

Илустрација у служби обнове средњовековља. Топографско-историјски прикази из Византијских сџоменика њо Србији Феликса Каница*

Игор Борозан**

Филозофски факултет, Универзитет у Београду

UDC 930.85(497.11)»653»

7.033.2:7.072.2]Kanitz

DOI <https://doi.org/10.2298/ZOG1943197B>

Оригиналан научни рад

Дело Феликса Каница *Serbiens byzantinische Monumente. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz* [Византијски сџоменици њо Србији. Нацртао и описано Ф. Каниц] из 1862. године, објављено на немачком и српском језику, није било предмет њогробрније анализе из историјско-уметничке перспективе. Потреба за контекстуализацијом концепција илустрованих књига и њихов однос са европском културом историјизма, односом према природи и пејзажу, као и разноликим уметничким феноменима средине XIX века, њогробрмевају смештање Византијских сџоменика њо Србији у шири културни оквир епохе.

Кључне речи: Феликс Каниц, обнова средњовековља, култура историјизма, Византијски сџоменици њо Србији, илустроване књиге, наслеђе

The work of Felix Kanitz titled *Serbiens byzantinische Monumente. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz* [The Byzantine monuments of Serbia. Drawn and described by F. Kanitz] published in German and Serbian in 1862 has never been subjected to more detailed analysis from the perspective of art history. The need for the contextualization of illustrated books and their relation to the European culture of historicism, to nature and landscape, as well as their relationship with various artistic phenomena of the mid-nineteenth century, demands the placement of Kanitz's book into the wider cultural framework of the epoch.

Keywords: Felix Kanitz, medieval revival, the culture of historicism, *Serbiens byzantinische Monumente/The Byzantine monuments of Serbia, illustrated books, heritage*

Истражујући историју, уметничке споменике и топографију Балкана, Феликс Каниц је прикупио драгоцене податке о обичајима, природи и материјалним остацима прошлости. Његово дело је у домаћој историографији пропуштено кроз призму археологије,¹

* Рад је настао у оквиру пројекта *Представа и цензурнијеиња у вербално-визуелној култури новој доба*, редни број 177001, под окриљем Министарства науке, просвете и технолошког развоја Републике Србије.

** borozan.igor73@gmail.com

¹ Дејан Медаковић превасходно истиче значај његовог дела за археологију (idem, *Исцртаживачи српских сџарина*, Београд 1985, 34, 226–229).

архитектуре,² етнографије, музикологије, антропологије и историје уметности.³ О Каницовим визуелним представама Балкана,⁴ односно Црне Горе⁵ и Србије⁶ расправљано је у узорним научним освртима, што је допринело даљем рашчитавању ликовних представа у Каницовом делу. Разматран је и ауторов допринос успостављању основа националног канона у уметности,⁷ као и смештању појединих националних топоса у заједничко памћење.⁸ У посебном фокусу критичке историографије нашло се Каницово дело *Serbien. Historisch-ethnographische Reisenstudien in den Jahren 1859–1868*, штампано у Лајпцигу 1868. године,⁹ и постхумно штампано тротомно дело *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk: von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Staat und Gesellschaft*.¹⁰

² О Каницовом доприносу истраживању и рецепцији црква моравског стила в. В. Ристић, *Моравска архиепископија*, Крушевац 1996, 14–15.

³ О Каницовим илустрацијама манастира Студенице в. М. Тодић, *Илустрације и фотографије (1689–1924)*, in: *Благо манастира Студенице*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1988, 307–309.

⁴ *Слике са Балкана Феликса Каница*, ed. Ђ. С. Костић, Београд 2011; М. Valeva, *Bulgarien im Bild: die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Köln 2012, 55–196; *Феликс Каниц на централном Балкану – 150 година истраживања у Нишу*, ed. И. Љубомировић, Ниш 2015.

⁵ Љ. Дурковић-Јакшић, *Црна Гора и Бока Которска на сликама Феликса Каница*, Котор 1995; S. Brajović, *Portreti knjaza Danila I Petrovića Njegoša*, Podgorica 2019, 121–125.

⁶ М. Тимотијевић, *Визуелна представа Србије у делима Феликса Каница*, in: *Слике са Балкана Феликса Каница*, 93–113.

⁷ N. Makuljević, *Inventing and changing the canon and the constitution of Serbian national identity in the nineteenth century*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Зборник радова њоводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, ed. И. Стевовић, Београд 2012, 513.

⁸ И. Борозан, *Сџоменичка култура и визуелизација сећања. Беле-кула у делу Феликса Каница*, in: *Феликс Каниц на централном Балкану*, 141–158.

⁹ F. Kanitz, *Serbien. Historisch-ethnographische Reisenstudien in den Jahren 1859–1868*, Leipzig 1868.

¹⁰ Дело је на немачком штампано 1904, 1909. и 1914. године (F. Kanitz, *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk: von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Staat und Gesellschaft I*, Leipzig 1904; II, Leipzig 1909; III, Leipzig 1914). Прва два тома су штампана на српском језику 1985/1986. године. При писању овог текста служили смо се петим

Ипак, у контексту истраживања древних српских средњовековних сакралних топоса, од нарочитог је значаја илустрована књига Феликса Каница из 1862. године *Serbiens byzantinische Monumente. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz*,¹¹ објављена на немачком језику, под покровитељством државне штампарије у Бечу, на двадесет осам пагинираних страница. Исте године књига је објављена и у преводу ауторовог пријатеља Александра Сандића, под насловом *Византијски споменици у Србији. Нацртао и описао Ф. Каниц*.¹² Поднаслов књиге указује на то да је ликовни аспект надишао важност писаног текста, али га ипак није засенио. Каницово дело је првенствено функционисало као скуп уметнички уобличених илустрација.¹³ До тада су илустративни прилози с представама српских средњовековних споменика спорадично пласирани у штампаним медијима.¹⁴ У тадашњој стручној јавности афирмативно се указивало на цртачки, илустраторски и уметнички значај Каницових ликовних остварења,¹⁵ као и на брижљиво уређен и у данашњој науци дефинисан однос речи и слике у његовом опусу.¹⁶ Каниц је поменуто структуру и потцртао у поднаслову књиге, где је истакнуто да је византијске споменике по Србији *нацртао (gezeichnet)* и *описао (beschrieben)*.¹⁷ Савремени осврти на ово дело нагласили су брижљиво уређен однос сликовног и наративног, као и разликовање између *виђеног и предсхваћеног*.¹⁸ Недавне студије су указале на историографско проучавање *Византијских споменика у Србији*,¹⁹ као и на препознавање значаја књиге у процесу обнове средњовековља у XIX веку.²⁰

Историјазам, природа и оживљавање древног наслеђа у првој половини XIX века

Каницове илустрације у *Византијским споменицима у Србији* везују се за међусобни однос природе и историје. Знање из географије, ботанике, етнографије итд. садејствовало је са ликовним предлошцима, који су материјализовали Каницова новостечена знања.

