевина у корену сваке архитектонске имитације јер је истовремено главна тема архитектуре и њено средство имитације. Процес кретања од грађевине до архитектуре одвија се, по њему, у три корака: 1. Конструктивна техника и удобан распоред заклона су почетна тачка и стабилна грађевина показује пут до типичних решења. 2. Формалне карактеристике тих решења стичу симболичку вредност током година. 3. У дугом просесу пречишћавања, ти симболични облици су постепено објективизирани у својој типичности и архитектура је рођена!¹⁸² Он сматра да архитектура имитира сопствено порекло своје прошлости као грађевине и, кроз процес митске анимације, одређује свим традиционалним грађевинама решења посебне тектонске форме, а класични редови, у смислу тектонског реда, славе законе и физичке и људске природе. У том смислу класична архитектура, самим тим и традиционална архитектура уопште, није ни произвољно украшавање грађевина, нити неизбежан узрочни резултат грађевинске технике, већ више симболична форма коју човек даје свом грађевинском занату када имитира тај занат посредством тектонике. Порфириос верује да је то разлог што нас архитектура наводи да видимо

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Порфириос наводи да је декорисати (*to decorate*), у почетку значило „увести ред“ и регулисати као да је уређено на начин како веслачи седе, ред војника у битци и цивилни ред који повезује грађане. Затим каже да се на грчком чак и данас реч *kosmos* односи и на ред и на украшавање и, самим тим, такође подразумева и смисао људског света генерално, па чак и реда универзума, као што реч у енглеском језику деривира од „космичког“ реда.

¹⁸¹ Ibid., 52.

¹⁸² Ibid.

грађевински занат из кога је рођена, од кога се одваја као уметност, и на који увек алудира.¹⁸³

4.5.1.4 Карактер vs. стил – „стил“ не постоји у класичној архитектури

Порфириос дискусију о појму „стила“ почиње скретањем пажње на чињеницу да се у савременој архитектонској терминологији грађевине често описују као да имају *персоналност*: као елегантне, тешке, које се истичу, повучене, итд, и када се осети да је таква персоналност глас самог архитекте, то се назива „стил“. Порфириос каже да је таква концепција стила, као особеног потписа уметника, заснована на претпоставци да сваки ументик има сопствену машту, сопствене преокупације и сопствене формалне конвенције. Ако се овако схвати, стил има велике периоде у временима када је примарна веза између уметничке форме и персоналности аутора фундаментална уметничка вредност и принцип критицизма¹⁸⁴.

Међутим, Порфириос истиче да класична мисао има потпуно другачији поглед, јер ту није персоналност уметника оно што одређује дело, већ пре *техне*, као тело знања, односно вештина знати како нешто извести. Оно што се разликује од једног до другог уметника је степен његовог знања или вештине – *virtu*, а нема ни наговештаја личног стила који надмашује знање његовог *техне*. Порфириос тиме доказује да питање стила не постоји у класичној архитектури јер је индивидуална персоналност увек упућена на принципе свог *техне*, а појам, односно идеја изолованог индивидуалног генија и његовог презира према водећим законима *техне*, које познајемо од времена романтизма, су страни класичној мисли¹⁸⁵. Порфириос тврди да се у овим стварима преовлађујућа разматрања класичне традиције врте око теорије *decorum* - а. *Decorum* се односи на оно што је „подесно, погодно“. У свом латинском коришћењу *decorum* има исти смисао као погодно, одговарајуће или прикладно, а у архитектури је значио прикладност форме

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid., 55.

¹⁸⁵ Ibid., 56.

програму и физичком и друштвеном контексту и околностима¹⁸⁶, тако да и лепота проистиче из прикладности. Порфириос овде каже да у том контексту романтична концепција стила није од користи и зато се уместо њој, окреће класичном концепту *карактера*.

Идеја *карактера* као теоријског концепта оригинално проистиче из Аристотелове теорије о људској природи¹⁸⁷, али Порфириос истиче да класична идеја карактера никада није наглашавала индивидуалне већ увек типичне особине, односно карактеристичне црте. За класичан ум све на свету има свој карактер у смислу да носи особене карактеристике по којима се може препознати. Зато, као и у природи, ти артефакти које направе занатлије и уметници морају такође добити свој особени карактер. Карактер овде не значи олакшати препознавање руке уметника, већ атрибут, односно особину која додељује исправне и типичне карактеристике артефактима, тако да се може говорити о њиховој намени, рангу, непосредном контексту или далеком пореклу.¹⁸⁸

4.5.1.4.1 Принципи архитектуре - Правила за давање карактера артефактима

Порфириос објашњава да су у пракси класичних радионица сликара и скулптора, развијана специфична правила за давање карактера артефактима, и она важе и за архитектуру. Та правила нису детаљно објашњени прецизни технички подаци неопходни за извођење, већ функционишу као принципи, односно наглашавају области уметничког интереса за форме. Карактер се даје артефакту комбинацијом следећих разматрања: *symmetria, rhythm, akribeia, ornament*.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Витрувије га је први дефинисао, а сви теоретичари ренесансе су давали своје тумачење појма.

¹⁸⁷ Ibid., 56. Порфириос објашњава да су у Аристотеловој *Поетици* сви људи обележени специфичним физичким атрибутима и атрибутима понашања, а карактер је израз моралне намере, односно сврхе, док тек касније код грчко-римских реторичара карактер почиње да значи стил у смислу личног израза.

¹⁸⁸ Ibid., 59.

¹⁸⁹ Ibid.

Порфириос прво потсећа да се појам *symmetria* у антици први пут јавља код Поликлета у *Канон-у*, који није сачуван, али се из трактата Галена из Пергамона, лакара Марка Аурелија, зна да је у класичној антици медицина била једна од уметности (*техне*), по томе што лекар, имитирањем процеса лечења у природи наставља дело природе. Гален је веровао да се лепота не односи на неку посебну супстанцу која је смештена у објекту, већ у уравнотеженом односу између делова и целине и ту говори о свим *symmetriae* људског тела¹⁹⁰. Значење речи *symmetria* нема ништа заједничко са савременим коришћењем појма, већ описује односе између делова и целине.¹⁹¹

Други принцип односи се на *rhythm*, који деривира од глагола *rheo*, што значи тећи, и сугерише врсту секвенцијалног покрета диктираног премештањем ствари у простору и времену. Порфириос сматра да, у том смислу, ритам одређује карактер стављањем у однос одређене елементе грађевине, њихов програм и конструкцију (чврстоћу, стабилност). У грчком смислу, ритам даје правац и структурно јединство елементима грађевине који би иначе деловали насумични и неповезани, и обезбеђује утисак целине. Порфириос каже да је изазов изједначити класичан *rhythmos* са нашим модерним концептом *композиције*.¹⁹²

Као треће разматрање Порфириос издваја *akrabeia* која деривира од *akron*, што значи врх, врхунац или тачка, и сугерише оштрину и прецизност. Порфириос истиче да је у пракси занатских радионица *akrabeia* имала значење строге вештине и врхунског знања у изради, а строго говорећи, значила је прецизност извођења и у контексту класичног натурализма, а

¹⁹⁰ Видети: Р.Јадрешин-Милић. "Појам симетрије у теоријским принципима архитектуре ренесансе и њена улога у дефинисању принципа модерне архитектуре". Магистарски рад одбрањен на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2007. У тексту се наводи да код Галена идеја лепог произилази из симетрије делова тела, заједно са концептом да здравље произилази из симетрије међу саставним елементима тела - симетрија, односно равнотеже, између топлог и хладног, сувог и влажног: „Јер Хрисип је то објаснио у малочас записаном говору, где каже да је телесно здравље у ствари симетрија између топлог и хладног, сувог и влажног, дакле елемената тела“. Своје сведочење завршава речима: „Да лепота тела лежи у симетрији, то се слаже с мишљењима свих лекара и филозофа.“

¹⁹¹ Више о појму симетрије видети: Ibid.

¹⁹² D. Porphyrrios. *Classical Architecture.*, 59-60.

односила се такође и на верну репрезентацију природе. Порфириос наводи да су до првог века н. е. грчки реторичари попут Деметриуса користили термин *akribeia* да опишу специфичне особине израде оличене у самом делу. У том смислу израде и израде детаља, *akribeia* је постала важно разматрање у успостављању карактера, с обзиром да она посредује између намераване идеје дела и њенеог материјалног извођења.¹⁹³

Четврти принцип који приписује карактер грађевини је *ornament* и њему Порфириос посвећује највише пажње¹⁹⁴. Порфириос истиче да је орнамент везан за репрезентацију на исти начин као што је језик везан за коришћење, односно употребу: „Као што се језик повезује са својом употребом у свакодневном животу из којег добија смисао, тако и орнамент учествује у друштвеној пракси која му првенствено даје значење“. Пример за ову тврдњу су различити татуи, орнаменталне шаре и други начини самоукрашавања мушкараца и жена примитивних племена, као спољашњи знак положаја и заслуга, јер главни циљ племенског самоукрашавања није улепшавање већ показивање вештине, храбрости, богатства и положаја, или као заштита против болести или зачаравања. У том смислу може се рећи да је орнамент увек одређен својим односом према ономе што декорише и онога што га носи. Порфириос наводи Канта који у својој расправи о тетовирању каже да је орнамент орнамент „само када пристаје ономе ко га носи“. Другим речима, орнамент није примарно независан објекат који је затим примењен на нешто друго, већ је он део свеукупне презентације онога који га носи или ствари која га носи.¹⁹⁵

Када је архитектура у питању, Порфириос овај принцип дели на две групе елемената и каже да се у грађевинама о орнаменту може расправљати у смислу *профила* или *мотива*. Када је у питању *профил* његово порекло је двостурко: са једне стране конструкција, а са друге сама природа. Порфириос

¹⁹³ Ibid., 60.

¹⁹⁴ Ibid. Порфириос поставља питања: „Како то да су из многоструких токова утисака баш одређене форме изабране и обдарене посебним декоративним значајем? Да ли се орнамент односи на прављење артефакта или је он споредан у односу на његову структуру?“

¹⁹⁵ Ibid., 63.

објашњење проналази у језичком тумачењу термина и каже да је *профил*, од латинског *filare*, завртети, оригинално био технички термин који се односио на специфичну активност ткалаца и грнчара, и убрзо је добио смисао репрезентације обриси, односно контуре. Рано порекло профила се тако треба тражити у методама саме конструкције. Конструкција и производња, потсећа Порфириос, подразумевају намерну трансформацију сировог материјала укључивањем људског рада вођеног помоћу *techne*. Када је завршен, коначни артефакт говори ненамерно о *techne* која га је створила. Та обележја, односно знаци његовог настанка, претпостављају у људској машини статус слике или лика. Тако, наводи даље Порфириос, ако се размотре различити начини спајања два дела, сваки изазива сопствену слику, а спољашњи израз унутрашњих особености – „црте лица“ које дају ти спојеви су различите у зависности од тога да ли су делови прошивени, заковани, зашрафљени, подрезани, умотани, везани, итд. Тако, на пример, *scotia*, без обзира да ли обележава спој од опеке, камена или дрвета, увек говори о спајању два елемента грађевине док их истовремено држи и раздвојеним као засебне јединице, док *torus*, са друге стране говори о затезању, обезбеђивању и привезивању као помоћу ужета. Порфириос подвлачи да се ови и слични профили, који се посматрачу могу чинити као производи спонтане уметничке активности, у ствари откривају као комеморативне слике конструкције и производње.¹⁹⁶

Поред конструкције, и сама природа је често била извор порекла многих профила. Као добар пример Порфириос издваја египатски *cavetto*, који обележава успомену на лотус, или савијено лишће на највишем крају дрвета. Усправни *cavetto* тако не може бити коришћен на бази стуба пошто његова експресивна физиогномија деривира из савијеног листа. Уместо тога на базу се постављају *torus*, *scotia* и инвертовани *cavetto*. Овде *torus* не изражава искуство привезивања или везивања, већ деформацију због вертикалног притиска, као када се стане на надувану торбу. Тако, када се користи на бази, профил *torus*-а изражава терет који база стуба носи и преноси на стилобат.

¹⁹⁶ Ibid., 63.

Порфириос као даљи пример своје тврдње наводи и синусоидну линију киматиона који носи венац: „његов профил деривира из контура малог таласа и потсећа на плес кишних капи лагано ношених ветром“.¹⁹⁷ Порфириос каже и да је геометрија која генерише класичне профиле задивљујуће једноставна, заснована на елипси или кругу, тако да су основни профили кавето и оволо, скоциа и торус, кима ректа и киме реверса, док је прав угао дат тенији. Комбинације и варијације ових примарних профила су бесконачне.

Када су у питању класични орнаментални *мотиви*, Порфириос тврди да они никада не проистичу из оквира архитектуре и да се њихово порекло не може пратити уназад кроз грађевинске технике. Многи реалистични или стилизовани мотиви су извучени из природе, док су други симболички или алегоријски мотиви који се односе на сферу друштвеног живота и митологије. Тако Порфириос наводи да се, на пример, у акантусовом листу природа показује директно, док класична волута имитира хеликс који се у природи проналази код змије или морске шкољке. Исто тако, египатском архитектуром доминирају фитоморфне форме и презентације лотуса и папируса у пупољку или пуном цвату, сложених, више пута пресавијених или једноставних, а сличне фитоморфне и зооморфне форме се могу наћи у свакој традиционалној архитектури, као код индијанских светих животиња или готичких грифона.¹⁹⁸

Као други облик орнамента Порфириос наводи орнаменталне *мотиве* који проистичу из друштвене митологије, попут „*egg and dart*“, који симболишу живот и смрт, или „*rope and wreath*“ што је у антици био симбол фертилитета. Предмети митолошких мотива веома много варирају и одражавају друштвене односе или ставове које су људи заузели према природи и њеним боговима. Ритуалне процесције, митолошке фигуре богова, симболички атрибути и слике, све то доприноси иконографском наслеђу орнаменталних мотива, а Порфириос сматра да је можда најзначајнији алегоријски допринос

¹⁹⁷ Ibid., 63-4.

¹⁹⁸ Ibid., 64.

класичне архитектуре њена константна алузија на људско тело. Овим Порфириос долази до друштвене, а тиме и историјске (као супротност онтолошкој) природе орнаменталних мотива. Он каже: „Ако *профили* имају порекло у конструкцији и *мотиви* у обичају, не би требало да буде неразумно очекивати да мотиви имају краћи животни век. Једном када стари обреди, обичаји и праксе ослабе, њихово митолошко искуство постаје чист елемент форме. Док треба да приметимо историјску релевантност орнамента, морамо, поред тога, схватити да тенденција ка орнаменту никада није одсутна из архитектуре, без обзира да ли је то грчка, египатска, византијска, готичка, ренесансна, индијанска, кинеска, исламска или нека друга. Заједно са тектоником, орнамент формира базу из које било која грађевинска традиција може да прерасте у архитектуру“.¹⁹⁹

Из овога се јасно види да су за Порфириоса конструкција, природа и друштвена веровања преплетена са орнаментом. По њему, орнамент је небитан сам за себе, али своју сврху проналази у свом односу према ономе што украшава. Порфириос не мисли да класичан орнамент интерпретира или објашњава конструкцију или природне феномене и друштвене обичаје, већ он једноставно осликава и прославља успомену, а стилизација орнамента даје свежину и чврсту дефиницију утиску искуства који иначе бледи. Истовремено, Порфириос тврди да класичан орнамент никада није утврђен од стране појединачног уметника. Орнаментални профили или мотиви не могу бити измишљени као симболи, већ увек говоре о митској анимацији која је подарена конструкцији и природним феноменима и друштвеним обичајима. Порфириос наглашава да је орнамент, као и језик, оригинално потпуно повезан са митом, а тек знатно касније он остварује чисто репрезентацијску, односно чисто „естетичку“ улогу.²⁰⁰

¹⁹⁹ Ibid., 67.

²⁰⁰ Ibid.

4.5.1.5 Однос према историји – одбацавање историцизма и „духа времена“.

4.5.1.5.1 Принципи „здравог разума“

Порфириос јасно исказује став против идеје да се треба ослонити на достигнућа архитектуре и урбанизма 20. века и наглашава да је већина савремених расправа још увек структурирана у интелектуалним оквирима постављеним од стране модерниста двадесетих и тридесетих година. Критички примећује да је још увек основно веровање да су једине одрживе алтернативе или неке форме експериментализма или да смо вођени неминовно регресивном историцизму. Порфириос међутим каже да је искуство постмодернизма доказало да савремена архитектонска култура није способна да буде „пријатељ“ са историјом, као и да се историја и даље гледа као „спектакл“ за модернистичку архитектуру: „не као морално образовање већ чисто као складиште стилистичке фриволности – и архитекте и теоретичари и даље закључују слично онима из двадесетих и тридесетих година прошлог века: да историја не негује моралне парадигме, већ једноставно наглашава релативизам без вредности“²⁰¹.

Порфириос верује да је овакав скептицизам према водећим принципима карактеристичан за садашњи интелектуални живот и показује бунт према идеји да је илузија мислити да постоје трајни стандарди здравог разума којима можемо бити привучени да бисмо разумели и судили такмичарске тврдње које стално праве савремени архитекти и критичари. Он одбацује идеју да смо у потрази за принципима ограничени нашим историјским контекстом и „духом времена“²⁰², и сматра да оваква концепција историје непрекидно флертује са идејом да је оно што узимамо као истинито, исправно или лепо без изузетка произвољно. Осим тога, пошто не може бити

²⁰¹ Ibid., 69.

²⁰² Ibid. Порфириос је овде веома експлицитан и изврће руглу оно што „нам је речено да „дух времена“ није само света граница коју не можемо прећи, већ да само у том концепту сија зрак истине, веродостојности и разума“. Видети и: D. Porphyrios. „Building Classical“ у: R. Economakis, ed. *Building classical: a vision of Europe and America*. London: Academy editions, 1993., 11, где се Порфирис такође јасно дистанцира од концепта „духа времена“.

трајних вредности, значи да све пролази, и то све док је обележено унутрашњим, само-регулативним (а тиме и само-легитимним) методом. Овде Порфириос указује на контрадикторност ставова супротне струје и поставља захтев да, ако један архитектонски пројекат треба да буде фер просуђиван, онда треба да се процењује на основу својих проглашених циљева, стандарда и вредности.²⁰³

Порфириос скреће пажњу да данас треба препознати критичан потенцијал који класична архитектура и традиционални урбанизам поседују, јер је у 20. веку класичан хуманизам био свргнут са централне позиције у западној уметности и архитектури, али је сада направљен пун круг и почела је поново да се цени традиција, и то не због њених прописујућих правила већ због вечите модерности. Порфириос сматра да је питање које класични пројекти постављају данас: „Како гледати на архитектуру и урбанизам као дисциплине које траже нове процене односа између сталности и промене?“. Његова поента је да се у култури где „свако треба да буде оригиналан“, класичним сматра онај који испитује само значење оригиналности. Порфириос каже да класичан признаје и чак прихвата глас других, што одмах даје класичном пројекту позадину и богатство различитости које практичар „новотарија“ не може да се нада да ће постићи. Исто тако, „класичан“ показује да, упркос ћудљивостима историјског времена, могу бити, и постоје, континуитети и принципи здравог разума који увек важе.²⁰⁴

Порфириос даље поставља и покушава да да одговор на питање: „Како веродостојни и како универзални принципи здравог разума могу бити данас?“, и каже да су три питања у центру дискусије о класичном: прво, „Зашто уопште тврдити да постоје, или треба да постоје, принципи здравог разума у архитектури и урбанизму?“; друго, „Где их треба тражити и како их добити?“; и треће, „Како да се примене а да се не упадне у вулгарне или софистициране форме неоправданог ауторитаризма?“.²⁰⁵

²⁰³ Ibid., 70.

²⁰⁴ Ibid., 70-73.

²⁰⁵ Ibid., 74.

Одговор на прво питање Порфириос проналази у историји и каже да су поуздан историјски извор за веровање да принципи здравог разума постоје, Витрувије, Филарете, Алберти и други теоретичари ренесансе, који су оставили трактате о архитектури. Једина разлика је, по њему, у томе што је за класичну антику и ренесансу основ сигурности била божанственост Бога, док за свет модерности после просвећености људски разум преузима то место Бога.

Као одговор на питање где треба тражити принципе здравог разума, Порфириос критички каже да трагање за парадигмом почиње чим се суочимо са оскрнављеним пејсажом наших градова и осиромашењем наше уметничке имагинације²⁰⁶. Он се затим бави принципима традиционалног града и залаже се за ревитализацију практичног разума и здраве памети, јер управо традиционални град показује дијалог између континуитета-и-промене у људском животу.

Порфириос издваја и тумачи два принципа, и каже: „Оно што данашња класична архитектура узима од старих је суштинска дефиниција *Città Felice*, приказаног кроз идеје *disegno* и *misura*“:

Disegno никада не постоји као емпиријска реалност, сматра Порфириос, већ је то парадигма, пример који води и који, у мери у којој није модел за копирање, никада не носи ризик да буде тривијализован кроз клонирање. *Disegno* не смањује слободу интерпретације, нити се одаљава од реалности, а постаје прави план града само када је тумачен под строгим притиском свакодневног живота. У том смислу он се не односи само на формалне, функционалне или финансијске одлуке датог проблема, већ на ширу визију која артикулише циљеве и аспирације заједнице у целини. Порфириос чак каже да растућа свест о неопходности уравнотеженог еколошког система чини класичну идеју *disegno* потпуно актуелном данас.

²⁰⁶ Ibid., 74. Порфириос каже да класични пројекти данас оптужују индустријске државе 20. века за узурпирање човечанства стварањем „пост-историјског човека“, који је ироничан крајњи продукт еволуције постигнут кроз хипертрофију или интелигенције или механичке снаге, а која ће на крају вратити човека у „стање послушне поспаности“.

Истовремено, *Città Felice*²⁰⁷ зависи такође и од *misura*. Порфириос каже да су мера, пропорција и величина гаранте успеха *disegno*, јер је град без праве мере као Аристотелов лоше димензионисан брод који никада неће испловити. Порфириос исто тако сматра да парадигму *Città Felice* не треба тражити у зидом ограђеним градовима антике већ у миленијумској историји традиционалног града јер је он отеловљење урбане мудрости: „Његов *disegno* се одвија добро утабаним и познатим формама урбаног блока, улице, трга и споменика, а његова *misura* је дуго долазила до нас као друга природа.“²⁰⁸

Порфириос сам коментарише своје ставове и каже да овакво преиспитивање традиционалног града не израста из антикваријанизма, јер свако озбиљно упоредно истраживање историјских почетака и раста традиционалних градова открива принципе сакривене у разноврсности његових форми. По њему не постоје мистичне или идеалистичке позиције које гледају многоструку форму као неке апстрактне а приори истине, већ напротив, бројни традиционални градови, у својој историјској специфичности и детаљу, сведоче о заједничком и за човека довољном *disegno* и *misura*.

Порфириос се осврће и на критике које се упућују савременим класичним архитектама и каже да постоји део јавности који им „аплаудира за ревност али сматрају њихову парадигму неубедљивом: једни је сматрају сувише сентименталном за свој осећај реализма, други је сматрају квази-социјалистичком и тако склоном младалачком идеализму и грешци, многи је зову утопијом, док неки чак оптужују такав глобални пројекат опасним прилажењем нео-фашизму“²⁰⁹. Порфириос сматра да је главна резерва свих критичара о томе да је усвајање традиционалног града као урбане парадигме велики корак уназад у идеји прогреса која мора да буде присутна, заснована на ставу да су се традиционалне форме урбанизације у прошлости показале опасном препреком за економски, политички и културни прогрес цивилизације. Критичари понављају да традиција непроменљиво стање реда

²⁰⁷ *La Città Felice* представља срећан град у истоименом делу објављеном: Giovanni Griffio, *La Città Felice*. Venice 1553, а копија тог оригиналног издања се чува у колекцији *British Library*.

²⁰⁸ *Ibid.*, 77.

²⁰⁹ *Ibid.*, 78.

сматра највећим добром и, као резултат, негује ауторитет који без изузетка гуши прогрес. Порфириос одбацује овакав став и каже да класицисти, међутим, иако знају да их противници називају доктриниранима и диктаторима, имају подршку на прагматичном нивоу где јасно постоји идеја да су се добро утабане и познате форме традиционалног града показале успешним од времена антике до данас. Иако се свет пуно променио у последњих хиљаду и више година, урбана структура традиционалног града је преживела и зато се у пркеси потврђује да нема разлога за сумњу у валидност парадигме, јер, једноставно, није било неуспеха. Он даље води своју линију аргумената и логично закључује да, ако све расположиве информације воде ка уверењу да циљ града 20. века, што је конкретно благостање његових грађана, не треба да буде различит од претходних цивилизација, онда добар здрав разум налаже да се користи већ проверено знање у суочавању са савременим потребама.²¹⁰

4.5.1.5.2 Традиција и реконструкција

Порфириос као две конститутивне идеје класичне мисли издваја традицију и реконструкцију:

Идеја традиције. Порфириос сматра да класичан пројекат не тежи ка прављењу лажне растаурације, или обнове, већ да му је циљ да пронађе у постојећем друштву оне традиционалне елементе који могу покренути ново. Он каже да је прича о градовима прича о бескрајним иновацијама, али ново никада није чиста новотарија, већ је увек резултат процеса преношења знања и вредности. Разне фазе историје су адитивне, а карактеристика цивилизованог човека је његова способност да бележи и преузима из сећања, тако да се класична архитектура и традиционални град мање баве размишљањем и поређењем између замишљене будућности и носталгичне прошлости, него теже ка реалистичним пројектима, којима је крајњи циљ благостање њених становника.²¹¹ Порфириос истиче и етички садржај

²¹⁰ Ibid. Ово је један од ставова који се директно ослања на тврдње ренесансних теоретичара.

²¹¹ Ibid., 78-81.

класичне парадигме јер је кроз векове традиционални град доприносио стишавању антагонизма између појединца и заједнице, обезбеђујући пажљиву равнотежу јавних и приватних простора и грађевина као физичког оквира за живот грађана.²¹²

Идеја реконструкције. Порфириос реконструкцију види као супротну урбаној обнови зато што постоје различити односи између њихових средстава и циљева: циљ реконструкције је јавно благостање, а не одређени крајњи производ. Осим тога, док се урбана обнова не бави средствима која јој омогућавају да дође до циља, управо то је потребно у реконструкцији, јер је значење и задатак реконструкције данас да измами у нама вољу која може постати контра сила против савремене дегенерације практичног начина размишљања и здравог разума.

Порфириос кроз целу дискусију покушава да стави акценат на централне теме *традиције* и *реконструкције* и наглашава практичне и политичко-етичке последице тих тема. Он тврди да када се класична мисао разматра озбиљно и када се покажу њене тврдње, оне ће нас одвести иза сентименталности историцизма. Порфириос верује да је у природи човека да се суочава са конфликтима који од њега траже да употреби своје етичке судове, и, ако се тако гледа, биће избегнут културни релативизам. Порфириос снажно наглашава да је класично укорењено у перцепцији историје као континуалне ренесансе, што је покрет који установљава континуитет уз помоћ константне обнове, а не догматских канона, тако да што је више архитектонско дело или план града отворен за нове интерпретације, више је његов класичан статус појачан. У том смислу се, по његовом мишљењу, може рећи да будућност не зависи ни од апстрактних концепата развоја и прогреса, нити од случајне игре или прилике, већ зависи

²¹² Ibid., 82. Порфириос сматра да овде лежи и корен неуспеха модернистичког индустријског града, који „је трагично промашио, прво, јачањем дивљачког инстинкта предузетничких интереса и друго, збуњујућом демократијом, најалкавијом од свих заблуда: спонтани популистички егалитаризам. ...Главни задатак урбанизма данас је да изазове чудну неистину модернистичке индустријске свести и да дефинише практично размишљање против доминације универзалне технике.“

од наше вештине коришћења тог капацитета за здраворазумско расуђивање и просуђивање које нас је овако далеко и довело²¹³.

4.5.1.5.3 Традиција vs. Ново

Порфириос се посебно бави темом традиције у архитектури. Он прво потсећа да питање како се традиција може оправдати није само савремени проблем, већ да су се тиме бавили сви историјски периоди, а дијалог између новог и старог, често изражен као жеља да се прекине се непосредном прошлости, увек се покреће када настаје нови захтев против традиције која је део наших свакодневних живота.²¹⁴

Кроз историју су давани различити одговори на ово питање и Порфириос даје пример два приступа. Са једне стране стоје ренесансни хуманисти који су наглашавали тврдње песника да изаберу сопствене моделе из антике и парафразирају их, а не копирају дословно. На тај начин они су реконструисали антику која је одговарала 15. веку, контролишући преношење традиције. Ренесансни хуманизам, осетљив на однос између традиције и застарелог, разумео је „имитацију“ као инвентивну трансформацију антике упоредиву са Римском асимилацијом Грчке. Са друге стране, пример другачијег приступа питању традиције који је најближи нашој данашњој перцепцији, Порфириос види у историцизму Хегела и његовом опажању да је уметност „ствар прошлости“. Порфириос потенцира како је Хегел мислио да се уметност више не разуме као откривање божанског на исти непосредан и природан начин како се схватала у антици, јер док је за антику божанско откривено у формама класичне уметности, то је престало да буде случај у хришћанству, а бесконачан хришћански Бог не може адекватно бити изражен коначним формама уметности, што је заправо предрасуда.²¹⁵

²¹³ Ibid., 82.

²¹⁴ Ibid., 85.

²¹⁵ Ibid., 86.

Порфириос свој аргумент о пореклу идеје одбацивања традиције развија пратећи појам предрасуде и каже да историчари идеја истичу да концепт предрасуде добија негативан тон на који смо навикли тек са појавом просветитељства, јер тада хришћанска вера, неспособна за универзалну потврду, постаје објекат сумње и гледа се као неутемељена предрасуда. Просветитељство тврди да, с обзиром да су сви мушкарци и жене рационални, они могу развијати сопствено просуђивање неспутани традицијом и без прибегавања било ком ауторитету. Призивати традицију или бити веран ауторитету за просветитељство је значило упадати у предрасуду. Порфириос каже да је слична судбина чекала и традицију класичне антике, јер је конвенција културне историје да просветитељство почне са *Querelle des Anciens et des Modernes*, став који је снажно потценио допринос других периода проблему „прекид – наспрам – континуитета“ са прошлим, зато што се и римско говорништво, средњовековни схоластицизам, и ренесанса баве питањем одлуке да ли апсолутни модели могу бити бирани из антике и до које мере традиција може бити извор инспирације или узалудног ограничења. Ипак, за разлику од свих њих, просветитељство је одбацило све изван расуђивања разума, а ауторитет антике је исто виђен као извор предрасуде. Иако се њихов критицизам превасходно односио на ралигијску традицију Библије, Порфириос сматра да је ту постојала и одатле води порекло општа идеја и осећај да су све традиције прикривена превара.²¹⁶

Порфириос мисли да се свака уметност и интерпретација играју са осцилацијом између предрасуде и разумевања и да се ту налазимо и данас. Оно што нам традиција предаје је врста знања која дозвољава да се обратимо свету посредством присности и признања, и у том смислу традиција је увек део нас јер се у њој препознајемо. Међутим, Порфириос на питања: „Које од уметничких традиција које смо развили треба пратити, да ли су оне неповратно одсечене од нашег разумевања, или могу бити обновљене и

²¹⁶ Ibid., 89.

како могу бити значајне за тај нови живот?“, каже да су о томе мишљења била и остала подељена, а широко говорећи расправљају се две позиције²¹⁷:

1. Прва је да одвојено од оригиналног контекста уметничко дело губи значај. Као производ посебних људи у посебном времену може се разумети само уз услове свог порекла – дакле, директно је зависна од „духа времена“ у коме је настала. Одатле произилазе теорије да је уметност одраз своје културе, и одатле студиозна потрага историчара за тоталном реконструкцијом прошлости и поновним установљавањем оригиналног контекста у оквиру кога је уметничко дело направљено. Традиција се овде види као фиксна, изван промене и критицизма, као да је сакрални тренутак који сви тежимо да повратимо, а овај став је опште познат као „оживљавање“ (*revivalism*). Он, по мишљењу Порфириоса, обећава реституцију, односно повраћај прошлог живота и своди историју на удобан фетиш.

2. Порфириос као супротну овој истиче другу позицију, која се ослања на и прати значење традиције и за коју каже да је Хегел даје у „Естетици“²¹⁸. Традиција коју историчар уметности проучава је, по Хегелу, увек спољашњи објекат истраживања, као да је са једне стране традиција, а са друге смо ми, који гледамо у традицију од споља и улазимо у историјско истраживање да бисмо могли да се „образујемо“ о прошлости²¹⁹. Одале потиче екстремни *историцизам* и *релативизам* Хегела, јер традиција постаје семореферентни систем и ускоро историја постаје историографија. Порфириос примећује да се ово дешава сваки дан у већини курикулума историје уметности и архитектуре који се предају у нашим школама, што види као велики проблем, и то посебно за архитекте. Он сматра да је Хегелово свођење историје на историографију учинило немогућим да се интегрише студио пројекат са курсом историје, јер се студентима историја приказује као процес без критеријума вредновања и она се посматра споља, а релевантност

²¹⁷ Ibid., 93.

²¹⁸ G.V.F.Hegel. *Eстетика I-III*. Beograd: Kultura, 1970.

²¹⁹ D. Porphyrios. *Classical Architecture.*, 94.

историјских модела који се проучавају је готово увек ствар произвољне претпоставке или индивидуалног укуса.²²⁰

Порфириос одбацује оба приступа и истиче свој став о теми традиције, који није ни уз оне који заговарају *revivalism* – „оживљавање“, нити са онима који бране историјски релативизам. Он сматра да, да би се разумело шта јесте традиција (посебно шта је традиција класичне архитектуре), мора се поставити питање односа једне (класичне) грађевине према другој. Када се тако формулише питање, постају важна два разматрања, а то су *конвенција* и *оригиналност*²²¹.

