

Řeč postmoderní architektury

Charles Jencks

Úvod

Architektura v uplynulých dvaceti letech se dostala do situace, z níž se nyní velmi rychle vyvíjí nový styl a nové pojetí. Vyrostly z moderny podobným způsobem jako svého času vyrostla manýristická architektura z vrcholné renesance - jako částečná inverze a změna dřívější řeči architektury. Tento vývoj je dnes všeobecně označován jako postmoderna. Pojem je dost široký, aby obsáhl rozmanitost východisek a přesto odkazuje na svůj původ v moderně. Jak tento její zdroj je postmoderna službou aktuálním jevům, změnám přítomnosti, ale v protikladu k avantgardě se vzdává představy stálé inovace a permanentní revoluce.

Postmoderní budova, abychom podali stručnou definici, oslovuje přinejmenším současně dvě vrstvy obyvatelstva: jak architektky a angažovanou menšinu, která se zabývá specifickými architektonickými problémy, tak širokou veřejnost nebo obyvatele v místě, kteří se zajímají o otázky komfortu, tradičních stavebních postupů a jejich způsobu existence. Tak působí postmoderní architektura obojace a - aby podala vizuální definici - jako průčelí klasického řeckého chrámu. To je geometrickou architekturou s elegantně kanelovanými sloupy dole a neklidnými deskami s bojujícími giganty nad tím, štítem pomalovaným zářícími červenými a modrými barvami. Architekti v tom mohou vyčíst obsažené metafory a subtilní význam sloupových bubnů, zatímco publikum chápe explicitní metafory a výpověď sochaře. Přirozeně každý chápe něco z obou významových kódů právě tak, jako u postmoderní budovy, ale jistě s různou intenzitou a různou schopností poznávat. Je to tato diskontinuita kultur vkusu, která produkuje jak teoretickou bázi, tak také i "dvojí zakódování" postmoderny. Nejcharakterističtější postmoderní stavby ukazují zřetelně dualitu, vědomou schizofremii.

Slovo "postmoderní" bylo nejprve dáno do oběhu na umělecké scéně. Asi od roku 1976 se stalo pojmem, který byl uplatněn na nový trend odporující ortodoxní moderně. Označení převzal Newsweek a jiné časopisy, a pak bylo nekriticky používáno u všech staveb, které vypadaly jinak než pravoúhlé krabice mezinárodního slohu. Za "postmoderní" platila tedy každá budova s podivnými zakřiveními, nebo smyslem odpovídající obrazností, což je definice, kterou považují za málo velkorysou. Toto pojetí pojmu, poprvé použité v roce 1966 **N. Pevsnerem** v jeho útoku na "antipionýry", zahrnuje některé plastické dekoratéry a konfekčníky, které bych rovněž zavrhl a i když ze zcela jiných důvodů než **Pevsner**. Jejich stavby se nesvěřují jednoznačně, protože jsou kódovány výlučně na estetické rovině. Jednodušeji řečeno, jsou chybně vypálenými sochami, nezamýšlenými metaforami, tak nevhodnými, nečasovými, jako moderní architektura sama.

Proto se musí pojem "postmoderní" vysvětlovat a precizněji uplatňovat jen na ony architektky, kteří používají architekturu jako řeč, proto je řeč částí titulku. **Paul Goldberger** a jiní američtí kritici užili pojem v tomto smyslu a koncentrovali se na jiné důležité znaky: na postoj vůči historickému dědictví a k lokálnímu kontextu. Tyto aspekty jsou charakteristické, ale zůstávají jen částí dějin. Neboť postmoderní architektura má také pozitivní poměr k metaforickým stavbám, k domorodým stavbám a k novému dvojznačnému pojetí prostoru. Proto může pouze pluralistická definice zachytit, vystihnout její mnohé obsahy. Ze stejného důvodu neexistuje žádný architekt, který by sledoval **všechny** tyto rozdílné směry a neexistuje žádná stavba, která by je v sobě sjednotila. Kdybych byl donucen jmenovat absolutně přesvědčující postmodernitu, uvedl bych **Antonia Gaudího**. To ale není, jak by ihned argumentoval každý kritik, zajisté možné, neboť **Gaudí** byl premodernista. Považuji nadále **Gaudího** za průběžský kámen postmoderny, za předobraz, podle něhož by mohly být poměřovány všechny novější stavby, zda jsou vsutku metaforické, "kontextuální" a bohaté ve vlastním smyslu. Ale omezil jsem příklady na přítomnost.