Ове пејзажне представе, махом манастирских комплекса у природном окружењу с материјалним

издањем из 1991. године: Ф. Каниц, *Србија: земља и сџановнишиииво од римској доба до краја XIX века I–II*, Београд 1991.

¹¹ F. Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz*, Wien 1862.

¹² Анализирано издање се налази у власништву Централне библиотеке САНУ, сигнатура R1 565 (Ф. Каниц, *Византијски споменици у Србији. Нацртао и описао Ф. Каниц*, Беч 1862).

¹³ Тимотијевић, *Визуелна предсјава Србије*, 119.

¹⁴ Један од ретких примера је бакорезна илустрација манастира Жиче. Илустрација је дело Д. Јанковића и пласирана је као прилог опису манастира Жиче, Димитрија Давидовића у *Летопису* из 1828. године (Медаковић, *Историјачки српских сјаина*, 89).

¹⁵ *Ibid.*, 120.

¹⁶ О односу речи и слике, детаљно, в. W. J. Mitchell, *Iconology, text, ideology*, Chicago 1986, 47–52.

¹⁷ Тимотијевић, *Визуелна предсјава Србије*, 119.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Ј. Шаранац Стаменковић, *Српски средњовековни споменици – византијско уметничко и културно наслеђе у зајисима Феликса Каница*, in: *Феликс Каниц на централном Балкану*, 93–108.

²⁰ I. Borozan, *Between evidence and imagination: the shaping of tradition and art in the service of the 19th century Serbian monarchy*, in: *Byzantine heritage and Serbian art III*, 73–78.

остацима древног наслеђа, препознате су током XVIII века у склопу појма *освајања природе*.²¹ Хердерова начела о *историјачности природе*²² била су повезана са актуелним научним истраживањима природе. Историја човечанства је доведена у исту равн са историјом природе, што је поспешило оснивање бројних научногеографских удружења, попут *Geographical Society of London*, формираног 1830. године.

Историја се у епохи историзма успоставила као стручна дисциплина,²³ постајући кључна претпоставка образовања које треба да прожме шире друштвене слојеве. У време индустријских и социјалних револуција и у доба општег убрзања живота и развоја природних наука историзам се наметнуо као поглед на свет. Поиман као европска културна и научна појава, историзам је дефинисао модерност националних ентитета и пружао замајак динамичном развојном процесу.²⁴

Нов идеал грађанског образовања претпостављао је идеју о историји као исходишту националног духа. Немачки историзам је садејствовао са историографском науком током XIX века. Јохан Густав Дројзен, Теодор Момзен и Леополд фон Ранке постали су синоними за појам *историјске религије*.²⁵ Дројзенов став о суштински уређеном космосу водио је преносу вредновања религијског на историјско. Свеопшта узорност историје омогућила је рађање националне идеје и уобличавање патриотске уметности.²⁶ Национална уметност је подразумевала процес образовања народа, који је стекао право да учествује у њеном обликовању.²⁷ По речима Фридриха Теодора Вишера, национална историја је поимана као *ошацбина садашње свести човечанства*.²⁸

Органску целовитост младих европских нација требало је континуирано потврђивати. Њена уобличена историјска традиција почивала је на литерарним и визуелним доказима.²⁹ У контексту осликавања историје, артикулисали су се национални идентитет и његово изједначавање с високовреднованим темама из античке митологије и библијске историје. Теме из националне историје заузеле су некадашњи простор универзалних тема. Историјске теме су, у склопу стратегије образовања широке публике, постале визуелни примери монументализације националне прошлости. Тежећи да успостави доминантну интерпретацију прошлости, национална историја је почивала на идеалној конструкцији о народима у времену и простору.³⁰

²¹ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: eine Epoche und ihre Medien*, Wien–Köln–Weimar 2010, 294.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, 119. О култури историзма XIX века, исцрпно, в. *Der Traum von Glück: die Kunst des Historismus in Europa I*, ed. H. Fillitz, Wien 1996; E. M. Landwehr, *Kunst des Historismus*, Stuttgart 2012.

²⁴ *Ibid.*, 120.

²⁵ W. Telesko, „Eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht“, *Geschichtsmalerei und historische Buchillustration*, in: *Vom Biedermeier zum Impressionismus. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland VII*, ed. H. Kohle, München–Berlin–London 2008, 269.

²⁶ О ширим оквирима националне идеје у европском контексту и њеној рецепцији у српској средини XIX века в. Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: сисјем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006.

²⁷ H. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 2005, 59.

²⁸ Telesko, „Eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht“, 269.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Telesko, *Das 19. Jahrhundert*, 123.



Сл. 1. Picardie, M. M. J. Taylor, Ch. Nodier, A. De Cailleux, Илустрације из књиџе Александра Лаборда *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, 1820

Fig. 1. Picardie, M. M. J. Taylor, Ch. Nodier, A. De Cailleux, illustrations from the book by Alexandre de Laborde *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* [Picturesque and romantic travels in Ancient France], from 1820

Током друге половине XIX века коначно је усвојен појам *колонијалне географије*.³¹ Путовање појединца по непознатим пределима више није дефинисано субјективним осећањима романтизма.³² Наступио је

³¹ *Ibid.*

³² R. Cardinal, *Romantic travel*, in: *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present*, ed. R. Porter, London 1997, 135–155.

објективни приступ виђења природе, што је резултирало научним осматрањем видљивог света. Пејзаж је задобио значајно место у процесу оживљавања прошлости, упркос академској хијерархији жанрова, у којој је пословично посматран као ниска категорија.

