

## ИСТОРИСТИЧКЕ ОСНОВЕ НЕОВИЗАНТИЈСКЕ АРХИТЕКТУРЕ У XIX ВЕКУ

Иако је о настанку, распрострањању и улози неовизантијске архитектуре у Европи деветнаестог века у савременој историографији већ писано, њен однос према тада водећим културним идеологијама и пројектантским методолошким концептима није довољно разматран.<sup>1</sup> Осим због комплексности проблематике, расутости историјских извора, малог броја компетентних стручњака, одсуства мултидисциплинарности и штетног утицаја модернистичке аксиологије, томе је допринела и некритичка пракса да се појаве из новије архитектуре тумаче фактографски--дескриптивно, без утврђивања њихових дубљих теоријских полазишта и повезивања са темељним принципима епохе. Познајући генезу неовизантијске архитектуре у поменутом периоду, овом приликом желимо да укажемо на потребу њеног појмовног и феноменолошког диференцирања у односу на обухватније и њој надређене појаве (појмове), као што су *историзам*, *еклектицизам* и *академизам*.

Претходно наглашавамо да би корпус неовизантијске архитектуре у Европи - од првих грађевина реализованих у Атини четрдесетих година деветнаестог века, па до оних остварених у централној Енглеској почетком двадесетог столећа, требало одвојити од тока *поствизантијске*

---

<sup>1</sup> О неовизантијској архитектури у Европи у деветнаестом веку в.: R. Middleton-D. Watkin, *Architektur der Neuzeit*, Stuttgart 1977, 235-237, 264-268; V. Viladsen, *Studien uber byzantinischen Einfluss aut die europaische Architektur des 19.Jhd.*, Hafnia 5, Kopenhagen 1978, 43-76; М. Јовановић, *Теофил Ханзен, „ханзенашка” и Ханзенови српски ученици*, ЗЛУМС 21, Нови Сад 1985, 235-260; D. Porphyrios (ed.), *Neoclassical Architecture in Copenhagen & Athens*, Architectural Design Profile 66, London 1987, 32; J.M. Crook, *The Dilemma of Style*, London 1987, 214; T.S. Mantoploulou-Panagiotopoulou, *Neobyzantine architecture in Thessaloniki: An attempt to redefine the city s image in the nineteenth and twentieth centuries*, in: *Byzantium, Identity, Image, Influence*, Copenhagen 1996, 306-313; E. Klingenstein, *Zur Problematik eines k.k.Nationaldenkmals. Die Entstehungsgeschichte des nach-1848er Ausstattungsprogramms in den Prunkraumen de Arsenal-Zeughauses*, in: *Der Traum vom Gluck I*, Wien 1997, 53-59; А. Кадијевић, *Један век изражења националног сћила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Београд 1997, 35-37, 105-110; J. Stevens Curl, *Neo-Byzantine*, in: *Oxford Dictionary of Architecture*, Oxford 2000, 447; B. Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, Oxford 2000, 229-230.

архитектуре, присутног у балканским областима под турском влашћу. Тај корпус базиликалне хришћанске архитектуре представљао је израз континуитета, за разлику од академски кодификованих „обнова” старовизантијског градитељства. Иако су у поствизантијској архитектури забележени спонтани романтичарски пориви полуанонимних градитеља за амбициознијом обновом некадашњег византијског монументалног градитељства, тај ток се временом, под утицајем академских установа у другој половини века улио у корпус хијерархизоване неовизантијске сакралне архитектуре (постулиране у Бечу), у којој су елементи регионалних школа византијског средњовековног градитељства подређени општим начелима те архитектуре.

Стар колико и сама архитектура, историзам је у доктринарном и методолошком облику кулминирао у уметности деветнаестог века.<sup>2</sup> Упоредо

<sup>2</sup> Реч *историзам* увео је у историју уметности у трећој деценији двадесетог века Херман Бенкен, подстакнут схватањима теоретичара Ернста Трелча (в.: E. Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922; J. Paul-Bergdall, *Historicism*, in: *The Encyclopaedia of 20th Century Architecture*, London 1989, 147-148). Касније је та реч постала термин, разматран на симпозијуму у Минхену 1963. године: „Историзам је став у коме се коришћење историје узима као значајније од откривања и развијања нових система, нових облика сопственог времена” (према Н. Певзнеру, који је тада диференцирао и пет типова историзма: конформистички, асоцијативно-евокативни, естетички, археолошки и романтични. В.: N. Pevsner, *Möglichkeiten und Aspekte des Historismus*, in: *Historismus und bildende Kunst*, München 1965, 13-17). Певзнерово схватање историзма као преуско, јер једнострано инсистира на ретроспективним карактеристикама, критиковали су А. Аман и У. Култерман (в.: U. Kulterman, *Savremena arhitektura*, Novi Sad 1971, 11). Култерман историзам доживљава као општу трансисторијску појаву која уз нове тенденције увек образује нову целину. Зато се историзам нарочито испољава у транзитивном облику, у периодима када се гаси стари и рађа нови стил. Корене деветнаестовековних истористичких „ривајвла” Ђ.К. Арган налази у културном поретку Медичејског двора друге половине петнаестог века: “Istorizam se postavlja kao temelj sveg znanja i kao jedinstvena struktura spekulativne misli i političkog delovanja. Ništa nije bilo modernije nego pozivati se na antiku” (G.C. Argan, *Revival, Život umjetnosti* 26-27, Zagreb 1978, 166). О *историзму* (који се често поистовећује са појмом *историцизам*) у култури, науци, уметности и архитектури од 1800. до 1950. год. видети и: F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, München 1936; K. Popper, *The Poverty of Historicism*, London 1957; D. Jurman-Karaman, *Historijski stilovi (historicism, eklekticism)*, in: ELU 2, Zagreb 1962, 539-540; Д. Медаковић, *Историзам у српској уметности XIX века*, Прилози КЈИФ XXXIII, 3-4, Београд 1967, 197-211; H.G. Evers, *Historismus und Bildende Kunst*, Baden-Baden 1967; W. Gotz, *Historismus*, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIV, Berlin 1970, 210; T. Munro, *The extensions and distributions of styles. Revivals and reproductions*, in: *Form and Style in the Arts: An introduction to aesthetic morphology*, Cleveland 1970, 247-248; M. Mandelbaum, *History, Man and Reason*, in: *A Study in Nineteenth Century Thought*, Baltimore 1972; G.G. Iggers, *Historicism*, in: *Dictionary of the History of Ideas*, II, New York 1973, 457-464; J. Habermas, *Samorefleksija duhovnih nauka: istoristička kritika smisaonosti*, in: *Saznanje i interes*, Beograd 1975, 205-233; R. Wagner-Rieger-W. Kramer, *Historismus und Schosserbau*, München 1975; М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1841-1878*, Нови Сад 1976, 33, 40, 269-270; Z. Ostrowska-Keblowska, *Historyzm w architekturze XIX wieku. Proby wyjasnienia*, in: *Interpretacja dzieła sztuki*, Studia i dyskusje, Warszawa-Poznan 1976, 77-109; I. Maroević, *O historicizmu u Zagrebu*, Peristil 20, Zagreb 1977, 123-144; G. Fliedl, *Monumentalbau im Historismus* (diss.), Wien 1977; M. Prelog, *Uz*