Dvojznačnost přepony "post" má své zábavné silně působící aspekty, které částečně vysvětlují, proč se pojem dostal do oběhu. Lidé jsou většinou potěšeni při představě, že jsou po přítomnosti (postgegenwärtig). Uprostřed šedesátých let psal **Daniel Bell** o postindustriální společnosti a dovozoval, že by mohlo existovat několik šťastných západních zemí, které by se mohly zcela zbavit namáhavé práce. Existovala krátce žijící "Post - Painterly Abstraction", opoziční hnutí, jak říká jméno, nověji se prezident **Carter** vyslovuje pro novou zahraniční politiku, která je založena na "Post - War", poválečného světa. Toto kluzké slovo je velmi vhodné, naznačuje pouze odkud se vyšlo, ale nevyjadřuje kam se došlo. Rozum ale při tomto lingvistickém paradoxu rebeluje: jak se můžeme nalézat na oné druhé straně moderní doby, když jsme ještě živí? Máme - jak to učinili futuristé - zavrhnout přítomnost a zabydlet elysium (sídlo blažených) v trvalém státu zítřka (či včerejška)? Kdyby tomu tak bylo, mohli bychom hledět vstříc "postnatální" - nebo "postkoitální"? - krizi, mezitím co sklízíme plody vyhýbání se přítomnosti.

Takové myšlenky mi nebránily posuzovat pojem postmoderny, když jsem ho poprvé v roce 1975 použil, jako přechodné označení. Ale nyní jsem svůj názor změnil. Částečně tomu došlo v důsledku oné asociace na modernu, která byla ještě zachována v tomto dvojakém názvu, částečně pro jeho sílu a aktualitu. Architekti, umělci a lidé všeobecně, chtějí mít čistý stůl, sami nejsou připraveni vzdát se své kulturní minulosti, což často činila avantgarda.

V renesanci, kdy se slovo "moderní" poprvé dostalo do oběhu, můžeme nalézt poučnou paralelu. Tehdy se vedly debaty a vládl zmatek podobně jak je tomu v naší době. **Filarete** například tvrdil, že "miloval moderní (tj. gotické) stavby" až do doby, kdy "si začal cenit klasická díla a k prvním začal cítit odpor". Ale s postupujícím znovuzrozením antiky se stala gotika staromódní. **Vasari** konečně otočil rovnici: starý, klasický styl byl zdokonalen, to znamená zlepšen (jak se tenkrát rozhodně věřilo) v "dobrý, moderní styl" (buona maniera moderna). Tak panovalo mezi renesančními autory zmatení při užívání tohoto pojmu: "moderna" byla uplatněna na gotiku, na antický Řím a na jeho napodobení - na tři rozdílné stavební slohy! Nezávisle na tom, v jaké míře byla svázána s minulostí nazvali ji architekti jako "moderní", jakoby tenkrát pojem (a ještě dnes?) mohl mít neodvolatelný vliv na přítomnost: být "ode dneška". Teprve poté co **Vasari** systematicky a vědomě použil pojem "moderna" na napodobující sloh (Reproduktionstil - sloh reprodukce, prostého opakování, napodobení), stalo se jeho užívání všeobecně běžným a uznaným.