Критички литерарни приступ историји Јохана Густава Дројзена и ригидан критичко-позитивистички

приступ материјалним остацима прошлости Леополда Ранкеа могу се препознати и у деловању стожерних фигура историје уметности средине XIX века. Строги позитивизам Антона Шпрингера, његово позивање на дескрипцију и иконографију, као и морфолошко сагледавање проучених објеката,³³ делимично садејствују с методолошким приступом Хермана Грима, заснованим на литерарном проучавању уметности и њене прошлости.³⁴ Винкелманов став о успону и паду култура, пропуштен кроз филтер надмоћи античке цивилизације, полако се замагљује. У складу с романтизмом, Хердјева критика Винкелманове идеалистичке филозофије представља покушај вредновања и других епоха прошлости.³⁵ Успон националне идеје омогућио је да се наслага прошлости препозна у средњовековном оквиру. Европски историзам, особито немачки, почивао је на тези о изједначавању историјског и природног и њиховом смештању у категорију духовног.³⁶ У прилог изреченом ставу неизоставно је позивање на Хердјево исказ: *Свака нација своје средишње налази у свом душевном блаженству.*³⁷

Илустроване књије, илусторескни њејзаж и антикварни осврћи на ѡрошлост у ѡрвој ѡоловини XIX века

Разумевање Каницових *Византијских стиоменика ѡо Србији* није могуће без увида у поступак уобличавања илустрованих књија и основа историзма у широј европској култури историзма средине XIX века.³⁸ Почетком XIX века процват доживљавају илустроване књије, у којима су илустрације изведене у старим и новим техникама (акватинта, туш, креда, дрворез, литографија итд.).³⁹ У светлу превласти појединачних националних историја, прошлост је пласирана као исказ о *ѡрошлој садашњости*.⁴⁰ Некадашњица је постала рефлексивна и указна структура у служби актуелизације тренутног. Историјске илустроване књије добиле су значај цењеног артефакта у оживљавању националне прошлости.⁴¹ Те књије су одражавале намеру културних елита да сви друштвени слојеви колективно доживе јединствену националну прошлост. Илустроване књије су поимане као особени споменици уподобљени немачком схватању појма споменика.⁴² По том теоријском схватању, споменик у свом проширеном значењу не претпоставља само вештачко уметничко дело вредно чувања већ обухвата и збирке историјских извора (*Monumenta Germaniae Historica* из 1820. године)⁴³ и илустрованих књија.

Сходно све ширем интересовању за изучавање прошлости, као и отварању нових географских простора и културних ентитета, почетком XIX века објављивана је нова врста књија. Знаменита едиција Александра Лаборда *Voyages pittoresques et Romantiques dans l'ancienne France*, која почиње да се публикује од 1820. године, представљала је корпус вербалних и визуелних сведочанстава о културним просторима на територији Француске (сл. 1).⁴⁴ Оживљавање средњовековне прошлости подразумевало је уобличавање раних средњовековних збирки артефакта.⁴⁵ Надаље, Александар Сомерар је у свом стану, у хотелу *Cluny* у Паризу, представио збирку средњовековних предмета на основу којих је у периоду од 1839. до 1846. године објавио дело *Les arts du moyen-âge* са петсто десет бакореза. Ради заштите националне баштине у Француској је 1837. године основано друштво *Commission des Monuments historiques*. Циљ друштва је био да се зауставе затирање и разградња баштине, те да се обједине знања о материјалним сведочанствима славне прошлости (артефакти из цркава, манастира, дворова итд.). Отуда су се антикварни и енциклопедијски начини преиспитивања прошлости наметнули као оквир стратегије заштите баштине ради оживљавања историјске традиције и њених материјалних остатака. У истом духу се могу сагледати и разнолики акварели средњовековних цркава у Француској које је извео Жан Батист-Антоан Ласис, рестауратор Сен Шапела у Паризу и близак сарадник архитекте Ежена Емануела Виоле ле Дика.⁴⁶

Идеја о плурализму прошлости поставила је основе стилске различитости.⁴⁷ Хердје је указао на прошлост као на скуп индивидуалних радњи од којих је свака оригинална и заслужује да буде репрезентована у актуелном времену. Овај истористички плурализам, замишљен као својеврсни друштвени и културни феномен садашњости, допринео је еклектицизму XIX века. Стилска различитост је омогућила да се у једном уметничком делу манифестује више стилских израза који доприносе *историјској релевантности*.⁴⁸ На тај начин је уметност рефлектовала социјалну некохерентност друштва XIX столећа – у целину су уметнути разнолики културни обрасци који су на сазнајном нивоу одражавали друштвене норме. Енциклопедијски поступак проучавања прошлости током XIX века био је подупрт уметничким деловањем.⁴⁹ Изум литографије 1797. године убрзао је раст модерног медијског тржишта. Проспекти и пејзажи репродуковани су као *увезане маје* под називом *сликарски ѡућ* (*Voyage pittoresque*).⁵⁰

Разумевање Каницовог дела немогуће је без увида у културне праксе на тлу Средње Европе. На тлу Хабзбуршког царства и на територијама под његовим културним утицајем пред крај XVIII века дошло је до

³³ П. Драгојевић, *Вредновање стиаре срјске уметности ѡоком формирања срјске историје уметности*, Зограф 34 (2010) 50.

³⁴ *Ibid.*, 51.

³⁵ *Ibid.*, 80.

³⁶ Telesko, „Eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht“, 269.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ W. Kitlitschka, *Positionen der Illustrationkunst im 19. Jahrhundert*, in: *Der Traum von Glück*, 163–175.

³⁹ *Ibid.*, 163.

⁴⁰ Telesko, „Eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht“, 270.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² H. E. Mittag, *Das Denkmal*, in: *Kunst: die Geschichte ihrer Funktionen*, ed. W. Busch, P. Schmook, Wenheim–Berlin 1987, 457.

⁴³ *Ibid.*, 457–458.

⁴⁴ Telesko, *Das 19. Jahrhundert*, 127.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ И. Стевовић, *Од ѡеренске скице до скице целине: Михаило Валировић и срјска средњовековна архитектура*, ЗНМ 22/2 (Београд 2016) 21.