са истраживањем архитектонског наслеђа минулих времена, током читавог деветнаестог века траје тежња за његовим савременим реинтерпретирањем. Прошлост је постала поуздано прибежиште у усталасаном свету у коме су се сукобљавале политичке, културне и уметничке идеологије. Иако је евоцирао најразличитија архитектонска раздобља, нови историзам није био спонтан као плуралистички историзам осамнаестог века, јер се некадашњи дух поетског ослобађања преобразио у доминантно осећање заробљености прошлости, самоограничавања и конфликта због поновног успостављања некадашњих стилова. Историзам осамнаестог столећа је био мање усиљен и уверљивији у својим тежњама од историзма деветнаестог века, оптерећеног предрасудама према примарној важности историјских форми у уметности. Грађевине новог историзма разликују се од пређашњих и по наглашеној монументалности, којом су подцртавани престиж и историјско утемељење савремених политичких установа.

Историзам је конвенирао елитама новостворених националних држава и старих империја, као погодан облик контролисане уметности. Симултаност различитих облика историзма, одражавала је актуелна идеолошка превирања

---

*problem valorizacije historicizma*, *Život umjetnosti* 26-27, Zagreb 1978, 6-7; R. Ivančević, *Kriterij stila i kvalitete u interpretaciji neostilova*, *Život umjetnosti* 26-27, Zagreb 1978, 8-11; Ђ.К. Argan, *Revival*, *Život umjetnosti* 26-27, Zagreb 1978, 164-176; B. Lazarević, *Istorizam i antiistorizam*, in: *Filozofija i sociologija umetnosti*, Vrnjačka Banja 1978, 139; V. Diltaj, *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, Beograd 1978; H. Gollwitzer, *Zum Fragenkreis Architekthistorismus und Politische Ideologie*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42, n.1, München-Berlin 1979, 1-14; R. Ivančević, *Historija i historicizam. Razlike metode historicističke arhitekture i slikarstva*, *Život umjetnosti* 28, Zagreb 1979, 48-54; V. Diltaj, *Zasnivanje duhovnih nauka*, Beograd 1980; E.H. Gombrich, *Umjetnost i napredak. Od romantike k modernizmu*, *Život umjetnosti* 31, Zagreb 1981, 98-114; S. Flere, *Istorizam*, in: *Sociološki leksikon*, Beograd 1982, 247; G.C. Argan, *Umetnost i istorija*, in: *Tekstovi o modernoj umetnosti*, Beograd 1983, 5-11; W. Streich (ed.), *Der Historismus in der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Berlin 1984; K.H. Klinkenburg (ed.), *Historismus. Aspekte zur Kunst im 19Jhd*, Leipzig 1985; J. Fleming-H. Honour-N.Pevsner, *Historicism*, in: *The Penquin Dictionary of Architecture*, London 1984, 155-156; O. Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj*, Zagreb 1986; R. Middleton-D.Watkin, *Klasizismus un Historismus* (1-2), Stuttgart 1986; J.M. Crook, *The Dilemma of Style*, London 1987; Н. Куртовић-Фолић, *Појам вредновања архитектуре у теорији и пракси*, Гласник ДКС 12, Београд 1988, 158-161; М. Јовановић, *Između tradicije i moderne*, *Peristil* 31-32, Zagreb 1988/89, 27-30; Исти, *Историзам у уметности XIX века*, Саопштења РЗЗЗСК XX-XXI, Београд 1988/89, 275-284; I. Maroević, *Utjecaj 19. stoljeća na razvitak arhitekture u 20. stoljeću*, *Peristil* 31-32, Zagreb 1988/89, 39-43; A. Colquhoun, *Three Kinds of Historicism*, in: *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987*, Cambridge (Mass.) 1989; A. Zador, *A historizmus muvészete Magyarországon*, Budapest 1993; D. Dolgner, *Historismus: Deutsche Baukunst 1815-1900*, Leipzig 1993; Исти, *Architekten auf dem Prokrustesbett. Pro und Contra Historie im 19. Jahrhundert*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3, Munster 1994, 512-520; J.B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994; B. Bergdoll, *Leon Vaudoyer: Historicism in the Age of Industry*, Cambridge-New York 1994; M. Schwarz, *Architektur im 19.Jahrhundert*, in: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa I*, Wien 1996, 127-134; H. Fillitz, *Der Traum vom Glück. Das Phänomenon des europäischen Historismus*, in: *Der Traum vom Glück I...* 15-25; J. Stevens Curl, *Historicism*, in: *Oxford Dictionary of Architecture*, Oxford 2000, 318; *Historicism u Hrvatskoj (I-II)*, Zagreb 2000.

у водећим културним срединама, распламсана између заступника грађанског либерализма и конзервативног апсолутизма, ксенофобичног национализма и космополитизма, секуларизма и клерикализма, експанзионизма и изолационизма.

У историзму деветнаестог века евоциран је, имитиран или еклектички компилован знатно већи број стилова у односу на све претходне историјске „обнове”. Осим општих одлика историјских стилова, подражавана су дела великих архитеката прошлости. Таква пракса није сматрана неморалном, већ је означавала висок укус, ерудицију и лојалност традицији. У случајевима када ремек-дела славних претходника нису целовито подражавана, преузимани су њихови поједини фрагменти (тамбури купола, портали, облици отвора и др.) На морфологију сверешавајућег стила, утицао је и успон формализма у естетици деветнаестог века.