Boj mezi "bývalými" a "moderními" byl od té doby vybojován mnohokrát se stejnou nejistotou v užití těchto pojmů. V určitém ohledu jsme dnes znovu v takové povážlivé situaci, protivníci nejsou jen různého mínění, nýbrž používají také rozdílně základní označení. Zde není místo pro provádění analýzy rozdílných verzí moderny. Tato analýza však bude podle mého názoru jistě následovat, protože úlohy a protiúlohy nabývají na vehemenci. Ale zde jde o to, že slovo moderní má stále ještě dvojí sílu, stejně tak jak tomu bylo pro **Vasariho**, protože se vztahuje na přítomné klima narůstajících diskusí, a tuto sílu má dokonce pro ty, kteří modernu odmítají, staví se proti ní nebo ji kritizují. Postmoderna tím získává některé z oněch asociací, zatímco sama napadá koncept avantgardy a ducha doby.

K druhému a důležitějšímu, se velmi dobře vztahuje označení duality současné situace. Mnozí - jestliže ne dokonce všichni - architekti našich dnů jsou vzděláni v moderně a přes své vzdělání se vyvíjeli dále nebo jiným směrem. Nedospěli ještě k nové syntéze, ale také se zcela nevzdali svého moderního citění. Spíše zůstali stát na poloviční cestě, jsou napůl moderní a napůl postmoderní. Pozorujeme - li dílo **Venturiho**, **Sterna** či **Moore** - tři z tvrdého jádra postmoderny - můžeme rozpoznat všechny prvky **Le Corbusiera**, **Kahna**, elementy dvacátých let a všechny souvislosti k **Palladiovi**, **Lutyensovi** a na Las Vegas. Nepochybně je toto dílo kódováno schizofrenicky, ostatně co by se dalo očekávat poté, když se směr zhroutil a architekti se vyvíjeli dále, neboť zde se vyslovujeme o evoluci, nebo o opuštění jedné všeobecně rozdělené pozice, nikoliv v revolučním zlomu s bezprostřední minulostí. A z toho vyplývá jeden z podivuhodných, ba určujících znaků postmoderny: postmoderna zahrnuje moderní architekturu a to formální

(das Formale), jako možná řešení, která jsou použita tam, kde se to hodí (továrny, nemocnice a některé administrativní budovy). Zatímco moderna je tak exkluzivní jako architektura **Miese van der Rohe**, je postmoderna totálně inkluzivní, ba dokonce postupuje místo svému puristickému protikladu tam, kde se to nechá ospravedlnit. Jinak řečeno, postmoderna nalézá zdůvodnění pro oživení dvacátých let v stejném čase, takto všechny slohové reprodukce (opakování) jsou možné a závislé na pružnosti argumentace, protože jejich nezbytnost nemůže být s jistotou prokázána.

Bylo chybou moderní architektury, že se zaměřila na elitu. Postmoderna se pokouší překonat elitářský nárok, nikoliv svými úkoly, nýbrž rozšířením řeči architektury v různých směrech - k sepětí s místem, k zvyklostem a ke komerčnímu žargonu ulice. Proto dvojí kódování, proto architektura, která oslovuje elitu i člověka z ulice. To přirozeně zpočátku není žádná jednoduchá metoda projektování, dokud není konvencí dualismus. Ale když vyrůstá z tohoto základu tradice - jak byla na počátku uvedená klasická řecká - může se stát bohatší a dynamičtější, než čistě elitní. Může oslovovat druhé architekty, elitu odborníků, která usiluje o jemné rozdíly rychle se měnící řeči a vnímá je, a umí oslovit uživatele, kteří usilují o tradiční okolí a určitý životní způsob. Obě skupiny, které se často střetají a uplatňují různé kódy vnímání, musí být uspokojeny. A architektura, která byla padesát let odkázána na nucenou dietu, se může nyní radovat a stát se životnější a silnější.

Metafora

Lidé pozorují budovu naprosto nutně ve spojení s jinou stavbou nebo podobným objektem, krátce, pozorují ji jako metaforu. Čím je moderní stavba neobvyklejší, tím více se stává metaforickou ve srovnání s tím co je nám známo. Toto přenesení jedné zkušenosti na druhou je součástí veškerého myšlení - především tvůrčího. Tak byly koncem padesátých let označovány první betonové mříže za "sýrové plátky", "včelí pláсты", "řetězové ploty". Naproti tomu o deset let později, když se staly pro určitý typ budov normou, byly pojmenovány ve funkcionálních pojmech: "Vyhlíží to jako parkový dům" (Parkhaus). Od metafory ke klišé, od nového výrazu přes jeho stále používání k architektonickému **znaku**, to je stále se opakující proces, za kterým následují nové a úspěšné formy a techniky.