⁴⁷ Telesko, *Das 19. Jahrhundert*, 120.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ S. Grabner, *Zeichnung und Aquarell im beginnenden 19. Jahrhundert*, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich V. Das 19. Jahrhundert*, ed. G. Frodl, Wien 2002, 377.

⁵⁰ *Ibid.*

повезивања *представљања* (сликања) *природе* и раста репродукционих уметничких медија.⁵¹ Свеза нових медија и издавачких кућа из Беча (*Artaria* – F. X. Stöckl, J. Eder и др.) допринела је ангажовању уметника на изради серија пејзажних представа. Серијској изради пејзажа допринела је путописна литература, која је читаоце обавештавала о природним лепотама домовине.⁵² Замишљање није исто што и гледање, па се с временом јавила потреба за тим да се вербални описи земље преточе у визуелне исказе *наше земље*. Живописни описи су преточени у визуелне исказе који су изражавали нов однос према природи. Насупрот идиличним аркадијским пејзажима, отпочело се с реалнијим представљањем постојећих мотива природе.⁵³ Почетком XIX века настале су бројне серије с приказима пејзажа у медију бакрореза, цртежа и штампане литографије. Штампана литографија, бојена као акварел и потом спојена с географским мапама, продавана је све ширем кругу заинтересованих. Убрзо је типска слика Беча и околине проширена на приказе свих делова монархије.⁵⁴

У складу с културом Средње Европе, средином века као доминантан културни образац наметнуо се израз *бидермајер*.⁵⁵ Уметници су настојали да изведу што вернију слику окружења. Тамне атеље заменила је *свештост* сунца, која је производила утисак довођења природних форми у јединствен склад. У том контексту је успостављена и манипулација сликовним приказом. Настојећи да за посматрача остваре што вернију слику предела, уметници су устројили своја правила: ... *први део ораничији на најмању меру, средишњи део примакнути, приближији рубу слике, те одајте јустити да се погледа прошири. Проширено поље погледа је консеквенца; а циљ, да се што више покаже од представљене области (предела)*.⁵⁶

Комплексно питање о стилу бидермајера своди се на разумевање система вредности грађанске културе у периоду од Бечког конгреса 1815. године до револуционарне 1848. године.⁵⁷ Упркос историјској условљености, овај стилски и идејни израз наставио је да делује и током наредних деценија на тлу Средње Европе. У сржи литерарног и ликовног језика епохе бидермајера налази се идеја простодушност, честитог и надасве наивног погледа на свет. У систему који почива на постојаности, ауторитету и реду све постаје достојно приказивања. И оно најсићушније – *библијско зрно пшенице* – исказује поштовање живљења и упућује на Божје присуство.⁵⁸ У свету културе бидермајера природа је само исечак света, заокружен простор идиле који не нуди *поглед*, ни *даљину* која не

постоји.⁵⁹ У идеалном простору изостаје интересовање за догађаје изван заокруженог погледа. Посматрачу се нуди невиност природе, у којој понекад учествују сићушне људске фигуре, допуњујући љупкост питорескних представа овоземаљског раја. Приказани свет душевне среће самосврховит је и представља постојан и уврежен ред. То је старомодан и сигуран свет, неретко и детињаст, представљен као чедан. Из градске вреве и индустријом загађеног света било је потребно прећи у једноставну пасторалу која сведочи о детињству човечанства.

Политичка клима је условила извесно сужавање визуре грађанског друштва. У постнаполеонско доба, у време Метерниховог режима у Аустријском царству, стварање питорескних секвенци природе садејствовало је с галомирајућом индустријализацијом. Пасторална светлост и отвореност приказаних пејзажа поимане су као реликт културе питорескног XVIII века, који је током XIX века претрајавао у форми *питорескних појмова*.⁶⁰ Ипак, секвенце природе нису будиле носталгију за изгубљеним и недостижним. Оне су представљале *слућњу о неодрживости постојећих односа*⁶¹ и функционисале као својеврсни сликовни прикази у служби подстицања осећаја о губитку старог света и назнаке о новом.

Романтизам је презрео истицање детаља у видљивом свету, које ружи слику неограниченог универзума и унижава осећај свеопштости. Током XIX века инсистирало се на приказивању најситнијих детаља природе, насупрот захтеву за приказима целине космоса.⁶² Уместо панорамских приказа природе и трагова људске цивилизације, хоризонт се сузио, сабијани су детаљи и низања планова. Култура бидермајера пак истицала је значај сваке честице, односно детаља, а да се притом представа света није исцрпљивала у верном копирању стварности. Заправо, честица се посматрала кроз увеличавајуће стакло. Осећај посматрачеве блискости с тим светом заснован је на одсуству рашчлањавања слике и претпоставља исечак стварности. По Вернеру Бушу, ствари се не разоткривају верно, већ се прилежно реконструишу.⁶³ Требало је увести посматрача у *стварност* тако да се истакне карактер *приказаној*. Како Буш указује, *до нејосредној ојажања требало је доћи не кроз рејрезенијацију, већ кроз нејосредну рејрезенијацију која делује уверљиво, чинећи као да се догађај управо збива*.⁶⁴

Уметничко образовање Феликса Каница и идејни оквир за настајање *топографско-историјској одељка у Византијским сјоменицима* у Србији

Рашчитаване илустрација из *Византијских сјоменика* у Србији неизоставно је повезано са уметничким (илустраторским) образовањем Феликса Каница.⁶⁵

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Telesko, *Das 19. Jahrhundert*, 296.

⁶¹ Busch, *Einfachheit als Program*, 91.

⁶² *Ibid.*, 87.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ О процесу образовања Феликса Каница в. Тимотијевић, *Визуелна представа Србије*, 115–117.

⁵¹ *Ibid.*, 384.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, 385.

⁵⁴ W. Telesko, *Die Welt durchdringen. Funktionsvielfalt, Darstellungskonventionen und Motivwahl im österreichischen Aquarell zwischen 1780 und 1900*, in: *Das Wiener Aquarell*, ed. M. L. Sternath, Wien-Köln 2018, 31–37.