Историјски стилови развијали су се вековима и кристалисали у препознатљивим пропорцијама и облицима који су тачно обележавали њихов карактер. Ти стилови помно су проучавани на академијама деветнаестог века речју, сликом, на гипсаним моделима, макетама и посматрањем споменика *in situ*. Да би се у широким истористичким захватањима избегла импровизација и завео ред, утврђена су обавезујућа правила у пројектовању и обликовању различитих врста грађевина. Стандардизовањем историјских форми као апсолутних и непроменљивих, почела је превласт догматичних схватања у архитектури. Сматрало се да еклектички поступак не одражава стваралачку немоћ, већ врлину, јер обезбеђује сигурност у решавању задатих тема.<sup>3</sup> Еклектицизам

<sup>3</sup> Термин *еклектицизам* у историју уметности је увео Ј.Ј. Винкелман 1764. год. као синоним за понављање, имитирање, цитирање или компиловање постојећих форми уметничког изражавања. Наглашено пејоративно значење доделио му је почетком деветнаестог века Ф. Шлегел (в.: Е. Crispolti, *Eclecticism*, in: *Encyclopaedia of World Art*, New York-Toronto-London 1970, 539-543), што није сметало појединим британским архитектама да се у трећој четвртини тог столећа декларишу као „прогресивни еклектицисти” (израз пласирао Бересфорд Хоуп 1858. год. Видети: Ј.М. Crook, *The Dilemma of Style...* 161-192).

Од дефиниција еклектицизма у новијој историографији издвајамо: “Еклектицизам: у likovnim umetnostima smer, kojem je bitna karakteristika da se priklanja uz istorijske izraze i stilove u nedostatku vlastitog stvaralačkog potencijala. Eklektik, umetnik bez dublje nadarenosti, receptivan je i ne uspeva povezati uticaje i vlastiti doživljaj u organsku celinu” (Ј. Bratanić, *Eklekticizam*, in: *ELU 2*, Zagreb 1962, 186); „Еклектицизам - у уметности значи црпи на свима изворима и примати све утицаје” (А. Дероко, *Архитектура стваралачког века*, Београд 1962, 503); “Еклектицизам је став у уметности којим се дозвољава слободан избор и комбинација стилова који нису сопствени” (Н. Read, *Istorija moderne skulpture*, Beograd 1980, 43); “Еклектицизам – слободна употреба елемената различитих стилова, чак унутар једне грађевине. Kulminaciju je ostvario kao izraz istoricizma u drugoj polovini devetnaestog veka. Odigrao je glavnu ulogu i u Post-Modernizmu” (В. Bergdoll, *The Encyclopaedia of 20th Century Architecture...* 85); “Еклектички – термин применљив на уметничка дела деветнаестог и двадесетог века, подразумева комбиновање елемената два или више историјских стилова” (Ј. Fleming-Honour-N. Pevsner, *Dictionary of Architecture*, London 1991, 136). Н. Микац и А. Ласло архитектонски еклектицизам дефинишу као трансисторијску астилску методу: “Еклектицизам је у првом реду метода, а не стил, он нема performanse стила” (Н. Микац–А. Laslo, *Ideja perivoja i rađanje urbanog modernizma*, *ČiP* 3-4, Zagreb 1982, 36-37). П. Бургер у својој анализи еклектицизма раздваја “svojevoljno igranje prošlim formama

у уметности, као и његово уважавање у уметничкој критици и историографији, подстакла је еклектичка филозофија Виктора Кузена (1792-1867), популарна после 1830. године. Пропагирао га је и утицајни теоретичар Карл Бетихер (1806-1899), професор берлинске *Bauakademie*. Иако је дуго бранио примат неокласицистичке градитељске парадигме, схваћене као мисаоне водиле, уместо „арсенала формалних решења”, препоручио је синтетички и еклектички израз као основ новог стила, базиран на помирењу старогрчких и готичких принципа. Позитивну конотацију еклектицизам је стекао и апелацијама Сезара Далија из 1853. године, а нарочито слоганом „прогресивни еклектицизам” (1858) дугогодишњег председника РИБА и Еклезииолошког друштва Бересфорда Пига. Док су поједини идеолози архитектонског еклектицизма у њему видели прогресивно кретање, односно транзитиван правац на путу ка новом стилу, противници су га пејоративно квалификовали као „дегињаст”, „макаронски стил”, „кугу уметности”, „ужас” или „сам Ђаво” (*Viole-le-Dik*). Упркос осуди предавангардне и авангардне критике, еклектицизам се, као методолошки концепт, дуго одржао у академској архитектури новијег доба.

и њихову нуžну актуализацију“ (P. Burger, *Propast modernog doba*, Marksizam u svetu 10-11, Beograd 1986, 34). А.Велмер диференцира два типа еклектицизма у новијој архитектури - први из деветнаестог века, који подразумева “neobaveznu igru sa stilskim formama, koja nesposobna za sadašnjost, uzalud traži uporište u prošlosti” и други, постмодернистички еклектицизам, који “kreativno odabira iz rezervoara istorijskih igranje prošlim formama i њихову нуžну актуализацију“ (P. Burger, *Propast modernog doba, semantičkih potencijala*). То је “autentični eklekticism osavremenjivanja, oživljavanja tragova prošlosti, produktivno iskorišćavanje novog stupnja slobode nakon oslobađanja od stega moderne” (A. Velmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, Novi Sad 1987, 127). К. Мињо је диференцирао два типа еклектицизма - типолошки и синтетски (С. Mignot, *Architecture of the 19th Century*, Koln 1994, 100-101).