Typicky negativní metafory, které byly použity veřejností a kritiky, jakým je **Lewis Mumford**, aby moderní architektura poslána k čertu, byly "lepenkové krabice", "kartony na boty", "bedny na vejce", "skříň na spisy", "čtverečkový papír".

Jeden všeobecný aspekt komunikace zní: čím více metafor, tím více dramatičnosti, a čím více se omezuje na náznaky, o to větší je nejistota. Smíšená metafora je silná, to ví každý, kdo studoval **Shakespera**, ale naznačená je mocná. V architektuře znamená označení metafory často její zničení, stejně tak jako analýza vlivu jej ničí. Jestliže stojánky na vuřty mají formu vuřtu, nechávají malý prostor pro rozehrání fantazie a všechny jiné metafory jsou potlačeny. Ani jednou nemohou připomínat obložené chlebičky. A přece má dokonce i tento druh univalentní metafory pop - architektura v Los Angeles, svoji plně fantazijní a komunikativní stránku. K jednomu je násilně změněno obvyklé měřítko a kontext, takže obvyklý objekt, například berlínská omeleta, přebírá řadu možných významů, které obvykle nejsou předmětem asociace s potravinou. Jestliže se zvětší na deset metrů a zhotoví se ze dřeva a umístí se na malou budovu, stává se "Magritte - objektem", který odňal dům jeho obyvatelům. Částečně nepřátelsky a hrozivě, je to přece symbol pro sladkou snídani a pro pohodlí.

Za druhé se svěruje architektura, která se z takových znamení skládá, jednoznačně těm, kteří se pohybují městem sedmdesátikilometrovou rychlostí. Proti mnohým, moderním stavbám hovoří o své funkci tato ikonická znamení s exaktností a humorem. Její - i když také infantilní - bezprostřední reprodukce vyjadřuje pravdu faktů (které dílo **Miese** zahaluje), poskytuje určité potěšení (které dětem neuniká), řadu z nich je možné pozorovat.

Nejzdařilejším použitím zmíněných metafor, které znám v moderní architektuře, je **Le Corbusierova** kaple v Ronchamp, která byla srovnávána se všemi možnými věcmi: od bílých domů na ostrově Mykonos až k ementálskému sýru. Část její vyjadřovací síly je tato mnohoznačnost: myslit rozdílné věci najednou, nasadit ducha na hon divokých hus, při němž husa - mezi ostatními - je ve skutečnosti chytána. Kachna kupříkladu (abychom zase citovali toto proslulé znamení moderní architektury) je v jižním názvu zmiňována vágně, ale právě tak by mohla být lodí nebo ještě vhodněji sepnatými rukama. Vizualní kódy, které zde přijímají právě tak elitářské jako populární významy, působí převážně na nevědomé úrovni, na rozdíl od stojanu na vuřty. Čteme metafory bezprostředně, aniž bychom museli vynaložit úsilí, abychom je pojmenovali nebo označili. Umělcův talent je závislý na jeho schopnosti, naše bohaté bytí oslovit vizualními představami, aniž bychom pociťovali je úmysl. Snad je to i pro něho neuvědomělý proces. **Le Corbusier** se přiznal jen ke dvěma metaforám, obě jsou esoterického druhu: k "vizuální estetice" zakřivené stěny, která představuje čtyři horizonty, jakoby to byly "zvuky" (odpovídají střídavému zpěvu) a ke "krabovitým skořápkám" - formě střechy. Ale budova má mnohem více metafor než tyto, tak mnoho, že je překódována, prostupuje možnými interpretacemi. To vysvětluje proč kritici **Pevsner** a **James Stirling** přijímají stavbu jako zmatenou a proč se jiným zdá tak záhadná. Zdá se, že naznačuje precizní rituální zřetele, vypadá jako chrám duchovně velmi náročné sekty, která dosáhla vysokého stupně metafyzické zralosti - zatím co my víme, že je to jen pouhá poutní kaple, vytvořená jedincem, který věřil v přírodní náboženství, panteismus. Vyjádřeno jinak: Ronchamp produkuje fascinaci z objevení nové archaické řeči; věříme narazíme na kamennou rozetu, onen fragment ztracené civilizace. A pokaždé, když chceme dešifrovat jeho vnější (obvodové) zdi, setkáme se s novými, objasňujícími významy, o nichž přece víme nenáleží žádné precizní společenské realitě - ačkoliv se to zdá. **Le Corbusier** stavbu tak překódoval metaforami, prvek za prvkem ukazoval tak přesně jeden na druhý, že významy účinkují, jako kdyby byly předepsány bezpočetným, rituálem spoutaným generacím: jsou naznačena bohatství snad jemných vzorů islám, exaktní ikonologie šintoismu. Jak inspirující, jak zábavný je zážitek této hry výrazů, o kterém my přece víme, že spočívá převážně na architektuře brilantní fantazii.