⁵⁵ О култури бидермајера и разноликим медијским изразима, детаљно, в. Biedermeier. *Die Erfindung der Einfachheit*, ed. H. Ottomeyer, K. A. Schröder, L. Winters, Ostfildern 2006; *Is that Biedermeier? Amerling, Waldmüller and more*, ed. A. Husslein-Arco, S. Grabner, München 2016.

⁵⁶ Grabner, *Zeichnung und Aquarell*, 385.

⁵⁷ W. Busch, *Einfachheit als Program – das Biederschöne*, in: *Biedermeier*, 84.

⁵⁸ *Ibid.*, 85.



Сл. 2. Корица књиге *Византијски стојници по Србији*. Нацртао и описао Ф. Каниц, Беч 1862, ЦБ САНУ

Fig. 2. The front cover of *Serbiens byzantinische Monumente*. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz [The Byzantine monuments of Serbia. Drawn and described by F. Kanitz], Vienna 1862, CL SASA



Сл. 3. Пошкорична слирана књиже *Византијски стојници по Србији*. Нацртао и описао Ф. Каниц, Беч 1862, ЦБ САНУ

Fig. 3. The front endpaper of *Serbiens byzantinische Monumente*. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz, Vienna 1862, CL SASA

*

Године 1843. он је стекао статус ученика у цењеном институту Винченца Грима у Пешти. У најужем кругу Гримових сарадника били су археолог Ференц Киш и Јозеф Винценц Хојфлер, типограф, етнограф и историчар, који су несумњиво допринели Каницовим потоњим интересовањима. У том институту обучио се за израду техничког и документарног цртежа и стекао основна знања о техници литографије.

Године 1847. Каниц се уписао на Ликовну академију у Бечу, где је употпунио своје ликовно образовање. Наредне године се запослио у литографској радионици Едуарда Сингера у Бечу, која је у то време остварила снажан продор у медијски простор Аустрије и Средње Европе. Исте године Каниц је постао сарадник лајпцишког недељника *Illustrierte Zeitung*. Захваљујући томе, упознао се са уобличавањем и дејством илустрованих новина и луксузних издања илустрованих књига. Ликовно образовање наставио је у Минхену, Дрездену и Нирнбергу, где се упознао с Карлом Хајделофом, професором архитектуре на Политехничкој школи и рестауратором средњовековних објеката. Дружећи се с Хајделофом, Каниц је имао прилику да подробно упозна средњовековну архитектуру.

У складу са сагласјем унутар давнашњег српског политичког бића, дефинисаног оквиром средњовековне сакралне монархије,⁶⁶ Каниц је корице и насловну страну *Византијских стојеника по Србији* дефинисао водећи се том идејом о свези државе и цркве⁶⁷ (сл. 2). Ликовно решење корица дефинисано је уз примену средишњег дела грба Кнежевине Србије из 1835. године. Приказ штита са крстом и четири оцила на симболичан начин је указао на јавни (државни) аспект Каницовог подухвата. Насловна страна је још јасније исказала идеолошки аспект читавог подухвата (сл. 3). Средњовековна спрега црквене и државне власти потцртана је ликовима цара Душана и светог Саве у медаљонима богато украшене вињете у чијем је средишту представљена Стара црква на гробљу у Смед-

⁶⁶ С. Марјановић-Душанић, *Влагарска идеологија Немањића: дипломатичка студија*, Београд 1997. О идеји царства на врхунцу српске средњовековне државе (1299–1371) и њеном културно-уметничком контексту v. eadem, Д. Војводић, *Образац царства – идеја и слика власи у Србији (1299–1371)*, in: *Византијско наслеђе и српска уметност* II, 299–315.

⁶⁷ О ликовном представљању и сагласју световне и духовне власти у српској средњовековној уметности v. Д. Војводић, *Слика свейовне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, ЗЛУМС 38 (2010) 35–78.

реву. Приказ утемељивача српске цркве и утемељивача српске средњовековне царевине уз представу Старе цркве на гробљу у Смедереву, симболу последње српске средњовековне државе Бранковића, говори о успону, развоју и паду средњовековне српске државе.

У уводном делу *Византијских сџоменика њо Србији* Каниц истиче државу Немањића као претпоставку географског и културног простора обновљене Србије.⁶⁸ Такође, у простору модерне српске државе види паралелу са средњовековном државом. Предочава да је простор старих српских земаља био пресечен црквеним расколом и тако европском читаоцу указује на трајност мултикултуралности српског културног обрасца и његово место између Истока и Запада.

Уобличавање културног простора у *Византијским сџоменицима њо Србији* умногоме је дефинисано насловом књиге. Каниц је византијске споменике уметнуо у простор модерне Србије. Тако је културни простор уметнут у државне границе повезан са српском модерном државом. Следећи теорију Карла Шмита о државној владавини (*Landesherrschaft*), подсећамо на то да је простор државе поиман као јавно добро које није само културно-географски појам, већ се пре свега схвата као правно-историјска чињеница.⁶⁹ Каницови прикази пејзажа и манастирских комплекса представљају *геополиитички, идеолошки или историјско-меморијивни контексти ѡростора и места*.⁷⁰

Каниц указује на поставке знаменитог историчара уметности Франца Куглера. Следећи теоријске поставке пионира *историје вешитине*⁷¹ (историје уметности), Каниц у делу некадашње простране територије српске царевине види оквир за научна испитивања. У том простору претрајавају културноисторијски објекти које би ваљало измерити, описати и научно вредновати. Каниц суштински следи Куглерове поставке о универзалној повезаности и преносу културе, као и њеним заједничким именитељима.⁷² Ипак, за разлику од Куглера, који је изнео низ негативних поставки о византијској уметности, остајући у области негативног стереотипа о *беживоитној уметности*,⁷³ Каниц остаје при позитивном виђењу уметности Источног римског царства и, последично, српске средњовековне културе и уметности.

Каниц упућује на то да су средњовековне српске цркве настале као *мешавина византијских начина*⁷⁴ зидања и преузимања цитата из западне пластике. При томе наглашава политичку зависност српске средњовековне државе (културе) од Запада и преузимања православног грчког обреда. Каниц тако потврђује више пута поновљену тезу о двојном идентитету српске културе.