Проучавање *конвенција* је, за Порфириоса, засновано на *аналогјама форме*. Када се о класичној грађевини размишља у односу према другим класичним грађевинама, може се видети да се велики део креативног пројекта односи према постављању и трансформацији конвенција. Порфириос каже да су сва уметност и архитектура подједнако конвенционализоване, али се такве конвенције увек чине природним и универзалним тако да то не примећујемо, а данас је елемент конвенције у архитектури прикривен²²². Међутим, Порфириос сматра да је немогуће прихватити став да креативни архитекта ствара гледајући у белу плочу и пројектује *ex nihilo*. Он верује да архитектура може користити технологију и бити повезана са друштвеним и економским параметрима, да архитекти могу читати философију, романе, бити фасцинирани фракталном геометријом, али да архитектура не настаје из тих

²²⁰ Ibid., 94. Порфириос сматра да је онда разумљиво зашто се неке одбачене традиције концентришу на своју такозвану креативну интуицију, док остале флертују са историјом цивилизације као да се ради о следу шармантних стилова.

²²¹ Ibid.; исте идеје Порфириос исказује и у: D. Porphyrios. "Building Classical" у: R. Economakis, ed. *Building classical: a vision of Europe and America*. London: Academy editions, 1993., 11. Обратите пажњу на везу ових ставова Порфириоса са Томас Гордон Смитом који на исти начин поставља принципе *правило* и *инвенција*.

²²² Ibid., 97. Порфириос верује да је модернистички слоган „Доле са конвенцијама, живео слободни дух експеримента!“ био користан у првом периоду формирања покрета, двадесетих година 20. века, али је постао бесмислен чим се успоставила модернистичка архитектура. Чак се и скорашње расположење сталног „прекорачивања“ деконструктивиста ослања у великој мери на елемент конвенције, по мишљењу Порфириоса. Он тврди да деконструктивисти и не поричу конвенционални елемент, а тврдња деконструкције да је крај конвенцији не може бити добра јер, у најбољем случају, увек постоји неки „други“ комплет конвенција.

ствари, јер грађевине могу настати само из других грађевина, а архитектура сама себе обликује.²²³

Порфириос тврди да свака озбиљна студија архитектуре (и уметности уопште) показује да је права разлика између „великог“ и „мањег архитекте“ у томе што први имитира принципе великог наслеђа, док други копира манијеризам својих претходника или савременика. За уметника се каже да је оригиналан онда када прихвати изазов традиције и учини да видимо нешто више од онога што већ знамо. На тај начин уметничка креативност измами осећај релевантности из традиције. Креативни уметник чини да угледамо позицију коју заузимамо у оквиру традиције, он поставља питање и онтологије уметности и њене историчности. Порфириос ово доказује достигнућима класичне уметности и архитектуре, јер је од хеленистичког периода концепт класичног имао и нормативну (онтолошку) и историјску страну. Нормативна страна класичног односи се на достигнућа одређене фазе у развоју човечанства: грчке антике. Оно што се назива класичним, у нормативном смислу, је оно што преживљава непредвиђености променљивог политичког и економског живота и укуса и моде. Међутим, у мери у којој та норма указује на достигнућа прошлости одређених људи и доба, идеја класичног увек има и привремену страну која јој даје историјску димензију. Та историјска страна класичног је повезана са свешћу о „анахронизму“, са свесношћу о удаљености од норме и осећаја губитка.²²⁴

Зато Порфириос каже да није случајно да је концепт класичног формулисан први пут у каснијим годинама хеленистичког периода, тачно када је одступање од норме учинило норму видљивом по први пут. Слично томе, стилски концепт архајског и готичког, или манијеристичког и барокног, претпостављају однос према нормативном концепту класичног.²²⁵ Порфириос сматра да се због овакве артикулације између нормативног и историјског може рећи да сваки нови хуманизам нема другу основу до

²²³ Ibid., 98.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Ibid., 100. Порфириос као пример наводи да Гомбрих у „Норма и форма“ каже за готику да је „не-још-класично“, а за барок „не-више-класично“.

модерности коју покушава да актуелизује, а да класично прихвата историјско као елементе који га снабдевају неопходном дистанцом без које његов пројекат за показивање континуитета људског живота не би био могућ.

Порфириос на крају подвлачи да артикулација нормативног и историјског значи да је класично оно које говори о традицији модерним гласом, наглашавајући тиме човеков капацитет за миленијумски континуитет. Дело је класично не зато што је његово значење овековечено, него зато што континуирано позива коментаре и “лови”, односно проналази ново. Класично посеже између култура и времена и, преузимајући ризик анахронизма, лечи отуђење са којим се хуманизам стално суочава. Класично је трајно и ванвремено, али та ванвременост увек узима облик модерности јер узима форму релевантности традиције.²²⁶

За Порфириоса је сигурна ствар да историја није линеаран процес прогреса нити збир „духова“ тако много различитих доба. Уместо тога много је неопходније и убедљивије имати поглед на историју који није ни једноставно позитивистички, нити једноставно историцистички, већ онај који прихвата да постоје такви континуитети које култура бира као своје²²⁷. Порфириос сматра да се слично дешава и са класичном архитектуром и генерално са свом архитектуром која је вечна: радом у оквиру грађевинске традиције открива се „знање које имамо или нисмо никада стекли, успомене на ствари којима нисмо били сведоци, осећамо одјекивање емоција људи које нисмо никада познавали“²²⁸.

За разлику од тона којим већина представника савремене класичне архитектуре пише, код Порфириоса се у тексту не осећа љутња нити огорченост на било која дешавања у историји архитектуре. У уводу своје књиге он сам каже да су сва предавања из којих су настала поглавља књиге

²²⁶ Ibid., 100.

²²⁷ Ibid., 8. Порфириос каже да га оцена става да историја добија кроз посредовање традиције потсећа на Карераса (*José Carreras*) који је рекао да не брине ако су пре њега изводили неку оперу, јер ће он својим талентом, персоналношћу и осећањима донети нешто ново у музику.

²²⁸ Ibid., 9.

имала намеру више да дају предлоге студентима и покрену дискусију, него да дају прецизан одговор на постављене проблеме.

4.6 КОНТЕКСТУАЛИЗАМ, АЛУЗИОНИЗАМ, ОРНАМЕНТАЛИЗАМ – ВЕЧНО ВАЛИДНА НАЧЕЛА (РОБЕРТ СТЕРН)

Роберт Стерн (*Robert A. M. Stern*) се по начину исказивања својих теоријских ставова значајно разликује од осталих аутора сврстаних у групу савремених класичних архитеката. Он је један од првих аутора који је регистровао оживљавање и усвајање делова класичног речника у савременој архитектури, још осамдесетих година 20. века, у својој књизи „*Modern Classicism*“²²⁹. Овде Стерн исказује став да је модерна архитектура континуум који почиње у 15. веку, а идентификовао је пет, тада актуелних, приступа класицизму архитеката који се позивају на класичне принципе: *иронични* – упоредив са италијанским манијеризмом 16. века, који тежи да буде езотерична архитектура са забавним шалама за оне ретке који то разумеју, *латентни* – потиче од Миса ван дер Роа и Ле Корбизјеа и примењују га аутори који се у великој мери „држе модернизма“, *фундаментални* – инспирисан потпуном геометријом Ледуа и Булеа, *канонски* – са приступом који је највише археолошки, који заступа повратак преиндустријског оживљавања периода 1750-1820, *модерни традиционализам* – покушава да сажме оно најбоље из свих претходних приступа, избегава иронију и шале, *пуритански есенцијализам* и ограничења археолошке прецизности, и, као посебно поглавље издваја *модеран класичан град*. Иако овде наступа као историчар архитектуре који покушава да да слику тренутног стања у архитектонској пракси, јасно је да Стерн има специфичан став када је појам „класичног“ у питању. Његови актуелни и релевантни ставови о овој појави сакупљени су у две књиге: „*Architecture on the Edge of Postmodernism: Collected Essays 1964 – 1988*“²³⁰ и „*Tradition and Invention in Architecture: Conversations and Essays*“²³¹. Велики број чланака и предавања које је Стерн написао током четрдесет пет година уредница књиге је сврстала у две категорије: једна група су они у којима се аутор бави чистом историјом, а

²²⁹ R.A.M.Stern, *Modern Classicism*, London: Thames & Hudson; New York: Rizzoli, 1988.

²³⁰ C.Davidson, ed. *Architecture on the Edge of Postmodernism: Collected Essays 1964 – 1988*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.

²³¹ C.Davidson, ed. *Tradition and Invention in Architecture: Conversations and Essays*. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

друга су извештаји Стерна „из прве руке о променама у архитектонском размишљању и пројектовању које је, следећи период модернизма који се назива брутализам, променило изглед и праксу архитектуре двадесетог века“²³².

Есеји Стерна сакупљени у овој књизи јасно изражавају његово тумачење свих кључних промена и појава у архитектури у другој половини 20. века. Стерн се посебно бави постмодернизмом, који он ставља у време од неких грубо речено двадесет година, што се, по уредници, историјски гледано може сматрати поједностављивањем²³³. Она истиче да је за добробит историје водила рачуна да задржи Стерну својствено коришћење термина *постмодеран*, тако да он директно носи значење које му је Стерн дао. Као и остали аутори из групе савремених класичних архитеката, Стерн је уз своје писање о архитектури развијао и архитектонску праксу. Склоност ка класичној архитектури, историји и орнаменту, увек јасна у његовим текстовима, постаје све израженија како је расла његова архитектонска продукција. Есеји коментаришу али и отварају многа актуелна питања, а занимљиво за расправу је и да ли су његова склоност ка историји, или одлука да постане архитекта са праксом, а не историчар, учинили Стерна једним од покретача у покрету који је, како каже уредница књиге, „поново спојио архитектуру са историјом“. Уредница истиче да је Стерн увек био заинтересован за *историографију* и *историцизам*, као супротност чистим чињеницама историје. По њеном мишљењу, у почетку је у Стерновом размишљању *историографија*, као писање историје, била главна, али како је

²³² Ibid., Editor's Preface, p.viii.

²³³ Ibid., C.Davidson сматра да се може расправљати да је концептуално постмодерна архитектура „пуштена са узице“ са Вентуријевим *Комплексности и контрадикције*, из 1966. и да је друга фаза постмодернизма пратила Архитектуру ДЕконструктивизма МОМА 1988., која је представљала потпуно други стилски сензибилитет од оног из седамдесетих и раних осамдесетих године 20. века. Она каже да нема сумње да је за време тих деценија, архитектура великим делом напустила социјални идеализам европског модернизма зарад новог сензибилитета, који је више информисан контекстом и архитектонском историјом, и који се покренуо ка изражавању облика и боје и историјском цитирању, који се кретао од баналног до узвишеног.

његова пракса расла *историцизам* је постао доминантан, а есеји су запис те еволуције²³⁴.

У приказу његових теоријских ставова у наредном поглављу, биће уочљиво да је за Стерна, за разлику од свих осталих аутора који су предмет истраживања тезе, веза *класичног* са *постмодернизмом* веома дијалогска и активна. Он критикује *модернизам*, али не прелази олако преко њега, већ покушава да успостави историјску линију догађаја, и повеже како се појаве у току 20. века крећу и гранају. Стерн својим текстовима јасно показује да њега мање занима како су архитектонска дела пројектована и грађена, односно њихова формална својства, као што су пропорцијски односи, или концепти као што су функција, архитектонски простор, облик и формални квалитети зграде, односно начин на који су архитектонска дела обликована кроз историју. Код њега је значајно израженији други приступ у коме је циљ да се открије улога архитектуре у култури и друштву и проуче идеје које су повезане са архитектонским делима кроз историју.

4.6.1 Теоријски ставови

4.6.1.1 Одбрана *класичне* архитектуре данас

Роберт Стерн за себе каже да је модерни архитекта, производ стално развијајуће западне хуманистичке традиције и, као такав, он не верује да је садашњи моменат најбољи нити чак посебно важан. Он за себе каже да „баца поглед унатраг да би установио критичку дистанцу која ће му помоћи да дефинише своју улогу у садашњости и пронађе пут за будућност“. Као модерни архитекта он је убеђен у сталну виталност и одрживост *класичног* језика архитектуре. Стерн каже да то није једини могући језик, нити такав да га увек треба користити у његовој чистој форми, али је то основни језик – мера, корен, податак који уноси ред, не само у неразумљиви језик традиционално вернакуларног пре-индустријске прошлости, већ и у

²³⁴ Ibid.

вернакуларно машинског доба масовне производње. Стерн сматра да од свих архитектонских методологија до сада развијених, класицизам најбоље мири начине изражавања локалног, непосредно и целисходно са величанственим, што су трајне вредности које држе људе заједно у њиховој различитости²³⁵.

Стерн каже да иако класицизам некада јесте стриктан скуп правила, он се може гледати као развојна граматика и речник од времена његовог оживљавања у Италији 15. века. Као и језик и начин гледања на свет, он представља дубоко укоренење културне вредности без жртвовања разноврсности. Пет редова се могу сматрати божански инспирисаним, али на сваком архитекти остаје да одреди њихове тачне пропорцијске и декоративне особине, да их уклопи у велике, сложеније групе грађевина и градова. Тим појединачним одлукама архитекта нас покреће у дијалог између идеализоване прошлости и садашњости која се развија. Стерн сматра да је дубина тог дијалога суштина западне културе, која не само да људе инспирише и води, већ их и потсећа ко су. Стерн такође истиче да класицизам није посебно везан за било који моменат или предео, нити личан за било ког архитекту, јер велика дела архитектуре, као и књижевности, сликарства и музике, функционишу на више нивоа - иако су резултат своје друштвене и политичке ситуације, она изражавају трајне идеале.

Вечита виталност класичне граматике, синтаксе и речника, открива најосновнији смисао архитектуре као уређеног, схватљивог заједничког јавног простора. Класицизам, како овде Стерн користи термин, представља пројектанту кодификован систем симфонијске сложености за однос најмањег детаља са укупном структуром, за уравнотежавање геометрије са људском мером, и апстрактних облика са дословним описом природе или вербалним идејама.

Стерн истиче да супротно од антитрадиционалних премиса модернизма, истраживање класичних тема никада није осујетило способност архитектуре

²³⁵ A.Papadakis & H.Watson ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990., 31.

да се помири било са новим процесом производње, било са новим типовима грађења које су захтевали нови програми. По њему се десило управо обрнуто: коришћењем познатих модела и класичне граматике и речника, архитекте прве ере масовне производње технологије су успели да концептуализују неке од најкомплекснијих јавних простора икада саграђених, и да их учине разумљивим јавности којој и треба да допринесу²³⁶. Стерн каже да су многи савремени (класични) архитекти изнова почели да цене класицизам због тога што аисторијски модернизам својим грађевинама није успео задовољавајуће да одговори на друштвене, културне и захтеве животне средине, одакле су његови предлагачи тврдили да изводе своје теорије. Стерн замера модернизму да је потенцирао иновацију, прекид континуитета, унутрашњи монолог над јавним дискурсом, а арбитрарним одбацавањем традиционалних форми које одражавају културу временом грађену, он уводи врсту тираније садашњости²³⁷ која је укинула богате историјске сложености уличних ансамбала, суседстава, а понекад и целе градове, због „личног узбуђења изолованих проналазака“. Стерн предлаже окретање од редуктивног модернизма и потрагу за начинима грађења који више укључују културе. Тада, по њему, управо класицизам поново показује своју валидност и виталност, „дозвољавајући архитектама да граде, а не само да сакупљају форме које су више од давања примера друштвених или литерарних идеала који стоје изван архитектуре“.

Стерн посебно истиче да обновљено призивање класицизма и традиционалног грађења у целини, нема намеру да замени један облик културног апсолутизма другим, већ намерава да афирмише улогу архитекте као конзерватора вредности; да позове на инвенцију уместо сувише лаку иновацију прављења форме која је „превише Ја“; да моли за „материјализам окренут садашњости и будућности“ спојен са идеалом културне меморије.²³⁸

²³⁶ Ibid., као примере Стерн наводи: Кристална палата Пакстона, Библиотека Сан Женевјева Лабруста, Поштанска банка Ота Вагнера, Пен станица Меда срушена 1963., више радова Огиста Переа, као „класичне грађевине касног 19. и раног 20. века које сјајно и експлицитно користе унапређену грађевинску технологију“.

²³⁷ Ibid., Стерн наводи Гидиона који каже „вечна садашњост“.

²³⁸ Ibid., 32.

Стерн наглашава *индивидуалност* аутора у приступу класичној архитектури данас и сматра да се приступ класицизму архитеката данас разликује као и сама традиција, али је заједничка унутрашња борба да се заштите и пројектују његове вредности, и деле је сви који препознају уметничку креативност као процес сећања и инвенције.

Стерн даје одговор на питање: Зашто архитекта данас предлаже класицизам, када је он тако дуго био мета презира модерниста, симбол друштвене и политичке дисфункције? И каже да класицизам архитеката нуди канон, али либералан и толерантни канон. Он не поставља само један пут, већ указује на различите начине да се учествује у континууму његове еволуције, да се буде свеж без прибегавања иконоклазму и да се слави идеални и фундаментални дискурс који повезује људе, а не да се траже културни прекиди који их раздвајају. Стерн истиче да класицизам и даље делује, после скоро целог века борбе да не буде одбачен, и то са својим дубоким културним везама, унутрашњом хијерархијом форме и детаља, и својим капацитетом за прочишћеност и хибридизацију: „Ако се узме у ширем смислу, класични приступ у архитектури чини се да нуди свеж стимулус модерним архитектима који траже да поново заробе чин грађења као измирење индивидуалности и заједнице, да потврде трајне, чак ванвремене вредности у динамичној култури стално изазваној узнемирујућим политичким и технолошким иновацијама. Класицизам има флексибилност и уграђену толеранцију.“²³⁹

4.6.1.2 Однос према визуелном и когнитивној психологији (кроз критику модернизма)

Есеји које је Роберт Стерн писао између 1964. и 1977. године одражавају снажну критику модернизма, у којој се Стерн јасно ослања на идеје о непромењивости начина перцепције човека и његових психолошких захтева. Стерн каже: „*Модерна* архитектура је установљена. А ипак однос грађевина једне према другој и човека према грађевинама никада није био тако

²³⁹ Ibid.

незадовољавајући. Ја мислим да је суштина у томе што, иако се технологија мења и надамо се развија, начини перцепције се врло мало мењају – слично, и наши психолошки захтеви се такође мало мењају. Архитекти не само да морају научити да живе са прошлошћу, већ је морају и преиспитати. Она садржи много вреднога, много тога што нас, у нашој пролазној љубави према технолошким манифестацијама модерног доба, одваја од тежњи и потреба човечанства које су на много начина непроменљиве.“²⁴⁰

Стерн се јасно супротставља филозофској позицији заснованој на веровању да је архитектура језик који може бити ослобођен од културних асоцијација у свом труду да достигне суштинска значења простора и његове овојнице. Стерн отворено критикује Ајзенмана и одбацује његово веровање у раздвајање архитектонског искуства од културе.²⁴¹

Стерн јасно истиче да се мора поново открити да је архитектура визуелни медијум, и тако „надоградити речнике различитих момената у архитектури да бисмо направили богатију мешавину која је значајна за већи број нас. Наспрам есперанта Интернационалног стила, морамо препознати полиглотски речник који је реалност наше ситуације“. Стерн каже да жели да документује покушај његовог студија да обогати мешавину карактеристичну за наше доба, јер сви његови сарадници желе да прошире културне везе архитектуре. Он каже да жели „да представи личну историју, у смислу ширих тема и брига него што су програм, функција, структура, материјали: ја то зовем сталне преокупације, наш интерес за облик архитектуре око нас – историјске архитектуре, и наша без срама жеља да надоградимо те облике. Укратко, наш еклектицизам.“²⁴² Овде Стерн показује да у фокусу његових теоријских интересовања нису конкретни савети о формалним квалитетима архитектуре, односно формални савети о томе како треба пројектовати као савремени класични архитекта, већ управо оно што стоји иза тих идеја.

²⁴⁰ C.Davidson, ed. *Architecture on the Edge of Postmodernism: Collected Essays 1964 – 1988*. New Haven and London: Yale University Press, 2009., 4.

²⁴¹ Ibid., 23.

²⁴² Ibid., 28-29.

Стерн сматра да су култура једног места и образовање једног архитекте често одлучни фактори у формулисању његовог дела и, самим тим, поједина места у појединим временима када је архитектура предавана на универзитету као хуманистичка дисциплина а не као чиста технологија, или само дизајн, су од фундаменталне важности за развој архитектуре као нечег важнијег од једноставног решавања проблема или само професионализма. Порекло свог начина размишљања о архитектури Стерн види у догађањима на линији великих школа архитектуре из шездесетих година 20. века, као што су Јејл и Пен.²⁴³ Стерн издваја Јејл и каже: „Они од нас који су имали привилегију да слушају и читају и довољно мудри да слушају и уче од Луиса Кана и Винсента Скалија могли су да иду напред у архитектури са ставовима такве великодушности и комплексности које су нам дозвољавале да укључимо разна искуства у просесу доношења одлука у архитектури. Историја, култура, буквалне и метафоричке функције грађевина – све је то био пут ка добијању форме; они нису виђени као нека ограничавајућа сила у сукобу са идеализованом потрагом за платонистичком чистоћом израза...“. Стерн верује да су Скали и Кан своје студенте присилили да виде фундаментална ограничења „модерне архитектуре“, а Скали је посебно учинио да гледају архитектуру као целину, отварајући им непретројиве друге аспекте архитектонског искуства, посебно класичну Грчку, Рајта и енглеску „слободну архитектуру“ деведесетих година 19. века, као и амерички *шингл стил*. Стерн Скалија и Кана издваја као стожере те „осовине Јејл – Филадельфија“, а издање *Перспекте*, архитектонских новина Јејла, чији је он сам био уредник 1963-64., сматра „њеном декларацијом независности“, јер је тај број скромно обележио велику прекретницу у свим перцепцијама о томе шта су параметри архитектуре.²⁴⁴

Стерн у текстовима веома обазриво користи реч *теорија*, критички коментаришући „не кажем теорија јер то остављам свом пријатељу Ајзенману“, и своје теоријске ставове третира као *бриге*: „Желим још да

²⁴³ Ibid., 30.

²⁴⁴ Ibid., 31.

поделима са вама неколико брига: 1. Брига за архитектуру као хуманистичку дисциплину која нити игнорише своју прошлост, нити ропски тражи да је оживи, већ тежи да учи од ње. 2. Брига која се усуђује да види сву архитектуру као једну. 3. Брига да се прави архитектура која је одговорна према контексту у коме је изграђена, према процесу свог стварања и према позицији коју узима у самој историји архитектуре.“ Овакве ставове прате филозофске премисе Стерна, који каже: „Верујем да је пројектовање, делимично, процес културне асимилације. Иако пројектовање укључује решавање проблема, функционалне и технолошке парадигме за већину ситуација са којима се сусрећемо су установљене. Наш задатак је да преиспитамо формалне парадигме ортодоксне фазе модерног покрета. Такво преиспитивање не може доћи само од „талента“ самих архитеката, већ и од познавања историје, бриге за стање уметности архитектуре у датом тренутку, и озбиљног поштовања према тежњама клијената. Константно се мора потврђивати да појединачне грађевине, без обзира колико су далеко постављене у односу на друге, формирају део културног и физичког контекста, и архитекта је обавезан да потврди те везе не само речима већ и делом, комбинацијама форми које установљује.“²⁴⁵

Стерн улаже много наде у архитекте и сматра да веома много знају, али се са тим знањем морају суочити недвосмислено: суочити се са светом око себе, узимајући га онаквим какав јесте, прилагођавајући објекте и идеје у њему својим потребама, док се заузврат прилагођавају њиховим захтевима. Његов став према форми заснован је на љубави према знању историје, а не бави се тачном репликом. Он за себе каже да је еkleктичан и да користи колаж и јукстапозицију као технике да се да ново значење познатим формама. Тврди да има поверење у моћ успомене (историје) комбиноване са акцијом људи (функција) да се у пројекат улије богатство и значење. Стерн сматра да ако архитектура жели да успе у свом труду да креативно учествује у садашњости, она „мора отићи од иконоклазма модерног покрета последњих педесет година, као и ограниченог формализма последњих пројеката, и да поново

²⁴⁵ Ibid., 58.

преотме за себе основе у култури и најпотпуније могуће читање сопствене прошлости“²⁴⁶.

4.6.1.3 Историја – пут до данас

Стерн сматра да је 19. век веровао у архитектуру која се није само бавила функционалним, конструктивним и просторним склопом, већ се борила и за семантичку артикулисаност. Витрувијевој тријади тада се додао четврти циљ – *прикладност* – и почела је стална борба да се направе форме које имају значење у широком културном контексту, тако да по Стерну, архитектура 19. века нуди велике лекције за данашњицу. Он издваја Роберта Вентурија и Чарлса Мура као особе које су „почеле да редефинишу модерну позицију у архитектури која потеже за историјским темама – модернизам и еkleктицизам 19. века – да установе нову стратегију коју ћу ја у потрази за бољим термином назвати пост-модернизам“²⁴⁷. Веровања која су била имплицитна у архитектури 19. века, посебно веровање у моћ архитектуре да постигне симболично значење кроз алузију не само на друге моменте у историји архитектуре већ и на историјске и савремене догађаје друштвене, политичке и културне природе, по Стерну су централни пост-модерној позицији која настаје. Став пост-модерниста носи са собом и афирмацију веровања да је архитектура за око исто као и за ум, што за Стерна значи да после дуго времена може поново да се мисли о архитектури као о уметности.

4.6.1.3.1 Постмодернизам – дефиниција појма

Стерн се веома много бави појмом пост-модернизма. Први пут га помиње у свом тексту из 1975. године где термин дефинише не као прави критички или уметнички историјски термин, већ једноставно као згодан опис за став који се може описати као културно и историјско укључивање.²⁴⁸ Затим, кроз читав низ текстова, Стерн покушава да прикаже историјски ток догађаја, да анализира модернизам и пост-модернизам и установи њихове основне

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Ibid., 100.

²⁴⁸ Ibid., 33.

карактеристике. Стерн увек наглашава да користи термин пост-модернизам у потрази за бољим термином, а мислећи на нову фазу у модерној архитектури, а не на крај самог модерног периода²⁴⁹. Стерн разлаже „модерни покрет“ на три генерације: „херојску“ која је давала форму, и где сврстава Ле Корбизјеа и Мис Ван деРоа, који су веровали у архитектуру као примарну силу у култури, као начин да се спаси свет. Другу генерацију назива „формалисти“, и она је подразумевала прочишћавање канонских форми Интернационалног стила, а од аутора ту су се нашли Филип Џонсон, Саринен и Пол Рудолф. Овде Стерн укључује и друге Американце који су покушавали да разреше неподобности између теорије и формалног језика који су наследили и ситуације у којој су живели, као што је светски рат, комерцијализација архитектонске струке, глобална и урбана криза.²⁵⁰ Као трећу Стерн издваја генерацију „Нових-Модерниста“, а то су Ричард Мејер и Питер Ајзенман, који су се појавили као реакција на попустљиви инклузивизам пост-модерниста, коме се супротстављају, као и разблажавању фундаменталних философских и формалних вредности које су иницирали оснивачи Модерног покрета, од стране друге генерације. Ова трећа генерација, по Стерну, покушава да ревитализује Модерни покрет обнављајући процес прочишћавања и повратак формама, иако не и философском идеализму који је мотивисао европски модернизам двадесетих и раних тридесетих година.²⁵¹

Један од најзначајнијих текстова за разумевање његових ставова о овој теми, као и за разјашњавање терминологије коју Стерн користи, је „The Doubles of Post-Modern“²⁵². Овде Стерн објашњава да се термини *модернизам* и *пост-модернизам* користе и у другим дисциплинама осим архитектуре, као што су политичка историја, литерарни и уметнички критицизам, и у свакој од њих термини сугеришу два различита стања. И једно и друго су израсли из иста

²⁴⁹ Ibid., 108. Иако није потпуно експлицитно раздвојио различита значења којима обухвата термине *модеран* и *модернистички*, односно објаснио је да под појмом *модеран* подразумева дуг временски период који почиње са ренесансом, очигледно је да Стерн често, на многим местима исти термин користи и када мисли на *модернизам*.

²⁵⁰ Ibid., 107.

²⁵¹ Ibid., 109.

²⁵² Ibid., “The Doubles of Post-Modern”, 1980., 128-146.

два различита, али међусобно повезана сензибилитета или стања, и оба спадају у *модерни период* – што за њега значи период западног хуманизма после ренесансе. Та стања утичу и на *модернизам* и на *пост-модернизам*: шизматично стање се залаже за прекид са западним хуманизмом, док се традиционално залаже за признавање континуитета западне хуманистичке традиције.

Тако се два модернизма разликују по својим ставовима према прошлости које Стерн дели као: *традиционални модернизам* – оличен у текстовима Пруста и Т. С. Елиота и слике Пикаса – и подразумева људе који виде прошлост као извор реда; и *шизматичан модернизам* – оличен у делима Дишама и Мондријана – који подразумева људе који виде прошлост као терет. Иако су различита, ова два модернизма повезује апокалиптични поглед на будућност и признавање западног хуманизма као стања у току.

И два пост-модернизма се разликују према ставу о прошлости. *Шизматичан пост-модернизам* је прекид са *модернизмом* али и самим *модерним периодом*, и он тежи да установи начин мишљења и уметничке продукције ослобођен од петстогодишње традиције западног хуманизма. *Традиционални пост-модернизам* предлаже ослобађање нове продукције од ригидних ограничења модернизма, посебно најрадикалнијих и нихилистичких аспеката, док се истовремено реинтегрише са другим врстама западног хуманизма, посебно оним које карактеришу последњу пре-модернистичку фазу, као што је романтизам који је цветао између 1750. и 1850. Стерн сматра да овај традиционални пост-модернизам тежи да реинтегрише или подведе *модернизам* у оквир широке категорије *модерног периода* као целине. Разлика између традиционалног и шизматичног стања пост-модернизма по Стерну је оличена у архитектонским делима Мајкл Грејвса и Питера Ајзенмана.²⁵³

²⁵³ Ibid., 129.

4.6.1.3.2 Дисконтинуитет и континуитет у модерној архитектури: *Модернизам и Пост-модернизам*²⁵⁴

Своју расправу о терминологији Стерн спроводи кроз преглед литературе о архитектури која се бави овом темом²⁵⁵, показујући до које мере је истраживање терминологије и установљавање прецизних термина који описују „Пандорина кутија стил“²⁵⁶, али суштина целе расправе је, по Стерну, заправо очигледност да и *модернизам* и *пост-модернизам* садрже сопствене контрадикције. Појављивање пост-модерног сензибилитета може се посматрати као логичан резултат супротности између *романтичног* (показује се у различитостима) и *модернистичког* (бори се да пронађе универзални културни израз) сензибилитета. Важно је, међутим, уочити да за Стерна пост-модернизам није револуционаран ни у политичком ни у уметничком смислу; он заправо појачава ефекат технократског и бирократског друштва у коме живимо – традиционални пост-модернизам прихватањем услова и покушавањем да их промени, шизматични предлагањем услова који су *изван* западног хуманизма, дозвољавајући на тај начин да култура западног хуманизма наставља непрекинуто, мада не и непромењена.²⁵⁷

Дакле, иако јесте реакција на *модернизам*, за *пост-модернизам* Стерн тврди да није револуционарни покрет који тежи да сруши *модернизам*, и каже да се *модернизам* не може игнорисати.²⁵⁸ Стерн снажно наглашава да *постмодернизам* нашег времена није нови стил изван *модерне архитектуре*, нити револуционарни покрет у оквиру *модерне* против *модернизма*.

²⁵⁴ Ibid., 151.

²⁵⁵ Ibid., 129-136.

²⁵⁶ Ibid. Он даље развија став да у ствари постоје и два типа традиционалног и два типа шизматичног постмодернизма, и разлаже да је: 1. Традиционални пост-модернизам одрживији тип, који се залаже за *прекид* са модернизмом (који је прекид са западним хуманизмом) и реинтеграцију са погледом западног хуманизма који укључује модернизам међу своја многа и понекад конфликтна стања, док 2. Традиционални пост-модернизам види себе као наставак модернизма, само другачије тумаченог. Са друге стране, и 3. Шизматичан пост-модернизам је одрживији тип, који се залаже за *наставак* са модернизмом (који је прекид са западним хуманизмом), а његова супротност је 4. Шизматичан пост-модернизам.

²⁵⁷ Ibid., 138.

²⁵⁸ Ibid., 139.

Постмодернизам је реакција, која, како расте, добија сопствене карактеристике у оквиру континуума модерног. Стерн више пута подвлачи да у њему нема ничег револуционарног, чак се може гледати као побољшан уметнички покрет у оквиру модерног, који тежи да поврати равнотежу између традиције и иновације у оквиру текуће архитектонске продукције, после пуританске, искључиве револуције *модернизма*. Он је повратак више „нормативном“ или „укључујућем“ стању и на њега треба гледати, не као на покушај одававања од модерне архитектуре, већ као на покушај да се сакупе нити теорије и стила које су биле намерно прекинуте од стране пропонената *модернизма*.

Ово Стерн доказује истицањем да пост-модернизам не одбацује *модернизам* ни његове споменике, односно не ради оно што је *модернизам* радио за све претходне стилске покрете, већ одбацује анти-историјски став модернизма и његов култ новог и расправља да је модеран покрет у архитектури карактерисан одбацивањем идеја које коегзистирају: еклектицизам, асоцијација, репрезентација, апстракција и нерепрезентација.²⁵⁹ Стерн наглашава да се наша култура цепа између потребе да се отараси прошлости и започне ново и потребе да се повеже на што више начина са прошлошћу да би побољшала утицај радикалних промена којима су нас наука и технологија изложили. Постмодернизам по њему прихвата тај наизглед контрадикторни услов који модернизам није хтео да прихвати, и задржава могућност истински инклузивне философије деловања која ће прилагодити услове садашњице вредностима за које друштво верује да су отелотворени у прошлости и које жели да пренесе даље.

Стерн сматра да постмодернизам доводи у питање једну од главних тема модернизма и саме архитектуре – однос форме и идеологије, и то посебно форме према „идеологији хуманизма“. Он истиче да су Ле Корбизје, Мис и Гропијус били хуманисти и зато модеран човек, као и модерни архитекти (у смислу у коме је већ дефинисао појам модерног) и њихови експерименти у формама (без обзира колико антиисторијски и анти-популистички) увек јесу

²⁵⁹ Ibid., 162.