Jiná moderní budova, která díky své neobvyklé formě v sobě spojuje řadu metafor, je Pacific Design Center **Cesara Pelliho** v Los Angeles - tam je známa jako "Modrá velryba". V protikladu ke kapli v Ronchamp má pravoúhlé formy a Curtain Wall z tří různých druhů skla. Ale přece tyto důvěrně známé prvky nevykonávají díky zvláštnímu zacházení s nimi žádné důvěrné asociace "ledovec", "registrační pokladna", "letecký hangár" a - nejtrefněji - "vytažená ozdobná lišta" (to je centrum pro architektury interiérů a designery).

Tyto metafory mohou být doslovně vyvedeny v obrysech a řezech, ale nikoliv image "modré velryby", která k tomu má vztah jen v pojmech barvy a masy. A přece je to výstižná přezdívka. Proč? Protože je tam náhodou restaurace, jejíž vchod představuje tlamu velké modré velryby a stavba je nazírána jako leviatan uprostřed zástavby v drobném měřítku, která polyká všechny malé ryby (v tomto případě malé obchody). Jinými slovy: dva lokálně příslušné kódy, jejichž velké měřítko a spojení s restaurací, má přednost před pružnými metaforami stavby: letecký hangár a ozdobná lišta - to je dobrý příklad pro to, že architektura je závislá více na přízni pozorovatele než na umění výrobce.

Řeč architektury je více sdělná než mluvená řeč a více podléhá změnám způsobeným krátkce trvajícími kódy. Budova může existovat třista let, ale způsob jakým ji lidé nahlíží a užívají, se může měnit každých deset let. Bylo by perverzní, abychom předělávali Shakespearovy sonety, milostné básně přeměňovali v dopisy plné nenávisti, abychom komedii četli jako tragédii. Ale je zcela přijatelné, všet prádlo na dekorativní balustrády, kostel přeměnit v koncertní halu a denně využívat budovu, aniž bychom se na ni podívali (což je skutečně normou). Architektura se stává často nezúčastněnou, nebo s největšími předsudky podle nálady a přání dožívá přesně v protikladu