У тумачењу појава у српској архитектури друге половине деветнаестог века, М. Јовановић раздваја „демократични еклектицизам” од усиљеног, подређеног „законитостима академицираних уметничких програма” (М.Јовановић, *Међу јавом и мед сном. Српско сликарство 1830-1870*, Београд 1992, 210). А. Ајзенберг еклектицизам дефинише као уметнички поступак при коме се користе разни туђи утицаји и облици. Сматра га и стилем деветнаестог века, заснованим на декорисању фасада, украшавању ентеријера или обликовања намештаја коришћењем и повезивањем елемената из различитих стилских епоха, у коме се није водило рачуна о стилској чистоћи или јединству (А. Ajzenberg, *Stilska i unutrašnja arhitektura*, Beograd 1994, 153). За Ј. Тица еклектицизам у новијој архитектури подразумева “mešavinu nekoliko istorijskih stilova na građevinama. Preovlađuje u istoricizmu ali se takođe može uočiti i u postmodernizmu” (J. Tietz, *The Story of Architecture of the 20th Century*, Cologne 1999, 113). По М. Шуваковићу “termini eklektično i eklekticism (ili neoeklekticism) se u savremenoj kritici upotrebljavaju na dva uobičajena načina: 1) kao vrednosna negativna kvalifikacija o umetničkom delu iz istorijske ili aktuelne umetnosti koje nije originalno, koje neskriveno duguje nekom prošlom stilu – stilovima, pojavi – pojavama ili obliku – oblicima izražavanja; 2) kao programska ili poetička identifikacija pojave, izraza ili stila koji je intencionalno usmeren na navođenje (citат, kolaž, montaža, simulacija) oblika izražavanja, prikazivanja ili stvaranja iz istorije umetnosti i kulture” (М. Šuvaković, *Eklektično*, in: *Glosar. Moderna i postmoderna umetnost. Karakteristični termini i њихове употребе у деведесетим*, Projekat 11-15, Novi Sad 2001, 413).

О еклектицизму у архитектури в.и: N. Dobrović, *Eklekticism – pravac iracionalnog u građevinarstvu*, Tehnika 4, Beograd 1952, 235-238; Lj. Babić, *Mnogostrukost i*

Са друге стране, *академизам*, као вид догматичне канонизације „апсолутно највиших и најбољих” метода у архитектури, може се сматрати подпојмом историзма, то јест обликом његове високошколске и теоријске кодификације.<sup>4</sup> Идеологија академизма је уткана у све истористичке стилске перформансе, рачунајући и неокласицизам и романтизам, који претходе периоду када је еклектичко мешање елемената различитих историјских стилова у другој половини века кулминирало у виду сверешавајућег склопа.

*raznolikost arhitektonske izražajnosti eklekticizma*, in: *Život i rad arhitekta Konstantina A. Jovanovića*, ZAF VI, Beograd 1962, knj.2, 10; N. Dobrović, *Osobeni vidovi eklekticizma*, Tehnika 7, Beograd 1952, 425-430; Исти, *Savremena arhitektura I*, Beograd 1965, 40-109; P. Portoghesi, *L'eclettismo a Roma 1870-1922*, Roma 1968; M. Pleynet, *U povodu suvremenog eklekticizma*, *Život umjetnosti* 31, Zagreb 1981, 32-33; C.N. Shulz, *Korijeni moderne arhitekture*, *СIP* 6, Zagreb 1982, 34; U. Martinović, *Fragmenti jednog viđenja arhitekture*, Beograd 1983, 41, 45; M. Schwarz, *Architektur im 19. Jahrhundert*, in: *Der Traum vom Gluck I*, Wien 1996, 127, 135; M. Šuvaković, *Eklekticizam*, in: *Pojmovnik moderne i post-moderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd-Novi Sad 1999, 75; J. Stevens Curl, *Eclecticism*, in: *Oxford Dictionary of Architecture*, Oxford 2000, 219.

<sup>4</sup> Након што је дуго представљала пејоративан назив за салонску уметност академског реализма грађанске Европе,<sup>53</sup> реч академизам је у научној употреби стекла двојако значење: *пiрансејохалној идејно-естетској оiпредељења универзалне вредности и доминантног сiила у ликовној уметности епохе зрелог историзма (1870-1914).*<sup>54</sup> Као универзални етички и естетски принцип, *академизам iподразумева iпокоравање нормама које је усiиановила нека уiишцајна уметничка школа или академија, iпроисiекло из недосiиајка инвенције или њеној свесној обуздавања.* Отуд би опсег тог појма обухватио подпојмове *сiваралац, академија, догмаiиизам, мимезис, еклектицизам, историзам и маниризам* (о којима ће бити посебно речи), а његов досег *iпројекiије и објекiије са академски одређеном морфологiијом, сiирукiиуром и функцијом, догмаiиичне насiиавне iпрограме и естетске криiиеријуме.*

Академизам се више или мање испољио у свим историјским епохама, пре свега оним у којима је утицај ауторитета из водећих атељеа и школа на градитељско стваралаштво био пресудан. Иако у развоју сваког појединачног стила представља фазу његовог петрификовања и застоја, академизам може и сам постати стилем уколико се актуелна архитектура заснива на академски прописаном еклектицизму и радикалном историзму (или историцизму). То се управо и догодило у другој половини деветнаестог и првој половини двадесетог века, када је кулминацијом нормативне архитектонске педагогије надвладао академски стил, изражен у различитим видовима.

Видети: *Academisme* (u оквиру јединице: *Academie*), in: Larousse 1, Paris 1965, 11; *Academic Art*, in: The Thames and Hudson Encyclopaedia of the Arts, London 1966, 4; *Akademismus* (v. *Akademie*), in: Lexikon der Kunst I, Leipzig 1968, 38-39; *Academic Art*, in: Mc Graw Hill Dictionary of Art, New York 1970, 15; *Academicism, academism*, in: Webster's New Universal Dictionary of the English Language, New York 1977; *Akademismus*, in: Esztetikai kislexikon, Budapest 1979, 22; *Academism, academicism*, in: Webster's new Twentieth Century Dictionary, New York 1979, 9; *Akademismus*, in: Lexikon der Kunst I, Leipzig 1987, 77; *Academic*, in: The Penguin Wordmaster Dictionary, Harmondsworth 1987, 4; B. Denvir, *Academic Art*, in: The Thames and Hudson Encyclopaedia of Impressionism, London 1990, 13-14; *Academic Art*, in: The Thames and Hudson Dictionary of Art terms, London 1996, 10; *Academy*, in: Dictionary of Art, London 1996, 106-108; Љ. Мићуновић, *Академизам*, in: Речник књижевних термина, Београд 2000, 4; *Академска уметност*, in: Речник уметности и уметника, Нови Сад 2000, 11.