у вези са хуманизмом, што је експлицитно манифестовано у Ле Корбизјеовим истраживањима пропорција. Поред тога, Стерн међутим потсећа, да је међу модернистима који су покушали да успоставе револуцију у архитектури постојала упадљиво анти-хуманистичка линија, прави покушај да се ради изван модерне традиције као целине. Тај покушај да се крене иза модерног хуманизма се по Стерну јавио у периоду после Другог светског рата, такође као врста постмодернизма.

Стерн даје коментар и на настанак самог термина и каже да је британски историчар, Arnold Joseph Toynbee (1889 – 1975) први употребио термин *постмодеран* средином педесетих година 20. века да би окарактерисао нове услове који су стигли са свирепешћу рата и других нехуманих догађаја²⁶⁰. Сам Стерн каже да је термин усвојио као резултат дискусија са Питером Ајзенманом 1975. године, када је Ајзенман нагласио да мада су обојица ПРОТИВ истих ствари, нису и ЗА исте ствари. Обојица су желела *прекид са монолитним модернистичким покретом*, обојица осећали *презир према помодном модернизму* који су гледали око себе, и били против анти-архитектонске ситничавости која је била несрећна последица студентског покрета касних шездесетих. Стерн тумачи да су Ајзенман и он приступили ситуацији са различитих тачака гледишта, мада су обојица такозване револуционарне услове архитектуре шездесетих видели као идеолошки конфузне, уметнички ослабљене, нихилистичке и анти-интелектуалне. Стерн каже да су у то време вијетнамског рата „сви били против ствари, али нису били за ствари“, нису ништа понудили, нити су имали капацитет да развију позитиван правац. Он даље прича да је до 1975. Ајзенман развио став који је био позитиван у свом инсистирању да су идеје утилитарног функционализма и технолошког детерминизма безнадежно угрозиле формалистичке интенције архитектата модерног покрета и редуковале покрет на комерцијално. Своју позицију је назвао „пост-функционализмом“ и предложио да Стернова позиција, која је израсла из Чарлса Мура и Роберта Вентурија, буде пост-модерна. Стерн верује да је под пост-модерна Ајзенман

²⁶⁰ Ibid., 157.

мислио анти-модерни покрет, а чак мисли да се Ајзенман надао да би могла да буде и против западне хуманистичке традиције. Међутим, Стерн каже да он жели да покаже и да он види термин *посмодеран* тако да запараво описује услове који долазе после и као реакција на модерни покрет, и покушава да утиче на синтезу између њих и других напора западне хуманистичке традиције.

Стерн веома искрено коментарише да су га Џенкс и његова књига изашла 1976. године „мало насекирали“, али га је и утешила чињеница да он није једина особа која верује да је модернизам завршен и да је нова синтеза а не револуција, већ у току. За Џенскову књигу Стерн каже да је дивна у много чему, али да не успева да дефинише шта је то пост-модернизам. Такође јој замера да не прави везу између пост-модернизма у архитектури и коришћења термина у другим визуелним уметностима и музици.²⁶¹ Стерн каже да је из свега тога развио став о двострукости пост-модернизма. Он се у више својих есеја бави тумачењем постмодернизма и покушава да дефинише комплексну природу тог хибридног феномена, наглашавајући да је у својој реакцији на модернизам средине 20. века, и сам постмодернизам садржао сопствене контрадикције, под којима подразумева традиционалну струју и шизматичну струју.

4.6.1.3.3 Шизматичан постмодернизам

Стерн посматра *шизматичан постмодернизам* као изданак анти-интелектуализма *модернизма* двадесетих и тридесетих година 20. века, који одбацује западну хуманистичку традицију и, у домену естетике, одбацује аристотелијанску композицију. Као представнике овог приступа Стерн види, у философији и литератури Семјуел Бекета, а у архитектури Питер Ајзенмана²⁶². Стерн каже да шизматичан постмодернизам себе издваја од традиционалног истичући идеју да није само криза живота средине 20. века непоправљиво променила однос људи једних према другима и њиховим

²⁶¹ Ibid., 161.

²⁶² Ibid., 139.

идејама, већ су ти догађаји приказали да је однос између човека, објеката, природе и осећаја за идеално (божанско) који су били прихваћени од ренесансе, неодржив. Стерн каже да шизматичан постмодернизам види однос између човека и објеката као такмичарски, а Бога као мртвог или помереног из центра.

Стерн сматра да се у том контексту најбоље може разумети Ајзенманова позиција и његов антиисторијски и анти симболички предлог да се направи архитектура која је аутономна. Његове тежње да направи аутономну и самореферентну архитектуру, која је хереметички затворена и ограђена од свих брига осим процеса сопственог стварања и приче, по Стерну, чине његова дела буквално непробојним.²⁶³ Ајзенманове куће тако постају симболика сопственог процеса концепције, али Стерн каже да је тај процес толико одсечен од савремене културе, историје и прагматизма, да на крају ефикасност симболичког геста престаје да буде симболична за било шта изван саме себе. Грађевина тако носи опасност да буде само објекат, који у најбољем случају, своју привлачност има на чулном и хедонистичком нивоу. Осим тога, по Стерну, иако се грађевина Ајзенмана бори да се ослободи свих културних референци, самим својим физичким постојањем она потсећа посматрача на неки објекат претходно виђен или искуствено доживљен. Зато Стерн сматра да упркос његовом веровању у аутономију архитектуре, Ајзенманова идеологија јесте културно заснована. Стерн потсећа да се Ајзенман обимно ослања на лингвистичке теорије Чомског (*Avram Noam Chomsky*) и књижевне критичаре Роланда Барта (*Roland Gérard Barthes*) и Вилијема Гаса, а свој аргумент о аутономној архитектури заснива на теоријама развијеним у другим уметничким дисциплинама, и поређењу са открићима у наукама, посебно математици и физици. Стерн верује да девизом „архитектура је језик“ Ајзенман упада у контрадикцију упоредиву са оном којом су историчари и полемичари попут Гидиона оправдавали модернистичку архитектуру тако што су је повезивали са Ајнштајновом

²⁶³ Ibid.

физиком.²⁶⁴ Стерн подвлачи да шизматична постмодерна архитектура коју представља Ајзенман себе повезује са аналогјама литерарне и лингвистичке теорије²⁶⁵.

Стерн у другом тексту истиче да шизматични постмодернизам следи интелектуални и естетски анти-идеал који предлаже комплетан прекид са модернизмом. Чак и наизглед радикални модернизам сматра се као промашај јер је сувише повезан са западном хуманистичком традицијом, тиме што узима за свој стандард мера достигнућа прошлости, чак и када изгледа као да раскида са прошлошћу. Шизматични постмодернисти су у потпуности ослобођени прошлости и традиционалног хуманизма и тврде да је дошао нови систем веровања, узрокован изузетним догађајима у науци средине 20. века, као што је цепање атома, али и политичким догађајима као што је холокауст, који су показали да је традиционални хуманизам запада неважећи.²⁶⁶

4.6.1.3.4 Традиционални пост-модернизам

Са друге стране, традиционални пост-модернизам користи уметност да коментарише свакодневни живот, жели да успостави равнотежу у друштву, а његови протагонисти прихватају одговорност за стање у свету и тиме и свој део у поправљању тога, желе себе да лоцирају на место на земљи и своје животе стопе са тим местом. У сликарству и архитектури ослањају се на репрезентацију као супротност апстрактним или концептуалним моделима²⁶⁷.

Стерн каже да традиционални пост-модернизам предлаже не само ослобађање нових грађевина од ригидних ограничења ортодоксног модернизма педесетих и шездесетих година 20. века, већ и да се модернизам реинтегрише или подведе под ширу категорију модерног као целине тражењем синтезе, или бар измирења, између класицизма, традиционално

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid., 140.

²⁶⁶ Ibid., 184.

²⁶⁷ Ibid., 141.

локалних рукотворина вернакуларног, и новог „модерног“ вернакуларног машине. Међутим, Стерн истиче да традиционални пост-модернизам не заговара стилско оживљавање, иако подржава концепт имитације. Он гледа у историју да види како су ствари рађене и да се потсети да многи добри начини стварања, који су бачени у страну из идеолошких разлога, могу бити корисно поново откривени.²⁶⁸

Стерн каже да традиционални пост-модернизам отвара уметничку продукцију јавној улози што је модернизам, својим самореферентним формалним стратегијама, порицао. Традиционални пост-модернизам одбацује и анти-историјске предрасуде модернизма, а утицаји историје више се не виде као ограничења. Историја сада постаје стандард за квалитет у континуираној борби за успешно бављење садашњошћу. Стерн пореди модернизам, који је гледао у будућност као бег од прошлости и каже да се традиционални пост-модернизам бори са тим наслеђем, али не да се ослободи прошлости већ да опустити „тврдоглави стисак вредности које су створили побуњеници против прошлости“. Стерн види да традиционални постмодернизам препознаје да је јавност изгубила поверење у архитекте, али да још увек верује у способност савремене архитектуре и симболичку снагу архитектуре. Препознавајући заједничке претпоставке које је култура наследила од прошлости, традиционални постмодернизам не само да објављује да је модерна архитектура изронила из своје пуританске револуције, већ такође и признање самопоуздања и вољности да се поново успостави тако да се може бавити прошлошћу. По Стерну, он тежи да гледа уназад да би ишао унапред.

За традиционални пост-модернизам Стерн верује да не жели да се огради од модерне архитектуре, већ покушава да покупи нити теорије и стила, које су прекинули пионири модернистичког покрета, а посебно бриге за архитектонску историју и визуелно разумљиве односе између старих и нових грађевина. У својој инклузивности он не предлаже независан стил, већ је то сензибилност који зависи од форми и стратегија изведених из

²⁶⁸ Ibid., 142.

модернистичких и премодернистичких дела која су претходила, иако проглашава застарелост оба. Стерн каже: „По признавању пролазности и разноврсности стилова у оквиру историјске епохе коју зовемо модерном, он одбацује наглашавање јединствености израза која је била централна модернизму. Традиционални постмодернизам препознаје и дискурзивно и експресивно значење формалног језика. Он препознаје језик форме као знака који комуницира, али и као инфра-референтног симбола: бави се и физичким и асоцијативним искуством, са уметничким делом као актом презентације и репрезентације. Он одбацује идеју појединачног стила у корист става који признаје постојање више стилова (и могућност појављивања још више), сваког са својим значењима, некада трајно установљеним, али чешће који се померају у односу према другим догађајима у култури“.²⁶⁹

Као представнике традиционалних модерниста у архитектури Стерн наводи: Вентурија и Мура као водеће присталице међу старијом генерацијом, средину заузимају Мајкл Грејвс и он сам, са становишта годишта, мада не и идеологије („довољно смо млади да смо били студенти Вентурија и Мура“²⁷⁰), док млађој генерацији припадају Стјуарт Коен, Томас Гордон Смит и група Архитектоника.

Стерн овде каже да код неких традиционалних постмодерниста граматика архитектонске композиције није истраживана са истом бригом као појединачни елементи или целокупно значење, другим речима, нека дела су постала „питорескна“²⁷¹. Он истиче да у свим уметностима има пуно знакова поновне културне синтезе, а знакови овог померања у сензибилитету у уметности и архитектури су бројни. Стерн сматра да фундаментална природа тог померања ка пост-модернизму има везе са поновним буђењем уметника у свим пољима према јавној одговорности коју уметност има. Уметност се поново посматра као чин комуникације који је супротстављен чину производње (продукције) или откривања (уметничког ега, или његових

²⁶⁹ Ibid., 143.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Ibid., 144.

намера за грађевину или његовог процеса пројектовања). Мада уметност јесте заснована на личној инвенцији она тражи прихватање јавности да би постигла праву вредност – да би пренела значење. Уметник може изабрати да говори личним језиком, али посматрач мора бити у стању да прочита то дело, без обзира да ли је у питању књига, слика, или грађевина, да би дело имало јавни живот. Стерн наглашава да у мери у којој савремени уметник брине о јавном животу своје уметности, он је пост-модерниста, јер уметник модерниста прави ствари само за себе или за бога. У мери у којој уметник верује у комуникативну улогу форме, али не жели да прихвати да таква улога обавезно са собом носи и културна значења која нису нераздвојива (инхерентна) од форме, он је шизматични пост-модерниста.

Стерн каже да је модернизам у архитектури био заснован на дијалектици између ствари какве јесу и какве би требало да буду, а да пост-модернизам тражи разрешење, одлуку, или бар признање, између ствари какве су биле и какве јесу²⁷². Модернизам је замишљао архитектуру као продукт чисто рационалних и научних процеса, а пост-модернизам је види као разрешење друштвених и технолошких процеса са бригом за културно. Пост-модернизам тежи да поново стекне јавну улогу коју је модернизам порицао у архитектури. Борбу пост-модерниста Стерн види као борбу за културно јединство које није лажно монолитно, као што се покушало у Интернационалном стилу у архитектури, или националним социјализмом у политици двадесетих и тридесетих година 20. века, већ јединство засновано на хетерогеној суштини и природи модерног друштва: пост-модернизам за своју основу узима ствари какве јесу и ствари какве су биле. Архитектура није више слика света какву архитектке желе, већ каква заиста јесте²⁷³.

²⁷² Ibid., 145.

²⁷³ Ibid., 146.

4.6.1.3.5 Пост-модерни класицизам – обновљено интересовање за класичан језик

Стерн своју расправу из 1980. године о „обновљеном интересовању за класичан језик архитектуре“ за које каже да је било погрешно конструисано на разне начине, почиње поређењем са погрешним тумачењем пост-модерног стања у архитектури од стране оних који га виде као независан стил који је анти-модеран. Стерн дискутује о континуитету класичног језика кроз читаву „модерну“, под којом подразумева пост-ренесансну архитектуру, и предлаже стратегије за његово коришћење, а за које верује да су валидне за савремену архитектуру²⁷⁴.

Стерн каже да се прихватањем термина *модеран* у ширем смислу који он предлаже, може даље дискутовати да су независни и узастопни стилови, као барок, рококо, наокласични, модернистички и пост-модернистички, који су се сматрали различитим, заправо само фазе у континууму и као такве су корисне за разумевање историјске еволуције архитектуре у „модерном“ периоду. Осим тога, ако се прихвати његов аргумент да се дело модерног периода може посматрати као континуум, може се даље тврдити да је и модерно уједињено исто као што се данас посматра готички или класични период.²⁷⁵

Даље, Стерн сматра да се може расправљати да континуум модерне архитектуре карактерише не само след стилских периода – иако они играју кључну улогу – већ три парадигме за акцију, а интеракција између тих парадигми, са једне стране, и композициони сензибилитети које је иницијално окарактерисао Хајнрих Велфлин²⁷⁶ као четири фазе стила (класична, маниристичка, барокна и рококо), са друге, утврђују посебност

²⁷⁴ Ibid., 147.

²⁷⁵ Ibid., 158. По Стерну коначан прекид између религијског и секуларног поретка ствари, који обележава прелаз између готике у модеран свет у касном 14. и раном 15. веку, нема паралелу у ма ком новом сплету околности у 20. веку. Ово илуструје Вирџинијом Вулф за коју каже да можда осећа да се свет радикално променио 1910. али је за већину људи тада, као и нама данас, било тешко увидети тако велику промену као што је био прелаз са теократицизма средњег века на хуманизам модерне ере.

²⁷⁶ Ibid., 147. Стерн се позива на Велфлина не наводећи оригинални извор.

појединачног дела, као и индивидуалне историјске фазе у модерном континууму.

Три парадигме модерне архитектуре које Стерн наводи су класична, вернакуларна, и парадигма процеса. *Класична парадигма* се бави граматиком, синтаксом и реториком онога што се генерално назива класичним језиком и традицијом западне архитектонске културе. Класична парадигма узима методе композиције и основне форме грчко-римског света као модел за архитектуру која покушава да буде истовремено рационална и хуманистичка. *Вернакуларна парадигма* је заснована на веровању да је класична парадигма елитистичка и да архитектура модерног света треба да нађе локалне основе за форму. Парадигма користи неуредну виталност свакодневног живота да се бори против безизражајног клишеа у који превелика зависност од друге две парадигме може одвести, и обезбеђује форме које су културно веома специфичне. *Парадигма процеса* представља покушај да се установи модел за услове који упадљиво припадају модерном, а посебно, индустријском свету. Може се рећи да су та стања имала свој највећи архитектонски утицај у револуционарним процесима који су се развили за прављење саставних делова грађевина. Како је архитектура, као супротна само грађевини, представа а не директан израз реалности, она је уметност. Тако је однос између стварне архитектонске продукције и сваке од ових традиција или модалитета – класичне, вернакуларне или технолошке – симболичан, и тај симболичан однос заправо даје три мода њихове парадигматичне природе у процесу пројектовања.²⁷⁷

Стерн истиче да је све од времена ренесансе, класицизам, виђен као посебан модел, истраживан на два начина у архитектури: *синтаксички*, као помоћ у композицији, и *реторички*, као помоћ у изразу. Упркос утиску који су давали предлагачи модерног покрета, пионири модернизма не само да су били добро утемељени у класицизму, већ су, као што су приметили Колин Роу,

²⁷⁷ Ibid. Стерн сматра да плурализам модерног света, у архитектури представљен кроз интеракцију између три парадигматска облика репрезентације што је започето са модерним периодом, није ефикасно одбијен од стране екстремне модернистичке алтернативе коју предлажу Ајзенман и други.

Ренер Банам, и други, били преокупирани његовом граматиком (формама) док су се борили да се ослободе од његове реторике (садржаја).²⁷⁸ Многа од најуспешнијих модернистичких дела 20. века представљају непрекидну потрагу за новом реториком, засновану на „вечним“ или непрекидним принципима класичне композиције. У том смислу су, по Стерну, модернизам и пост-модернизам делови исте модерне, плуралистичке традиције. Без обзира на тврдње полемичара модернизма, по Стерну сада делује јасно да истраживање класичних тема у 19. веку није осујетило способност архитектуре да се усклади са или процесом производње или новим функционалним захтевима постављеним пред њу. Напротив, коришћење познатих модела и вичност у класичној граматици помогло је архитектима да концептуализују неке од најфункционалнијих и технолошки најкомплекснијих дела икада изграђених, а такође и да она буду разумљива широкој публици²⁷⁹.

Стерн објашњава архитектуру 19. века као сукцесивни след композиционих облика - циклично функционисање Велфлинова четири стања једног стила: класично, барокно, маниристичко и рококо, у односу према или класичној или вернакуларној парадигми²⁸⁰. Комбинацијама са парадигмом процеса на самом крају века улази се у нову синтезу која се зове романтична, и пример овога су сложена дела са почетка и краја тог циклуса оживљавања, попут Пен станице (*Pennsylvania Station - Penn Station*) у Њујорку из 1906. Као супротност, Стерн даје пример Нормана Фостера, архитекте касног модернизма, код кога је било каква брига за уређеност класицизма или осећај органских основа форме обухваћен у вернакуларном, потпуно

²⁷⁸ Ibid., 148.

²⁷⁹ Ibid., 149. Стерн поново као пример даје Соунову Банку Енглеске (1788-1830) и срушену Пен станицу у Њујорку Меккима, Мида и Вајта (1906), у којима се комбинују елементи форми империјалног Рима, са елементима јединственим за процес производње у 19. веку (посебно кровови од стакла и челика) да би се направила изузетно оригинална и потпуно модерна дела, а затим наводи и пример *Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (1871-76) на којој се комбинује грамика класичне композиције и технике конструктивних процеса 19. века, са готичким формама (вернакуларна парадигма).

²⁸⁰ Ibid. Стерн као примере наводи преправљање класичних стилова од стране неоренесансног класицизма – Леду, Буле, неорококо класицизам – „модеран француски“ стил БоАра типичан за дело Виктора Лалоа са краја 19. века.

надмашен обожавањем парадигме процеса где грађевине преузимају значење само као објекти а не као архитектура. Стерн сматра да те грађевине изгледају као контејнери пре него као репрезентације људске активности, и да су то амблеми технологије неконтролисане људском интенцијом. Стерн каже да је таква дехуманизација касног модернизма изазвала реакцију постмодерниста.²⁸¹

Стерн сматра да, ако се прихвати теза да модерна архитектура представља сложenu интеракцију између често конфликтних питања која карактеришу модеран свет, онда се мора прихватити хибридан или плуралистички став, укратко, хуманистички поглед на архитектуру. Са тог становишта је, по њему, тешко одржати веровање у модернистичку борбу да се поново установи монолитни стил, јер би такав стил имао неподношљиво неадекватну палету којом би требало да одговори на комплексности моденог живота. По Стерну је плурализам карактеристично стање модерног света. У архитектури је представљено интеракцијом три парадигматска модела репрезентације (класична, вернакуларна и парадигма процеса). Када архитектура крене сувише у правцу једне од њих и искључи остале, она улази у ризик да постане „сувопарна, догматична, мртва или отуђена“. Стерн сматра да када само класична парадигма постане доминантна, као у цртежима Дирана, у неким пројектима Алберта Шпера или делима Руса треидесетих и четрдесетих година 20. века, архитектура постаје исцрпљена и без виталности, што скоро неизбежно настаје од експлицитно представљеног дијалога између онога што је стварно у садашњости и што је замишљено из прошлости. Стерн мисли да овакав дијалог обогађује и даје значење архитектури Паладиа, архитектама *Шингл стила* и Ле Корбизјеа, али не и оној Квинлана Терија или Нормана Фостера.²⁸²

Стерн сматра да у савременом тренутку изгледа могуће поново бити експлицитан у коришћењу традиционалног језика архитектуре, за разлику од последњих педесет и више година. Примеђује његову све већу актуелност

²⁸¹ Ibid., 156.

²⁸² Ibid., 149.

и каже да се „одједном свуда расправља класицизам, а његова реторика и граматика се свуда истражују“²⁸³. Овај тренутни интерес за класично, по њему, обухвата многе ставове, укључујући: 1. Строго придржавање његових правила граматике, али не и његове форме, за шта као примере наводи Леона и Роба Криера и Алда Росија; 2. Затим, чулна радост у његовим најрепрезентативнијим облицима, као код Томас Гордон Смита; 3. Или хладна исправност у погледу и синтаксе и реторике, као код Алана Гринберга икли Квинлан Терија. За Стерна су сви ови ставови, а посебно последњи, сувише одсечени од плурализма модерног искуства представљеног бригом за процес грађења и односом високе уметности према вернакуларном. По Стерну „хибридна композиција заиста наговештава и представља знак нашег тренутка“²⁸⁴. Из наведених тврдњи се посебно уочава да Стерн своју архитектуру не сматра делом ни једне од наведених група ставова, и стиче се утисак да себе види као теоретичара који је на изванредан начин „изнад“ догађаја о којима говори као присутним у савременој архитектонској пракси.

Стерн тврди да од распада готике није било јединственог стила на западу, нити је икада постојао језик, било говорни или грађени, који се није мењао кроз време и који није укључивао фразе из сленга (вернакуларног) и из страних извора којима је био изложен. По њему, Академија може покушавати да задржи чистоту језика, али жива цивилизација ће неизбежно променити ту намеру и тако га одржати живим. *Пост-модерни класицизам* се разликује од *модернистичког класицизма* по вредностима које поставља за класичну традицију као систем репрезентације. Стерн наглашава да ми не присусутвујемо поновном рођењу универзалног класичног стила (грчко-римског света), већ ревитализацији - оживљавању класичне традиције у контексту других традиција. Зато он верује да само нашим бољим разумевањем његове инхерентне природе и кроз процес „унакрсног

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Ibid. Стерн каже да је тако било и у модернизму где су Ле Корбизјеове и Мисове комбинације класичне композиције и машинске форме биле далеко јаче од Мајерове идеологије усмерене према једном циљу, а и рад Алвара Алта и његова комбинација природних и вернакуларних форми са механоморфологијом високог модернизма потврђује исто.

опрашивања“ са другим традицијама, класични језик може поново процветати, док остављен да стоји сам за себе, издвојен из ширег контекста модерног живота, само може поново, као у тридесетим и четрдесетим годинама 20. века, „одјекивати неумољивом хладноћом смрти“.²⁸⁵

4.6.1.4 Однос према „духу времена“

Стерн сматра да је валиднија културна улога архитектуре него њена прагматична улога, јер су дословно све грађевине у историји архитектуре засноване на прагматизму, односно на решавању проблема и свака грађевина почиње са својим програмом, а ти утилитарни програми се понављају. Упркос појављивању пуно нових програма и проблема, Стерн каже да је већина типова грађевина нашег времена у великој мери настављана од антике, са врло мало правих инвенција, као што су облакодери или гигантске надстрехе без унутрашњих носача. Стерн мисли да се стил не може засновати на стварима функције, и, мада се не заснива на утилитарном прагматизму, он јесте утилитарна справа, односно стил има функцију. То је део културне реакције пројекта.²⁸⁶ Из овога је јасно да Стерн, као и други савремени класични архитекти, указује на чињеницу да нови типови грађевина у смислу намене не утичу пресудно на тему.

Као пример за полемику око тога колико се прилагођава ономе што се очекује од тог типа грађевине, њене утилитарне и културне намене, Стерн наводи Канову грађевину - *Yale Center for British Art* и каже да Кан јесте поново увео историјску архитектуру као директан извор инспирације у процесу пројектовања, али је његова употреба историје апстрактна и лична, а његове грађевине никада не изгледају као модели. За Кана је историја значајна на личном, као супротност културном нивоу. Историја култура које су то градиле нема значај за његов процес пројектовања. Тако самореферентни аспект Кановог рада карактерише и ову грађевину: у екстеријеру не намерава да представи ни један аспект своје намене, већ само

²⁸⁵ Ibid., 150.

²⁸⁶ Ibid., 166.

процес свог настанка, док је у унутрашњости карактер изложбених просторија веома различит у односу на просторије из времена када је стална колекција прављена.²⁸⁷

Стерн овде истиче да се он залаже за архитектуру које је истовремено ванвремена и на време („у право време“). Док Канову грађевину види као универзалну у својој намери, он се залаже за ону која је специфична и универзална, ону која се бави вечним истинитостима светлости, структуре и простора (као и Канова), али се такође бави и узвраћањем или комуникативним аспектима стила – не личног већ културног стила. Стерн сматра да Канов *Yale Center for British Art* изгледа како изгледа зато што су Канове идеје о архитектури такве какве јесу, а не због намене грађевине, која треба да буде презентација значајне колекције историје уметности. Он каже да то јесте изузетна грађевина, савршена и дивна, али се пита да ли је њен пут и наш пут?²⁸⁸

Стерн јасно инсистира на томе да архитекта мора да сазна шта од њега очекују клијент, друштво и историја, а не сме остати на бризи како испитати инсталације или последње технолошке иновације. Архитекта треба да се ослободи своје преокупираности оригиналношћу и да открије шта култура очекује од одређене грађевине.²⁸⁹ Он не критикује бурно идеју „духа времена“, већ поручује да се опусте сви који у грчу брину о томе да створе архитектуру специфичну за њихово време. Сматра да архитекта треба да брине о архитектури, а „дух времена“ ће бринути сам о себи. Стерн верује да су грађевине једног времена аутоматски и репрезентације тог времена, чак и без сталног инсистирања аутора да то постигну, а добри архитекти су увек и у сваком времену одговарали на контекст²⁹⁰. Тенденција ка хибридности је, по Стерну, аспект нашег времена, али и карактеристика већег модерног континуума. Модеран период карактерише стварање уметности која има

²⁸⁷ Ibid., 167.

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Ibid., 169.

²⁹⁰ Ibid., 171. Стерн тврди да је то случај „чак и у модернизму“.

однос према прошлости и карактерисан је еkleктичним процесом који није постојао пре ренесансе.²⁹¹

Стерн одбацује поређење постмодернизма са позитивизмом 19. века, јер је по њему 19. век веровао у прогрес као своју награду, а постмодернизам види прогрес као релативни процес. По њему је постмодернистичка идеја заправо савремена дилема да интелигентна особа не може деловати изван историје и да је концепт историје уједно и концепт модерног периода. Стерн сматра да је историја позадина испред које оперишемо, а модерност је стање по коме деловање у садашњости меримо у односу према сличним деловањима у прошлости.²⁹²

4.6.1.5 Класицизам као стил

У свом тексту из 1984. године Стерн каже да архитекта не може избећи *стил*, и по том ставу се значајно разликује од Порфириоса и Гринберга. Стерн тврди да никада није видео грађевину одвојену од стила, без обзира колико је баналан или неартикулисан његов израз. Стерн прави разлику између грађевине и архитектуре и сматра да свако архитектонско дело представља покушај да се прекорачи само заклон и смештај: грађевина је специфичан, буквални пренос програма у циглу и малтер, а архитектура је општа, уздиже грађевину на поетски ниво прихватајући културни континуум - форму и стил, синтаксу и израз – то су „другости“ које дају грађевини резонанцу уметности.²⁹³

Стерн даље каже да сваки архитекта вредан помена користи неки изабрани комплет естетских правила. Да би та правила функционисала у култури морају одговорити на околности које су изван питања буџета, материјала, функције и личне персоналности архитекте, и причати језиком који је опште разумљив. Тако је, по Стерну, форма језик архитектуре, а стил је

²⁹¹ Ibid., 171. Стерн наводи да чак и модернизам 20. века, који јесте елиминисао историцизам, ипак није елиминисао и еkleктицизам изабравши своје иконе изван архитектуре.

²⁹² Ibid., 164. Стерн критикује модернизам који „покушава да побегне од историје али не и од модерности“.

²⁹³ Ibid., 176.

интерпретација. Стерн каже да је пре периода модернизма архитектонски стил био продукт *зближавања* између грађевинске технологије и класицизма, односно између одређених захтева датог програма и генералних традиција добре грађевине. Ствари су се, међутим, закомпликовале заменом занатске традиције индустријском производњом. Технологија, до тада средство локализовања општих принципа класицизма кроз занат, постаје универзална и нова самосвесна равнотежа треба да се постигне између принципа и околности. Зато се, по Стерну може рећи да сада *стил* представља интеракцију између елементарних форми (класицизма) са једне стране, и технологије и вернакуларног са друге – вернакуларно представља осећај за специфично место. Тај интерактивни процес је у срцу архитектонског наратива, а за Стерна представља суштину архитектуре.²⁹⁴

Стерн каже да је архитектура наративна уметност, а да је архитектонски стил аналоган поетској дикцији. Ово је веома важан део Стернових ставова који га, наизглед, значајно разликује од осталих аутора из групе савремена класична архитектура. Стерн тврди да је једно од основних начела постмодернистичке реакције на модернизам управо реафирмација тог наративног аспекта. Стерн сматра да је, како су почеле седамдесете године 20. века, архитектура постала апстрактна, а већина архитеката се бавила садржајем, односно у архитектури давала репрезентацију чињенице прављења саме грађевине у чему је просес грађења постао једини предмет симболизован у пројекту, а синтакса је постала значење. Међутим, он сматра да је данас архитектура поново не само ствар синтаксе већ и реторике, јер се прошлост види као донекле садашњост, као неопходни саставни део континуалне еволуције архитектонског језика.²⁹⁵ Стерн се заправо залаже за наративе који се повезују са облицима *директног значења* у архитектури, а које делом класичне архитектуре сматрају и други аутори из групе савремене класичне архитектуре.

²⁹⁴ Ibid., 176.

²⁹⁵ Ibid., на разним местима: 177, 159: „Класични и вернакуларни облик, као и процес производње настављају да нас засењују новим могућностима, а и даље имамо модерну архитектуру.“

Класицизам, како га Стерн види, јесте формални израз модерних (пост-готичких) секуларних институција на западу. Он инхерентно представља јавну и институционалну област, док се може рађи да вернакуларно представља приватну и привремену. Класицизам се традиционално користио да пренесе или модификује вернакуларно да би сакупио људе у њиховој различитости.²⁹⁶ Стерн подвлачи да се класицизам инхерентно не идентификује, нити је помешан, са неком посебном идеологијом, већ је служио као дестилација оног најбољег што друштво може да постигне. То је традиција и тачка гледишта. Класицизам је и једини кодификован, проширен и вечно витални систем архитектонске композиције који доноси ред у процес пројектовања. Такође је и једини кодификован, проширен и вечно витални језик архитектонске форме. Стерн потсећа да је и готика веома цењена, али је била систем кратког живота, нераскидиво повезана са ужим сетом асоцијација и без потпуно развијеног сопственог система композиције. Стерн затим наводи модернизам, или функционализам, и његов покушај да уклони и асоцијативно значење и сам концепт архитектонске граматике тако да зато он има само најминималније ресурсе да установи сам карактер, а технике композиције заснива на бихејвиоризму и буквалној интерпретацији конструкције. За Стерна је једино класицизам истовремено традиција и језик који укључује правила синтаксе и реторике, и он обезбеђује методологију да установи композицију и карактер.²⁹⁷

Стерн наводи Латјенса који је тврдио да је класицизам „висока игра“ архитектуре, која пројектанту нуди систем симфонијске комплексности у односу и најмањег дела према укупној структури. Слаже се са њим да је то најапстрактнији и комплексан језик који један архитекта може да говори, али има и врлину коју је Раскин назвао „суперизобиље“: да је истовремено извор интелектуалног задовољства и чулног уживања. За класицизам је везана фундаментална брига за однос јавног и приватног простора према

²⁹⁶ Ibid., 178.

²⁹⁷ Ibid., 179.

људској мери, која није била присутна ни у једној другој архитектонској традицији.²⁹⁸

Као посебан проблем Стерн истиче архитектонско образовање и недостатак структуриране педагогије у којој недостају организационе алатке са којима се прилази пројекту. Управо због поседовања знања класичне архитектуре, Стерн сматра да су најуспешнији били први модернисти: ЛеКорбизје, Мис и Гропијус. Њихов иконокласични став према класичној реторици био је уравнотежен са њиховим дубоким познавањем класичног система композиције и пропорција који су уносили дисциплину у њихов рад без обзира на израз. Модернизам је укинуо класични систем образовања што Стерн сматра да је било „самоубиство“, а законе архитектонске композиције и пропорција је свео на интуицију и уоквиравање конструкције, осуђујући генерације студената на мрачно доба незнања.²⁹⁹ Оваквим ставом Стерн понавља мишљење заједничко свим представницима савремене класичне архитектуре.