Први део књиге, под називом *Вешитачко-историјски гео*, чини дескриптивни приказ морфолошких особености и архитектонских форми српских средњовековних задужбина. Ауторов позитивистички

приступ претпоставио је сарадњу с другим цртачима и инжењерима који су га пратили на путовању по Србији. Многобројне цртеже, глосрте и пресеке Каниц је пропратио критичким опсервацијама о форми и стилу, као и поређењима с другим архитектонским споменицима. Један од таквих примера јесте компарација архиволте са зверињим главама на порталу манастира Студенице са сличним мотивом из цркве Светог Амвросија у Милану.⁷⁵ У другом делу књиге – *Топографско-историјском делу* – налази се одређен број уметничких илустрација које су у фокусу нашег истраживања. Стога смо пажњу првенствено усмерили на дефинисање простора и анализу топографије историјских споменика.

Илустрације у топографско-историјском одељку Византијских сџоменика њо Србији. Између виђеној и ѡредсџављеној

Илустрације из Каницове књиге потребно је сагледати у контексту европске, средњоевропске културе и, посебно, културе бидермајера из средине XIX века. Осећај мира и извесна стилизација у садејству с намештеним ефектом идиличне једноставности налазе се у служби подстицања безбрижности. Прецизност изведбе ових илустрација не представља чист натурализам већ говори о неприметној вези *између виђеној и ѡредсџављеној*.⁷⁶ Каницови прикази нису замишљене конструкције већ су, пре свега, идеализовани колажи сачињени од елемената природе, као и слика људи и историјских објеката. Универзалност и целовитост космоса као да су изгубљене – уместо њих настаје уметничка представа која с наглашеном јасноћом представља епизоду из некадашње универзалне целине.

У *Вешитачко-историјском делу* изражена је документарност приказаних планова и појединих пластичних и архитектонских елемената. Њихова израда је неретко превазилазила Каницове цртачке домете и стога су му у томе помагали инжењери који су га пратили на теренским истраживањима.⁷⁷ Упркос томе што је линија остала јасна и чврста, Каницови прикази природних амбијената у топографско-историјском одељку књиге дати су с више уметничке слободе. Они су најчешће били изведени у техници оловке, туша, лавираног туша, акварела. Потом су преношени у технике масовног репродуковања и заступљени у изради *Византијских сџоменика њо Србији*.⁷⁸ Штампарска техника хромолитографије средином XIX примењивана је само у луксузним издањима и као таква је потврдила величајност *Византијских сџоменика*.⁷⁹

Препознавање Каница као објективног илустратора виђеног потврђено је у научној историографији.⁸⁰ У простору између *ars descriptio* и *ars depictio* Каниц је помирио уврежену опречност између описа и приказа. Своје цртеже је сџм означио као оригиналне илустра-

⁶⁸ Каниц, *Византијски сџоменаци*, 5.

⁶⁹ *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, ed. J. Dünne, S. Günzel, Frankfurt am Main 2006, 409–419.

⁷⁰ Тимотијевић, *Визуелна ѡредсџава Србије*, 124.

⁷¹ Каниц, *Византијски сџоменаци*, 5.

⁷² Драгојевић, *Вредновање сџаре српске уметности*, 46.

⁷³ J. V. Bullen, *Byzantium rediscovered*, London 2003, 113.

⁷⁴ Каниц, *Византијски сџоменаци*, 6.

⁷⁵ *Ibid.*, 11.

⁷⁶ Busch, *Einfachheit als Program*, 92.

⁷⁷ Тимотијевић, *Визуелна ѡредсџава Србије*, 122.

⁷⁸ *Ibid.*, 122–123.

⁷⁹ Ауторка посебно указује на илустрацију манастира Студенице (Тодић, *Илустрације и топографије*, 309).

⁸⁰ Тимотијевић, *Визуелна ѡредсџава Србије*, 119.



Сл. 4. Манастир Студеница, Византијски споменици у Србији. Нацртао и описао Ф. Каниц, Беч 1862, ЦБ САНУ
 Fig. 4. Studenica Monastery, Serbiens byzantinische Monumente. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz, Vienna 1862, CL SASA

ције саздане на основи ренесансне идеје о прерађеној природи и њеној накнадној обради.⁸¹ Каниц је оригинални илустратор који тежи да створи утисак документарне представе идеализацијом приказаног. Он *настоји да репрезентативну конструкцију представља као сентиману, што репориички доприноси наводној документарној аутентичности његове илустрације.*⁸² Каниц је тежио да *пренесе* свој поглед замишљеном посматрачу и створи утисак о невиности и аутентичности природе трагова древног наслеђа. Његов рад представља ангажовано оплемењивање природе док ствара идиличне сцене српске земље и њених културних наслага.

Илустрације се не исцрпљују у описивању виђеног, већ се дефинишу у контексту оживљавања виђеног.⁸³ Каниц свој рад дефинише као етнографско-уметнички, указујући на то да се његово дело распознаје између верног и замишљеног приказа стварности. Уопштено говорећи, култура пејзажа и материјалних трагова прошлости у XIX веку умногоме је почивала на јединству опречности.

У контексту шире културе историзма, ликовни прилози у Каницовој књизи *Византијски споменици у Србији* представљају усвајање древних знаменитости. Манастирски комплекси и прикази важних цркава јесу својеврсне потврде, културноисторијски докази. Материјална потврда прошлости поима се

као верски и културни исказ и гарант *континуитета сојствене историје.*⁸⁴ Слика пејзажа и материјалних остатака заправо је рефлексивна слика човека и заједнице, што подразумева надилажење верне документације и претпоставља коначну конструкцију слика простора. Такве слике се схватају као потврда националног идентитета, права на територију и као потврде легитимитета владара. Монументални остаци прошлости дефинисали су простор и стварали колективну представу о идеалној слици *наше* земље. Каницу су свакако биле познате тенденције у Хабзбуршкој монархији око 1860. године,⁸⁵ када је кроз призму потврде државне власти над земљом утврђен појам *територијализације* земље.⁸⁶ Каниц, по узору на позноназаренске религијске пејзаже аустријских предела, ствара слике *Божјих вршова.*⁸⁷ Артифицирана природа као одраз култивисаног простора заправо је брижљиво аранжирана представа и слика Божјег реда – савршеног устројства. У том оживљеном пејзажном простору ствара се утисак поверења и безбрижности на основу изолације од спољашњег простора. Пејзажи и сли-

⁸⁴ Telesko, *Das 19. Jahrhundert*, 299.