Пошто се појавио као нормативни израз подељеног неокласицизма (конзервативног и револуционарног), академизам се у трећој деценији деветнаестог века развио као облик међународне ауторитарне дидактике. Уз елементе неокласицизма, на академијама су постепено парафразирани и облици других историјских стилова, неретко у хипертрофраном виду, са тежњом да се оствари утисак монументалности на димензионално и употребно скромним објектима. Тражења свершавајућег стила, као крајњег циља академских архитеката, нису осујетила ни романтичарска испољавања наглашеног индивидуализма.

Као доминантно опредељење високошколских установа, академизам је подразумевао систематизацију свеукупног архитектонског стваралаштва.

Од дефиниција у југословенским енциклопедијама и лексиконима, издвајамо следеће: “Академизам је појам којим се обележавају уметничка дела која су више плод научених правила него истинског надahнућа” (*Umjetnost*, in: Školski leksikon, Zagreb 1965, 10); “Академизам: израз настао у знак protesta против шаблонског, конвенционалног и pedantног рада по уметничким школама. Запажа се у свим временима” (*Mala enciklopedija Prosveta*, knj.1, Beograd 1968, 23); “Академизам – znanstveni formalizam i suhoparnost; u umjetnosti zaostajanje na ustaljenim (školskim, tradicionalnim) postupcima, tehnička veština bez invencije. Akademski – u pejorativnom značenju: previše teoretski, knjiški, beživotan” (*Opća enciklopedija JLZ*, Zagreb 1977, 61); “Академизам podrazumeva robovanje estetskim shvatanjima koje je kodifikovala neka umetnička akademija. U širem smislu, akademizam znači robovanje tradiciji, zvaničnoj estetskoj doktrini, strogo utvrđenim umetničkim formama, nedostatak originalnosti, podražavanje standardnim klasičnim uzorima“ (M.Dindarski, *Rečnik književnih termina*, Beograd 1985, 5); “Академизам – odvajanje nauke i života; podrazumeva ustaljene školske forme naročito u umjetnosti; tehnička veština lišena invencije i novine; preterano teoretiziranje, naučni formalizam, knjižkost; akademizirati – raspravljati učeno, ali бесплодно” (B. Klaić, *Riječnik stranih riječi*, Zagreb 1990, 32); “Академизам, у ширем значењу у ликовној уметности и архитектури стваралаштво засновано на одређеним устаљеним, па и конзервативним методама одређене епохе” (З.М. Јовановић, *Хиландарски њојмовник*, Београд 1998, 8); “Академизам – imitacija bez originalnosti tradicionalnih modela” (*Nova Larousse enciklopedija*, t.I, Zemun 1999, 33). Понављајући дефиницију академизма М. Диндарског, Ј. Мићуновић је напоменуо да је „доба класицизма обележено владавином академизма” и да су се „многи књижевни правци заснивали на борби против академизма” (Ј. Мићуновић, *Академизам*, in: Речник књижевних термина...4).

Од малобројних расправа о проблематици академизма у уметности препоручујемо следеће: С. Goldstein, *Towards a definition of academic art*, Art Bulletin LVI (1974), 102-109; А. Vidler, *Academicism. Modernism*, Oppositions 8, New York 1978, 1-5; R.C. Denis-C. Trodd, *Introduction: academic narratives*, in: Art and the academy in nineteenth century...1-13; P. Barlow, *Academicisms; high art and kitsch art, Rethinking academicism. Fear and loathing of academic, or just what is it that makes the avant-garde so different, so appealing?* in: Art and academy in nineteenth century...19-32; R.C. Denis, *Academicism, imperialism and national identity: the case of Brazil's Academia Imperial de Belas Artes*, in: Art and the academy...53-70; P.Armstrong, *Architecture and Academicism at the End of Ancien Regime*, Diss. in progress, Columbia University, New York 2000; К. Грчев, *Значењето на академизам како специфичен феномен во архитектурата*, in: Архитектонските стилови во македонската архитектура од крајот на 19 век и периодот меѓу двете светски војни, Скопје 2003, 191-198; А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX-XX век)*, Београд 2005.



Сл. 1 Бересфорд Пит, Христова цр. у Брикстон Роуду,  
Fig. 1 Beresford Pite, Christ Church in Brixton Road

На грађевинама деветнаестог века испољавао се кроз хијерархијску организацију репрезентативних фасада и ентеријера. Важно је нагласити да је академизам од претходних стилова најчешће преузимао њихова морфолошка обележја, а ређе структуру простора и конструктивне системе.

Полазећи од актуелне хегеловско-дарвинистичке идеје, по којој се реалност проверава у таложењу искуства историјских процеса, носиоци академистичких схватања су са поверењем гледали у архитектонску прошлост, док су били подозриви према неизвесној и непредвидивој будућности. Међу њима је владало уверење да се ништа не ствара *De Novo*, осим једном, на почетку времена, што је и Дарвин признао. Њихово идеолошко гесло гласило је: „Све се развија из нечег другог.” Сматрали су да је спонтано стварање облика у архитектури морално и интелектуално немогуће. Стога, када се у деветнаестом веку градило нешто сасвим ново, сматрало се да је то инжењерство,

а не архитектура. Идеал кохерентне цивилизације која повезује уметност и живот, супротстављен несређеној садашњости у којој делују разномерне снаге, пројциран је ка прошлости. Под утицајем нових научних открића, романтички мислиоци су обликовали идеју историјских стилова као кохерентних, потпуних целина које следе једна за другом у времену. Посматрана са дистанце, прошлост се чинила сређеном целином и доживљавала као супротност хаотичној садашњости.

Верујући у реверзибилност историјских стилова, ауторитети са академија су настојали да читава архитектуру унификују успостављањем узорних образаца лепоте и вештине. Средином деветнаестог века, формулисан је посебан морфолошко-структурални скоп наднационалног академског стила, као облика коначне рекапитулације, којим су ублажене разлике између евоцираних стилова и противречности произашле из њихове вештачке синтезе. Базиран на теорији мимезиса, академизам је прво подразумевао синтезу грчко-римске уметности, да би у следећој романтичарској варијанти обухватао синтезу античке уметности и средњовековних стилова.