4.6.1.6 Континуитет постмодернизма – традиција и модерност

Стерн је идентификовао три главна начела постмодернизма у архитектури, за која верује да су вечно валидна: 1. *Контекстуализам*: појединчана грађевина се не гледа више као изоловани самореферентни објекат већ као фрагмент веће, урбане целине; 2. *Алузионизам*: архитектура није више чин утилитарног решавања проблема и технолошког израза већа такође и чин историјског и културног одговора, и 3. *Орнаментализам*: грађевине нису више само манифестације „чисте форме“, већ суштински типови, декоративно украшени да представе различите теме, од конструкцијских техника до иконографских тема.³⁰⁰

Последњу од ових тема, тему орнаментализма, Стерн сматра најконтраверзнијом. Он верује да су грађевине, са тежњама архитектуре да

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Ibid., 180.

³⁰⁰ Ibid., 183. Стерн каже да је још 1977. године оставио више од декаде дебата и неких провокативних дела иза себе, и тада ово закључио.

учествује у специфичном контексту и пренесе значење, неминовно повезане са процесом орнаментације. Орнамент је, по Стерну, кључни концепт у приступу који види архитектуру као више од неиздиференцираног, бескрајно поновљивог израза програма, конструкције или грађевинског типа, већ је он тај есенцијални додатак који дозвољава грађевини да прошири конструкцију у широку област културе.³⁰¹

Из свега што Стерн пише може се закључити да нека питања остају недоречена, као и да није увек до краја јасно његово коришћење архитектонске терминологије. Најупадљивије је непостојање јасне разлике између појмова *постмодерног традиционализма* и *постмодерног класицизма*, чија се тумачења у Стерновим текстовима преплићу. За оба је карактеристично да себе подводе под ширу категорију модерног као целине тражењем синтезе и интеракције између класичног, вернакуларног и новог „модерног“ вернакуларног машине, затим ослањање на идеје о непроменљивости начина перцепције човека и његових психолошких захтева за визуелно разумљивим односима, брига за архитектонску историју, одбацивање јединствености израза, веровање у комуникативну улогу форме која са собом обавезно носи и културна значења, као и НЕзаговарање стилског оживљавања у смислу обавезе коришћења класичних стилских редова, мада орнамент издаваја као битан за коришћење. Стерн својим текстовима јасно показује да њега мање занима како су архитектонска дела пројектована и грађена, односно њихова формална својства, као што су пропорцијски односи, или концепти као што су функција, архитектонски простор, облик и формални квалитети зграде, односно начин на који су архитектонска дела обликована кроз историју. Код њега је значајно израженији други приступ у коме је циљ да се открије улога архитектуре у култури и друштву и проуче идеје које су повезане са архитектонским делима кроз историју.

³⁰¹ Ibid., 183. Стерн одбацује “Мисов неутралан „готово ништа“ израз канонског модернизма“ и каже да он не може бити основа за архитектуру која комуницира.

У том смислу, његове тврдње о постмодернизму уопште, као само једном делу континуума модерне архитектуре који не раскида са претходним периодом, могу се оценити као необичне када прича о шизматичном постмодернизму код кога је наглашен комплетан прекид са модернизмом. У овом случају се, међутим, постмодернизам као наставак модерне архитектуре види кроз Стернове тврдње да је и та идеологија ипак културно заснована. Он, наиме, тврди да, иако сами протагонисти шизматичне струје одбацују ту идеју и њихове грађевине се боре да се ослободе свих културних референци, оне ипак, самим својим физичким постојањем потсећају на нешто већ искуствено доживљено, упркос веровању аутора у аутономију архитектуре. Из овога је јасно да је заправо та културна улога архитектуре основна карактеристика која обележава период модерне архитектуре уопште, па тиме и постмодернизам, без обзира која његова струја је у питању. Зато Стерн истиче да је постмодернизам „душевно стање, начин размишљања, фаза у историји, расположење“, које отелотворује врсту релативистичке позиције, инклузивну позицију и попустљивост у смислу да све може наћи свој степен и израз, да свака ствар има сопствену вредност, и да је посао архитекте и друштва да одмери и уравни те ствари и направи односе.³⁰²

³⁰² Ibid., 164.

4.7 ИНВЕНЦИЈА, ИНОВАЦИЈА, ОТКРИЋЕ – СРЕДСТВА У ОКВИРУ УНИВЕРЗАЛНОГ (ЛЕОН КРИЕР)

Леон Криер (*Leon Krier*) своје теоријске ставове изражава на веома својствен и провокативан начин, серијом сажетих и веома бритоко написаних есеја, праћених карактеристичним цртежима и дијаграмима који одлично илуструју речима исказане ставове. Текстови су сабрани и објављени у књизи “*Architecture of Community*”³⁰³, а велики део материјала је претходно био објављен у књизи “*Architecture: Choice or Fate*”³⁰⁴. Међутим, Криер каже да је, с обзиром да је књигу постало тешко пронаћи, донета одлука да се уреди и учини приступачном „згодна публикација“ његових архитектонских и урбанистичких идеја и како се оне примењују у његовом грађеном делу. Разрађивање и проширење дела је започело 2001. године као одговор на недостатак практичних информација за планирање насеља и грађевина, и књига је обликована тако да може служити као „образац за професионалце у финансијама, некретнинама, планирању и пројектовању, који имају моћ да развеју мит модернизма и технократских решења, и понуде проверене одрживе алтернативе субурбијама“.³⁰⁵ Књига представља колекцију есеја који су писани током целог живота рада и размишљања, али ипак стоји као јединствен, пажљиво структуриран аргумент. Криер је полемичар, страствени и убеђени присталица свога става, тако да је читајући његове речи немогуће имати дилеме или сумње у вези његовог мишљења. Он пише веома директно, самоуверено, без трунке изврдавања, и својим ставовима даје и констатацију проблема и предлог решења, и критику лошег пројекта али и предлог пројекта који је, по њему, добро решење. Књига је збирка текстова и цртежа који на приступачан начин представљају општу теорију за стварање

303 L. Krier. *Architecture of Community*. Washington DC: Island Press, 2009.

304 L. Krier. *Architecture: Choice or Fate*. Windsor, England: Andreas Papadakis Publisher, 1998.

305 L. Krier. *Architecture of Community*, 2009., ix- xxii. Криер је својим ставовима, урбаним визијама и теоријским моделима за реконструкцију „Европског града“ снажно утицао на стварање покрета Нови урбанизам (*New Urbanism*) 70тих година 20. века. О покрету Нови урбанизам видети више у: -. Congress for the New Urbanism: *Charter of the New Urbanism: Region, Neighborhood, District and Corridor, Block, Street and Building*, McGraw Hill, New York, 2000. A.Duany, E.P.Zyberck. *Towns and Town-Making Principles*. New York: Rizzoli, 2006. A.Duany, E.P.Zyberck, R.Alminana. *New Civic Art: Elements of Town Planning*. New York: Rizzoli, 2003. A.Duany, E.P.Zyberck, J.Speck. *Suburban Nation: The Rise and Sprawl and the Decline of the American Dream*, New York: North Point Press, 2000.

модерних градова и села, а предлози за решења проблема које он даје нису математичке природе, већ су постављени тако као да им је главна идеја да охрабре приступ „здравог разума у планирању“.

Својим теоријским текстовима о архитектури Криер даје разјашњења значења многих појмова битних за савремену архитектуру, објашњава теорије о класичном и вернакуларном урбанизму и архитектури, истовремено обезбеђујући једну врсту практичног упутства за пројектовање градова добрих за живот. По тумачењу многих појмова, као и на основу снажног одвајања и наглашавања потпуне контрадикторности између *класичног* и *модернистичког*, може се рећи да Леон Криер припада супротном полу групе аутора савремене класичне архитектуре од Роберта Стерна.

4.7.1 Теоријски ставови

4.7.1.1 Терминологија (*модерност – модернизам – традиција – класично - вернакуларно*)

Криер прво разјашњава своја тумачења појмова *модеран* и *модернизам* и указује на разлику међу њима: појам *модеран* има хронолошко значење, индицира време, односно подразумева савремени период који прихвата разноврсност услова који данас, као и увек, дефинишу путању наших живота, док за разлику од њега, *модернизам* представља идеолошку ознаку, односно појединачну уску идеологију укорењену у прекиду са оним што му претходи. Криер затим развија и проширује тумачење и на појам традиционалне архитектуре и каже да *традиција* и *модерност*, односно *традиционално* и *модерно*, нису супротни појмови³⁰⁶:

4.7.1.1.1 Вернакуларно и класично

Традиционална архитектура по Криеру укључује две комплементарне дисциплине, вернакуларну грађевину са једне, и класичну архитектуру, са друге стране. За тумачења значења појмова он се ослања на порекло самог значења речи и указује да вернакуларно потиче од латинског *vernaculus*, што

³⁰⁶ Ibid., 43.

значи домаће, док класично потиче од латинског *classicus*, што значи највише класе. Криер сматра да вернакуларно и класично артикулишу разлике у односима, на различитим нивоима, између приватног и јавног, појединачног и колективног, урбаног ткива и самог споменика, куће и палате, или улице и сквера.

Вернакуларна грађевина је занатлијска култура конструкције, која се бави домаћим и утилитарним грађевинама и инжењерским радовима. Ова грађевина означава мануалну, занатску културу грађења засновану на грађевинској логици. За разлику од ње, класична или монументална архитектура је уметничка култура вернакуларне грађевине, која се бави симболичким језиком конструкције, декорацијом јавних структура, грађевинама, трговима и уопште монументалним радовима. Класичне грађевине су, по мишљењу Криера, увећање вернакуларних модела и средстава, а њихова велика размера и богатство одражава њихов колективни статус, визуелно и симболичко зрачење. Термин *класично* означава нешто што је најбоље, што постиже највећи квалитет и припада уметничкој култури.³⁰⁷

Криер даље објашњава да класична и вернакуларна култура не граде класне разлике, већ разлике између колективног и појединачног, између споменика и урбаног ткива, јавне палате и домаћег пребивалишта. И класична и вернакуларна култура су супротстављене производњи и потрошњи непотребних објеката. Класична и вернакуларна култура су засноване на понављању неколико основних КОНСТРУКТИВНИХ и ФУНКЦИОНАЛНИХ ТИПОВА, који су универзални израз људских активности, колективног и индивидуалног рада и задовољства - јавног, приватног и светог. Криер раздваја Архитектуру и Градитељство, као Класичне и Вернакуларне културе, али каже да су обе засноване на производњи склоној подражавању, односно на занатској традицији где су интелектуалне и мануалне способности примењене у хармонији, а не у сукобу једна са другом.

³⁰⁷ Ibid., 51.

У занатској култури, материјалне или интелектуалне иновације постају прихваћене само због свог техничког или уметничког побољшања, а не као последица необуздане имагинације, односно креативности аутора. Овај процес спорог и константног појашњавања и разрађивања које обухвата све вештине и интелигенцију појединачног занатлије или уметника је извор истинског задовољства аутентичне културе. Класична архитектура, као симболична разрада вернакуларне грађевине, не познаје иновацију као врлину. Она познаје само један Стил, који је непроменљив и постојан у својој типолошкој и морфолошкој суштини, али бескрајно разнолик у својој реализацији, као што су сви објекти у природи.

Криер истиче да Архитектура и Грађевина нису објекти потрошње. Они се могу гледати само као објекти за коришћење, односно употребу у перспективи материјалне сталности. Без такве трајности, без архитектуре која превазилази животни век својих градитеља, по Криеру није могућ ни јавни простор, ни колективни израз занатства или уметности.

Вернакуларна грађевина се, по Криеру, обликује на основу геоклиматских услова и локалних материјала. Регионални стил представља културу форми и техника који одговарају тој регији, њеним климатским, топографским и условима материјала. Његова естетика и карактер настају из бескрајно разноликог, интелигентног понављања базичног, стално прилагођаваног формалног и типолошког инвентара. *Класична архитектура*, као надоградња, развија међурегионалне, универзалне стилове. Иако су њени елементи усидрени у вернакуларно регије (као на пример дорски, јонски или коринтски стилски ред) или у стил режима, династије, или владара, њихова елаборација, односно разрада и симболичка кодификација превазилази и место и период и себе даје за универзалну примену.³⁰⁸ Зато Криер сматра да је идеја замене богатих светских традиционалних архитектура јединственим интернационалним стилем опасна, и пореди то са освајањем света од стране једне особе, једне идеологије, једне владе, једног језика, расе или културе, и

³⁰⁸ Ibid., 53.

пројектовањем истог стила или типа грађевина на свих пет континената, без обзира на њихову климу и локацију.

4.7.1.1.2 Класично и модернистичко

За разлику од претходно установљеног односа између вернакуларног и класичног, Криер каже да су *класична* архитектура и *модернистичка* архитектура контрадикторне, антагонистичне и неспојиве, прво издвајајући да је прва заснована на занатској и уметничкој производњи, а друга на индустријској производњи: „...КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА и МОДЕРНИСТИЧКА АРХИТЕКТУРА су супротне, антиномичне и некомпатибилни предлози – прва заснована на занатској уметничкој производњи, а друга на индустријском начину производње. Термин класичан означава оно што је зрело, најбоље; оно што тежи највишем квалитету и припада уметничкој култури. Термин индустријски означава оно што је неопходно; оно што тежи профитабилном квантитету и припада материјалној култури. Превазилазећи питања стила, периода и културе, КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА карактерише целокупност монументалне архитектуре засноване на основним принципима *venustas*, *firmitas*, *utilitas*, у модерном језику преведеним као хармонија/лепота, стабилност и корисност. Ти термини су безусловно међусобно зависни и њихове везе су распрснуте у МОДЕРНИЗМУ...”³⁰⁹

Криер каже да ако се упореде ова два наслеђа, виде се суштинске разлике у њиховој природи, а то су њихови специфични симболички, естетски, цивилизацијски и емотивни квалитети, као и њихова моћ привлачења, идентификације и одбијања. Он модернистичку архитектуру види као незаситу тежњу за аутономијом, као неговање приступа *tabula rasa* и величање сталне промене и револуције. Криер истиче и да је модернизам негација свега што архитектуру чини корисном: нема крова, нема пуних зидова који носе терет, нема стубова, лукова, вертикалних прозора, улица, тргова, приватности, раскоши, декорације, занатства, ни традиције. Он исто

³⁰⁹ L. Krier. „Classical Architecture and Vernacular Building“ у: A.Papadakis & H.Watson ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990., 44-45.

тако коментарише да су, када је у питању град, „нео-модернисти“ морали да признају да нема праве замене за традиционално ткиво улица и тргова, иако ипак и даље тврде да урбано планирање мора бити засновано на модернистичкој архитектури. Криер са чуђењем поставља питање како се може поредити искуство од педесет година модернизма са тридесет векова традиционалне архитектуре која му је претходила. У једном од својих старијих текстова он каже: „...Показали смо да је одбацавање класичне архитектуре после Другог светског рата засновано на серији грешака и губитака памћења. Ипак, одбацавање једног одређеног стила или укуса једне епохе – што је лако разумљиво, повезано је са одбацавањем, без претходног размишљања, универзалних људских принципа на којима се архитектура темељила хиљадама година. ... Реч класична превазилази питање стила и означава архитектуру која се током 2000 година може препознати као она која је заснована на четири принципа: “солидност, сталност, удобност и лепота“. Модерна архитектура сломила је све неопходне везе међу њима.”³¹⁰

4.7.1.1.3 Концепти *инвенције*, *иновације* и *открића* - Класично и модернистичко виђење

Криер каже да концепти инвенције, иновације и открића у различитим философијама имају различита значења и статусе. У традиционалним културама то су средства за модернизацију потврђених и практичних система размишљања, планирања, грађења, репрезентације, комуникације у уметности, философији, архитектури, језику, науци, индустрији и пољопривреди. Њихов је циљ да замисле, реализују и сачувају чврст, трајан, практичан, леп и хуман свет. Сматра се да фундаментални естетски и етички принципи имају универзалне вредности које прелазе време и место, климу, цивилизацију, а индустријски методи и логика имају подређену улогу.

³¹⁰ L.Krier, Extracts from "Krier on Speer", *Architectural Review*, volume 173 (1983), 33-38. Старија верзија "Krier on Speer", "Vorwärts, Kameraden, Wir Müssen Zurück", in *Oppositions*, volume 24 (1981), Spring; reprinted in: "Oppositions Reader", Edited by K. M. Hays, *Princeton Architectural Press*, New York, 1998., 401-411. <http://zakuski.utsa.edu/krier/suppression.html>

Као супротност томе, Криер наводи да су у модернистичким културама, инвенција, иновација и откриће трансцедентални циљеви. Овде не постоје универзалне етичке и естетске категорије, тако да су традиционалне вредности виђене као препреке животу, слободи и напретку, а индустријски методи су императив који доминира сваким аспектом живота – владом и политиком, економијом и културом. За традиционалне културе имитација је начин прављења објеката који су слични али јединствени, који стварају места јединственог карактера.³¹¹

4.7.1.2 Однос према историји и “духу времена”

4.7.1.2.1 Критика модернизма

Свој однос према историји и идеји „духа времена“ Криер показује кроз веома снажну критику модернизма засновану на шест кључних тачака, односно, по његовом мишљењу, шест погрешних уверења модернизма³¹²:

1. Непрекидни развој и напредак. Криер сматра да је мит о неограниченом техничком напретку и индустријском развоју довео нај"развијеније" земље на ивицу физичке, културне и еколошке исцрпљености. Он верује да су грозница брзе зараде и царство новца уништили градове и села, а индустријски облици производње, односно екстремни развој производних средстава и снага, уништили 2000 година културе и традиције, градове и крајолике који су били резултат вишехиљадугодишњег људског рада и интелигенције, културе и инвентивности, и да то сада разједа основне људске вредности без којих човек не може ни живети ни преживети. Криер верује да архитекта данас мора признати апсолутну вредност пред-индустријских градова, како он каже «градова од камена», а незауостављање уништавања тог огромног рада значи изложити себе и нараштаје који долазе прављењу и коришћењу окружења испуњеног непотребним и узалудним објектима. Криер огорчено пропагира да огроман рад који чека генерацију,

³¹¹ L. Krier. *The Architecture of Community*. Washington DC: Island Press, 2009., 49.

³¹² L. Krier. „The Reconstruction of the European City“, in: "Léon Krier: Drawings", Archives d'Architecture Moderne, Brussels, 1980., xxv-xxxi. Revised version in: *Architectural Design*, volume 54 (1984), Nov/Dec., 16-22.

да поправи оштећења и разарања последњих тридесет година, мора бити предузет у перспективи материјалне СТАЛНОСТИ.³¹³

2. Индустрijско планирање и функционално зонирање. Друга карактеристика модернизма коју Криер критикује је индустрijски развој остварен путем фрагментације интегрисаних и мултифункционалних руралних и урбаних комплекса (градова, насеља, округа, четврти, жупа) у монофункционалне приградске-субурбане зоне (стамбена суседства, универзитетске кампусе, трговачке центре, индустрijске паркове, итд). Монофункционално зонирање (производња, пословање, управљање - администрација, образовање, становање, рекреација) Криер издваја као технички инструмент ове фрагментације. Веома је критичан према овој појави у модернизму и каже да заправо, насупрот органске интеграције урбаних функција, индустрijско зонирање представља њихово механичко одвајање, јер је политика индустрijске инфраструктуре базирана на просторном раздвајању функција. Криер са љутњом констатује да су све индустрijске државе, независно од њихове идеологије, промовисале и наметнуле функционално зонирање на градове и села са једнаком бруталношћу и псеудонаучним аргументима против свих отпора урбаних или руралних популација. Криер тврди да функционално зонирање није невин или неутралан инструмент планирања, већ најефикасније средство уништења бескрајно сложеног друштвеног и физичког ткива преиндустрijских урбаних заједница, урбане демократије и културе. Он сматра да је функционално зонирање града и околине ауторитаран пројекат који не одговара захтевима демократије и да је то АПСТРАХОВАЊЕ града и околине, као и АПСТРАКЦИЈА заједнице јер их смањује на пуке статистичке ентитете, изражене у променљивим бројевима и густинама. Против зонирања, које је диктирано од стране великих индустрија и њихових финансијских и административних империја, може се борити само демократским притиском који захтева реконструкцију урбаних заједница где су СТАНОВАЊЕ, РАД и СЛОБОДНО ВРЕМЕ сви у оквиру исте пешачке удаљености, за шта се Криер залаже. Криер сматра да је

³¹³ Ibid.

индустријска рационалност по природи аморална, адруштвена и анти-еколошка; она је и *инструмент* и *израз* моралне, еколошке и социјалне ирационалности и колапса.³¹⁴

3. *Индустријализација грађевинарства.* Криер верује да се индустријализација грађевинарства мора сматрати потпуним неуспехом и да је њен скривени мотив увек био максимизирање краткорочних профита и јачање економског и политичког монопола, а не пролетаризација материјалних удобности. Криер такође тврди да индустријализација није донела било какво значајније техничко побољшање у грађевину, да није смањила трошкове градње, није скратила време израде, изградње, односно производње, нити је произвела више радних места, или помогла побољшању услова рада за раднике. Криер сматра да је, напротив, уништила високо софистициране вештине које су трајале миленијумима. Он такође каже да је индустријализација била неспособна за проналажење решења типолошке, социјалне и морфолошке сложености историјских центара и крајолика. И мада је данас још увек грађевинарство организовано према облицима занатске производње, уништено је занатство као аутономна култура од стране индустријске и социјалне поделе рада. Криер тврди да култура грађевинарства и архитектуре мора бити заснована на високо софистицираној занатској, мануелној традицији градње, а не на формирању "стручних тела стручњака". Индустријализација је по Криеру само олакшала централизацију капитала и политичке моћи, било приватне или државне.³¹⁵

4. *Стилски плурализам, кич и индивидуални израз.* Криер каже да не постоји ни ауторитарна ни демократска Архитектура, већ само ауторитарни и демократски начини прављења и коришћења архитектуре, тако да «низ дорских стубова није ништа више ауторитаран него што је модернистичка продужена структура демократска». Криер такође подвлачи да сама архитектура није политичка, него се само може користити политички, али од како постоји, она увек успе да превазиђе политику. Он верује да се Грађевине

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ Ibid.

могу показати нечовечним не кроз своју Архитектуру, већ кроз недостатак Архитектуре: «Грађевине постају нечовечне када су апстраховане од архитектуре или одевене у лажну архитектуру.»³¹⁶ Кич је за њега и апстракција и лажна појава, а стилски плурализам, који препознаје данас, и његово оваплоћење у кич није нипошто знак културног напретка, среће, демократије и богатства, већ је резултат конфузије и мешања уметничких и индустријских техника. Криер каже да је то узнемирујућа анксиозност појединаца који са очајем и немоћи посматрају брутално нивелирање њихових појединачних идентитета и етничког идентитета.

5. *Апстракција и експресионизам. «Дух Времена».* Криер тврди да културни плурализам означава тренутак у историји где очај и ПРИВАТНЕ опсесије замењују колективну културу. Архитектура није средство изражавања друштвених или индивидуалних садржаја, било клијента било архитекте, и она не може изразити ни идеје појединца, нити колективне идеје о напретку, веровања или снове, време или место. За *Zeitgeist* (дух времена) каже да он није брига Архитектуре. Криер, слично као Стерн, сматра да је немогуће не изразити у некој мери дух сопственог времена, али *Zeitgeist* није гаранција било које врсте квалитета. *Zeitgeist* комуницира, односно саопштава себе, без обзира на архитекту. Уметници и занатлије природно теже да постигну један (ван)безвремен квалитет коришћењем материјала, предмета и техника које најбоље одолевају тесту времена, неподвижених околности и укуса. Криер сматра да не постоји ни назадна-реакционарна ни револуционарна Архитектура, већ да постоји само Архитектура или њено одсуство, што је њена апстракција. Криер тврди да никада није било протеста против Архитектуре, већ да постоји само протест против недостатка Архитектуре, против њеног одсуства кроз АПСТРАКЦИЈУ. Архитектура и Градитељство се само баве стварањем изграђеног окружења које је лепо и стабилно, пријатно, погодно за становање и елегантно.³¹⁷

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ Ibid.

6. *Школовање архитеката*. Криер за свој протест против трансформације и разарања градова каже да не служи сврси ако не постоји глобални алтернативни план реконструкције, јер је критика која нема пројекат само друго лице потпуно расцепканог друштва, за које је град само модел: «Критика без визије зуре импотентно у будућности као што историчар без пројекта зуре у прошлост».³¹⁸ Криер сматра да је професионални критицизам убио критику на исти начин као што је историографија убила историју. Он верује да његова генерација мора разрадити пројекат који ће се борити против уништавања урбаног друштва на свим нивоима, културном, политичком и економском. Само са таквим пројектом обнове може се редефинисати улога Архитеката и дефинисати које буџете друштво мора доделити за почетак рада овакве велике реконструкције. По њему не може више бити краткорочних буџета који би требало да диктирају облик Архитектуре и Града, већ Архитектура и Град морају диктирати облик дугорочних буџета. Из тог разлога је неопходно, по Криеру, променити образовање архитеката и престати са образовањем које их учи како да се повинују мањкавостима постојећег законодавства и буџетирања.³¹⁹

Криер тврди да се архитектонска култура мора заснивати на високо развијеној и стручној мануелној култури, а школе су једина места на којима је реконструкција такве културе, засноване на приправничком стажу и привременом ослобађању од неподвижених ситуација индустријске производње и притисака грађевинског тржишта, могућа. Међутим, Криер са огорчењем констатује да школе и универзитети и даље живе на лажном престижу и надмоћи интелектуалне над мануелном културом, иако је у напредним индустријским друштвима интелектуални рад постао отуђен и деградиран исто као и мануелан. Криер мисли да би тај «лажни мит» могао нестати давањем новог друштвеног достојанства мануелном раду, путем додељивања универзитетских диплома високо развијеним занатским занимањима, на истом нивоу као и научним истраживањима, инжењерингу,

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ibid.

медицинској струци, јер се, по његовом мишљењу, сви подједнако заснивају на мануелном раду. Криер не верује да је могуће поново школовати модернистичке архитекте, планере, уметнике и наставнике, већ треба оснивати елитне установе и образовати нове генерације високо квалификованих и конкурентних занатлија и архитеката, чије би знање и компетенција ускоро постигли враћање достојанства и световног ауторитета престижној уметности архитектуре.³²⁰

4.7.1.2.2 Традиционална култура и идеја прогреса - модерност традиционалне архитектуре

Криер сматра да је разумевање традиционалне културе повезано са поимањима концепција природе и универзума. Ако се верује да еволуција и прогрес имају коначност, било да је тај циљ достигнут у прошлости или ће тек бити у будућности, нема сумње да је природа, са стварањем људске врсте, достигла свој највећи могући облик, свој класичан облик, тако да, по Криеру, када је у питању биолошка еволуција човечанства, прогрес изгледа као ствар прошлости.³²¹

Он развија идеју потсећањем да људско размишљање потврђује да је принцип органског живота раст до зрелости, репродукција у складу са типом, и стабилност врста. По његовом мишљењу, традиционалне културе показују да исти ови принципи важе и за уметничко и занатско стварање, подједнако као и за техничко и утилитарно стварање. Иновација у форми јавља се са увођењем нових функционалних типова, али се то не дешава непрекидно, тако да се не може сматрати за свакодневну уметничку праксу. За разлику од овога, модернизам слави иновацију као водећи покретач уметничког стварања, што води системској конфузији категорија и мишљења, као и општој произвољности и варци. Криер сматра да је човек већином остао отпоран на модернизам и везан за моделе традиционалне архитектуре, и то

³²⁰ Ibid.

³²¹ L. Krier. *The Architecture of Community*. Washington DC: Island Press, 2009., 237.

не због незнања или застарелости, већ напротив, због вишегодишње вредности и непрекидне модерности традиционалне архитектуре.

4.7.1.2.3 Вечне вредности принципа традиционалне архитектуре. *Venustas – Firmitas – Utilitas*

Криер каже да традиционална архитектура није нешто што се може стећи једном заувек, већ се она преноси од појединца до појединца, и њен квалитет се мења генерацијама. Као сви живи организми, она је у сталном процесу реконструкције. Криер потсећа да се у свим културним епохама види да класични језик није напуштан када је лоше говорен, већ је, напротив, у таквим периодима увек неко установио инструменте неопходне да се поврати његова класична форма. Зато он, као и остали представници савремене класичне архитектуре тврди да традиционална архитектура остаје живи језик, иако су многе архитекте изгубиле жељу да уче њену граматику и користе њен речник. Прошле и садашње кризе, по Криеру, нису «еродирале ни загадиле традиционални језик», већ су само његова правила, значења, инвентар и речник привремено покривени велом незнања, а он сматра да се то данас мења.³²²

Криер сматра да у архитектури, као и другим старима дисциплинама, попут математике или философије, техничке, формалне и типолошке иновације не могу бити саме себи циљ. Истовремено, он каже да традиционална архитектура није затворен систем, већ се стално унапређује, али, као што путници не лете експерименталним авионима, тако ни грађани не треба да живе у експерименталним грађевинама и градовима, јер такви експерименти резултирају културном катастрофом и политичким злочиним.

Веома критичан према инвенцијама у савременој архитектури које настају „себе самих ради“, као и због истицања индивидуалности аутора, Криер каже да се смањење или повећање типолошког или морфолошког инвентара архитектуре не постиже маштом већ променама у коришћењу, обичајима, материјалима и техникама. Криер потсећа да креативност, појединачни

³²² Ibid., 247.

квалитет и оригиналност традиционалних форми насеља и грађевина лежи у преради и прилагођавању свих форми и планова различитим локалним условима: „Традиционална архитектура је инвенција ума, продукт рационалног мишљења и естетског просуђивања, и поседује већу универзалност од језика, јер су њени елементи разумљиви људима свуда без превођења, независно од земље и узраста. Овакве културе су засноване на индивидуалној, аутономној размени, као супротност индустријској организацији и масовној производњи.“³²³

Криер сматра да традиционална архитектура производи објекте за дугу употребу, за разлику од модернистичких који су за тренутно коришћење и из тог разлога принципи традиционалне архитектуре, њене форме и технике одолевају моди. Он искрено верује да без оваквих материјала и моралне бесмртности, архитектура не може тежити да буде грађанска уметност.³²⁴

Криер наводи Витрувијеву тријаду – *venustas, firmitas, utilitas* – као темељни принцип традиционалне архитектуре и каже да се њен значај и значење могу разумети само ако се разматрају са дугорочне перспективе: не може се задовољити један услов тријаде без поштовања других. Криер се у овом ставу потпуно слаже са свим теоретичарима ренесансе за које је јединство Витрувијевог тројства било неприкосновени закон за архитектуру. Криер наводи да је модернизам жестоко изазвао то јединство, али је то само потврдило да лепота није аутоматски резултат ефикасне и функционалне грађевине, јер, чак и ако се изузме естетски квалитет грађевине, у пракси се показало да чак корисност и конструктивна стабилност апсолутно не гарантују и њену материјалну трајност.³²⁵

Криер каже да су неслагања о фундаменталним стварима израженим у Витрувијевој тријади основа шизме која је поделила архитектонско разумевање: по модернистичким начелима, прекид са тријадом је неповратна и непорецива историјска чињеница, док за традиционалну

³²³ Ibid., 249.

³²⁴ Ibid., 250.

³²⁵ Ibid., 259.

теорију, пролазак времена не може направити фаталне промене ванвремених принципа. Криер тврди да се огроман типолошки, технички и формални репертоар традиционалне архитектуре не може свести на историографске класификације, већ то представља инвентар генетског капацитета, јер типологије традиционалне архитектуре формирају структурну схемату за бројна нова, оригинална дела.³²⁶

4.7.1.2.4 Ново, јединствено, тектонско, оригинално. „Дух времена“ нема тежину.

Криер пореди архитектуру са људском врстом и каже да ма колико „стара“ људска врста може бити, она је способна да ствара чудесну разноврсност нових и јединствених појединаца, а покретачки принципи традиционалне архитектуре имају исти неисцрпан капацитет за стварање нових и јединствених грађевина и градова. Класични принципи стабилности и ванвремености су, на тај начин, јасно повезани са људским постојањем – они нису трансцеденталне и апстрактне апсолутности. У том контексту је, по Криеровом мишљењу, старост принципа ирелевантна.

Криер даље развија тезу и каже да самим тим ови принципи нису укореењени у историјску прошлост, већ је њихово порекло заувек присутно. Као и Порфириос, улази у значење појмова и указује да сам термин „архитектура“ дословно значи почетак (архи) дрводељства (тектон), означавајући порекло саме конструкције. То је, дакле, форма порекла, оригинална и архетипска форма ослобођена свих аспеката стила и излишности, којој име такође одјекује са древном антиком класичних и традиционалних принципа и њихових ванвремених вредности.³²⁷ Криер каже да управо супротно модернистичким тврдњама, традиционална архитектура не отеловљује историјско (прошло) знање, већ техничко „знати – како“, које се односи на људско стање. Принципи тих технологија су универзални у строго антрополошком смислу и зато их не треба мешати са „традиционалним“

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Ibid., 251.

навикама и симулакрама (сличностима), нити са везивањем за застареле и анахронистичне методе и форме. Криер понавља да су универзални принципи традиционалне архитектуре, као што су хармонија, стабилност, корисност, у складу са фундаменталним циљевима свих значајних људских творевина и да су у свакој великој култури били изабрана средства и гарант социјалних веза, стабилности и мира, препознатљиве манифестације заједничког моралног света.³²⁸

Криер даље каже да се традиционална архитектура изводи свесном имитацијом ограниченог броја конструктивних и функционалних типова који симболизују фундаменталне људске активности, посебно оне индивидуалног или колективног живота. Те типологије су удружене са посебним функцијама, обичајима и обредима. Осим тога, он потсећа и да су унутрашњи и спољашњи простори и волумени склопљени на симетричан или асиметричан начин, компоновани у складу са органском логиком, а то обезбеђује рационалну кохезију међу основама, пресецима и изгледима грађевине или групе грађевина.³²⁹

Исто тако, Криер потсећа да се, због разлике у статусу и величини, вернакуларне и класичне структуре разликују по својим композиционим средствима, релативним димензијама целине и делова, материјалима и карактеру, и, изнад свега, по степену уметничке и занатске елаборације и сложености. Зато, када су формални пројектантски савети у питању, он сматра да детаљи монументалне архитектуре треба да су јасно читљиви из даљине, а да истовремено не изгубе профињеност када им се приближи. Спој величине и елеганције, као и декоративни и уређивачки системи су артикулисани израз конструктивне логике подигнути на ниво високе уметности. Монументална архитектура преноси елементе вернакуларне конструкције у уметнички, симболички и монументални језик коришћењем аналогичности и амблема.