k tomu, jak se obvykle užívá symfonie nebo uměleckého díla¹⁾. Důsledkem toho je pro architekturu mezi jiným, že architektura musí překódovat své stavby, přičemž používá přímým populárních znamení a metafor, jestliže jeho dílo, jak zamýšlí, sdělovalo a přestalo transformaci rychle se měnících kódů. Podivuhodným způsobem popírají mnozí moderní architekti tyto nejdůležitější metaforické stupně významu. Pociťují je jako nefunkční a subjektivní, liberární a vágní, rozhodně ne jako něco, co by mohli vědomě kontrolovat a smysluplně využít. Místo toho se soustřeďují na zdánlivě racionální aspekty projektu - na náklady a funkci, jak to úzce definují. Výsledkem je, že jejich nezamýšlené metafory vyvolávají metaforickou pomstu a ustupují do pozadí: jejich stavby nakonec vyhlíží jako metafory pro funkci a hospodárnost a jako takové jsou odsuzovány. Situace se však změnila, protože jak sociální výzkum, tak rovněž sémantika architektury jsou všeobecnou reakcí na metafory. To je třeba daleko lépe předvídat a kontrolovat než si architekti mysleli, a protože metafora hraje rozhodující roli v přijetí nebo odmítnutí budovy veřejnosti, architekti to zajisté brzo poznají, protože to je v jejich vlastním zájmu. Metafora viděna konvenčním vizuálním kódem, liší se od skupiny ke skupině, ale může být konec konců, jestliže ne dokonce exaktně, napsána pro všechny skupiny veřejnosti.

Postskriptum pro radikální eklekticismus (1980)

Způsob jak se architektura naší industriální společnosti sděluje, musí být posuzován jako nejdůležitější impuls postmoderny. Je zřejmé, že moderna selhala při oslovování této společnosti. Právě tak je očividné, že postmoderní architekti, například **Robert Venturi**, nezaujali k této otázce jednoznačné stanovisko. S tímto problémem souvisí různé otázky, které neučiní jednoduchý přístup nemožný, - třeba ta o rovnováze mezi populárním a elitárním kódem, jimiž se architekti musí stejnou měrou zabývat a jejich průvodním nebezpečím propadnutím kyčli a mystifikaci. Kromě toho, přetrvávají problémy spotřební společnosti, která vysoce hodnotí soukromou výstavbu a necení si veřejné výstavby. Architekt, který chce komunikovat s touto společností pomocí své budovy, musí držet opatrný kurs mezi těmito překážkami. Abychom to zopakovali: architekt musí vyhovět různým kulturám vkusu, přičemž používá rozličné kódy a to z něj činí eklektika. Zde produkuje silný nebo radikální eklekticismus, závisí na tom, zda nalézá naléhavé důvody pro uplatnění slohu. Něco zjednodušuje, vždyť podle okolností se dají nalézt tři principiální odůvodnění pro volbu slohu nebo smíšení slohů: kontext, do kterého se má budova hodit, charakter specifických funkcí, který musí být zdůrazněn volbou slohu a kultura vkusu obyvatel. Tyto tři aspekty jsou čitelné na stavbě **Charlese Mooreho** Piazza d'Italia v New Orleans.

Jak dokazuje letecký snímek městského kontextu, rozkládá se di Piazza v oblasti New Orleansu se smíšeným využíváním. Na jedné straně, stojí moderní výškový dům, jehož černobílý vzor fasády byl převzat jako motiv pro odstupňovanou formu kruhů. Tato kruhová forma, moderní "volské oko" a současně barokní forma města (Place des Victoires v Paříži), vyúsťuje do tří ulic a dává kolemjdoucím podnět k tomu, že se za existujícími stavbami děje něco neobyčejného. Tato nástavba naděje a použití zastíňujících prvků, které zároveň napovídají i zakrývají - arkáda, pergola - dramatizují vchod. Jsme vtahováni do středu volského oka a očekáváme, že tam nalezneme symetrický, kruhový kulminační bod. Co se skutečně událo, odpovídá i odporuje této domněnce stejnou měrou. Ve skutečnosti existuje střed a kruhové formy, ale místo zdůrazňování barokní centrálnosti, přichází nová očekávání. Kruhy jsou částečně disky, částečně řadami sloupů, které se stáčí asymetricky na diagonálu pohybu ve směru nového kulminačního bodu, nejvyššího bodu, arkády, ve skutečnosti moderní Serliana. Tato diagonála je zesílena množstvím lomených forem - italskou botou - které se koncentrují v nejvyšší rovině na "italských Alpách". Máme jasnou organizaci formy a obsahu. Protože se Itálie zvedá k severním Alpám, tak to také činí pět řádů italských sloupů a ty kulminují v novém, šestém řádu, který osadí budoucí restaurace. Tuto německou restauraci (vuřty se budou všet do oken!) nazývá **Moore** "řád - Deli". Řetězy neonů