Романтичарска захватања у средњовековно наслеђе, у почетку су била туђа грађанској идеологији која је напредак видела у неограниченом расту капитала. Првенствено наклоњена наслеђеном неокласицизму и неоренесанси као архитектонском симболу властитог успона и политичког либерализма, укоренењеног у хуманистичкој традицији италијанских градова, буржоазија је постепено прихватала и архитектонске облике новог средњовековља,



увиђајући да романтичарски уметнички пориви не угрожавају њене стратешке интересе. Ипак, индивидуализам и лиризам романтичарске уметничке естетике нису погодовали тежњама ка стварању сверешавајућег стила. Уместо хетерогене, ћудљиве културе романтизма, академистичким концепцијама је више погодовала компактна естетика неокласицизма, у којој није било изразитих персоналних застрањивања.

Обнове ранохришћанске и средњовековне архитектуре, у прво време романтичарски усмерене ка буђењу националне свести, показивању средњовековних корена народа и држава, као и порекла независне градске управе, пружале су знатне могућности за отискивање у свет маште, мистицизма, најбизарнијих евокација и стилских мешавина, које нису биле допуштене при оживљавању новијих стилова. Индивидуализам и спонтаност културе романтизма, која је претила да сруши постојећа правила, спутали су ревносни академски ауторитети, склони клишеизираној, кулисној неосредњовековној сакралној и профаној архитектури. Исто хтеће остваривано је неовизантијском архитектуром у земљама православне конфесије, док је неовизантијски стил у осталим деловима Европе представљао популаран модел за храмове некаатоличких и мањинских конфесија, музеје и универзитете. У ваневропским срединама развијан је из истих потреба, а понекад и као симбол повезивања европске традиције са азијским и другим нехришћанским културама.

Ауторитети са академија, решени да установе стабилне норме архитектонског стварања, из практичних разлога су препоручили начела стилске обраде различитих типова грађевина. Избор стила вршен је према програму и функцији зграде. Следећи француску доктрину *caractere* из претходног века, Кристијан Лудвиг Штиглиц је 1837. године, у Немачкој предлагао ренесансни стил као модел за палате, стамбене и друге јавне грађевине, док је стил полукружног лука (*Rundbogenstil*) сматрао најподеснијим за позоришта, градске већнице, школе, берзе, а раногермански за цркве. У Британији је сличну типолошку класификацију предложио Џозеф Генди. У теоријском смислу, такву стандардизацију је разрадио утицајни Готфрид Земпер. У књизи „*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*” (Минхен 1860-1863), тражио је да градитељи познају савремену технику колико и укупан развој уметности, како би сваку нову грађевину ускладили са постојећим архитектонским наслеђем. Предлагао је да Дуждева палата у Венецији постане трајна инспирација за већнице и суднице, да се касарне граде по узору на средњовековне тврђаве, а синагоге на принципима оријенталне архитектуре. Следећи Бетихерову поделу на *Werkform* (облик грађевине) и *Kunstform* (уметнички карактер њених појединих делова), Земпер је указао на разлику између реализма и идеализма у актуелној светској архитектури, тако што је уметност облагања, односно наношење стилске „одоре” на „реалистичку” конструкцију зграда, означио као идеализацију огољене материје: „Конструкција мора бити одевена у форму,” а обрада прочеља мора имати симболичку улогу.

Типска класификација грађевина изведених у одређеним стилима на темељу њихових практичних намена, без обзира на конфигурацију терена и градитељско окружење, није увек давала задовољавајуће резултате. Иако изричита и обавезујућа, није доследно примењивана, а дешавало се да се њени постулати мењају, услед заокрета у политичкој сфери. Ипак, тип-



Сл. 2 Т. Hansen  
Fig. 2 T. Hansen

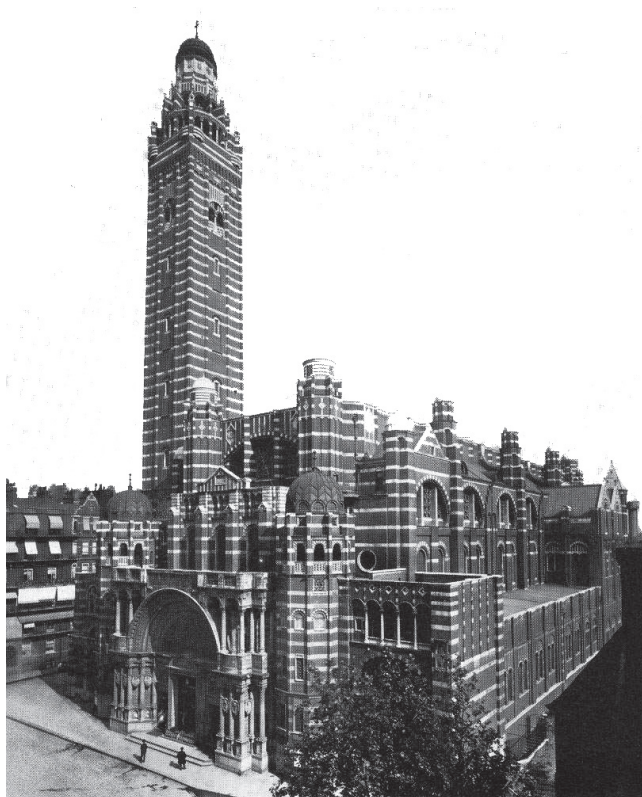
ска класификација се генерално може систематизовати на следеће пропозиције: за државна управна здања, банке, берзе, поште, музеје, библиотеке, хотеле и затворе, понекад и сакралне грађевине, био је одређен класицистички модел, обележен реминисценцијама на композиције античке грчко-римске и ренесансне архитектуре. Најкарактеристичнији примери су црква Св. Марије Магдалене у Паризу (1808-1843), Камберленд Терас (1826-1827) и Британски музеј у Лондону (1823-1847), Трговачка берза у Филадельфији (1832-1841), Глиптотека у Минхену (1816-1834), Позориште (1818-1821) и Стари музеј (1823-1830) у Берлину, комплекс Валхала код Регензбурга (1831-1848), Гимназија у Единбургу (започета 1825), Сент Џорџ Хол у Ливерпулу (1840), Земаљска влада (1885) и Земаљски музеј у Сарајеву (1907-1913). Једноставним декором ренесансе украшаване су просветне установе, касарне и болнице, али и клубови у лондонској улици „ренесансних палата” Пал Мал, као и клубови у Њујорку. Било је и других изузетака, као што је Шинкелова

зграда *Bauakademie* у Берлину (1832-1835), која је изведена са псеудороманско-ренесансним и протофункционалистичким обележјима. Занимање за италијанску ренесансу значајно је порасло објављивањем Буркхартове студије „Култура ренесансе у Италији” (1860), када је ренесанса у неким земљама постала национални стил. Нарочито су зграде националних академија наука и уметности, као и уметничких академија, биле инспирисане архитектуром италијанске ренесансе, чиме је наглашавано италијанско порекло уметничких академија. Најпознатији примери су Аштилекова Мађарска академија наука у Будимпешти (1860) и Шмитова палата ЈАЗУ у Загребу (1877-1880).