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Ibid.

Криер истиче да архитектура није скулптура, јер скулптура и сликовна иконографија могу само обогатити тектонску и типолошку артикулацију архитектуре, али је не могу заменити. Он сматра да је свака традиционална композиција типолошка и свака традиционална конструкција тектонска, тако да традиционална архитектура није мистична, већ представља инвентар практичних и естетских одговора на проблеме који се јављају у пракси. Посебно се издваја и Криерова тврдња да, иако се традиционална архитектура више не учи, њени занати, дисциплине и технике су преживели многоструке индустријске револуције, тако да је она интегрални део модерне архитектуре.³³⁰

4.7.1.2.5 „Дух материјала“ уместо „духа времена“

Криер се посебно бави материјалима које сматра да треба примењивати у архитектури јер верује да је традиционална архитектура, и вернакуларна и класична, заснована на материјалима. Он тврди да форме традиционалне архитектуре произилазе из, и условљене су коришћењем природних материјала и каже да дрводеља, који ради у складу са структурном логиком дрвета, ствара аутентичне и јединствене објекте, независне од времена њиховог настанка. По њему и архитекта који подражава дрвене греде у камену, али прати логику камена, такође ствара аутентичан, јединствени објекат независан од свог времена. Међутим, архитекта који копира класичан храм у синтетичким материјалима за комерцијално коришћење, по Криеровом мишљењу, може само направити нешто неаутентично и лажно. Криер тврди да архитекте и занатлије које поштују „дух и логику природних материјала“ раде у контексту аутентичности, а они који теже да испуњавају неки „недостижни дух времена“ и логику синтетичких материјала су осуђени да направе лажну слику, јер објекти кича и синтетички материјали не могу, по самој својој дефиницији, произвести културу аутентичности. Они су чак, по Криеру, осуђени на нестајање са исцрпљивањем фосилног и нуклеарног

³³⁰ Ibid., 255.

горива.³³¹ Са оваквим ставовима се Криер приближава ономе што о материјалима говори Квинлан Тери.

4.7.1.2.6 Равнотежа целине

Криер сматра да све грађевине, без обзира да ли су велике или мале, јавне или приватне, имају своје јавно лице, односно фасаду, тако да оне, без изузетка, имају позитиван или негативан утицај на квалитет јавног живота, обogaћујући или осиромашујући га на трајан и радикалан начин. Архитектура града и јавног простора је, по њему, ствар заједничке бригае до истог степена као што су закони или језик темељ учтивости и цивилизације, тако да без њиховог прихватања не може бити установљења нити одржавања нормалног цивилизованог живота. Они не могу бити наметнути, а намера раскидања са конвенцијама и приступ *tabula rasa*, по Криеру, одају недостатак аутономије и неспособност да се издвоје вишегодишња значења митова и архетипова.

Криер истиче да суштина у уметности грађења није толико лепота идеја већ лепота резултата, онога што голо око може видети од детаља до целине, без претходних припрема или објашњења било које врсте. Као потврду за ово Криер потсећа да смо, када год коментаришемо лепоту неког града, обично изненађени сјајним јединством целине, форме, намене, материјала, симбола и боја, тако да лепота неког склопа, града или пејсажа, представља заправо веома рањиво и осетљиво стање равнотеже.³³²

³³¹ Ibid., 257.

³³² Ibid.



http://www.architectmagazine.com/Images/tmp3330.tmp_tcm20-132339.jpg

Рођен 1938. године у Јужној Африци, где и завршио *University of Witwatersrand* у Јохнесбургу 1961. Диплому *Master of Architecture* стекао на *Yale University* (USA) 1965. године. Приватну архитектонску праксу *Allan Greenberg, Architect, LLC* започео 1972., има биро у *Washington, D.C., New York City*, и *Greenwich, Connecticut*, један је од водећих класичних архитеката двадесетпрвог века. Његови пројекти се налазе у Сједињеним Државама и многим другим земљама и обухватају мастер планове, студије изводљивости, нове грађевине и ревитализације постојећих грађевина. Предавао на Универзитетима *Yale, Pennsylvania* и *Columbia*. Члан и један од председника *Society of Architectural Historians*. Писао књиге и текстове о класичној и традиционалној архитектури и пројектовању: *George Washington, Architect* (1999), *The Architecture of Democracy: American Architecture and the Legacy of the Revolution* (2006), *Lutyens and the Modern Movement* (2007), а монографија о његовом раду објављена је 1995.

Најважнији пројекти: *State Library* и *Supreme Court Building* (*Hartford, Connecticut*, 1970), *Superior Court Building* (*Manchester, Connecticut*, 1979–1980), *Bergdorf Goodman*, фасада (*New York, New York*, 1983–1984), *Treaty Ceremony Room, Antechambers*, и *Reception Rooms, United States Department of State* (*Washington D.C.*, 1985–1986), *Offices of the Secretary of State, United States Department of State* (*Washington D.C.*, 1987–89), *The News Building* (*Athens, Georgia*, 1988–1992), *J. Wilson Newman Pavilion, The Miller Center of Public Affairs, University of Virginia* (*Charlottesville, Virginia*, 1988–1990), *Tercentenary Hall* (сада *McGlothlin-Street Hall*), *College of William and Mary* (*Williamsburg, Virginia*, 1989–1995), *Gore Hall, University of Delaware* (*Newark, Delaware*, 1995–1998), *Tommy Hilfiger Flagship Store* (сада *Brooks Brothers, Beverly Hills, California*, 1995–1997), *Unicorn Mining Headquarters* (*London, Kentucky*, 1997–1999), *Humanities Building, Rice University* (*Houston, Texas*, 1997–2000), *Supreme Court Historical Society*, рестаурација (*Washington, D.C.*, 1998–1999), *DuPont Hall, University of Delaware* (*Newark, Delaware*, 1998–2002), *Aaron Burr Hall, Princeton University* (*Princeton, New Jersey*, 2003–2005).

Табла 6: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре

ФОРМА vs. СИМБОЛИКА И ЗНАЧЕЊЕ - ЗАЈЕДНИЧКО ДЕЛОВАЊЕ (АЛАН ГРИНБЕРГ)

1 физиологија и психологија људског бића

физичка удобност

firmitas + utilitas

+

психолошко благостање

venustas + utilitas

2 динамичка равнотежа

вечне људске вредности

+

специфични захтеви садашњости

3 заједничко деловање

форма

свеобухватан језик
архитектонских ФОРМИ са
граматиком и речником који могу
да артикулишу ЗНАЧЕЊЕ,
установљава ред, издваја и
разликује делове грађевине -
изражава хијерархију

није СТИЛ, већ ФОРМА

+

симболика и значење

архитектура треба и да
комуницира значење

4 однос према контексту

ванвременост + везаност за специфично време и место



http://architecture.nd.edu/uploadedImages/Library/Images/Faculty/Thomas_Gordon_Smith.jpg

Рођен 1948. године у Сједињеним Америчким Државама. Дипломирао на *University of California, Berkeley* и 1975. постао *Master of Architecture*. Основао своју архитектонску праксу 1980. Однос према теорији и пракси архитектуре развијао градећи, истражујући и пишући. Класичној архитектури се у потпуности посветио током 1979-80, када је добио *Rome Prize Fellow in Architecture at the American Academy* у Риму. Познат јавности од пројекта за *Strada Novissima - The Presence of the Past, International Architectural Exhibition* на Бијеналу у Венецији 1980. године. Од 1989. до 1998. као Шеф катедре применио свој однос према класичној архитектури на курикулум архитектонске школе *School of Architecture, University of Notre Dame*, која постаје престижна институција за проучавање класичне и традиционалне архитектуре на почетку двадесетпрвог века. Предавао у: *School of Architecture University of Notre Dame* (од 1989. до данас), *School of Architecture University of Illinois at Chicago* (1986-1989), *Yale University* (1986), *UCLA* (1984), *UIC* (1984), *Southern California Institute of Architecture, Santa Monica* (1983). Написао бројне текстове и две књиге: *Classical Architecture, Rule & Invention* (1988.) и *Vitruvius on Architecture* (2003), у којима промовише класичну архитектуру и залаже се за њено проучавање и примену у савременој пракси.

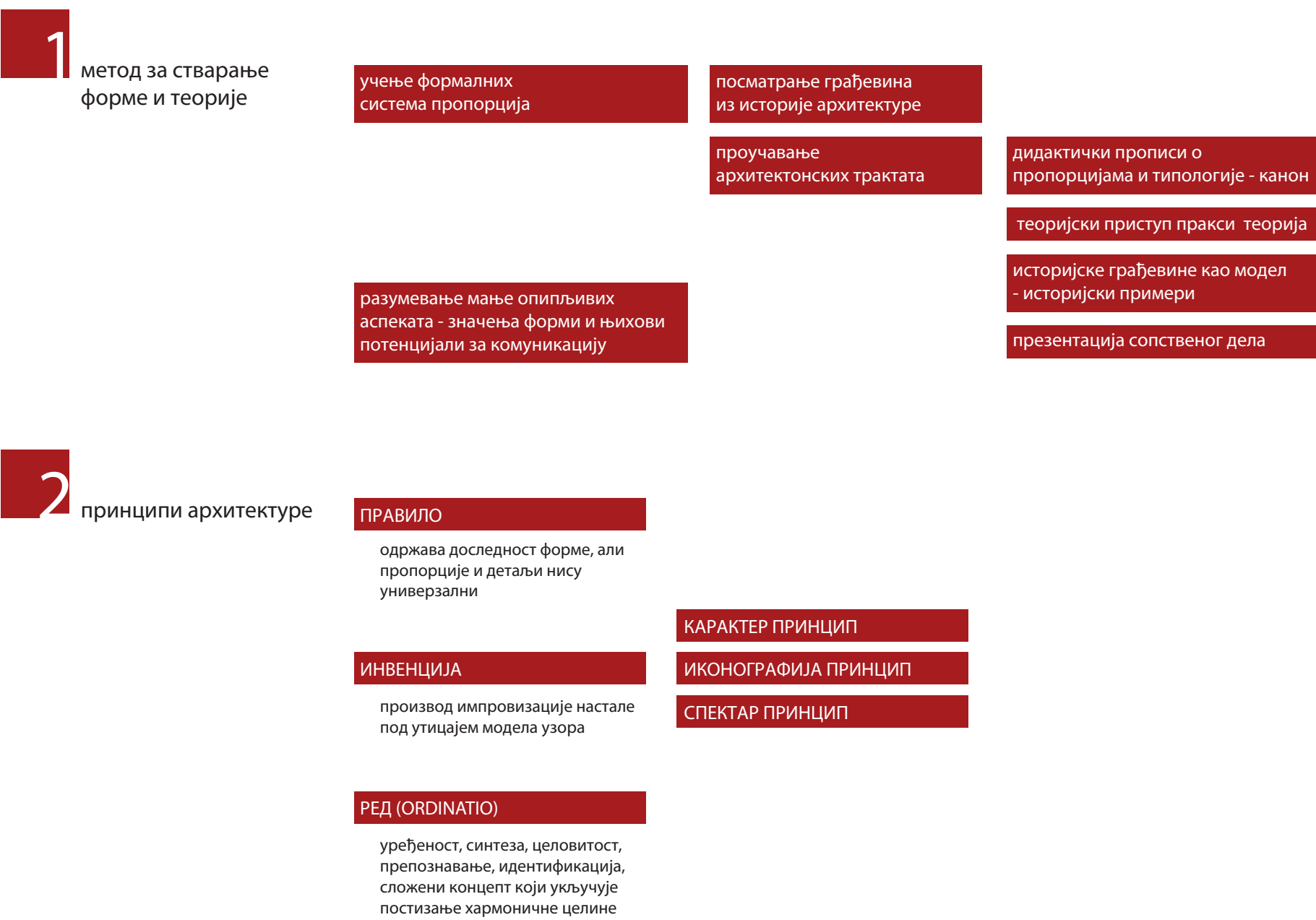
Најважнији пројекти: *A new church, parish hall, and education building for St. Joseph Catholic Church in Dalton (Georgia)*; *A new seminary near Lincoln (Nebraska)*; *A new Benedictine monastery near Tulsa (Oklahoma)*; *The renovation of two churches, and master plans for churches in Michigan and Texas*; Резиденције у: *California, Illinois, North Carolina, Indiana* и *Wisconsin*; *Cathedral City Civic Center (California)*; *Visitor's Center for the Lanier Mansion Historic Site (Indiana)*, *Bond Hall School of Architecture (University of Notre Dame)*.

Табла 7: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре

КАНОНСКО ПРАВИЛО И ИНВЕНЦИЈА - СИНТЕЗА, ЦЕЛОВИТОСТ, ИДЕНТИФИКАЦИЈА (ТОМАС ГОРДОН СМИТ)

осећај за „дух“, „духовност“ у архитектури водио до класичне традиције

vs. апстракција и отуђење



Поступак: **1)** АРХИТЕКТОНСКА ФОРМА **2)** АРТИКУЛАЦИЈА АРХИТЕКТОНСКЕ ФОРМЕ ДА ИЗРАЗИ ИДЕЈЕ **3)** ДОСТИЗАЊЕ ЦЕЛОВИТОСТИ, УРЕЂЕНОСТИ, РЕДА



http://b.vimeocdn.com/ts/180/398/180398525_640.jpg

Рођен 1948. године у Великој Британији. Завршио *University of Westminster* 1973. и добио стипендију од *British School* у Риму. Архитектонску праксу започео 1977. у Винчестеру (*Winchester*). 1986. био један од оснивача бироа *Winchester Design*, који 2000. постаје *Robert Adam Architects*, а затим 2010. *ADAM Architecture*. Пројектује и изводи различите типове објеката, од великих приватних кућа, до историјских грађевина, јавних и комерцијалних објеката. Његов допринос класичној традицији је међународно признат, у научном и практичном пројектантском раду. Основао *Popular Housing Group* 1995. године; *International Network for Traditional Building, Architecture & Urbanism (INTBAU)* од 2000. године и председник је *College Chapters for INTBAU (UK)*. Његов рад се објављује, преноси и излаже. Аутор књига: *Classical architecture: a comprehensive handbook to the tradition of classical style* (1990), *The 7 Sins of Architects* (2010) и *The Globalization of Modern Architecture: The Impact of Politics, Economics and Social Change on Architecture and Urban Design Since 1990* (2012), као и бројних текстова о архитектури и урбанизму.

Најважнији пројекти: *Dogmersfield Park (Hampshire)*, *Ashmolean Humanities Centre (Oxford University)*, *Rhodes House* (рестаурација и доградња, *Oxford*), *Duschy of Cornwall* (урбанистички пројекат), *Heveningham Hall* (рестаурација и нове грађевине, *Suffolk*), *British Academy (Roma)*, *New Country House on Virgin Farmland (Hampshire)*, *Sackler Library For Oxford University (Oxford)*, *Western Harbour* (мастер план за нову стамбену зону, *Leith* поред *Edinburgh*).

Табла 8: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре

УСАВРШАВАЊЕ, ПРИЛАГОЂАВАЊЕ, УСВАЈАЊЕ, ПРЕНОШЕЊЕ, ПОДРАЖАВАЊЕ, ОЖИВЉАВАЊЕ, РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА ФОРМЕ (РОБЕРТ АДАМ)

„дух поштовања времена“ уместо „дух времена“

порекло класична антика + стална инвенција

1 ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ	усавршавање форми	
	прилагођавање	
	усвајање	
	преношење	
	подражавање	
	оживљавање	
2 ТРАНСФОРМАЦИЈА ФОРМЕ	појединачни елементи	реинтерпретација
	склопови	потпуно нове инвенције
3 ОЖИВЉАВАЊЕ	идентификација	визуелни доказ
		преживљавање и оживљавање
	историјска визија	анахронизам
		реинтерпретација
		симболично оживљавање
4 ПРИМЕНА		оживљавања оживљавања
	додавање и одузимање	ред у оквиру реда
		манипулација редовима
		циновски ред
		промена размере
	сакривени редови	прогресивно изостављање



http://3.bp.blogspot.com/_CJCM6XRrXugl/SmZrHFFusxl/AAAAAAAAATQ/S4rgVUy-J5k/s400/QuinlanTerry1210_415x275.jpg

Рођен 1937. године у Великој Британији. Дипломирао на *Architectural Association* у Лондону 1961. Архитектонску праксу започео са архитектом Рејмондом Еритом (Raymond Erith), радио са њим као партнер у *Erith & Terry*, након његове смрти 1973. отвара сопствени биро *Quinlan and Francis Terry LLP Architects*. Члан RIBA, од 1996. до 1998. био члан *Royal Fine Art Commission*. Написао низ текстова о класичној архитектури данас, од којих већина објављена заједно са његовим пројектима у: *Quinlan Terry Selected Works* (1993). Као архитекту га посебно карактерише чињеница да је учио личним истраживањима на терену, снимањем грађевина на својим путовањима. Добитник више награда од којих се издвајају: 2003. *Награда за Најбољу модерну класичну кућу, British Georgian Group for Ferne House, Wiltshire*; 2005. *3rd Annual Driehaus Prize*, најпрестижнија награда за изузетне класичне и традиционалне архитекте; 1982. *Philippe Rothier European Prize for the Reconstruction of the City of Archives d'Architecture Moderne*.

Најважнији пројекти: *Richmond Riverside (London)*, *Abercrombie Residence (USA, 1986-1988)*, *Brentwood Cathedral (Essex, 1989-1991)*, *Waverton House (Gloucestershire, 1978-1980)*, три нове виле за *Crown Estate Commissioners (Regent's Park, London, 1989)*, *St Helen's Bishopsgate* (рестаурација, 1990-те), *Библиотека у Downing College (Cambridge, 1994)*, *New Margaret Thatcher Infirmary, Royal Hospital Chelsea* (фасада, London, 2005-2008), *New Georgian Theatre for Downing College (Cambridge)*, *New offices, retail & residential development, 264 - 267 Tottenham Court Road (London, 2009)*, *Offices & retail, 22 Baker Street (London, 2001-2002)*, *Queen Mother Square (Poundbury, 2011)*.

Табла 9: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре

МАТЕРИЈАЛИ, КОНСТРУКЦИЈА, ПРОЗОРИ, РАСПОНИ, КРОВОВИ, СИМЕТРИЈА, ЛЕПОТА - СЕДАМ НЕСПОРАЗУМА И СЕДАМ ПРИНЦИПА (КВИНЛАН ТЕРИ)

одбацује „дух времена“ - доба и националне карактеристике у сваком случају пронађу свој пут и буду видљиви

развој - лагана акумулација знања вођена поштовањем према прошлости, не укључује обавезно жртвовање принципа

визуелне слике којима архитектура сама „говори“ вреде више од писане речи vs. архитектура постала нешто о чему се пише а не оно у шта се гледа = писана реч вреди више од визуелне слике

религија, класично = створено божјом вољом, исто као и природа

1 ОДБРАНА

- пастиш
- функционализам
- нови типови грађевина
- материјали
- цене
- занатлије
- политичка импликација

2 ПРИНЦИПИ

- материјали
 - конструкција
 - прозори
 - распони просторија
 - кровови
 - симетрија
 - лепота: редови
 - лепота: профилације
- utilitas + firmitas**
апсолутни услов за добру архитектуру

venustas
секундарно



<http://telos.tv/blog/wp-content/uploads/2008/09/demetri-at-st1.jpg>

Рођен у Грчкој 1949. године. Дипломе *М.А* и *PhD* из области историје и теорије архитектуре стекао на *Princeton University*. Основао 1985. и до данас води архитектонски биро *Porphyrios Associates*. Има међународни углед као архитекта и теоретичар. Предавач на више универзитета у Сједињеним Државама, Великој Британији и Грчкој, тренутно гостујући професор на *Yale School of Architecture*. Добитник многих награда, међу којима: *Richard H. Driehaus Prize for Classical Architecture* за 2004. годину; *Arthur Ross Award for Excellence in the Classical Tradition*. Својим научним радом и изграђеним архитектонским делима редефинисао класичну идеју, показао да је она у потпуности уграђена у савремени живот и културу и релевантна за решавање проблема у савременој архитектонској пракси. Аутор књига: *Sources of Modern Eclecticism* (1982), *Classical Architecture* (1998), *Selected Buildings & Writings* (1995), *Building and Rational Architecture* (1995), као и бројних текстова о архитектури и урбанизму.

Најважнији пројекти: *Quadrangle and Auditorium for Magdalen College (Oxford)*, *Belvedere Village (Ascot)*, *Brindleyplace Office Buildings (Birmingham)*, *Interamerican Office Building (Athens)*, *Duncan Galleries (Nebraska)*, *Town of Pitiousa (Spetses)*, *New Whitman College for Princeton University (New Jersey)*, *Selwyn College development (Cambridge)*, *Ivy Club at Princeton University (New Jersey)*, *Kennedy-Allée/Rocco Forte Leading Hotel of the World (Frankfurt)*, *Alys Beach Waterfront (Florida)*, *Masterplan for the Town of Trowbridge (England)*, *Masterplan for the Cavo Salomonti (Crete)*, *King's Cross Central Development (London)*.

Табла 10: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре

ИМИТАЦИЈА, ТЕКТОНИКА, КАРАКТЕР, „ЗДРАВ РАЗУМ“ - НЕОПХОДНОСТ И СЛОБОДА, РЕД И ИГРА, КОНВЕНЦИЈА И ОРИГИНАЛНОСТ, НОРМАТИВНО И ИСТОРИЈСКО (ДИМИТРИ ПОРФИРИОС)

1 ИМИТАЦИЈА

- а. није копија, имитира нуђењем чулних представа света тако да га можемо ближе упознати
- б. имитира оно што уметник сматра важним за представљање
- в. осећај за „истинито“ у свакој уметничкој имитацији
- г. емоционално уживање због задовољства препознавања шта је истина за нас

2 ТЕКТОНИКА

ИГРА

СЛОБОДА

РЕД

НЕОПХОДНОСТ

3 КАРАКТЕР

SYMMETRIA

RHYTHM вс. композиција

AKRIBEIA прецизност у изради

ORNAMENT

ПРОФИЛ

од конструкције

из природе

МОТИВ друштвена веровања

4 ПРИНЦИП ЗДРАВОГ РАЗУМА уместо „духа времена“

disegno - парадигма, шира визија

КОНВЕНЦИЈА

НОРМАТИВНИ КОНЦЕПТ

misura - мера, пропорција, величина

ОРИГИНАЛНОСТ

ИСТОРИЈСКИ КОНЦЕПТ КЛАСИЧНОГ



<http://www.ramsa.com/people/robert-a-m-stern.html>

Амерички архитекта, рођен 1939. године. Дипломирао 1960. на *Columbia University* и стекао диплому *Master of Architecture* 1965. на *Yale University*. Предаје и пише о архитектури, оснивач и партнер архитектонске праксе *Robert A.M. Stern Architects*, партнер у *American Institute of Architects*. Добитник: *AIA New York Chapter's Medal of Honor* за 1984., *Chapter's President's Award* за 2001., *Edmund N. Bacon Prize*, *Ed Bacon Foundation* за 2006., *Athena Award from the Congress for the New Urbanism* и *Board of Directors' Honor from the Institute of Classical Architecture and Classical America* у 2007., *Vincent Scully Prize from the National Building Museum* за 2008., *Driehaus Prize* за 2011. Декан *Yale School of Architecture*, претходно професор архитектуре и директор Програма за историју и заштиту наслеђа на *Graduate School of Architecture, Planning, and Preservation* на *Columbia University*, предаје широм света актуелне теме из историје архитектуре и из савремене архитектуре. Објављено шеснаест књига о његовом раду, а од бројних чији је он аутор издвајају се: *Modern Classicism* (1988), *The Philip Johnson Tapes: Interviews by Robert A.M. Stern* (2008), *Architecture on the Edge of Postmodernism: Collected Essays 1964 – 1988* (2009), *Tradition and Invention in Architecture: Conversations and Essays* (2012).

Серија књига о Њујорку: *New York 2000: Architecture and Urbanism Between the Bicentennial and the Millennium* (2006), *New York 1880: Architecture and Urbanism in the Gilded Age* (1999), *New York 1960: Architecture and Urbanism between the Second World War and the Bicentennial* (1995), *New York 1930: Architecture and Urbanism between the Two World Wars* (1987), *New York 1900: Metropolitan Architecture and Urbanism 1890-1915* (1983).

Табла 11: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре

КОНТЕКСТУАЛИЗАМ, АЛУЗИОНИЗАМ, ОРНАМЕНТАЛИЗАМ – ВЕЧНО ВАЛИДНА НАЧЕЛА (РОБЕРТ СТЕРН)

индивидуалност + заједница

непроменљивост начина **перцепције** + **психолошких** захтева човека

архитектура = визуелни медијум

пут за добијање **форме**: историја, култура, буквалне и метафоричке функције

став према **форми**: љубав према знању историје, а не тачна реплика.

поверење у моћ успомене (историје) комбиноване са акцијом људи

архитекта да брине о архитектури, а „дух времена“ ће бринути сам о себи

нема „духа времена“ архитектура треба да буде „ванвремена“ и „у право време“

универзална

која се бави вечним истинитостима светлости, структуре и простора

специфична

која се бави и узвраћањем или комуникативним аспектима стила (не личног већ културног)... открити шта култура очекује од одређене грађевине?

архитектура не може избећи стил, она јесте стил

1

ТЕОРИЈСКИ СТАВОВИ - БРИГЕ:

1. архитектура као хуманистичка дисциплина која учи од своје прошлости
2. сва архитектура се види као јединствена („део модерног“)
3. архитектура одговорна према контексту у коме је изграђена, процесу свог стварања и позицији коју узима у историји архитектуре

ШИЗМАТИЧАН
ПОСТМОДЕРНИЗАМ

ТРАДИЦИОНАЛНИ
ПОСТМОДЕРНИЗАМ

?

ПОСТМОДЕРНИ
КЛАСИЦИЗАМ

ТРАДИЦИОНАЛНО

?

КЛАСИЧНО

Најважнији пројекти: *Lakewood Public Library (Lakewood, Ohio), Inner ring suburb of Cleveland (Ohio), Nashville Public Library (Nashville, Tennessee), Jacksonville Public Library (Jacksonville, Florida), The main library in Columbus (Georgia), Point West Place (Framingham, Massachusetts), Federal Reserve Bank (Atlanta, Georgia), Federal Courthouses in Youngstown (Ohio, Beckley, West Virginia and Richmond, Virginia), Gerald R. Ford School of Public Policy (University of Michigan), Mason School of Business (College of William and Mary, 15 Central Park West), North Quadrangle Residential and Academic Complex (University of Michigan), Future George W. Bush Presidential Library, Southern Methodist University (Dallas, Texas), Two New Residential Colleges (Yale University), The Walt Disney Company - Plan for the town of Celebration (Florida), Disney's feature animation building (Burbank, California), Times Square Plan (New York City), Campus Master Plan for Georgetown University, Harvard Law School, College of Notre Dame of Maryland и Acadia University (Wolfville Nova Scotia).*

2

„модерна“ пост-ренесансна архитектура - континуитет класичног језика. континуум „модерне“ архитектуре карактеришу три парадигме за акцију:

КЛАСИЧНА – методе композиције и основне форме грчко-римског света

као модел на два начина:

синтаксички као помоћ композицији

реторички као помоћ у изразу

пионири модернизма били преокупирани његовом граматиком (формама) борили се против реторике (садржаја)

ВЕРНАКУЛАРНА – локалне основе за форму

ПАРАДИГМА ПРОЦЕСА – установљава модел за услове који упадљиво припадају индустријском свету

данас ПЛУРАЛИЗАМ у архитектури представљен интеракцијом три парадигматска модела репрезентације - „хибридна композиција заиста наговештава и представља знак нашег тренутка“

3

тренутни интерес за класично обухвата ставове:

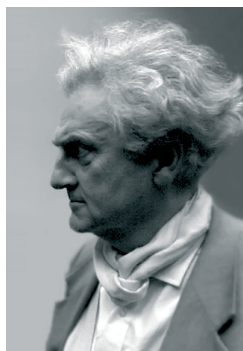
1. строго придржавање класичних правила граматике, али не и форме
2. чулна радост у најрепрезентативнијим класичним облицима
3. хладна исправност у погледу и синтаксе и реторике

сувише одсечени од плурализма модерног искуства представљеног бригом за процес грађења и односом високе уметности према вернакуларном

4

три главна начела вечно валидна:

1. КОНТЕКСТУАЛИЗАМ грађевина не изоловани самореферентни објекат, већ фрагмент веће целине
2. АЛУЗИОНИЗАМ архитектура не чин утилитарног решавања проблема и технолошког израза, већ такође и чин историјског и културног одговора
3. ОРНАМЕНТАЛИЗАМ (ПРЕНОСИ ЗНАЧЕЊЕ) грађевина не само манифестација „чисте форме“, већ представља различите теме, од конструкцијских техника до иконографских тема



<http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/12/1356108264-loaa-architect-leon-krier-freeze-miser.jpg>

Рођен у Луксембургу 1946. године. Студирао архитектуру у Немачкој, на *University of Stuttgart*, напустио студије да би радио три године у бироу архитекте Стирлинга (*James Stirling*) у Лондону. Провео следећих двадесет година радећи и предавајући у Енглеској на *Architectural Association* и *Royal College of Art*. Од 1970тих постаје један од најутицајнијих архитеката, теоретичара архитектуре и урбаних планера познатих по безкомпромисном анти-модернистичком ставу, залагању за класичну архитектуру и реконструкцију модела „традиционалног европског града“. Његове идеје имале снажан утицај на стварање покрета *Нови урбанизам* (*New Urbanism*) у Сједињеним Државама и Европи. Добитник награде *Richard Driehaus Prize for Classical Architecture* за 2003. годину. Аутор бројних полемичких текстова, манифеста, као и више публикација: *Houses, Palaces, Cities* (1984), *Léon Krier Drawings 1967-1980* (1981), *Albert Speer Architecture 1932-1942* (1985, 2013), *Léon Krier: Architecture & Urban Design 1967-1992* (1993), *Architecture: Choice or Fate* (1998), *Drawings for Architecture* (2009), *The Architecture of Community* (2009).

Најважнији пројекти: *New Town of Poundbury* (*Dorset, England*), *Masterplan for Cayalá* (проширење *Guatemala City*), *Strada Novissima*, *The Presence of the Past*, *International Architectural Exhibition* (Бијенале у Венецији 1980. године), *Materplan and Krier house in Seaside* (*Florida, USA*), *Arqueological Museum of Sintra* (*Portugal*), *Windsor Village Hall* (*Florida*), *Jorge M. Perez Architecture Center*, *Campus of the University of Miami* (*Miami, Florida*), *New Neighbourhood Center Città Nuova* (*Alessandria, Italy*), *New College Residence* (*Oxford, England*), реконструкција предграђа *Tor Bella Monaca* (Рим).

Табла 12: Теоријске поставке савремене класичне архитектуре

ИНВЕНЦИЈА, ИНОВАЦИЈА, ОТКРИЋЕ – СРЕДСТВА У ОКВИРУ УНИВЕРЗАЛНОГ (ЛЕОН КРИЕР)

„дух и логика природних материјала уместо „духа времена“

„дух времена“ комуницира, саопштава себе без обзира на архитекту

ТРАДИЦИОНАЛНА АРХИТЕКТУРА

ВЕРНАКУЛАРНА ГРАЂЕВИНА

КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА

средства за модернизацију потврђених
и практичних система размишљања,
планирања, грађења, репрезентације,
комуникације...
У ОКВИРУ УНИВЕРЗАЛНОГ

инвенција

иновација

откриће

трансцендентални циљеви...
водећи покретачи стварања...
НЕМА УНИВЕРЗАЛНОГ

МОДЕРНИСТИЧКА АРХИТЕКТУРА

venustas + firmitas + utilitas истовремено

5.0 СИНТЕТИЧКА РАСПРАВА О ТЕОРИЈСКИМ ПОСТАВКАМА САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ И АРХИТЕКТУРЕ РЕНЕСАНСЕ

5.1 ДВА АСПЕКТА ПОСМАТРАЊА САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ

На основу теоријских ставова који су приказани, тумачени и упоређивани у претходном поглављу, показало се да аутори груписани под називом савремена класична архитектура имају међусобно често потпуно различите приступе представљању теме савремене класичне архитектуре, као и тон којим изражавају своје ставове. На основу тог сазнања, ако би се учинио покушај категоризације њихових теоријских ставова када су у питању типови теорије формулисани од стране Кејт Незбит¹, може се *условно* рећи да се теоријски рад сваког од ових теоретичара сврстава у други тип теорија, од оних које прописују, преко оних које забрањују, до оних које одобравају или критикују одређене појаве.

Тако би се, начелно, могло рећи да Алан Гринберг, Роберт Стерн и Димитри Порфириос имају конвенционални приступ у *начину на који изражавају своје ставове*, као и да је њихов став *неутралан* и описан. Они немају тон којим би се ти ставови представљали као апсолутни и неприкосновени ауторитет, већ више отварају дискусију и постављају многа питања, а Стерн даје тумачење свих кључних промена и појава у архитектури у другој половини 20. века. Томас Гордон Смит и Роберт Адам, са коришћењем сличног тона, ипак више дају једну врсту теорије која *прописује*, односно која нуди нова решења за конкретне проблеме, донекле установљава нова мерила за савремену архитектонску праксу, уводи позитивне стандарде а даје чак и метод пројектовања. Ови аутори имају очигледан афирмативан однос према историји архитектуре, а тон којим расправљају им је у одређеним тренуцима полемичан. Квинлан Тери има снажан полемичан став који заснива на критици идеологије модернизма. Због чињеница да наводи јасно шта у

¹ K.Nesbitt, ed. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965 - 1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, 346.