okolo krku těchto sloupů nám mírně to napovídají, že se nacházíme ve dvacátém století a že špatný komerční vkus je součástí téhož. **Moore** má zálibu pro architektonické nápady a žerty (své voduzadržující metopy nazývá "wetopy"). Je zásluhou teamové práce, že tyto zakalkulované zmatky vkusu nepřevážily. Jsou částí bohatého smíšení významů asi v tom smyslu, jak jsou podobné prvky absorbovány Shakespearovými dramaty.

Pro historiky jsou to k Hadriánovu divadlu a triumfálním obloukům **Schinkla**, pro Siciliány jsou to archetypické Piazza a studně; pro moderní architekty je to uznání výškového domu a použití moderních technologií (neon a beton); pro milovníka čistých architektonických forem to jsou bojovníci vytesaní z dobývaného mramoru a velmi citlivé použití chromem potažené oceli. Hlavice sloupů z tohoto materiálu se lesknou, když vystřikuje voda z akantových listů. Přísné silné toskánské sloupy jsou právě tak vyřezané z tohoto materiálu a zprostředkovávají jako ostří nože ostré, paravojenské obrazy, siluety řeckých helmic²⁾. Celkový výraz je právě tak smyslový jako rétorický; snad se zdá v současnosti poněkud přehnaný, protože jeho naplnění v pozadí není hotovo. Ale v koncepci je Piazza přesvědčujícím příkladem radikálního eklekticismu: hodí se do městského kontextu a rozšiřuje jej. Rozdílné funkce jsou charakterizované symbolicky i prakticky různými slohy a vztahy obsahu a formy, pocházející z místního kulturního vkusu, z italské obce. Proto dodává projekt této obci centrum, "srdce", abychom zopakovali heslo postmoderny. Zatímco masovou kulturu oslovuje uznávanými nejen stereotypy, jsou tyto použity úspěšně právě přímo, ale i fantastickým způsobem změněné formy. Konečně - ať mi je povolena tato poznámka zaměřená do budoucnosti - poukazuje na architekturu baroku, jak se rozdílná umění spojovala, aby vytvořila rétorický celek. Úspěch této rétoriky bude jistě záviset na faktorech ležících mimo architekturu: na přesvědčujícím sociálním nebo metafyzickém obsahu. Hledání takového obsahu je výzva postmoderním architektům.

Poznámky

1. Argument Umberta Eca ve "Funktion und Zeichen. Semiologie der Architektur", in: **Konzept 1. Architektur als Zeichensystem**, Tübingen 1971
2. Na více těchto významů poukázal Charles Moore v rozhovoru se mnou v březnu 1979; jsou obsaženy ve vynikajícím příspěvku Martina Fillerse o Piazzě v **Progressive Architecture**, November 1978, str. 81 - 87.

Poznámka překladatele

Charles Jencks ve studii dokumentuje svoji interpretaci následujícími díly:

1. **Hans Hollein**: Klenotnictví (obchod) Schullin II, Vídeň, realizováno v letech 1981 - 1982
2. **Le Corbusier**: Kaple v Ronchamp, 1950 - 1954
3. **Cesar Pelli**: Design Center v Los Angeles, 1976
4. **Mimmo Paladino**: Ciclope (Le Cose di Casa), obraz z Musea moderního umění ve Vídni (zapůjčen rakouskou Ludwig - Stiftung)
5. **Charles Moore**: Piazza d'Italia, New Orleans, 1976 - 1979
6. **Mario Botta**: Dům Breganzona, Švýcarsko 1984

Studie Charlese Jenckse "Die Sprache der postmoderner Architektur" je přeložena ze sborníku **Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne - Diskussion**. (Hrsg. von **W. Welsch**); Acta humaniora, 1988, str. 85 - 98.