⁸⁵ Idem, *Emperor Ferdinand's Habsburg Cosmos. His Majesty's „peepbox paintings“ and their significance in nineteenth-century veduta art*, in: *Jakob and Rudolf von Alt: at his Majesty's service*, ed. K. A. Schröder, M. L. Sternath, Vienna 2010, 11–22.

⁸⁶ Idem, *Das 19. Jahrhundert*, 301.

⁸⁷ *Ibid.*, 302; idem, *Zum Sinngehalt der Litographischen Serie „Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden...“ (1823) von Ferdinand Olivier. Natur und Religion in der Kunst der Nazarener*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 58/1 (2004) 62–72.

⁸¹ E. Blant, *Umetnička teorija u Italiji: 1450–1600*, Beograd 2004, посебно 23, 34.

⁸² Тимотијевић, *Визуелна представља Србије*, 124.

⁸³ *Ibid.*, 130.



Сл. 5. Манастир Манасија, Византијски споменици у Србији. Нацртао и описао Ф. Каниц, Беч 1862, ЦБ САНУ
Fig. 5. Manasija Monastery, Serbiens byzantinische Monumente. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz, Vienna 1862, CL SASA

ке манастирских и црквених здања стварају утисак враћеног раја и представљају стваралачку обнову првобитног стања. У том идеалном устројству учествују и људске фигуре. На приказу унутрашњости манастирског комплекса Студенице приказани људи могу се протумачити као алузија на одређене типске библијске фигуре које у посматрачевом духу евоцирају мисао о одступању из тока напретка цивилизације (сл. 4). У том замрзнутом простору људи су у *природном* стању спојени са исконским простором.

Конечно, Каницов визуелни исказ у *Византијским споменицима у Србији* заснован је на старом појму *исторескној*. У склопу питорескног путовања и његове ликовне и документарне пројекције Каниц је потврдио двојну природу живописног сликања. Поменути француски термин у ликовним уметностима, који је Француска академија канонизовала 1732. године, односио се испрва на дескриптивну слику природе, хармоничну и уравнотежену, да би с временом његово значење било промењено, па је означавао идеју о приказу неочекиваног и нерегуларног.⁸⁸ На појединим Каницовим представама наглашава се питорескно, на пример на приказу Лазарице и Југ-Богданове куле, представи манастирског комплекса Манасије с наглашеним одбрамбеним бедемима (сл. 5) и погледу на Жичу кроз призму приказаних фунерарних споменика (сл. 6). Упркос извесној документарности, Каницове пројекције

могу се дефинисати као *кајричо* – *имаинарни аранжман споменика из минулих времена* – и као *temento* *који подстиче фанџазију осмајрача*.⁸⁹

Каницове илустрације се на симболичан и структуралан начин могу повезати с појмом руина.⁹⁰ Од краја XVIII века у француској књижевности и касније у ликовним уметностима феномен руина постаје темељни елемент који изазива естетско задовољство. Руине се дефинишу као визуелни белези који стоје негде између својих некадашњих облика и данашњег изгледа. Оне постају топоси неумитног пропадања, објекти који сведоче о пролазности времена. Њихова улога је документарна: материјални остаци прошлости потврђују аутентичност приказа и говоре о археологији сећања као категорији која овековечује непатворене приказе материјалне прошлости. Руине се доживљавају као замрзнути исечци минулих времена и сведочанства о ишчезлим цивилизацијама. Њихова узвишена снага чини их доказом моћи и ишчезле славе прошлости. Отуда приказ Југ-Богданове куле поред цркве Лазарице у Крушевцу (сл. 7) представља прави пример употребе остатака прошлости у поспешивању медитације на тему ишчезле славе некадашње српске средњовековне државе.

Средином XIX века уметници се такмиче с фотографима који снимају национално тло и материјал-

⁸⁸ С. Брајовић, Т. Бошњак, *Имаинарни врхови Ибера Робера*, Београд 2012, 59.

⁸⁹ *Ibid.*, 60.

⁹⁰ О уобличавању феномена руинизма у XVIII веку у европској култури, са одговарајућом литературом в. *ibid.*, 60–62.



Сл. 6. Манастир Жича, Византијски споменици у Србији. Нацртао и описао Ф. Каниц, Беч 1862, ЦБ САНУ
 Fig. 6. Žiča Monastery, Serbiens byzantinische Monumente. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz, Vienna 1862, CL SASA

не реликте прошлости.⁹¹ Изум фотографије и тежња за истинитиошћу нагнали су сликаре и илустраторе да што верније прикажу свет.⁹² Напуштање идеализације и херојског приказа природе ослободило је уметника да виђење из свог ума, попут фотографа, питеорескно пренесе на платно, лист итд. Средином XIX века фотографски снимци Анастаса Јовановића на којима су приказани кључни архитектонски топоси Беча (цркве, историјски бедеми), Калемегдана и владарских топоса у Србији⁹³ говоре о *појрази за иијореском*⁹⁴ као о процесу осликовљења слојева наслеђа – античког, средњовековног, савременог.

Владислав Тителбах је током последњих деценија XIX века користио фотографски апарат приликом теренских истраживања древних манастира.⁹⁵ Управо су на основу његових фотографских снимака из 1885. године касније настале две водене манастира Студенице, изведене у техникама цртежа и графике.

⁹¹ *Inspiration Fotografie: von Makart bis Klimt. Eine Materialsammlung*, ed. M. Faber, A. Husslein-Arco, Wien 2016; И. Савић, Ј. Миловановић, *Питеорескни појзиивизам: фотграфје Беча Анастаса Јовановића*, in: *Идентитет и медији. Уметност Анастаса Јовановића и његово доба*, ed. И. Борозан, Д. Ванушић, Београд 2017, 335.

⁹² Савић, Миловановић, *op. cit.*, 335.

⁹³ Т. Борић, *У сажетиву документарној и режираној: српски дворови династије Обреновић кроз објектив Анастаса Јовановића*, in: *Идентитет и медији. Уметност Анастаса Јовановића и његово доба*, ed. И. Борозан, Д. Ванушић, Београд 2017, 315–331.