пројектовању треба избегавати и да дефинише добру архитектуру уз помоћ одсуства негативних атрибута, које углавном везује за модернизам, може се рећи да он даје једну врсту теорије која *зобрањује*. Леон Криер пише веома директно, самоуверено, полемички, а својим ставовима даје истовремено и критику лошег и пројекат који је, по њему, добро решење. С обзиром да он често архитектуру процењује у односу на њен однос према друштву коме служи, као и да има изражено етичко усмерење са циљем да стимулише промене, његов теоријски рад се условно може груписати у категорију *критичких* теорија.

Међутим, када се са тона којим се изражавају, пажња обрати на садржај њихових теоријских ставова, намеће се другачији начин груписања ових аутора. Од почетка рада на анализи и тумачењу ставова савремених класичних архитеката у овом раду, јављала се изражена потреба да се анализирани аутори поделе у две групе јер, начелно гледано, они говоре на два начина: једни се доминантно баве конкретним упутствима и принципима за примену у савременој класичној архитектури, а други више питањима ове појаве као стила или стања, тиме ком правцу савремених струја припада и добрим делом критиком модернизма, као на пример Леон Криер, док, на пример Роберт Стерн, појаву сматра делом „модерног континуума“. У фокусу теоријских интересовања ове друге групе нису конкретни савети о формалним квалитетима архитектуре, односно формални савети о томе како треба пројектовати као савремени класични архитекта, већ управо оно што стоји иза тих идеја. Зато је у раду прво направљен покушај да се они групишу на основу тога да ли имају експлицитно изражене пројектантске принципе у својим теоријским ставовима, или не. Тада би се у једној истој групи аутора нашли Смит, Адам, Тери и делимично Порфириос, док би другој групи припали Гринберг, Стерн и Криер. Међутим, у том случају, у оквиру прве групе формирале би се две подгрупе јер се, на пример, пројектантски савети Адама и Терија могу ставити у категорију оних који се конкретно примењују

у архитектури, док Смит, а посебно Порфириос, своје принципе дају више на апстрактном нивоу.

У другој групи се такође јављају сличне недоследности, с обзиром на чињеницу да аутори саму појаву савремене класичне архитектуре виде на потпуно различите начине. Тако Стерн сматра да постоји цео један „модерни“ (пост-ренесансни) континуитет класичног језика, јер је цео тај „модерни“ континуум карактерисан непрекидном интракцијом између три парадигме: *класичне*, *вернакуларне* и парадигме *процеса*, при чему се класична парадигма увек користи као модел на два начина: или *синтаксички* – као помоћ у композицији, или *реторички* – као помоћ у изразу. Тако је, по Стерну, појава савремене класичне архитектуре, за коју користи неколико различитих термилолошких одредница, део пост-модернизма који он не сматра револуционарним покретом који тежи да сруши модернизам, нити новим стилем изван модерне архитектуре, нити револуционарним покретом у оквиру модерне против модернизма, већ само реакцијом, која, како расте, добија сопствене карактеристике у оквиру континуума модерног. Та реакција тежи да поврати равнотежу између традиције и иновације у оквиру текуће архитектонске продукције, после пуританске, искључиве револуције модернизма, и то је, по Стерну, повратак више „нормативном“ или „укључујућем“ стању. На њега треба гледати, не као на покушај одаљавања од модерне архитектуре, већ као на покушај да се сакупе нити теорије и стила које су биле намерно прекинуте од стране пропонената модернизма.

Међутим, о истој овој теми, Леон Криер говори потпуно другачије. За њега постоји *традиционална архитектура*, која се састоји од *вернакуларне* грађевине и *класичне* архитектуре, и, на потпуно другом полу, као крајња супротност, постоји *модернизам* који представља идеолошку ознаку и појединачну уску идеологију укорењену у прекиду са оним што му претходи. *Класична* архитектура и *модернистичка* архитектура су, по Криеру, контрадикторне, антагонистичне и неспојиве, самим тим што је прва заснована на занатској и уметничкој производњи, а друга на индустријској производњи.

Осим наведених аутора, и Порфириос, који је, због одређених пројектантских принципа, мада формулисаних на апстрактном нивоу, у овој првобитној подели био сврстан у прву групу аутора, је ипак велики део својих расправа посветио сличним темама. Он је поставио онтолошку страну класичног као супротност историјској, односно Порфириос истовремено поставља питање и онтологије уметности и њене историчности. Нормативна страна класичног односи се на достигнућа одређене фазе у развоју човечанства, а оно што се назива класичним, у нормативном смислу, је оно што преживљава неподвижности променљивог политичког и економског живота и укуса и моде. Међутим, у мери у којој та норма указује на достигнућа прошлости одређених људи и доба, идеја класичног увек има и привремену страну која јој даје историјску димензију. Та историјска страна класичног је повезана са свешћу о „анахронизму“, са свешћу о удаљености од норме и осећаја губитка. Порфириос сматра да се због овакве артикулације између *нормативног* и *историјског* може рећи да сваки нови хуманизам нема другу основу до модерности коју покушава да актуелизује, а да класично прихвата историјско као елементе који га снабдевају неопходном дистанцом без које његов пројекат за показивање континуитета људског живота не би био могућ. Зато Порфириос наглашава да артикулација нормативног и историјског значи да је класично оно које говори о традицији модерним гласом, наглашавајући тиме човеков капацитет за миленијумски континуитет. Дело је класично не зато што је његово значење овековечено, него зато што континуирано позива коментаре и проналази ново. Порфириос сматра да класично посеже између култура и времена и, преузимајући ризик анахронизма, лечи отуђење са којим се хуманизам стално суочава, због чега оно јесте трајно и ванвремено, али та ванвременост увек узима облик модерности.

Дакле, иако се током рада размишљало о неколико варијанти могућих груписања предметних аутора у одређене поднасловне којима би се те групе јасније дефинисале, попут: *Савремена класична архитектура – онтолошки vs. стилски аспект*, или *Савремена класична архитектура – унутрашње*

својство vs. нормативна категорија, као резултат свега претходно реченог, али и кроз покушај остваривања првобитне намере, показало се да су представници савремене класичне архитектуре суштински различити појединци, индивидуе који своје ставове изражавају на различите начине. Зато су општа теоријска полазишта историје и теорије архитектуре, уз помоћ прецизних критеријума методолошки груписана у поднаслову и примењена на ренесансне теоретичаре архитектуре у првом делу рада, затим укрштена са аргументима теоријских поставки савремених класичних архитеката издвојеним у другом делу рада. Као резултат тога произашло је седам нових тематско-теоријских поставки у оквиру теме, односно постављено је седам кључних тема савремене класичне архитектуре, које дају основу за читање њене теорије и везе са ренесансом, што су и називи поглавља другог дела рада: *Форма vs. симболика и значење - Заједничко деловање; Канонско правило и инвенција - синтеза, целовитост, идентификација; Усавршавање, прилагођавање, усвајање, преношење, подражавање, оживљавање, реинтерпретација форме; Материјали, конструкција, прозори, распони, кровови, симетрија, лепота - Седам неспоразума и седам принципа; Имитација, тектоника, карактер, „здрав разум“ - Неопходност и слобода, ред и игра, конвенција и оригиналност, нормативно и историјско; Контекстуализам, алузионизам, орнаментализам - Вечно валидна начела; Инвенција, иновација, откриће - Средства у оквиру универзалног.*

Заједнички ставови савремених класичних архитеката према категоријама *историцизам, „дух времена“, формализам, визуелна имагинација* из првог поглавља рада њих чине јединственом теоријском групом. Те ставове деле и са ренесансним теоретичарима архитектуре, што је приказано у следећем подпоглављу.

5.2 ЈЕДИНСТВЕНИ ТЕОРИЈСКИ СТАВОВИ САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ

5.2.1 ОДНОС ПРЕМА ИСТОРИЈИ И ИСТОРИЈСКИМ ПЕРИОДИМА

Оно што је заједничко свим ауторима и што их повезује у јединствену групу је специфичан став према историји и историјским епохама и идеји „духа времена“. Сви одбацују идеју да уметник треба да буде „у свом времену“ сматрајући да то претходно претпоставља да уопште постоји појам *времена*, а да је историја подељена на епохе које се међусобно разликују не само по спољашњим карактеристикама, попут начина одевања или језика, већ и по фундаменталним стварима као што су начини размишљања и вредновања ствари. Они такође одбацују идеју да се људска природа мењала временом и тако дубоко трансформисала да човек једног времена потпуно мења морална просуђивања човека неког другог времена. Осим тога, ови аутори сматрају да ни једно време није једноставно, већ је сваки период веома комплексан склоп конфликтних и хармоничних тенденција, тако да се, на пример, 19. век не може гледати само као век индустријске револуције, већ и као време конституисања монархије и католичког ројализма, али и демократског прогреса, империјалистичке експлоатације, научних истраживања, заправо као период у коме је било веома пуно избора и могућности².

У претходном делу рада се јасно показало како се сваки од представника савремене класичне архитектуре поставља према теми историјског времена и идеји постојања јединственог „духа времена“ за сваку епоху. Тако је за Гринбергове ставове карактеристична тежња за постизањем равнотеже између „ванвремености“ и одговора на потребе „везане за специфично време и место“ у архитектури, Адам истиче потребу за „духом

² О овој тези више у: G. Boas, „Il Faut être de son Temps“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 1, No. 1. (Spring, 1941), 52-65, 64.

поштовања времена“ уместо одговарања на сам „дух времена“ у свом раду, а Смит се залаже за „дух, односно духовност“ у архитектури али не и „дух времена“. Тери снажно одбацује „дух времена“ образлажући да доба и националне карактеристике у сваком случају пронађу свој пут и буду видљиви, Порфириос истиче принципе здравог разума уместо „духа времена“, док се Криер залаже за поштовање „духа и логике природних материјала“ јер „дух времена“ себе саопштава независно од архитектке. Стерн не критикује бурно идеју „духа времена“, али сматра да архитекта треба да се ослободи преокупираности оригиналношћу и бригом да створи архитектуру специфичну за своје време, тврдећи да архитекта треба да брине о архитектури, а „дух времена“ ће бринути сам о себи. Стерн верује да су грађевине једног времена аутоматски и репрезентације тог времена, независно од сталног инсистирања аутора да то постигну.

Може се рећи да се у теоријским ставовима сваког од аутора савремене класичне архитектуре проналази веровање у став да се у историји идеја, у свим временима, могу пронаћи три феномена која коегзистирају: 1. задржавање одређених традиција; 2. затим, оживљавање неке од старих традиција, које може бити намерно или случајно, свесно или несвесно; 3. и на крају, развој онога што је било само назначено или започето у претходним временима.³ Ни један од ових делова не чини потпуну слику времена, као ни сва три феномена заједно, већ се управо у посебној комбинацији различитих, а понекада и конфликтних, тенденција, налази оно што чини карактеристике једног времена. „Припадати једном времену“ или „бити од једног времена“ савремени класични архитекти виде као нешто што се испуњава самом фаталношћу његових датума. Они сматрају да су уметници људи који чине своје време, као што га и

³ Видети: Ibid., где Боас као пример овога наводи Француску у 19. веку, где се истовремено може уочити задржавање француске класичне традиције у уметности – Енгр и његова школа, оживљавање готике, и развој „сентиментализма“ Русоа.

други људи чине, и сви одбацују идеју да постоји време које је изван догађаја који се дешавају у њему.

Савремени класични архитекти прихватају начин рада историчара који деле временске серије догађаја и сврставају их у периоде, епохе, односно времена, сматрајући да је то у реду као метод, да се не би говорило о свему истовремено. Међутим, они одбацују поделе на историјске периоде као метод објашњења или интерпретације, сматрајући да то неоправдано доводи у заблуду, посебно када су у питању уметност и архитектура. Из њихових текстова се може закључити да они сматрају погрешним говорити о одређеним уметницима као да „изражавају своје време“ или да су „испред свога времена“, као и тврдње да постоји „суштински карактер“ периода који поседује одређену вредност објашњења, којим се образлаже зашто су се људи тог периода понашали као што јесу. Такође не прихватају идеју да се може интерпретирати „природа неког периода“ јер, по њима, у том случају се чини као да је тај период постојао пре људи који су у њему живели. За ауторе савремене класичне архитектуре је једино валидно веровање да се објашњење природе периода може тражити у међусобном преплитању различитих културних и материјалних сила које су утицале на човека који је живео у времену о коме се ради.

Теоријски ставови аутора савремене класичне архитектуре исказују идеју да сваки историчар мора открити „дух времена“ из онога што су људи који су живели у том времену радили, мислили, осећали, надали се, волели или мрзели, а то једино може урадити преко докумената које су ти људи оставили иза себе. Они не поричу, и то се често може пронаћи у њиховим ставовима, да је корисно открити одређене моделе, стилове, идеје и слично у било ком хронолошком периоду, али, по њима, проблем је у начину и редоследу њихове интерпретације: то откриће модела се не сме подићи на ниво принципа којим се објашњава цео период, нити се сме користити да

би се интерпретирало све оно што је писано или рађено у уметности тога доба.

Теоријске ставове аутора представљене у другом и трећем делу рада повезује веровање да сваки хронолошки период показује и разноврсност и конфликт, да су у свакоме постојале струје које се нису слагале око суштинских ствари доктрине, а управо њихове дебате, а не хармонија у ставовима, је оно што је обележавало период⁴. Осим тога, овај став аргумендује и чињеницом да се у историји уметности и архитектуре сваког историјског периода често могу пронаћи дела која је радило више различитих аутора, кроз дуг временски период, у више различитих стилова и техника, тако да је немогуће тврдити да се баш у једној од тих фаза налази „дух времена“, односно питају се да ли се онда може тврдити да се на том делу може читати „више духова“. Зато је теоријски став јединствен за све ауторе савремене класичне архитектуре да је свако време састављено од борбе између супротстављених страна, као мешавина више традиција и иновација које су испреpletене. Они отворено исказују неразумевање према идеји да је овакво посматрање историје мање адекватно од духовног монизма који, по њима, влада у модернизму. Модернизам 20. века је код сваког од ових аутора изложен већој или мањој критици управо по заступању идеје постојања „духа времена“ у који се снажно верује и кога се треба придржавати.

Комплексност у изразу, која се често од стране њихових критичара назива конфузијом, збуњеношћу, недостатком водећег принципа, или естетском анархијом, се подразумева за савремене класичне архитекте, јер сматрају да су уметници само људска бића која у различитој мери одступају у степену придржавања традиције, као и

⁴ Ово је било присутно у свим историјским периодима, видети код: G.Boas. „Historical Periods“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 3. (Mar., 1953), pp. 248-254. URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28195303%2911%3A3%3C248%3АНР%3Е2.0.СО%3В2-У>, Боас као интересантну илустрацију за ово даје поређење између софиста и сократоваца у 5. веку пне.

доминантних стандарда свога друштва. Из њихових текстова се чита идеја да је немогуће да два човека на потпуно исти начин подражавају или копирају исти модел, а да њихова индивидуалност не дође до изражаја, тако да је за њих потпуно беспредметан став да су данас или у било ком историјском времену, уметници тежили испуњењу колективних идеја пре него својој сопственој индивидуалности.

Осим тога, представници савремене класичне архитектуре не поричу чињеницу да дела настала у једном историјском периоду, као целини, изгледају другачије од оних из неког периода који му је претходио или дошао после њега, али те разлике по њима нису настале због општег „духа времена“, већ су резултат индивидуалних решења естетских проблема. Ова решења очигледно зависе од онога што је појединац научио од својих претходника и савременика, као и од његове сопствене урођене природе. Такву идеју подржавају општим ставом да, без обзира на сопствену вољу и жељу, нико не може ни један аспект свог стваралаштва и деловања уопште, почети као да није постојало ништа пре, већ је сваки стваралац до периода своје зрелости већ био под утицајем пуно других људи и аутора, тако да његова урођена природа делује кроз утицај, чак упркос личној жељи да буде оригиналан. Ово је посебно уочљиво у ставовима Порфириоса који тврди да ново никада није чиста новотарија, већ је увек резултат процеса преношења знања и вредности, да су разне фазе историје адитивне, а карактеристика цивилизованог човека је његова способност да бележи и преузима из сећања. Сви ти утицаји временом постају кумулативни да би се затим појавио неко чији је рад толико различит од његовог претходника да се он може сматрати великим иноватором.⁵ Такве иноваторе и њихова дела у којима се *нови дух* појавио историчари који верују у ову идеју сматрају представницима новог периода, док сва друга дела

⁵ О овоме говори и *ibid.*, кроз пример Бетовена у музици, 253.

углавном постају запостављена, одбачена, и често названа *класичним* или *традиционалним*. Тако се у теорији у 20. веку период називао по својим великим иноваторима и утицајним иновацијама који су се појављивали периодично током историје, али, по мишљењу аутора савремене класичне архитектуре, управо зато њихов дух нема вредност објашњења, а његово коришћење може дати погрешна тумачења и одговоре на питања шта се догодило у датом периоду, као и о начину на који су уметничка дела настала. Теоријски ставови савремених класичних архитеката показују њихово веровање да постоје аутори који више воле да се ускладе са традицијом него да раде на неки „нов начин“, као и да постоје проблеми који су заједнички, али њихова решења могу бити веома индивидуална, тако да је разноврсност у оквиру једног периода исто тако уобичајена као и униформност. Ову тврдњу да историјски период не мора имати јединственост, савремени класични архитекти изричу једноставно, лако, као природну ствар, без строге критике. По њима, периоди се просто састоје од људи и нема више разлога за очекивање да сви они буду у сагласности, него да се међусобно разликују. Такође, одбацују идеју да човек размишља онако како размишља због друштвене организације којој припада уколико то захтева веровање да је појединац присиљен да мисли како друштво сматра да треба мислити, и став им је да размишљање може бити искључиво индивидуално. Сматрају потпуно погрешним веровање да периоди и времена одређују човекова размишљања и осећања, а саму идеју времена и периода, која је приказана у првом делу рада и видело се да потиче од Хегела⁶, по њима треба озбиљно преиспитати, јер како год да се периоди назову, они су састављени од људи од крви и меса, и не могу имати егзистенцију независну од тога.

⁶ G.V.F.Hegel. *Filozofija istorije*. Beograd: Fedon, 2006., Uvod, 5-130.

У једном од својих бројних текстова о историји архитектуре и њеној улози у савременој архитектонској пракси, Алина Пејн указује на проблем различитог односа према садашњости између приступа историчара архитектуре и историчара уметности⁷. Она каже да је 1999. године у *Getty Summer Institute in Art History and Visual Studies at the University of Rochester* постављено питање о томе која је културна улога историје ако су историјски наративи неизбежно транспортовани са идеолошким претпоставкама периода у коме су направљени. Она даље даје своје мишљење да за историју архитектуре, коју види као поље које је релевантно за праксу архитектуре, ово питање може имати одговор да је историја у активном односу са садашњошћу и њеним дискурсима. Историја историје архитектуре показује да је дисциплина увек била уско повезана са догађајима у архитектонској пракси, а њене миграције у и изван архитектонских школа и департмана историје уметности увек су коинцидирале са преокретима у самој професији.

Став да је суштински самореферентна природа архитектуре та која узрокује константну реинвенцију историје у садашњости и неизбежно нуди нове увиде и питања критичарима, теоретичарима и историчарима, повезује Алину Пејн са савременим класичним архитектама, али и теоретичарима ренесансе, који сви верују да је то што историја *значи* за праксу данас, уједно и оно што нас покреће напред, испод површине дискурса, без обзира да ли радимо у антици, ренесанси или савременом добу.

⁷ A.A. Payne. "Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 3, Architectural History 1999/2000 (Sep., 1999), 292-299. Society of Architectural Historians. <http://www.jstor.org/stable/991521> Accessed: 15/10/2009 16:43.

5.2.2 ФОРМАЛИЗАМ У САВРЕМЕНОЈ КЛАСИЧНОЈ АРХИТЕКТУРИ

У првом делу рада показано је како су различите струје философије 20. века имале заједнички став да језик игра централну улогу у човековој интеракцији са светом. Исто тако, истовремено са вером у моћ језика, већи део 20. века карактерише и бихејвиоризам у психологији који такође систематично потискује било какво истраживање невербалних форми мишљења, као што је *визуелна имагинација*. У таквим околностима није било необично што је велико интересовање у философији за језик утицало на архитектуру, посебно архитектонску теорију, тако да су међу теоретичарима касног 20. века једина својства која су била битна за архитектонско дело она која се могу објаснити речима.⁸ Међутим, са друге стране, са појавом нових трендова у когнитивној психологији седамдесетих година 20. века, који су препознали визуелну имагинацију као важну тему за истраживање, догматско веровању у језик као универзални оквир за људско размишљање престаје да буде апсолутно доминантан став. Са проширеним истраживањима менталних процеса повезаних са визуелним стимулансима код животиња и деце која нису почела да користе говор, деведесетих година 20. века, идеја о доминацији језика над визуелним почела је да губи кредибилитет.⁹ Ово је утицало и на друга поља, тако да је вера у језик као средство мисли (супротстављена разумевању језика само као обичног средства комуникације) изгубила снагу, и, као резултат, формализам у естетици, и визуелна имагинација у психологији су постали одрживе и уверљиве теоријске позиције.

Заједничка теоријска позиција свих аутора који су у тези обухваћени називом савремене класичне архитектуре, начелно речено, је одбацивање антиформализма као потребе да се облик потчини речи, као и тврдњи да архитектура треба да изрази своје време, односно технологију свог времена

⁸ M. Losonsky. *Linguistic Turns in Modern Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. и R. Rorty, ed. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press, 1967., 1-39.

⁹ Истраживања о невербалном мишљењу која повезују философску расправу и емпиријска истраживања видети у: J. L. Bermúdez. *Thinking without Words*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

или свој „дух времена“, самим тим сматрајући да архитектура не може имати естетска својства независно од вербално дефинисаних својстава. Теоријски ставови аутора савремене класичне архитектуре јасно показују одбацавање оваквог антиформализма, посебно израженог у професији и архитектонском образовању деведесетих година 20. века, где се дело доминантно вреднује на основу „теоријске позиције аутора“, односно наратива који су повезани са архитектонским делом.

Претпоставка савремене класичне архитектуре, као представника *формализма* у архитектури, је да се естетска својства повезана са архитектуром једноставно заснивају на својствима дефинисаним просторним моделом грађевина. Извођење задовољства из тродимензионалних просторних објеката засновано је на познавању тих просторних својстава, што је акумулирано серијом просторних искустава стечених кроз време. Тако они верују да су неке естетске вредности класичних грађевина (без обзира у ком времену су оне грађене) независне од појмовног вредновања, укључујући и појам „духа времена“ који је већ коментарисан. Показано је да Томас Гордон Смит инсистира на неопходности проучавања формалних система класичне архитектуре које је мотивисано жељом да се открије разноврсност форми и истовремено консолидују конзистентни стандарди за праксу, и тврди да сваки класичан архитекта примењује овакав приступ, уз који развија и духовне квалитете у грађевинама. Све класичне грађевине су уређене апстрактним, неприкосновеним законима који установљују канонске редове и типове грађевина, а то правило, или закон, одржава доследност форме и онда када се пропорције мењају, или када се начин организовања архитектонских елемената модификује и прилагођава. За Смита се одређена формална правила морају примењивати у архитектури и она произилазе из импулса да се класична архитектура ограничи на своју есенцију, односно суштину. Смит укључује и инвенцију која, као супротна тенденција, представља производ импровизације настале под утицајем модела узора. У сваком случају, Смит у свом пројектантском поступку поставља прво архитектонску форму, коју

сматра основним аспектом који се опажа, а затим ту форму артикулише тако да она изрази идеје, и то на начин да укупна целина достигне целовитост, уређеност и ред. Највише критикује модернизам због издвајања „прикладних“ одговора на савремену културу и одбацавања свега другог, односно одбацавања класичне архитектуре као производа „другачијег историјског контекста“¹⁰. Смит се снажно бунује против оваквог оповргавања духовних веза између различитих историјских периода јер он то сматра процесом који је суштински за виталност архитектуре, а тврдње да је неки период уникатан и јединствен и да због тога ни на један начин не може имитирати своје претходнике да спречавају континуитет традиције. За разлику од тога Смит тврди да класични архитекти прихватају континуитет због богатства које акумулира и стандарда које поставља.

Овој групи правих формалиста у савременој класичној архитектури припадају и Алан Гринберг, Роберт Адам и Квинлан Тери. Гринберг класичну архитектуру види као свеобухватан језик архитектонске форме која установљава ред, издваја и разликује делове, односно изражава хијерархију, и има граматику и речник који могу да артикулишу значење. Његови ставови о томе како је класичан језик успешно одговорио потребама грађења у различитим политичким системима, културама и географским областима потсећа на теоријске идеје Гомбриха о постојању *универзалних* уметничких вредности које издржавају тест времена и представљају „канон“ који игра праву улогу у било којој култури и нуди стандарде за изврност.

Адам се посебно бави питањима форме, како њеним проучавањем у историјском контексту, тако и тврдњама и саветима који се тичу пројектантског процеса и примене у савременој архитектонској пракси, дајући конкретне пројектантске савете и конвенције за постизање одређених визуелних ефеката.

Тери се у класичној архитектури залаже за осам принципа, од којих се првих шест првенствено односе на стабилност и функционалност грађевине и они су апсолутни услов за добру архитектуру, док се последња два везују за

¹⁰ Видети поглавље 4.2.

постизање естетских квалитета. Све о чему Тери говори заснива се на практичном искуству, занима га потрага за универзално валидним формама које су валидне у свим временима, као и питања визуелног у архитектури јер верује у визуелне слике којима архитектура „сама говори“. По њему је историјски континуитет класичне архитектуре потврђиван од седамнаестог па све до двадесетог века, тако да сматра немогућим да у савременој архитектури буде забрањен и апсолутно одбацује „дух времена“ као битан у том процесу. Међутим, осим свега наведеног, снажна религијска убеђења дају његовим ставовима посебан аспект односа према форми у архитектури. Тери сматра да су класични стилски редови, као и сама Природа, преживели непромењени од самог свог почетка и због тога њихово порекло и даље остаје мистерија. Он снажно верује да је и редове и природу створио Бог, тако да они могу изразити све историјске периоде, националне карактеристике, политичке системе и чак лична расположења појединачних архитеката, а да ипак сачувају своје принципе и остану неутрални. Према томе, за Терија су редови у архитектури Богом дани јер и да нема људи они би ипак постојали. Из тога следи да је и њихова форма универзална и непроменљива, што Терија чини правим представником формализма у архитектури. Осим тога, тврдња да се лепота у архитектури постиже и профилацијама, чији су облици смишљани умовима људи који су примећивали ефекте светла и сенке и деловање сенке на једноставна геометријска тела, и које дају задовољство очима и чини да се осећамо добро, повезује Терија са ставовима Скота који је нагласио како вредност простора јесте под утицајем димензија, али такође и светлости, сенке, боје, карактера доминантних линија простора који смо управо напустили, као и наших сопствених очекивања.

Леон Криер такође припада истој групи аутора својим ставом да суштина у уметности грађења није лепота идеје, већ лепота резултата које само *око може видети* од сваког детаља до укупне целине, и то без претходних припрема или објашњења било које врсте, што значи да нису потребне речи. Криер сматра да класична архитектура, као симболична разрада вернакуларне грађевине, не познаје *иновацију* као врлину, већ само један

непроменљив стил, постојан у својој типолошкој и морфолошкој суштини, али веома разнолик у својој реализацији, као што верује да су сви објекти у природи. Он инсистира на *трајности* и на архитектури која превазилази животни век својих градитеља, и сматра да управо класична архитектура, као надоградња вернакуларне грађевине, развија међурегионалне *универзалне* стилове. Криер тврди да, иако њени елементи имају порекло у вернакуларном једне регије или у одређеном стилу режима, династије, или владара, њихова разрада и симболичка кодификација *превазилазе и место и период*, чиме заправо себе пласирају за *универзалну примену*. Он верује да класична архитектура поседује већу универзалност од језика јер су њени елементи разумљиви свуда и свим људима, независно од порекла или узраста. Криер истиче да за традиционалну теорију пролазак времена не може направити фаталне промене ванвремених принципа, тако да је старост класичних принципа стабилности и ванвремености, који нису трансцеденталне и апстрактне апсолутности, већ су јасно повезани и са људским постојањем, потпуно ирелевантна. Самим тим, по Криеровом мишљењу, ови принципи нису укорењени у историјску прошлост, већ је њихово порекло заувек присутно, чиме се приближава ставовима Терија и Порфириоса, који образлажу сличне своје тврдње на различите начине. Криер понавља да су универзални принципи традиционалне архитектуре, као што су хармонија, стабилност, корисност, у складу са фундаменталним циљевима свих значајних људских творевина и да су у свакој великој култури били изабрана средства и гарант друштвених веза, стабилности и мира, препознатљиве манифестације заједничког моралног света. Овакво веровање у универзални систем вредности и форме које играју праву улогу у било којој култури, као и у идеју да су овакве културе засноване на индивидуалној, аутономној размени као супротност колективном, Криера такође директно повезују са индивидуалистичким ставовима Гомбриха, а затим и идејама формализма у архитектури.

Не-формалистички теоријски ставови у оквиру савремене класичне архитектуре

За разлику од наведених аутора за Димитри Порфириоса је приказивање *тектонике* у архитектури основни и најважнији приступ који заступа и по томе се не може сматрати представником формализма у архитектури. Аргументи којима брани овакву позицију темељени су на идеји да је брига тектонике првенствено ограничена природом конструктивних материјала, затим процедуром спајања, односно начина на који се елементи конструкције повезују, и на крају визуелном статиком форме, односно начина на који је око задовољно по питању стабилности, јединства и равнотеже, њихових варијација или супротности. Пратећи занат грађења кроз историју, Порфириос сматра да су првобитно *понављање* и *емпиријско просуђивање* водили градитеље да развију навику посматрања и просуђивања конструктивне стабилности и функционалне удобности одређеног решења, а током времена су одређена изабрана грађевинска решења стекла ауторитет, да би затим постала *универзални закони*, који имају своје ознаке посебности и наглашавају своју типичност. Посматрањем и дубоком контемплацијом тих изабраних форми, човек у њима препознаје акумулирано знање и искуство своје грађевинске *techne* и зато жели да их упамти, а класичан ред чини да се *непроменљиви закони природе* виде уз помоћ тектонске фикције. Порфириос класичним сматра оно што се везује за нешто *трајно* и има значај *независан од свих околности времена*, што може бити и савремено, али и у добром односу према сваком историјском периоду. Тако и питање имитације у уметности и архитектури треба да почне да из пролазног изводи оно што је трајно и истинито.

Порфириос истиче да је *техне*, као тело знања односно вештина знати како нешто извести, оно што одређује дело, а не персоналност уметника. Оно што се разликује од једног до другог уметника је степен његовог знања или вештине – *virtu*, а нема ни наговештаја личног стила који може надмашити знање његовог *техне*, тако да се код Порфириоса, као ни код осталих представника савремене класичне архитектуре, не може пронаћи

претпоставка да сваки уметник има сопствену машту, преокупације и формалне конвенције. Порфириос тиме доказује да питање стила не постоји у класичној архитектури јер је индивидуална персоналност увек упућена на принципе своје вештине, а идеја изолованог индивидуалног генија је страна класичној мисли.

Исто тако и веома битна идеја карактера никада не наглашава индивидуалне већ увек типичне особине, односно карактеристичне црте. За класичан ум све на свету има свој карактер у смислу да носи особене карактеристике по којима се може препознати. Зато, као и у природи, артефакти које направе занатлије и уметници такође добијају свој особени карактер, који значи да се може говорити о њиховој намени, рангу, непосредном контексту или далеком пореклу. Правила која Порфириос даје за давање карактера артефактима нису конкретни подаци за примену у пракси, као код Адама или Терија, већ принципи, који наглашавају области интересовања за форме уметника.

Став Порфириоса о небитности индивидуалности аутора чини се на први поглед различитим од става осталих представника савремене класичне архитектуре који говоре управо о индивидуалним решењима естетских проблема када је архитектура у питању. Међутим, овде се заправо ради о *индивидуалистичком приступу* објашњеном у првом делу рада, који тврди да та индивидуална решења нису настала због општег „духа времена“, већ су резултат онога што је појединац научио од својих претходника и савременика, као и од његове сопствене урођене природе, што је обухваћено и садржано и у *техне* Порфириоса. Порфириос, као и они, такође одбацује идеју да човек размишља онако како размишља због друштвене организације којој припада и сматра погрешним веровање да историјски периоди одређују човекова размишљања и осећања. Као и остали аутори савремене класичне архитектуре, сматра произвољном и одбацује идеју да смо у потрази за принципима ограничени историјским контекстом и „духом времена“. Не верује у идеју да не може бити трајних вредности и да све пролази јер је

обележено унутрашњим, само-регулативним методом, већ поставља захтев да се сваки архитектонски пројекат фер процењује на основу својих проглашених циљева, стандарда и вредности. Из овога је јасно да Порфириос, иако се на основу његовог заузимања за представу тектонике у архитектури може дискутовати о њему као не-формалисти и томе да ли је приписивање значења могло утицати на његову пројектантску процедуру, припада групи аутора који имају индивидуалистички приступ развоју архитектуре који се ослања на збир ставова и идеја појединаца који су живели у одређеном времену у одређеном окружењу.

Роберт Стерн се такође мора посматрати независно од идеја формализма у архитектури, с обзиром да, као што је коментарисано у претходном поднаслову, он своје теоријске ставове у потпуности окреће од формалних савета о томе како треба пројектовати ка темама везаним за покушај објашњења појаве класичне архитектуре у савремено доба и терминолошких разјашњавања повезаних са тим. Из свега што пише стиче се утисак да он себе види као теоретичара који је на изврстан начин „изнад“ догађаја о којима говори као присутним у савременој архитектонској пракси.

Он у својим текстовима тумачи све кључне промене и појаве у архитектури у другој половини 20. века, бавећи се њиховим историјским следом, али и садржајем тих промена у архитектонском размишљању и пројектовању. Своје теоријске ставове Стерн заснива на неколико кључних аргумената од којих је један однос према форми.