У Британији и земљама под њеним културним утицајем, осим храмова, са обележјима неоготике подизани су и различити типови профаних зграда, као што су парламенти (у Лондону 1840-1865, Сиднеју и Отави 1859-1867), већнице (у Манчестеру 1868-1877 и Конглетону 1864-1867), суднице, поште, школе, колеџи, хотели, железничке станице и др. У најзначајније примере неоготичке сакралне архитектуре спадају храмови Св.Клотилде (1846-1857) и Сен Дениде т Естре у Паризу (1864-1867), катедрала у Единбургу (1874-1879), црква Свих Светих у Лондону (1849-1859), Вотивна црква у Бечу (1856-1879) и црква Св.Тројства у Њујорку (1841-1846). Већница (1869-1882) у Бечу Фридриха фон Шмита и Парламент у Будимпешти (1883-1894) Имре Штајндла, најзначајнији су примери неоготике у профаној монументалној архитектури. Још почетком деветнаестог века наглашавани су сврховитост и сликовитост „мистичне” готичке архитектуре, спрам „хладног”, једнозначног класицизма. Неоготика

је у Француској и Британији, а једно време и у Немачкој, сматрана националним стилем. За цркве су примењивани и псеудоранохришћански (базилика у Минхену, Христова црква у лондонском Стретаму, Сан Венсан-де-Пол у Паризу 1830-1846) или мешовити неоромански и псеудо раноренесансни *Рундбоџенстил*, популаран у централној Европи. У успешне примере мешовитог неомедијевалног стила, у коме су синтетисани елементи ранохришћанске, византијске, романске и готичке архитектуре, спадају катедрала у Марсељу (1853-1864) и црква Сакр Кер на париском Монмартру (1874-1900). Класични примери неороманике су цркве Мира у Потсдаму (1845-1848, са елементима и неоранохришћанске архитектуре), Сен Пјер д Мон-Рож у Паризу (1864-1870), Сен Пол у Ниму (1835-1851), Св.Тројица у Бостону (1874-1877), већница у Утики (1852-1853) и Железничка станица у Провиденсу (1848). Најкарактеристичнији примери неовизантијске архитектуре су Нова Митрополија (1842-1862) и Очна клиника (1847-1852) у Атини, Музеј оружја (1849-1856) у Бечу, Преображењска црква у Панчеву (1874-1878) и Универзитет (1900-1905) у Бирмингему. У „староегипатском стилу” грађене су гробнице, банке, затвори и апотеке, а забележен је и успон еклектичке псеудомаварске архитектуре у југоисточној Европи и Шпанији, као вид ширег захватања у оријентално градитељско наслеђе.

За замкове, виле и друге објекте намењене одмору и забави, препоручиван је егзотични источњачки или романтични псеудомедијевални стил. Такви су замкови у Гричу (1815), Каменцу (1838-1863), Шверину (1844-1857) и Нојшвајштајну (1869-1881). Француски замкови у ренесансом стилу инспирисали су архитектуру двораца које су финансијски магнати подизали усред Њујорка. За капије јавних здања, тријумфалне лукове и споменике одређиван је староегипатски, старогрчки или староримски стил (Прошелеји у Минхену, споменик Виктору Емануелу Другом у Риму, Јустон и Кингс Крос станице у Лондону, Војничка и Морнарска, као и Колумбова капија у Њујорку). Сваки тип грађевине имао је прописан распоред и величину просторија, као и шему



Sl. 3. Vesminsterska katedrala, London, 1895-1903

Fig. 3 Westminster Abbey, London, 1895-1903

њихове спољне и унутрашње обраде. Доминација неороманике, а поготово необарока, као последњег међу обновљеним стилевима, наступила је после 1880. године, у Великој Британији и САД, на зградама парламената, опера, позоришта (Фестивалска дворана у Сент Луису 1904) и већница (у Белфасту 1898-1906). Инициран репрезентативним здањем Новог Лувра (1852-1857) архитеката Т.Висконтија и А.М. Лефјуела и палатом Лонгшам у Марсељу (1862-69) Т. Есперандјеа, необарок је у Француској кулминирао зградом париске Опере (1861-1875) Шарла Гарнијеа.

Хронологија настанка поменутих грађевина показује да је у првој половини деветнаестог века, као и у делу његове треће четвртине, доминирало оживљавање једног или чистог историјског стила, схваћеног као најадекватнијег репрезента нације, да би у периоду од 1865. до 1950. године, преовладали мултистилски еклектички спојеви високог и позног академизма. Неуметнички, претежно политички захтеви, наметани од стране државне и финансијске елите, знатно су утицали на спољни и унутрашњи изглед зграда. Стил је схватан као униформа којом је означаван садржај грађевине, али и идеолошки и класни статус наручилаца. Барокни стилски репертоар сматран је најприкладнијим за објекте културе и уметности, док су државна административна здања претежно грађена у „отменом”, али понешто сведеном стилу италијанске ренесансе. Цркве су до 1941. године, превасходно обликоване у неком од неосредњовековних стилова, а веома ретко у стилу Ар-Нувоа или по концепцијама модернизма.

Може се закључити да су доктринари академизма, чувари „вечних” правила пројектовања и обликовања, настојали да успоставе универзални стил епохе, карактеристичан по јединственој идејној и стандардизованој структурно-морфолошкој платформи, претежно базираној на провереним начелима класицизма. Многи историчари архитектуре тај покушај сматрају успешним, уверени да се академистички закон форме оваплотио и као аутентичан стил епохе историзма. Апологете архитектонског модернизма, међутим, негирају такву могућност, указујући на мимезис као крунски доказ *ipse dixit* односно *несићилско* карактера академизма. По њима, подражавањем форми и структура насталим у прошлости, не може се у уметности створити нов стил, већ само имитативни псеудостил.