По његовом мишљењу пут за добијање форме су историја, култура и буквалне и метафоричке функције грађевине, при чему је његов став према форми заснован на љубави према познавању историје и поверењу у њену моћ успомене, а не на њеној тачној реплици. Када се такав однос према форми комбинује са потребама људи добија се форма која има значење у широком културном контексту. Стерн исказује критику према „редуктивном модернизму“ и захтева потрагу за начинима грађења који више укључују културу. У том смислу указује на виталност класичне архитектуре која чини

да архитекте граде, а не само „сакупљају форме“ и позива на инвенцију уместо сувише лаку иновацију прављења форме која истиче искључиво индивидуалност свога аутора. Стерн јасно инсистира на томе да архитекта мора да сазна шта од њега очекују клијент, друштво и историја, што се мора обележити као *колективистичка формулација* на основу које се може протумачити став да историја постоји као нешто што може да захтева, као валидан субјект, а не само пуки скуп појединаца који живе у једном времену. Међутим, када се у наставку прочита да архитекта не сме само остати на бризи како испитати инсталације или последње технолошке иновације, као и да треба да се ослободи своје преокупираности оригиналношћу и да открије шта култура очекује од одређене грађевине, стиче се утисак да се заправо ради само о стилској фигури у његовом начину изражавања, а не свесном изражавању колективистичких идеја.

То се очигледно потврђује и Стерновим одбацивањем наглашавања јединствености израза за које каже да је било централно у модернизму и препознавањем језика форме као знака који комуницира. Он се јасно супротставља философској позицији заснованој на веровању да је архитектура језик који може бити ослобођен од културних асоцијација у свом труду да достигне суштинска значења простора и његове овојнице, отворено критикујући Ајзенмана и одбацујући његово веровање у раздвајање архитектонског искуства од културе.

Осим свега реченог, интересантно је да Стерн истиче како архитекта не може избећи стил, и по том ставу се значајно разликује од Порфириоса или Гринберга. Стерн тврди да никада није видео грађевину одвојену од стила, без обзира какав је његов израз, што се опет може тумачити као потенцијално колективистички став, ако би се разумео као: стил постоји по себи, а индивидуална дела аутора су његове манифестације. Насупрот томе би се могло тврдити да се слична дела класификују у исти стил због њихове сличности, тако да та дела заправо конституишу стил, што би се могло сматрати индивидуалистичком формулацијом. Међутим, код Стерна акценат није на тој полемици, већ је за њега грађевина специфичан, буквални пренос

програма у материјал, а архитектура је оно што уздиже грађевину на поетски ниво прихватајући културни континуум, под чиме подразумева форму и стил, односно синтаксу и израз. Осим тога, Стерн такође одбацује идеју појединачног стила у корист истовременог постојања више стилова, а оставља и могућност појављивања нових, сваког са својим значењима, који се померају у односу према другим догађајима у култури.

Дакле, по његовим ставовима форма јесте културно заснована и увек је повезана са одређеним значењем. У том смислу Стерн наглашава *индивидуалност* аутора у приступу класичној архитектури данас и сматра да се приступ класичном архитектата разликује као и сама традиција, али да је заједничка унутрашња борба да се заштите и пренесу његове вредности, и деле је сви који препознају уметничку креативност као процес *сећања* и *инвенције*. Стерн, као и остали аутори из групе савремена класична архитектура, верује да класична архитектура архитектама *нуди канон*, али да је то либералан и толерантан канон који при томе не поставља само један пут, већ указује на различите начине да се учествује у континууму његове еволуције. Он тврди да класична архитектура управо дубоким културним везама, унутрашњом хијерархијом форме и детаља и својим капацитетом за прочишћеност и хибридизацију, потврђује *трајне и ванвремене вредности* у динамичној култури стално изазваној политичким и технолошким иновацијама. Он се оваквим тврдњама заправо супротставља философској позицији заснованој на веровању да је архитектура језик који може бити ослобођен од културних асоцијација, при чему је аутор само посредник између „духа времена“ и уметничког дела¹¹ и критикује популарну савремену идеологију која пориче аутора, али истовремено даје слављене архитекте појединце који се величају иако негирају индивидуалну креативност. Стерн као да се пита како идеологија која инсистира на „смрти аутора“ ипак остаје преокупирана оригиналношћу аутора и критикује ту врсту истицања индивидуалности, а не индивидуалистички приступ у архитектури.

¹¹ Видети: R.Barthes. *The Death of the Author*. Source: UbuWeb | UbuWeb Papers. http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf, 1-6, где Барт има сличну тезу о језику који заправо пише књижевна дела, а аутор је само посредник који исписује.

Иако се Стерн мора посматрати као анти-формалиста у смислу првог значења овог појма, с обзиром да за њега форме јесу доминантно повезане са културним значењем, мада у јасно дефинисаном контексту, и не коментарише их на другачији начин, са осталим ауторима савремене класичне архитектуре заједничке су му идеје о *непроменљивости начина перцепције* човека и његових *психолошких захтева*, као и потреба да се поново открије да је *архитектура визуелни медијум*.

Дакле, заједничка идеја која повезује све наведене ауторе савремене класичне архитектуре као, условно речено, формалисте у архитектури, је претпоставка да су естетска просуђивања безпојмовна, односно неконцептуална, што значи да она не зависе од значења и концепата везаних са архитектуром, већ су заснована на осећању које проистиче из визуелне контемплације облика архитектуре, при чему суштина естетске вредности архитектуре треба да буде исправна перцепција форме. Примаран аспект у том процесу је чулно искуство и једноставна перцепција форме, односно непосредно разумевање уметничког дела је његов видљиви материјал, без обзира које вредности могу бити, по законима наше природе, инхерентно повезане са тим. Као секундарно, постоје и асоцијације које дело буди у уму, односно наша свесна размишљања о њему и важност коју му придајемо, што чини асоцијативни елемент деловања, али који не може бити суштински.

Овакво оживљавање формализма у архитектури очигледно се поклапа са повећаним интересовањем за визуелна и формална својства архитектуре¹², која се све више осећају од увођења рачунара у професију, а то је отворило нове визуелне и формалне могућности у пројектовању. Цртежи, модели и анимације су данас средства за преношење специфичних композиционих и просторних карактеристика пројекта клијентима, радницима на градилишту, или широј публици.

¹² О модерном добу и освајању погледа на свет кроз слике видети и: М. Heidegger. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper and Row, 1972., 134.

5.3 ИНТЕРЕСОВАЊЕ ЗА ВИЗУЕЛНО

Ово, међутим, није само карактеристика савременог доба, јер се још код Витрувија и теорије о оптичким корекцијама препознаје разумевање грађевине као средства да се пренесе *идеја* одређене просторне композиције. Наиме, у његовом трактату се чита да храм није пројектован тако како је пројектован са намером да сви стубови буду једнаки, него са намером да посматрачу пренесе *идеју* храма чији су стубови визуелно једнаког пречника, а да би се то постигло морају се применити одређене оптичке корекције¹³. Из овога се јасно види колико је визуелни доживљај архитектуре имао велико значење. Показано је да веома слично разумевање, по коме сама изграђена грађевина није толико естетски објекат архитектуре колико идеја како се она визуелно доживљава, прожима велики део ренесансне теорије архитектуре, што је садржано у многим појмовима које у својим трактатима користе теоретичари архитектуре, од Албертија, до Скамоџија и Барбара, као и у њиховом деловању у пракси (најбоља илустарација за ово је Паладио и његова Вићентинска базилика, на којој је примењени сложени архитектонски елемент – серлиана - изабран управо да визуелно сакрије неправилности наслеђене структуре на коју се поставља). Могући разлог за ово је чињеница да су ренесансни теоретичари радили у складу са когнитивном психологијом, која је веома наглашавала улогу имагинације у људским менталним процесима, односно ослањала се на став Аристотела да се не може размишљати на другачији начин осим у сликама¹⁴. Ослањајући се на когнитивну психологију свог времена¹⁵, на основу које су теоретичари разумели функционисање људског ума, они су веровали да ментални процеси зависе од имагинације, тако да су ренесансни теоретичари

¹³ Видети: М.Р. Vitruvius. *Deset knjiga o arhitekturi*. Beograd: Gradjevinska knjiga, 2000. Knjiga 3.III, 67-70. Витрувије каже да вид тражи лепоту и, ако му не удовољимо пропорцијом и мером, односно ако не појачамо у пропорцији оно у чему нас око вара, посматрач ће пред собом имати нескладан облик.

¹⁴ Видети: Aristoteles. *Rasprava o duši*. Podgorica: Unireks, 2008.

¹⁵ О вези ренесансних теоретичара архитектуре и дела Аристотела видети детаљно код: В. Mitrović. „Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory“. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66. Bd., Н. 3 (2003), 321-339. <http://www.jstor.org/stable/20055348>. Accessed: 25/11/2011 07:01. Повезивање ставова према визуелном код ренесансних теоретичара са когнитивном психологијом њиховог времена на основу које су теоретичари разумели функционисање људског ума коментарисано и у поглављу 3.0.

архитектуре *свако* вредновање архитектонског дела морали, барем делимично, заснивати на визуелним својствима тог дела, што је потпуно супротно веровању 20. века у лингвистички модел.

Пример теоријских ставова савремених класичних архитеката показује да се данас интересовања архитеката не само поново окрећу визуелним стварима¹⁶, већ, као резултат дигиталне револуције, освајање нових алатки за бављење просторним својствима архитектуре постаје главна преокупација професије, јер су све нове компјутерске алатке визуелне. Истовремено, теоријске расправе из последњих деценија 20. века, као што су значење у архитектури и различити наративи, готово нестају из теоријских интересовања када су у питању савремени класични архитекти.

Истраживање је потврдило да се по интересовању за визуелно у својим теоријским ставовима, савремени класични архитекти директно могу повезати са ренесансним теоретичарима архитектуре, јер су и теоријске расправе 15. и 16. века произашле из нове свести о геометријској природи визуелног искуства и способности да се механички репродукују слике, чему је допринело откриће перспективе и различита визуелна истраживања на том пољу. И у том смислу су ренесансне теоријске расправе данас веома актуелне, релевантне и блиске савременим размишљањима.

Теоријски текстови и естетска очекивања аутора груписаних под називом савремена класична архитектура као да се све више формулишу за професију чија се интересовања доминантно концентришу на просторна својства архитектуре артикулисана кроз визуелни медијум, што значи да и код архитеката и код теоретичара ствари форме поново узимају централну позицију. Представници савремене класичне архитектуре дозвољавају себи

¹⁶ Адам често говори о визуелним и функционалним потребама грађевине које неће бити на задовољавајући начин испуњене једноставном апликацијом редова у свом основном облику, или даје примере како се применом „атике“ визуелно смањује висина целе грађевине и добија се утисак да се ради о два спрата; Тери прича о комбинацијама меких и тврдих сенки постигнутим игром светлости сунца са најједноставнијим геометријским телима, што даје задовољство очима и чини да се осећамо добро - једноставна задовољства као последица природних ствари. Тери верује у визуелне слике којима архитектура сама „говори“ и критикује чињеницу да је архитектура постала нешто о чему се пише, а не оно у шта се гледа, као и да писана реч вреди више од визуелне слике; за све ауторе видети поглавље 4.0.

да користе облике које препознају и осећају као добре, без обзира за које историјско време се везују. Свој формализам заснивају на својој индивидуалности као аутора и за њих не важи теза да одређени облици припадају одређеном времену, тако да њихов формализам заправо поништава „дух времена“, а колективизам и „дух времена“ отворено одбацују као део једног истог модерничког погледа.

Истраживање је показало да се аутори савремене класичне архитектуре отворено ослањају на визуелно, и сви у својим текстовима говоре о непроменљивости начина перцепције човека и његових психолошких захтева, тако да је Стерн, на пример, јасно истакао да без обзира што се технологија мења и развија, начини перцепције се врло мало мењају, а исто тако и наши психолошки захтеви. Са тим у вези је и однос према историји из кога је јасно да архитекти не само да морају научити да живе са прошлошћу, већ је морају и преиспитати, јер она садржи много вреднога, што нас у пролазној љубави према технолошким манифестацијама модерног доба одваја од тежњи и потреба човечанства које су на много начина непроменљиве¹⁷. Стерн јасно истиче да се мора поново открити да је архитектура визуелни медијум, чија комплексност дозвољава да се укључе разна искуства у процесу доношења одлука у архитектури, тако да су и историја, култура, буквалне и метафоричке функције грађевина, све пут ка добијању форме, а не „нека ограничавајућа сила у сукобу са идеализованом потрагом за платонистичком чистоћом израза...“¹⁸.

Код Скрутона се такође препознао покушај дефинисања врсти посматрања применом достигнућа психологије опажања, на основу којих је могуће формирати одређене судове о архитектонском делу, његовим саставним елементима и простору који ствара архитектура¹⁹. Он је издвојио и принципе визуелног доживљаја, који првенствено делују у подручју примене закона перцепције до којих је дошла психологија опажања, конкретно *гешталт психологија*. У истраживању се видело да је пошао од става да се приликом

¹⁷ Погледати поглавље 4.0

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Видети поглавље 2.0

компоновања архитектонске форме и простора може користити низ правила којима је основа психологија опажања, док је други био да форма и простор нису само геометријске величине, већ су за људе примарно психолошки чиниоци и димензије. На основу општих примера који се јављају у архитектури, он је показао на који се начин просторни склопови могу интегрисати у визуелни ред, а који односи доводе до визуелног нереда.²⁰ Скрутон је показао да визуелни доживљај код човека по правилу тежи организованом облику сазнања о било ком феномену, и закључио да је архитекта тај који ствара услове за сваку врсту организације у грађеној средини. Осим тога, залаже се и за став да је, за разлику од других уметничких дисциплина, почетни и крајњи циљ архитектуре њена употребљивост, па у том контексту истиче универзалност Витрувијевог става, као и става ренесансних теоретичара архитектуре, да све грађевине треба градити водећи рачуна о њиховој чврстоћи (*firmitas*), сврси (*utilitas*) и лепоти (*venustas*).

Истраживање је потврдило да се готово сви савремени класични теоретичари у својим текстовима ослањају и позивају на теоријске списе античког и ренесансног периода. Већина њих сматра да савремена класична архитектура, као и модерна историја, почињу у 15. веку, са рађањем хуманизма. На тај начин се ренесанса, чији су трактати теоретичара засновани на класичној антици, потврдила као релевантан теоријски репер за савремену класичну архитектуру. Истраживање је показало да ове ауторе директно повезује више ставова:

1. Став по коме ПОЈЕДИНАЧНА ДЕЛА НИСУ ОДРЕЂЕНА, односно да су чак НЕЗАВИСНА ОД СЛУЧАЈНОГ И ПРОМЕНЉИВОГ КОНТЕКСТА КОМЕ ПОЈЕДИНАЦ ПРИПАДА. Сви појединци имају део у одређеним универзалним вредностима, а *универзални ванвременски принципи* се манифестују у

²⁰ Више о савременим расправама о когнитивној науци о природи менталних слика видети код: М.Еysenck and М.Keane, *Cognitive Psychology: a student's handbook*, Howe: 1995, chapter 9: Mental Representations: Propositions and Images, 203-232.; N.Block, ed.: *Imagery*, MIT Press, 1981. ; N.Block, ed.: *Readings in Philosophy of Psychology*, Cambridge/Mass. 1981, vol.2.

визуелним облицима којима нису потребне речи, превод или објашњење. Тако се ренесансни теоретичари у својим трактатима баве универзалношћу човековог визуелног искуства, а његов најосновнији аспект који се опажа је облик објекта. Концепт облика који је одређен геометријски, коришћењем линија, има главну улогу у ренесансној архитектонској теорији, као и у теоријским ставовима савремених класичних архитеката.

2. СТАВ ДА ПОСТОЈЕ ОПШТИ ЗАКОНИ ЗА ЛЕПОТУ (као што је на пример *concinnitas* код Албертија) који никада нису субјективни, односно не зависе од субјективног просуђивања, већ су урођени. Сличан став се видео и код аутора у савременој класичној архитектури, посебно код Терија који верује да су класични редови у архитектури Богом дани, јер и да нема људи они би ипак постојали. Овај постулат важи само за есенцијалне аспекте архитектуре, као што је *форма: форме су универзалне*, док су догађаји променљиви, а историјски наративи нису урођени, нити очигледни све док неко не исприча одређену причу. У раду су приказани начини на које су ренесансни теоретичари, као и савремени класични архитекти замишљали допринос форме, а не значења вредновању архитектуре. Показало се, међутим, као неопходно и постављање питања о начину на који приписивање значења може заиста утицати на пројектантску процедуру и како концептуалне особине архитектуре могу бити водич за *укупност пројектантских одлука о формалним* својствима грађевине која архитекта мора да направи. Као одговор се испоставило да су ренесансни теоретичари архитектуре очигледно мислили да је могуће вредновати архитектуру и независно од значења и њихове намере нису биле искључиво ограничене на коришћење архитектуре да пренесе значење. Иста идеја стоји и иза расправа о тој теми код савремених класичних архитеката који се баве значењем, од Гринберга који говори о деловању архитектонских форми тако да могу да комуницирају значење, до Смита који у пројектантском поступку прво поставља архитектонску форму, а тек затим говори о њеној артикулацији да би изразила идеје.

3. ТЕОРИЈА О ИСТОРИЈИ ПО КОЈОЈ СЕ ЗАКОНИ СВАКЕ УМЕТНОСТИ УСАВРШАВАЈУ ВРЕМЕНОМ. Приликом упоређивања теоријских погледа савремених класичних архитеката и ренасанских теоретичара у истраживању, било је неопходно упоредити и став према историји једних и других. Зато су систематски прегледана места у којима се расправља о историји код обе групе аутора. Истраживање је потврдило да, као што Алберти у свом трактату формализује велики корпус чињеница које се виде на најважнијим грађевинама из историје архитектуре, затим их процењује и испитује и, на крају, сублимира и трансформише у апстрактне типове и општа правила за савремену употребу, исто раде у свом раду и Роберт Адам, Томас Гордон Смит или Димитри Порфириос. Показало се да савремени класични архитекти отворено желе и хоће да уче од прошлости, што је посебно илустровано чињеницом да је Томас Гордон Смит, на пример, објавио чак и своју верзију Витрувија. Како су ренесансни архитекти такође систематски проучавали прошлост, потврдило се да је ово веома значајна паралела која се мора повући.

Осим тога, један од закључака истраживања је и да савремене класичне архитекте заиста у великој мери проучавају ренесансне ауторе, што потврђује чињеница да се са појавом савремене класичне архитектуре јавља све већи број превода ренесанских трактата на енглески језик. Овде се поново потврђује јака веза са ренесансом када се са истом страшћу проучавао, преводио, тумачио и коментарисао Витрувије.

4. ИНДИВИДУАЛИСТИЧКИ ПРИСТУП ИСТОРИЈИ АРХИТЕКТУРЕ И У РЕНЕСАНСИ И У САВРЕМЕНОЈ КЛАСИЧНОЈ АРХИТЕКТУРИ. Истраживање је показало да, на основу аргумената којима изражавају своје теоријске ставове, ренесансни теоретичари и савремене класичне архитекте чине јединствену теоријску групу по свом *индивидуалистичком приступу* историји архитектуре. Свако од њих се изражава на себи својствен начин, посматрају друге ауторе и сами себе као појединце, а своје пројектантске одлуке виде као неусловљене заједничким контекстом, што им дозвољава да користе

облике које осећају као добре без обзира за које историјско време се ти облици везују.

Како се истраживање специфично бавило аргументима, њиховим импликацијама и начинима на које су они међусобно повезани, односно логичном конзистенцијом теоријских тврдњи као делова теоријског система предметних теоретичара, метод рада није био да се покаже шта који теоретичар каже о свакој појединачној теми или да се реконструишу наративи о сваком појединачном архитектонском проблему, него да се уоче оне тврдње које доприносе и сачињавају логичну теоријску целину. Иако се одређени термини које појединачни теоретичари користе понекада преклапају а њихова значења могу бити у сагласности или не, у истраживању су анализирани аргументи које сваки аутор формулише и који дају увид у његове теоријске ставове. По колективистичком погледу на историју поређење ставова теоретичара који су временски вековима удаљени би било немогуће, уз објашњење да су њихови културни хоризонти толико фундаментално различити да се ни њихови ставови не могу поредити ни мерити, иако су заправо управо ставови појединаца оно што конституише културне контексте. Тако се у истраживању показало да се аргументи теоретичара из различитих временских периода могу поредити, а културни контекст у коме су живели је суштински неважан за такво поређење, све док се они баве проблемима архитектонске теорије на исти начин. Зато је један од закључака истраживања и потврда да проучавање *интелектуалне историје*, која се разуме као проучавање аргумената, дозвољава да се историја описује као деловање појединаца, а не култура, традиција, цивилизација или нација.

5.4 ТЕРМИН „САВРЕМЕНА КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА“

У процесу рада на тези одлучивање око терминологије показало се као веома деликатан задатак. Проблем формулисања јединственог и опште обједињавајућег појма за појаву савремене класичне архитектуре постављен је још у пријави тезе, с обзиром да се у литератури јасно уочило присуство више назива који нису еквивалентни, као што су „савремена класична архитектура“, „нова класична архитектура“, „нови класицизам“, „модерни класицизам“, „савремени класицизам“. Формулација и разграничење ових појмова се још тада показало као методолошки проблем по себи, и речено је да ће решење овог проблема бити један од доприноса истраживања. Тако се у закључном поглављу посебно дискутује ова тема кроз два подналова, од којих се први бави анализом терминологије коју представници савремене класичне архитектуре употребљавају, док други расправља о значењима речи које истраживач дефинише, односно око употребе речи, или садржаја и идеје које стоје иза њих.

5.4.1 НА ОСНОВУ РЕЧИ КОЈЕ АУТОРИ КОРИСТЕ

Када говоре о свом раду и дају теоријске ставове о архитектури, један број аутора савремене класичне архитектуре расправља коришћење термина, док други термин једноставно користи без осврта или коментара о његовом значењу. У првој групи се налази Алан Гринберг који не расправља директно сам термин, већ само користи израз *класична архитектура*, за коју каже да није стил, већ свеобухватан језик архитектонских форми са граматиком и речником који могу да артикулишу форму и значење. За њега је битна тврдња о постојању фундаменталне везе између идеала класичне архитектуре и демократије јер она преноси хуманистичке, етичке и политичке идеале и даје људима средства за ангажовање рационалног дискурса о архитектури. То је архитектура која установљава ред, издваја и разликује делове грађевине и различите функције које испуњава и исказује и изражава хијерархију, односно идеју да је једна ствар различита или важнија

од неке друге, а све ово је независно од историјског времена у коме се класична архитектура ради. Овој првој групи припада и Квинлан Тери, који у својим теоријским текстовима користи термин *класичан* без објашњења шта под њим подразумева. Међутим, у његовим текстовима се повремено јавља и реч *класицизам*, из чега је јасно да за њега није од пресудне важности разлика у значењу између ових термина.

Томас Гордон Смит употребљава израз *савремена класична архитектура*. Он расправља да се то никако не може сматрати делом *модернизма* нити *постмодернизма*, нити за њега долази у обзир назив *традиционални постмодернизам*, јер експлицитно каже да се оживљавање класичне архитектуре јавља као треће дешавање, у неочекивано време, када постоје, са једне стране *постмодернизам*, а са друге *деконструктивизам*, који представљају примере „архитектуре нашег времена“²¹. Каже да је у оба ова правца цинични позив да се људи удаље и отуђе од потенцијала целовитости и свеобухватности, проглашен као позитивна вредност, а клеветање ауторитета је свеprisутно. Смит сматра да овакви ставови потичу од естетике која непрекидно апстрахује и цепа наше окружење. Код њега се ова појава јасно назива *савремена класична архитектура*, и види је као ону која се супротставља претпоставци да је двадесет први век предодређен да буде окружење просторних фантазија, ироничног историцизма и деконструктивистичких анти-утопија.²²

Нова класична архитектура, како Роберт Адам назива ову појаву, не сме бити „буквални класицизам“ који бира одређени период прошлости обнављајући га у потпуности, заједно са материјалима и техникама грађења конструкција, и тако реагује на модернизам постајући друга страна истог новчића²³. По њему ово јесте реакција на *модернизам* и каже да је то архитектура која извлачи своје порекло или директну инспирацију из грађевина класичне антике. Адам, међутим, овде укључује и сва одступања од грађевина антике која се уочавају од ренесансе према деветнаестом веку. С обзиром на

²¹ Видети 4.2

²² Ibid.

²³ Видети 4.3

суоченост са таквом сталном инвенцијом, Адам сматра да и све промене које су се током тог периода догодиле могу бити укључене у дефиницију, а разлике су настале захваљујући инвенцијама које су, тада када су прављене, биле потпуно нове за класичну традицију. Адам на појединим местима користи и термин *класицисти* када треба да обележи актере догађаја о којима говори, а понекада каже и *нови класицисти*.

Димитри Порфириос у свим својим текстовима користи термин *класичан* и увек га везује за нешто трајно, што не може бити стил јер има значај који је независан од свих околности времена, тако да је за њега класична архитектура природно део савремене архитектуре. Међутим, у свом чувеном и већ више пута коментарисаном изразу „класицизам није стил“ види се да фигурише и овај облик речи. У сваком случају, на основу свега што он пише, јасно је да савремену појаву која је тема овог рада осећа као део класичне традиције, независне од времена у коме се јавља, и доминантно је назива *класичном* архитектуром.

Роберт Стерн се у својим текстовима доста бави тумачењима терминологије и јасно наглашава да термин *пост-модернизам* користи у потрази за бољим термином, мислећи при томе на нову фазу у *модерној архитектури*, а не на крај самог *модерног периода*²⁴. Стерн снажно наглашава да *постмодернизам нашег времена* није нови стил изван модерне архитектуре, нити револуционарни покрет у оквиру *модерне* против *модернизма*. *Постмодернизам* је за њега реакција која, како расте, добија сопствене карактеристике у оквиру континуума модерног. Стерн више пута подвлачи да у њему нема ничег револуционарног, чак се може гледати као побољшан уметнички покрет у оквиру *модерног*, који тежи да поврати равнотежу између традиције и иновације у оквиру текуће архитектонске продукције, после пуританске, искључиве револуције *модернизма*. Он је по Стерну повратак више „нормативном“ или „укључујућем“ стању и на њега треба

²⁴ Видети 4.6. Иако није потпуно експлицитно раздвојио различита значења којима обухвата термине *модеран* и *модернистички*, односно објаснио је да под појмом *модеран* подразумева дуг временски период који почиње са ренесансом, очигледно је да Стерн често, на многим местима, исти термин користи и када мисли на *модернизам*.

гледати, не као на покушај одаљавања од *модерне архитектуре*, већ као на покушај да се сакупе нити теорије и стила које су биле намерно прекинуте од стране пропонената *модернизма*. Ово Стерн доказује истицањем да *пост-модернизам* не одбацује *модернизам* ни његове споменике, односно не ради оно што је *модернизам* радио за све претходне стилске покрете, већ се дистанцира од анти-историјског става *модернизма* и његовог култа новог који одбацује идеје које коегзистирају, као што су еклектицизам, асоцијација, репрезентација, апстракција и нерепрезентација. Из свега овога је јасно да је по Стерну веза ове савремене појаве са *модернизмом* веома дијалогска и активна, плурална, али истовремено и да се она не може сматрати као, и НИЈЕ део *модернизма*.

На основу Стернових ставова јасно је да он појаву *савремене класичне архитектуре* термилошки повезује са *пост-модернизмом* и назива је најчешће *постмодерним традиционализмом*, а понекада *постмодерним класицизмом*. Из свега што пише може се закључити да нека питања ипак остају недоречена, као и да није увек до краја јасно његово коришћење архитектонске терминологије. Најупадљивије је непостојање јасне разлике између појмова *постмодерног традиционализма* и *постмодерног класицизма*, чија се тумачења у Стерновим текстовима преплићу. За оба је карактеристично да себе подводе под ширу категорију модерног као целине, тражењем синтезе и интеракције између класичног, вернакуларног и новог „модерног“ вернакуларног машине, а затим и ослањање на идеје о непроменљивости начина перцепције човека и његових психолошких захтева за визуелно разумљивим односима, брига за архитектонску историју, одбацивање јединствености израза, веровање у комуникативну улогу форме која са собом обавезно носи и културна значења, као и НЕзаговарање стилског оживљавања у смислу обавезе коришћења класичних стилских редова, мада орнамент издаваја као битан за коришћење. Стерн својим текстовима јасно показује да њега мање занима како су архитектонска дела конкретно пројектована и грађена, односно да дискутује њихова формална својства, као што су пропорцијски односи, или концепти као што су функција,

архитектонски простор, облик и формални квалитети зграде, односно начин на који су архитектонска дела обликована кроз историју. Код њега је значајно израженији други приступ у коме је циљ да се открије ток догађаја, улога архитектуре у култури и друштву и проуче идеје које су повезане са архитектонским делима кроз историју.

У том смислу, његове тврдње о *постмодернизму* уопште, као само једном делу континуума *модерне архитектуре* који не раскида са претходним периодом, могу се оценити необичним када прича о *шизматичном постмодернизму* код кога је наглашен комплетан прекид са *модернизмом*. У овом случају се, међутим, постмодернизам као наставак модерне архитектуре види кроз Стернове тврдње да је и та идеологија ипак културно заснована. Он, наиме, тврди да, иако сами протагонисти шизматичне струје одбацују ту идеју и њихове грађевине се боре да се ослободе свих културних референци, оне ипак, самим својим физичким постојањем потсећају на нешто већ искуствено доживљено, упркос веровању аутора у аутономију архитектуре. Из овога је јасно да је заправо та културна улога архитектуре основна карактеристика која обележава период модерне архитектуре уопште, па тиме и постмодернизам, без обзира која његова струја је у питању. Зато Стерн истиче да је постмодернизам „душевно стање, начин размишљања, фаза у историји, расположење“, које отелотворује врсту релативистичке позиције, инклузивну позицију и попустљивост у смислу да све може наћи свој степен и израз, да свака ствар има сопствену вредност, и да је посао архитекте и друштва да одмери и уравнотежи те ствари и направи међусобне односе.²⁵

У Стерновој терминологији *традиционално* је изједначено са *класичним*, иако се поборници *традиционализма* суштински залажу за било коју традиционалну архитектуру и начелно имају позитиван став према идеји традиције уопште, док аутори *савремене класичне архитектуре* себе углавном не сматрају традиционалистима зато што је за њих архитектура коју раде ствар 21. века и представља акумулирано знање о томе како се

²⁵ Ibid.

архитектура добро ради. *Савремена класична архитектура* се више по навици асоцира са специфичном архитектонском традицијом, али само неки *савремени класични архитекти* кажу да је треба примењивати ЗАТО што је то традиција, док је за друге то систем облика који је вековима унапређиван и потврђен, а традиција је само латерални аспект природног избора архитектата кроз векове.

Са друге стране, по начину на који објашњава многе појмове, као и на основу снажног одвајања и наглашавања потпуне контрадикторности између *класичног* и *модернистичког* у архитектури, може се рећи да Леон Криер припада супротном полу групе аутора *савремене класичне архитектуре* од Роберта Стерна. Појмови којима се он највише бави су *модерност*, *модернизам*, *традиција*, *класично* и *вернакуларно*, а за појаву која се овде истражује доминантно користи реч *класичан*.

На основу експлицитно изражених ставова аутора груписаних под термином *савремена класична архитектура*, очигледно је да већина њих за појаву о којој се ради и сами користе назив *класична архитектура*. Углавном имају став да се не ради о стилу, већ о свеобухватном језику архитектонских форми, и највећи број њих сматра да то јесте реакција на *модернизам* и потпуна контрадикторност њему. Иако је свакако веза ове појаве са *модернизмом* веома дијалогска и активна, уз присутно плурално схватање, нико од аутора не сматра да је она део *модернизма*. У том смислу се једино издваја Стерн који појаву види као део „модерног континуума који почиње од ренесансе“, али је чак и он, у том континууму, термилошки повезује са *постмодернизмом*, а не са *модернизмом*. Истовремено, међутим, Смит експлицитно тврди да се *савремена класична архитектура*, што је и термин који он за ову појаву користи, не може сматрати ни делом *модернизма* нити *постмодернизма*, нити се може назвати *традиционалним постмодернизмом*. Код Смита је ово потпуно засебна појава која се јасно назива *савремена класична архитектура*, и он је види као супротност осталим токовима архитектуре двадесет првог века. Термин *савремена класична архитектура* за већину аутора укључује део шире и свепрожимајуће традиције која захтева

известан низ заједничких вредности и није везана за било које историјско време.

4.4.2 КАО РЕЧ КОЈОЈ СЕ ДАЈЕ ЗНАЧЕЊЕ

Анализе, размишљања и дилеме о архитектонској терминологији били су један од најинтригантнијих делова рада на тези. У раду се доследно и искрено верује у идеју и заступа мишљење да је веза између појава, појмова и речи веома значајна за разумевање и комуникацију међу људима уопште, а тиме и све теме везане за архитектуру. Највећи број неспоразума и проблема проистиче управо из тога што појединци не разликују термине које користе од сопствених представа о идејама које стоје иза њих, нити уочавају како њихове представе обликују и утичу на њихово размишљање о датим терминима. Како се у том процесу често не ради о објективној ствари или предмету, већ је у питању субјективно стање, размишљање и тумачење, овде је заправо реч о субјективности. Тако су многи појмови, као идеје и као појаве, често мистификовани и погрешно тумачени, а као резултат дошло је до недостатка јасних појмова и речи прецизног значења, што онемогућава ефикасну дискусију и јасно индивидуално размишљање о разним појавама. Недостатак културе која нема разрађене одговоре на многа важна питања, огледа се и на језичкој равни, тако да често за бројне начине комуникације идеја постоји само један израз, а на тај начин дата реч постаје претерано обухватна - хиперинклузивна, тако да је чињеница да садржи толико различитих значења, претвара у неразмрсиви језички чвор.

Непостојање довољно диференцираних речи најчешће води у нејасно одређене појмове, а они затим у неразумевање одређених појава. Постојање посебне речи за извесну појаву фиксира одређено значење у језичкој равни, чиме и појам који је садржан у тој речи постаје опште добро оне групе људи која се служи датим језиком. У том случају опажање и разумевање људи, а самим тим и сналажење у овим појавама постаје неупоредиво боље. Како у свакодневном и стручном језику различитих дисциплина често не постоје тако диференциране речи, сваки појединачни припадник нове генерације је

принуђен да сам за себе открије или не открије то посебно значење појаве са којом је суочен. Зато се у овом раду верује у и заступа став да постојеће стање дозвољава интервенцију на нивоу језика којим се служимо, која укључује осмишљавање и увођење нових термина или израза састављених од неколико речи, као и јасније дефинисање и разграничавање појмова. Иако је у питању деликатан, а често и незахвалан задатак, у раду се сматрало обавезом да се да свој допринос овој проблематици.

У континуираним и аргументованим преиспитивањима и размишљањима о коначном давању термилошке одреднице за појаву *савремене класичне архитектуре*, а након проучене све литературе која је на бројне различите начине третира, током рада на тези се јавило неколико дилема. У првом кругу размишљања између коришћења термина *КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА* или *КЛАСИЦИЗАМ*, одлучило се за први термин. Још у претходној анализи информација о предмету истраживања била је укључена анализа основних кључних речи и појмова који су од суштинског значаја за тему истраживања и образложено је да се у архитектури термин *класичан* позива на коришћење систематичног језика архитектонских елемената и склопова, као што су: примена ритма, мере, пропорције и ослањања на људско тело, примена стубова и профилација, али да је при томе укључена и једна духовна димензија. Тада је јасно истакнуто да се концепт *класичног* користи у свим областима човековог стварања да би се означила изврсност, односно изузетна вредност, што илуструје и порекло термина од латинске речи *classicus*. С обзиром да је појам *класичан* задржао те унутарње конотације када је постао део архитектонског изражавања, реферишући на веома висок квалитет и извесну посебност, и појам *класичне архитектуре* указује на једну од најзначајнијих идеја и универзалну вредност, на историјски, универзалан начин изражавања, заснован на човеку и људској мери, и не везује се обавезно у формалном смислу за посебне историјске стилове, већ пре за ванвремени начин грађења. За разлику од тога, показано је да је термин *класицизам* релативно нови додатак претходно представљеном термину, који у енглеском језику датира из раног 19. века, а односи се на јасно

дефинисан стил који се формирао из барока у другој половини 18. века и који је трајао негде и до половине 19. века. Као што његов корен *класично* индицира, овај термин се односи на антику и касније стилске периоде засноване на концептима античке архитектуре, али се више везује за идеју примене *стила* у архитектури. Тако на пример, када се анализирају поједине грађевине 19. и 20. века у Београду које начелно припадају *архитектури историјских стилова*, најчешће се за њих каже да имају карактеристике *неоренесансе*, *необарока* или *неокласицизма*. Иако се код свих ових грађевина користе елементи класичне архитектуре, они су употребљени и комбиновани на различите начине. У том смислу се ради о различитим стилским изразима у оквиру *класичног*, које је шири и свеобухватнији термин од термина *класицизам*. Управо је оваква веза са идејом *стила* у архитектури термин *класицизам* учинила мање адекватним да би обухватио ауторе који су тема овог рада.

Друга дилема везана за назив савремене појаве којој припада наведена група аутора и којом се рад бави, односила се на коришћење речи *САВРЕМЕНА* или речи *НОВА*. У раду се реч *САВРЕМЕНА* сматра адекватнијом због времена у коме се јавља, што је савремено доба. Термин *НОВА* се показао као нејасан зато што, с обзиром да је овај начин изражавања у архитектури присутан у различитим облицима од ренесансе до 20. века, остаје нејасно у односу на шта је та архитектура *НОВА*, док појам „савремена класична архитектура“ јасно показује и истиче савременост историјске ситуације.

Осим тога, чак и ако би се могло рећи да, на пример, термин *нови класицизам*, који је у нашој стручној терминологији релативно познат, делимично истиче савременост историјске ситуације и да грађевине које га представљају указују на обнову класичних принципа у пројектовању, он међутим не укључује обавезно и став да са ради о новој хуманистичкој архитектури која подразумева грађевине које су добре за живот и коришћење људи, што појам савремене класичне архитектуре укључује. У том смислу се наслов *нови класицизам* не би могао односити на поставке о којима говори Димитри Порфириос или на архитектуру и урбанизам о којима говоре Нови урбанисти.

Као што је већ наглашено, термин *нови класицизам* више реферише на стил, док термин *савремена класична архитектура* укључује део шире а тиме и свепрожимајуће традиције, што захтева извешан низ заједничких вредности. Показано је да њени аутори у својим текстовима изражавају снажну веру да је оно што раде део ширег културног покрета, да изражава оживљавање класичног учења и културе која је данас поново идеал времена. Они су фокусирани на људску размеру традиционалних стилова и покушавају да их користе за стварање хуманистичке архитектуре, по мери човека, за данашње време. Ова група аутора развија нову хуманистичку архитектуру, али не и кохерентан стил, тако да *савремена класична архитектура* укључује и ауторе којима је стало до и дефинишу форме које имају људску меру, али не брину о архитектонском стилу. Веома често детаљи које користе у архитектонској пракси у стилском смислу немају значење које долази из дуге употребе и историјских асоцијација, а пројекти им могу бити архитектонски некохерентни.

Осим свега реченог, сви овде приказани и протумачени термини се у стручној литератури већ користе, тако да ни *савремена класична архитектура* није потпуно нова кованица која је у овом раду први пут употребљена, већ се у закључку показује као најадекватнија, због чега се и коначно термилошки определило за израз *савремена класична архитектура* у наслову тезе.

Дискусија око коришћења термина *савремена класична архитектура* у наслову рада заснована је на истом дијахронијском тумачењу развијеном у раду, у чијем опсегу постоји сложена, активна и плурална релација између архитектуре и ширег културног поља друштвених наука. Из те релације произилази и нова интерпретативна поставка савремених појава историје и теорије архитектуре.

БИБЛИОГРАФИЈА

ИЗВОРИ – ПУБЛИКОВАНА ДЕЛА:

САВРЕМЕНА КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА

Adam, Robert. *Classical architecture: a comprehensive handbook to the tradition of classical style*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990.

Adam, Robert. *The Globalization of Modern Architecture: The Impact of Politics, Economics and Social Change on Architecture and Urban Design Since 1990*. Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Adam, Robert. *The 7 Sins of Architects*. Adam Publishing, 2010.

Greenberg, Allan. *Architecture of Democracy*. Rizzoli, 2006.

Greenberg, Allan. *Selected Works Architectural Monographs No 39*. Academy Press, 1995.

Krier, Leon. *The Architecture of Community*. Washington DC: Island Press, 2009

Krier, Leon. *Architecture: Choice or Fate*. Windsor, England: Andreas Papadakis Publisher, 1998.

Krier, Leon. *Houses, Palaces, Cities (Architectural Design Profile)*. 1995.

Porphyrios, Demetri. *Classical Architecture*. London: Papadakis Publisher, 2006 (1991, 1998).

Porphyrios, Demetri. *Selected Buildings & Writings Architectural Monographs No 25*. Academy Editions, 1995.

Smith, Thomas Gordon. *Classical Architecture, Rule & Invention*. Gibbs M. Smith, Inc., 1988.

Stern, Robert A.M. *Modern Classicism*. London: Thames & Hudson; New York: Rizzoli, 1988.

Stern, Robert A.M, Cynthia Davidson ed. *Architecture on the Edge of Postmodernism: Collected Essays 1964 – 1988*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.

Stern, Robert A.M, Cynthia Davidson ed. *Tradition and Invention in Architecture: Conversations and Essays*. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

Stern, Robert A.M, Kazys Varnelis ed. *The Philip Johnson Tapes: Interviews by Robert A.M. Stern*. New York: The Monacelli Press, 2008.

Terry, Quinlan. *Selected Works* Architectural Monographs No 27. London: Academy Editions, 1993.

PEHECAHCA

Alberti, Leon Battista. *On the Art of Building in Ten Books*. Translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1989.

Alberti, Leon Battista. *The Ten Books on Architecture*. Translated by James Leoni, New York: The 1755 Leoni Edition, Dover Publications, Inc., 1986.

Alberti, Leon Battista. *L'architettura*. Giovanni Orlandi ed. and Italian trans. Milan: Polifilo, 1966.

Palladio, Andrea. *I Quattro libri dell'architettura*. Milano: Edizioni Studio Tesi, 1992.

Palladio, Andrea. *The Four Books of Architecture*. New York: Dover Publications, 1965.

Palladio, Andrea. *Četiri knjige o arhitekturi*. Beograd: Građevinska knjiga, 2010.

Serlio, Sebastiano. *SEBASTIANO SERLIO ON ARCHITECTURE, VOLUME ONE*, Books I-V of "TUTTE L'OPERE D'ARCHITETTURA ET PROSPETIVA". Translated by Vaughan Hart and Peter Hicks, New Haven and London: Yale University Press, 1996.

Serlio, Sebastiano. *SEBASTIANO SERLIO ON ARCHITECTURE, VOLUME TWO*, Books VI-VII of "TUTTE L'OPERE D'ARCHITETTURA ET PROSPETIVA" With "Castrametation of the Romans" and "The Extraordinary Book of Doors".

Translated by Vaughan Hart and Peter Hicks, New Haven and London: Yale University Press, 2001.

Serlio, Sebastiano. *The Five Books of Architecture*. An Unabridged Reprint of the English Edition of 1611, New York: Dover Publications, Inc., 1982.

Vignola, Giacomo Barozzi. *Canon of the Five Orders of Architecture*. Translated into English, with an introduction and commentary by Branko Mitrović. New York: Acanthus Press, 1999.

Vitruvius, Marcus Pollio. *Deset knjiga o arhitekturi*. Beograd: Gradjevinska knjiga, 2000.

Vitruvije. *Deset knjiga o arhitekturi*. Zagreb: Golden marketing/Institut gradjevinarstva Hrvatske, 1999.

Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Translated by Morris Hickey Morgan, New York: Dover Publications, 1960.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА:

САВРЕМЕНА КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА – савремени теоретичари, историчари архитектуре и филозофи који су писали о архитектури, који о проблему и предмету истраживања говоре посредно:

Историчари и теоретичари архитектуре:

Colquhoun, Alan and Kenneth Frampton. *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. The MIT Press, 1985.

Curl, James Stevens. *Classical Architecture An Introduction to its Vocabulary and Essentials, with a Select Glossary of Terms*. London: B T Batsford Ltd, (1992) 2001.

Davies, Colin. *Thinking about architecture. An Introduction to Architectural theory*. London: Laurence King Publishing, 2011.

Dowling, Elizabeth Meredith. *New Classicism: The Rebirth of Traditional Architecture*. Rizzoli, 2004.

Dženks, Čarisl. *Nova paradigma u arhitekturi*. Beograd: Orion art, 2007. (2002)

- Economakis**, Richard ed. *Building classical: a vision of Europe and America*. London: Academy editions, 1993.
- Gabriel**, Jean-François. *Classical Architecture for the Twenty-First Century*. New York – London: W.W. Norton & Company, 2005.
- Goldblatt**, David and Roger Paden, ed. *The Aesthetics of Architecture: Philosophical Investigations into the Art of Building*. Wiley-Blackwell, 2011.
- Greenberg**, Allan. *Lutyens and the Modern Movement* (1969). Papadakis Publisher, 2007.
- Hall**, Steven, Juhani Pallasmaa, and Alberto Pérez-Gómez. *Questions of Perception, Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers, 2006.
- Jencks**, Charles. *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*. London: Academy Editions, 1987.
- Jencks**, Charles and Karl Kropf ed. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Chichester: Wiley-Academy, second edition 2006.
- John**, Richard. *Thomas Gordon Smith: The Rebirth of Classical Architecture*. London: Andreas Papadakis, 2001.
- Kloc**, H. *Umetnost u XX veku, Moderna-postmoderna-druga moderna*. Novi Sad: Svetovi, 1995.
- Krier**, Rob. *Architectural Composition*. London: Academy Editions, 1991.
- Krier**, Rob. *Town Spaces: Contemporary Interpretations in Traditional Urbanism*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser, 2006.
- Kruft**, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory, from Vitruvius to the Present* (1985). London-New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- Lange**, Alexandra. *Writing about Architecture. Mastering the Language of Buildings and Cities*. New York: Princeton Architectural Press, 2012.
- Nan**, Elin. *Postmodernni urbanizam* (dopunjeno izdanje). Prevod: Mateja Nenadović. Beograd: Orion art, 2002.

Nesbitt, Kate ed. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965 - 1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

Papadakis, Andreas & Harriet Watson, ed. *New Classicism Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1990.

Papadakis, Andreas. *Classical Modern Architecture*. London: Terrail, 1997.

-. *Porphyrios Associates*. NA Monographs, London: Andreas Papadakis Publisher, 1999.

Rowe, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa*. Cambridge: The MIT Press, 1976.

Scully, Vincent. *Modern Architecture and Other Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

Semes, Steven W. *The Future of the Past, A Conservation Ethic for Architecture, Urbanism, and Historic Preservation*. New York, London: W.W.Norton & Company, 2009.

Siegel, Charles. *An Architecture for Our Time: The New Classicism*. Berkeley, California: Preservation Institute, 2008. 2010.

Van Pelt, Robert Jan and Carroll William Westfall. *Architectural Principles in the Age of Historicism*. New Haven: Yale University Press, 1991.

Философи и естетичари архитектуре:

Aristotel. *Nikomahova etika*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2003.

Aristoteles. *Rasprava o duši*. Podgorica: Unireks, 2008.

Bermúdez, José Luis. *Thinking without Words*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Fidler, Konrad. *O prosuđivanju dela likovne umetnosti (1912/13)*. Prevod: Milan Damjanović. Beograd: Plato, 1998.

Hanslik, Eduard. *O muzički lijepom*. Beograd: Plato, 1998 (1977).

Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. (1952) New York: Harper and Row, 1972.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Filozofija istorije* (1837). Beograd: Fedon, 2006.

Losonsky, Michael. *Linguistic Turns in Modern Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Кант, Имануел. *Критика моћи суђења* (1790). Београд: БИГЗ, 1991.

Mitrović, Branko. *Philosophy for Architects* (Architecture Briefs). Princeton Architectural Press, 2011.

Rorty, Richard, ed. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, (1979) 1980.

Scruton, Roger. *The Classical Vernacular: Architectural Principles in an Age of Nihilism*. New York: St. Martin's Press, 1994.

Watkin, David. *Radical Classicism: The Architecture of Quinlan Terry*. New York: Rizzoli, 2006.

Watkin, David. *Morality and Architecture Revisited*. Chicago: The University of Chicago Press, (1977) 2001.

Zangwill, Nick. *The Metaphysics of Beauty*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2001.

Ране, оснивачке личности модернизма; Модернистичка критика модернизма; Општа литература:

Bergdoll, Barry. *European Architecture 1750-1890, Oxford History of Art*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2000.

Blake, Peter. *Form Follows Fiasco, Why Modern Architecture hasn't Worked*. Boston/Toronto: An Atlantic Monthly Press Book, 1977.

Brolin, C. Brent. *The Failure of Modern Architecture*. Van Nostrand Reinhold Company, 1976.

-. Congress for the New Urbanism: *Charter of the New Urbanism: Region, Neighborhood, District and Corridor, Block, Street and Building*, McGraw Hill, New York, 2000.

Duany, Andres and Elizabeth Plater Zyberck. *Towns and Town-Making Principles*. New York: Rizzoli, 2006.

Duany, Andres, Elizabeth Plater Zyberck and Robert Alminana. *New Civic Art: Elements of Town Planning*. New York: Rizzoli, 2003.

Duany, Andres, Elizabeth Plater Zyberck and Jeff Speck. *Suburban Nation: The Rise and Sprawl and the Decline of the American Dream*, New York: North Point Press, 2000.

Dženks, Čarls. *Jezik postmoderne arhitekture* (1977). Beograd: Vuk Karadžić, 1985.

Frempton, Kenet. *Moderna arhitektura: kritička istorija* (1980). Prevod: Marko Nikolić. Beograd: Orion-art, 2004.

Giedion, Sigfried. *Prostor, vreme, arhitektura* (1941). Prevod: Milorad Radonić i Ranko Trbojević. Beograd: Građevinska knjiga, 1969.

Gropius, Valter. *Sinteza u arhitekturi*. Prevod: Sena Gvozdenović. Zagreb: Tehnička knjiga, 1961.

Hays, K. Michael, ed. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2000.

Hičkok, Henri-Rasel, Filip Džonson. *Internacionalni stil* (1966). Prevod: Ivana Trbojević. Beograd: Građevinska knjiga, 1989.

Jacobs, Jane. *The death and life of great American cities*. New York: Vintage books, 1961.

Johnson, Paul - Alan. *The Theory of Architecture: Concepts Themes & Practices*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1994.

Кадиевић, Александар. *Архитектура и дух времена*. Београд: Грађевинска књига, 2010.

LeGates, T. Richard and Frederic Stout (ed.). *The City Reader*. Third Edition, Routledge, 2003.

Le Corbusier. *Modulor*. Prevod: Marija Knežević. Nikšić: Jasen, 2002.

Le Korbizije. *Ka pravoj arhitekturi* (1923). Prevod: Radivoje Nikolajević. Beograd: Građevinska knjiga, 1999.

Linč, Kevin. *Slika jednog grada* (1960). Prevod: Milutin Maksimović. Beograd: Građevinska knjiga, 1974.

Mallgrave, Harry Francis and David Goodman. *An Introduction to Architectural Theory 1968 to the Present*. Wiley-Blackwell, 2011.

Mallgrave, Harry Francis. *The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity, and Architecture*. Wiley-Blackwell, 2011.

Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory A Historical Survey 1673-1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Norberg - Shulz, Christian. *Intentions in Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1965.

Norberg - Shulz, Christian. *Architecture: Presence, Language and Place* (2000). Translated by Antony Shugaar. Milan: Skira editore, 2000.

Norberg - Šulc, Kristijan. *Egzistencija, prostor i arhitektura*. Prevod: Milutin Maksimović. Beograd: Građevinska knjiga, 2006.

Ognjenović, Predrag. *Psihologija opažanja*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2002-2011.

Padovan, Richard. *Proportion Science, Philosophy, Architecture*. London/New York: E&FN SPON, Taylor&Francis Group, 1999.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts* (1955). University Of Chicago Press, 1983.

- Panofsky**, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism*. (1957). Cleveland and New York: Meridian Books, 1970.
- Perović**, Miloš ed. *Antologija teorija arhitekture XX veka*. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- Perović**, Miloš ed. *Istorija moderne arhitekture, Antologija tekstova, Knjiga 3. Tradicija modernizma i drugi modernizam*. Beograd: Arhitektonski fakultet, 2005.
- Pevsner**, Nikolaus. *An Outline of European Architecture* (1942). Penguin Books, 1990.
- Pevsner**, Nikolaus. *Pioniri modernog oblikovanja od Morrisa do Gropiusa* (1949). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Popper**, Karl. *The Poverty of Historicism* (1957). London/New York: Routledge Classics, 2002.
- Portoghesi**, Paolo. *Jedinstvena vizija arhitekture: izbor tekstova*. Beograd: Studentski izdavački centar, 1989.
- Rosi**, Aldo. *Arhitektura grada* (1966). Prevod: Aleksandra Stanić. Beograd: Građevinska knjiga.
- Scott**, Geoffrey. *The Architecture of Humanism A Study in the History of Taste* (1969). New York/London: W.W.Norton & Company, 1999.
- Summerson**, John. *The Classical Language of Architecture* (1963). Revised and enlarged edition, London: Thames and Hudson, 1983.
- Šuvaković**, Miško. *Diskurzivna analiza – Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.
- Tafuri**, Manfredo. *Theories and History of Architecture* (1968). Translated by Giorgio Verrecchia. London: Granada Publishing, 1980.
- Tagliaventi**, Gabriele (ed.). *New Urbanism 1*. Quaderni di A&C International, Documents, Alinea Editrice, 2002.

Tzonis, Alexander, Liane Lefaivre. *Classical Architecture: The Poetics of Order*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 1986.

Venturi, Robert. *Pouke Las Vegasa* (1977, 1972). Beograd: Građevinska knjiga, 1990.

Venturi, Robert. *Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi* (1966). Beograd: Građevinska knjiga, 1989.

Wolfe, Tom. *From Bauhaus to Our House*. New York, Toronto, London, Sydney, Auckland: Bantam Books, (1981) 1999.

Чланци:

Bakoš, Ján. "Introductory: Gombrich's Struggle against Metaphysics". *Human Affairs: "Relativism Versus Universalism & Ernst Hans Gombrich"*, Volume 19 Number 3, September 2009, 239-250.

Boas, George. „Historical Periods“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 3. (Mar., 1953), 248-254.

Boas, George. „Il Faut être de son Temps“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 1, No. 1. (Spring, 1941), 52-65.

Boas, George. „The Retreat from Reason“. *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 115, No. 6. (Dec. 30, 1971), 432-436.

Colquhoun, Alan. "Postmodernism and Structuralism: A Retrospective Glance". *Assemblage*, The MIT Press. No. 5 (Feb., 1988), 6-15. <http://www.jstor.org/stable/3171022> Accessed: 14/01/2009 05:02

Danto, Arthur C. „The Problem of Other Periods“. *The Journal of Philosophy*, Vol. 63, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty - Third Annual Meeting. (Oct. 13, 1966), 566-577.

Foster, Hal. "(Post) Modern Polemics". *Perspecta*, The MIT Press on behalf of Perspecta. Vol. 21 (1984), 145-153. <http://www.jstor.org/stable/1567086> Accessed: 02/08/2009 04:29.

- Lavin**, Irving. „The Crisis of 'Art History“. *The Art Bulletin*. Vol. 78. (1996), 13-16.
- Јадрешин-Милић**, Рената. „Појам симетрије као универзалног принципа обликовања“, *Архитектура и урбанизам* (Београд), бр. 22-23 (2008), 85-97.
- Јовановић**, Миодраг. „Историзам у уметности XIX века“. *САОПШТЕЊА XX-XXI*. Београд, 1988/89., 275-284.
- Lee**, Dwight E. and Robert N. Beck: “The Meaning of "Historicism",” *The American Historical Review*, 59 (1954), 568-577.
- Mitrovic**, Branko. „Intellectual History, Inconceivability, and Methodological Holism“. *History and Theory*, Vol. 46, No. 1 (Feb., 2007), Wesleyan University, 29-47.
- Mitrović**, Branko. “Ruminations on the dark side: history of art as rage and denials”, *Journal of Art Historiography*. No. 1 (Dec., 2009), 1-22.
- Mitrovic**, Branko. “Humanist Art History and its Enemies: Erwin Panofsky on the Individualism - Holism Debate”. *Konsthistorisk Tidskrift*, Vol. 78, No. 2. (2009), 57-76.
- Mitrovic**, Branko. „Architectural Formalism and the Demise of Linguistic Terms“, 31-39.
- Mitrović**, Branko. “The Tsar’s Last Philosopher on the Method of Architectural History: Orthodox Theology versus *Geistesgeschichte*”, *Архитектурна историја*, Вол. 51, (2008), 239-259.
- Mitrović**, Branko. „Apollo's Own: Geoffrey Scott and the Lost Pleasures of Architectural History“, *Journal of Architectural Education* (1984-), Vol. 54, No. 2 (Nov., 2000), 95-103. Blackwell Publishing on behalf of the Association of Collegiate Schools of Architecture, Inc. Stable. <http://www.jstor.org/stable/1425596>. Accessed: 25/11/2011 07:03
- Porphyrios**, Demetri. “Pandora's Box: An Essay on Metropolitan Portraits”. *Perspecta*, The MIT Press on behalf of Perspecta. Vol. 32, Resurfacing Modernism (2001), 18-27. <http://www.jstor.org/stable/1567279> Accessed: 13/01/2009 06:17

Smith, Thomas Gordon. "Re-Drawing from Classicism". *JAE*, Vol. 32, No. 1, Working Drawings (Sep., 1978), 18-23. Published by: Blackwell Publishing on behalf of the Association of Collegiate Schools of Architecture, Inc. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1424516> Accessed: 18/12/2008 10:38

Zerner, Henri. "Classicism as Power". *Art Journal*, College Art Association. Vol. 47, No. 1, The Problem of Classicism: Ideology and Power (Spring, 1988), 35-36. <http://www.jstor.org/stable/776903> Accessed: 12/06/2009 06:23

РЕНЕСАНСА - коментари оригиналних текстова ренесанских теоретичара које су компетентни преводиоци и савремени теоретичари архитектуре остављали као траг свог рада на преводима и тумачењима извора:

Ackerman, James S. *Distance Points - Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1991.

-. *Architectural Theory, From the Renaissance to the Present*, Taschen, 2003.

Choay, Françoise. *The Rule and the Model: On the Theory of Architecture and Urbanism*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1997.

Forssman, Erik. *Palladios Lehrgebäude*. Stockholm: Almqvist & Wiksel, 1961.

Grafton, Anthony. *Leon Battista Alberti Master Builder of the Italian Renaissance*. Penguin Books, 2001.

Hart, Vaughan and Peter Hicks, eds. *Paper Palaces: The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

Hersey, George. *The Lost Meaning of Classical Architecture, Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1988.

Јадрешин-Милић, Рената. "Појам симетрије у теоријским принципима архитектуре ренесансе и њена улога у дефинисању принципа модерне архитектуре". Магистарски рад одбрањен на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2007.

Kristeller, Paul Oskar. *Renaissance Thought and its Sources*. New York: Columbia University Press, 1979.

Lefaivre, Liane, and Alexander Tzonis. *The Emergence of Modern Architecture, A documentary history from 1000 to 1810*. London and New York: Routledge, 2004.

Mitrović, Branko. *Learning from Palladio*. New York: Norton, 2004.

Mitrović, Branko. *Serene Greed of the Eye. Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundations of Renaissance Architectural Theory*. München Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2005.

Onians, John. *Bearers of Meaning, The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Payne, Alina A. *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*. Cambridge University Press, 1999.

Payne, Alina, Ann Kuttner and Rebekah Smick, eds. *Antiquity and its Interpreters*. Cambridge University Press, 2000.

Pollitt, J. J. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*. New Haven and London: Yale University Press, 1974.

Puppi, Lionello. *Palladio*. Milan: Electa, 1973.

Rykwert, Joseph, and Roberto Schezen. *The Palladian Ideal*. New York: Rizzoli, 1999.

Rykwert, Joseph. *The Dancing Column: On Order in Architecture*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1997.

Rykwert, Joseph. *On Adam's House in Paradise*. New York: The Museum of Modern Art, 1972.

Scott, Geoffrey. *The Architecture of Humanism A Study in the History of Taste* (1914). New York · London: W.W. Norton & Company, 1999.

Шпенглер, Освалд. *Пропаст Запада* (1918). Београд: Утопија. 2010.

Tavernor, Robert. *On Alberti and the Art of Building*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

- Tavernor**, Robert. *Palladio and Palladianism*. London: Thames und Hudson, 1991.
- Tzonis**, Alexander, and Liane Lefaivre. *Classical Architecture, The Poetics of Order*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1986.
- Vazari**, Đorđo. *Životi slavniĥ slikara, vajara i arhitekata* (1550). Beograd: Terra Press
- Velflin**, Hajnriĥ. *Renesansa i Barok, IstraŹivanje o suštini i nastanku baroknog stila u Italiji*. Sremski Karlovci-Novı Sad: Izdavaĥka knjiŹarnica Zorana Stojanoviĥa, 2000.
- Wiebenson**, Dora, ed. *Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux*. Architectural Publications, Inc., University of Chicago Press, 1982.
- Wittkower**, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949). Great Britain: Academy editions, 1998.
- Wittkower**, Rudolf. *Idea and Image, Studies in the Italian Renaissance*. London: Thames and Hudson, 1978.

Чланци:

- De Zurko**, E. R. "Alberti s Theory of Form and Function", *The Art Bulletin* XXXIX (1957), 142-45.
- Dinsmoor**, William Bell. "The Literary Remains of Sebastiano Serlio", *Art Bulletin* 24, (1942), 55-91, 115-54.
- Grayson**, C. "The Composition of L.B.Alberti's *Decem Libri de re aedificatoria*", *Munchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III, II (1960), 161ff.
- Lang**, Suzan. "The lineamentis: L.B.Alberti's Use of a Technical Term", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965), 331-335.
- Krautheimer**, Richard. "Alberti and Vitruvius", in *Studies in Western Art*, II, Princeton, NJ (1963), 42-52; repr. in: Krautheimer, R. *Studies in Early Chrisitan, Medieval, and Renaissance Art*, New York-London 1969, 323-32.
- Kurtović-Folić**, Nađa. „Teorijski stavovi i kreativne sposobnosti arhitekata italijanske renesanse u XV veku“, *Saopštenja XXXIV*, RZZSK, Beograd, 2002.

Mitrović, Branko. "Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66. Bd., H. 3 (2003), 321-339. URL: <http://www.jstor.org/stable/20055348> .Accessed: 25/11/2011 07:01

Onians, John. "Alberti and ΠΙΛΑΠΕΤΗ: A Study in Their Sources", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), 96-114.

Rosenfeld, M. N. "Sebastiano Serlio's Contribution to the Creation of the Modern Illustrated Architectural Manual", u *Sebastiano Serlio*, ed. C.Thoenes, Vicenza and Milan: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio and Electa, (1989), 102-10.

Tafari, Manfredo. „Commitenca e tipologia delle ville palladiane“. *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“*. 11 (1969), 120-69.

Van Eck, Caroline. "Enduring principles of architecture in Alberti's 'On the Art of Building': how did Alberti set out to formulate them?", *The Journal of Architecture*, Volume 4, (1999).

Westfall, C. W. "Society, Beauty and the Humanist Architect in Alberti's *De Re Aedificatoria* ", *Studies in the Renaissance*, 16 (1969), 61-79.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Рената Јадрешин-Милић дипломирала је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 1996. године. Још током основних студија показала је интересовање за историју и теорију архитектуре и уметности, похађајући Посебан програм истоимене Катедре. Последипломске магистарске студије на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, курс "Историја и развој теорија архитектуре" уписала је 1998/99. године и успешно завршила са просечном оценом 10 у току студија. Магистрирала је 2007. године из области архитектуре и урбанизма, са магистарском тезом под насловом "Појам симетрије у теоријским принципима архитектуре ренесансе и њена улога у дефинисању принципа модерне архитектуре", чиме је стекла академски статус магистра наука из области архитектуре и урбанизма. Њен магистарски рад је награђен Наградом "Милорад Мацура" Института за архитектуру и урбанизам Србије, за најбољи магистарски рад одбраћен у школској 2006/07. години.

Од 1998. године запослена је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, на Катедри за историју и теорију архитектуре и уметности, односно на Департману за архитектуру овог факултета, ужа научно - уметничка област Историја, теорија и естетика архитектуре и визуелних уметности и обнова градитељског наслеђа. Континуирано је учествовала на бројним предметима по старом наставном плану и програму (Развој архитектуре и насеља, Архитектура прошлости у Југославији, Заштита и ревитализација градитељског наслеђа, Пројектовање 1, Стилони и форме у архитектури, Теорије и теоретичари архитектуре, Старе технике грађења), као и у оквиру реформисане наставе на основним и дипломским академским студијама (Историја архитектуре и насељавања 1 и 2, Историја и теорија архитектуре, „Архитекта мора бити писмен (Marcus Vitruvius Pollio)“, Приватно и јавно у античкој стамбеној архитектури, Античко наслеђе у региону, Религија – Култура – Архитектура, Средњовековни градови у Србији – могућност савремене презентације, Античко наслеђе у савременим

итинерарима, Архитектура позоришта, Студио пројекат 1, Студио пројекат 4 – Синтеза, Визуелна истраживања, Архитектонска графика).

У оквиру Катедре за архитектуру Центра за предавачку делатност Задужбине Илије М. Коларца одржала је више јавних предавања по позиву, из области историје и теорије архитектуре, као аутор или коаутор четири циклуса.

Области истраживања којима се бави су Историја и теорија архитектуре, урбанизма и уметности, Проучавање и обнова градитељског наслеђа, Архитектонско и урбанистичко пројектовање у заштићеним срединама, на основу чега је 2002. године добила и користила стипендију Института за класичну архитектуру у Њујорку (*The Institute of Classical Architecture, New York*).

Рената Јадрешин-Милић је у периоду од 2000. до 2005. године била истраживач Министарства за науку и технологију Републике Србије у оквиру два научно-истраживачка пројекта. Од 2008. године је стални дописник за Србију међународне организације ЕАНН – *European Architectural History Network*, а од 1998. године члан Друштва конзерватора Србије.

Поред научног и педагошког рада бави се и стручним радом у области архитектонског и урбанистичког пројектовања. Као члан ауторских тимова, радила је на пројектима Архитектонског факултета у Београду. Као коаутор и у својству сарадника је учествовала у изради неколико реализованих пројеката индивидуалних кућа у Београду.

Радови Ренате Јадрешин-Милић објављивани су у научној и стручној периодици и представљани на конференцијама и изложбама међународног и националног значаја. Коаутор је уводног текста о трактату *Architectura Civilis* Јозефа Фуртенбаха, монографије о архитектури Београда *Интерактивни водич кроз архитектуру Београда* (у припреми за штампу), као и аутор припреме превода за штампу монографије *Десет књига о архитектури Витрувија* у издању Грађевинске књиге. Од 2011. године је стручни редактор Едиције АРХИТЕКТУРА НОВОГ ДОБА – Антологија текстова у девет томова, у издању Грађевинске књиге Београд.

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора _ Мр Рената Јадрешин - Милић _____

Број индекса _____

Студијски програм _____

Наслов рада _Теоријске поставке савремене класичне архитектуре и њихов
однос према теоријским принципима архитектуре ренесансе _____

Ментор ____др Владимир Мако _____

Потписани/а ____Рената Јадрешин - Милић _____

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, __30. 11. 2012. ____

Renata Jadrushin-Milic

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ АРХИТЕКТУРЕ И ЊИХОВ
ОДНОС ПРЕМА ТЕОРИЈСКИМ ПРИНЦИПИМА АРХИТЕКТУРЕ РЕНЕСАНСЕ

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, ____30. 11. 2012. ____

Renata Jaslrešin-Milić

1. Ауторство - Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.