Оштра и једнострана, модернистичка критика је успела да целокупан корпус академске архитектуре дискредитује као епигонски и еклектички, занемарујући његове стваралачке доприносе. Међутим, у постмодерној историографији, знатно објективније се гледа на епоху академизма, као разноврсну и семантички слојевиту, у којој је по први пут испитивана слобода осамостаљеног архитектонског језика.

Академизам се у деветнаестом веку снажно наметнуо као распрострањен облик изражавања идеологије у архитектонским формама и структурама. Означио је кулминацију еклектицизма у епохи историзма, јер су различити стилови препоручивани од стране престижних академија. Строги академски канони постали су обавезујући конститутивни и регулативни чиниоци у архитектонском стваралаштву. Њима је одређивана минимална мера индивидуалног осећања у стварању општег стила и развијана навика обуздавања прои-

звољног коришћења архитектонске заоставштине минулих епоха. Сузбијањем претерано субјективних романтичарских визија и револуционарних протомодерних приступа, величан је архитектонски склоп базиран на култу стилистичке перфекције и стваралачког енциклопедизма. Као европоцентричан правац, академизам је означио просветитељску улогу европске културе, али не и европеизацију која подразумева радикалну модернизацију, већ утицај Европе путем наслеђених институција и конзервативних идеологија. Зато се гасио споро, поготово у неразвијеним културним срединама.

Конвенционализам и крута поза обележили су академско сликарство, скулптуру и архитектуру друге половине деветнаестог и почетка двадесетог века, као најприкладнији облици идеализованог представљања стварности. Препознатљива по унификованим облицима и сведеним изражајним средствима, таква уметност је неминовно запала у формалистички ћорсокак. Ограничени теријом подражавања, архитекти истористичког опредељења су се исцрпљивали у еклектичком захватању у епохе непролазне уметности, какве су биле старогрчка уметност класичног раздобља, римска архитектура Августове и Хадријанове епохе, градитељство Јустинијановог доба, зрела готика, висока ренесанса, римски барок или француски *grand siècle*. Искрено су сматрали да нуде најприкладније уметничке творевине, најближе природи, а у културно-историјском смислу најпотврђеније и најсавршеније. Противили су се превратништву модерне уметности, јер је у себи крила неслућене опасности од стихијног рушења мукотрпно утврђиваних вредности. Ничим ограничене стваралачке енергије, разбуктане у епохи раномодернистичких спекулација, сматране су изразом сирове маште, којом управљају неконтролисане силе.

У начину компоновања и парафразирања историјских градитељских облика, као и у структурирању просторних целина, академизам истористичког смера је разрадио специфичну еклектичку методологију. У свесном избегавању да створе нешто сасвим ново, како не би обезвредили теорију подражавања, градитељи академизма нису ни могли да створе архитектуру потпуно другачију од претходне, већ су у синтези историјских искустава настојали да успоставе крајњи стил. Узори одабрани из богате архитектонске заоставштине минулих епоха, подвргавани су специфичним изобличавањима и прилагођавањима. Такав третман се у суштини није разликовао од поступка горостасног митског разбојника Прокруста, о чему је писано у архитектонској историографији.

Може се закључити да је неовизантијска архитектура у најширем смислу представљала манифестацију историзма, доминантног идеала у култури епохе. Ако је у Грчкој, Русији и Србији била синоним националног стила, у средњој и западној Европи она се развијала као облик ерудитског трагања за анационалним склопом академске свершавајуће архитектуре. Као равноправна „неостилска” варијанта академизма (са неоромаником, неоготиком, неоренесансом, необароком и др.) неовизантиника се развијала у виду *чистог* стила (са функцијом одређивања намене грађевина и идеологије наручилаца) и у контексту академски *стандардизованих* еклектичких композиција. Иако је прва, „чистија” варијанта неовизантијске архитектуре била мање заступљена од друге, еклектичке и синтетичке

концепције, садржавала је и два, квалитативно и концептуално различита приступа: *псеудостилски* (миметички безбојан) и *креативни* смер где је наслеђе послужило више као подстицај, а мање као показатељ ерудиције и пројектантске свестраности.

Упоредо са напретком научних сазнања о правој природи старовизантијске архитектуре, сазрела је и примена њених начела у текућој пројектантској пракси. Отуд су мање или више надахнута евоцирања, парафразирања и надграђивања њених облика и структура, настављена и у двадесетом веку.

*Aleksandar Kadijević*

#### HISTORISTIC GROUNDS OF THE XIX-CENTURY NEO-BYZANTINE ARCHITECTURE

Modern historiography has already been dealing with the origin, expansion and role of the neo-Byzantine architecture in Europe of the XIX century, but its relation to the then leading cultural ideologies and designing methodological concepts has not been sufficiently discussed so far. Having been familiar with the neo-Byzantine architecture genesis in the mentioned period, we would here like to emphasize the necessity of its conceptual and phenomenological differentiation regarding more comprehensive and superior phenomena (notions), such as *historicism*, *eclecticism* and *academism*.

It may be concluded that the neo-Byzantine architecture in its widest sense represented a manifestation of historicism, a predominant ideal in the culture of the epoch. It was a synonym for national style in Greece, Russia and Serbia, while its development in the Central and West Europe took the form of an erudite search for a nationally neutral structure of academic all-solving architecture. As an indiscriminating „new-style“ variant of academism (together with neo-Romanesque art, neo-Gothic architecture, neo-Renaissance, neo-Baroque, etc), the neo-Byzantine style developed in the form of a *pure* style (with the function of determining purposes of constructions and ideologies of orderers) and in the context of academically *standardized* eclectic compositions. Although the first, „purer“ variant of neo-Byzantine architecture was represented less than the other, eclectic and synthetic concept, it included two qualitatively and conceptually different approaches: *pseudo-stylish* (mimetically colorless) and *creative*, in which the heritage served more as an incentive and less as an indicator of erudition and designing universality.

Alongside with the progress of scientific knowledge on the true nature of old-Byzantine architecture, its principles were increasingly applied in current designing practice. Therefore, more or less inspired evocating, paraphrasing and upgrading of its forms and structures continued in the XX century, as well.