⁹⁴ Савић, Миловановић, *Питеорескни појзиивизам*, 335.

⁹⁵ Тодић, *Илустрације и фотграфје*, 311–312.

Теоријски оквири обнове средњовековља и уобличавање иијриојско-културној иросиора у Византијским споменицима у Србији

Каницова књига *Византијски споменици у Србији*, у којој материјални остаци прошлости прожети природом (пејзажем) сведоче о њиховој органској свези, може се схватити у контексту обнове средњовековља.

У оквиру свеprisутне и свепржимајуће културе историзма антиципира се поставка о српско-византијском стилу као идејном исказу и стилском изразу српске средњовековне уметности, теоријски кодификованом од последњих деценија XIX века до почетка Другог светског рата.⁹⁶

Каниц махом приказује владарске задужбине – Жичу, Манасију, Раваницу (сл. 8), Студеницу – или владарске градове с придворним црквама – Смедерево, Крушевац. Изузетак у односу на владарски наратив представља илустрација манастира Горњака на Млави. Каниц у уводном делу књиге говори и о паду српске државе и њеном васкрснућу, потврђујући ограничења културе која почива на расту, успону и неминовном паду. Истовремено, он везује културу за оквир друштвеног система у којем уметност може ваљано да се развија. Каниц сликовито описује српске средњовековне задужбине: *Какве обилаије усјомене из времена српске славе и*

⁹⁶ А. Ignjatović, *У српско-византијском kaleidoskopu. Архитектура, национализам и имперјална имажинација 1871–1941*, Београд 2016.



Сл. 7. Крушевац (Лазарица и Југ-Бојданова кула), Византијски споменици у Србији.
Нарисао и описао Ф. Каниц, Беч 1862, ЦБ САНУ

Fig. 7. Kruševac (Lazarica Church and Jug Bogdan Tower), Serbiens byzantinische Monumente.
Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz, Vienna 1862, CL SASA

државе казују српскоме народу задужбине ње. А кад онога у зао час дана на Косову сва срећа Србе изаде, освећена месџа ова постојалоше ујочишња, иде се по јори чарној усјомене на некадашњу величину неговаше и од колена до колена понављаше, ње се помоћу православне вере сачувао народ да се не појурчи. И поћейком овога стилолећа видесмо како се подјармљена Србија помила око њих манастира под крстиаш-барјак и ошима испод јарма јурских изелица док се славно и не ослободи.⁹⁷

Истакавши тезу о сукобу цивилизација на политичком и верском нивоу, Каниц указује на наслеђе као идентитетски образац око којег се групише заједница. У овом случају модерна српска кнежевина поима се као наследник средњовековне српске државе, која даје оквир културног и цивилизацијског препорода. Сјај и моћ замишљене средњовековне државе и културе постају основ новог државног и културног препорода српске нације.

Иза пролазног и неумитног и приказа руинизираних наслага материјалне прошлости крију се уметничко оживљавање и идејна обнова изгубљене славе. Каниц је ликовне предлошке уобличио са идејом обнове славне прошлости. Идеја о византијском цивилизацијском наслеђу и значају баштине српске средњовековне државе садејствовала је с процесом уобличавања репрезентативне културе модерне српске државе.⁹⁸ У јединственом оквиру спајају се византијско и српско

наслеђе⁹⁹ и тако обнављају некадашњу зону оријенталној утицаја, такозвани византијски комонвелт.¹⁰⁰

У предговору књиге Каниц истиче да Срби настањени на простору између Саве и Дунава и Јадрана хришћанску веру примају из Византије.¹⁰¹ При томе наглашава значај великог Византијског царства, које је нестало пред налетом Османлија. У помало романтичарском заносу, Каниц истиче да су Срби своју архитектуру засновали по узору на Аја Софију.¹⁰² Кључни топос уметности и културе тог ишчезлог царства представља црква Аја Софија са својим златним кубетима. Након указа султана Абдула Меџида којим је наложено да се црква рестаурира¹⁰³ радови на обнови започети су 1847. године. Каниц у надахнуто интонираном екфразису хвали лепоту ентеријера те цркве и повратак изгубљеног сјаја чију свейлост око човечије једва мојаше поднећи.¹⁰⁴

⁹⁹ О прожимању српске и византијске културе и уметности у средњем веку, исцрпно, в. *Византијско наслеђе и српска уметност* II. *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, ед. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016.

¹⁰⁰ О појму византијског комонвелта током средњег века в. Д. Оболенски, *Византијски комонвелт*, Београд 1991.

¹⁰¹ Каниц, *Србија: земља и становништво*, 5–6.

¹⁰² *Ibid.*, 8.

¹⁰³ *Ibid.*, 7. О историјским екфразама византијских архитектонских споменика в. М. Ђипранић, *Архитектонске екфразе и њихов неизрецивосћ*, ЗЛУМС 45 (2017) 37–54.

¹⁰⁴ *Ibid.*

⁹⁷ Каниц, *Србија: земља и становништво*, 5.

⁹⁸ Borozan, *Between evidence and imagination*, 71–86.



Сл. 8. Манастир Раваница, Византијски споменици у Србији. Нацртао и описао Ф. Каниц, Беч 1862, ЦБ САНУ
 Fig. 8. Ravanica Monastery, Serbiens byzantinische Monumente. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz, Vienna 1862, CL SASA

Разорна критика просветитељских првака (Волтер, Монтескје), који су Византију представили као безвредну ризницу сујеверја и корупције, довела је до њеног уметања у систем оријенталног света.¹⁰⁵ Пејоративни осврт на византијску (источњачко-оријенталну) цивилизацију обележио је и канонско дело Едварда Гибона *The Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–1788), у седам томова, које је до дубоко у XIX век одржавало неповољну слику о Византији.¹⁰⁶ С временом је такав став према Византији превреднован у водећим европским земљама (Енглеска, Француска, Хабзбуршко царство, Пруска, Баварска).¹⁰⁷ Кључну улогу у том процесу имали су и поједини научници. Дело *Geschichte der bildenden Künste* Карла Шназеа из 1844. године умногоме је допринело критичким сагледавању византијске културе и уметности.¹⁰⁸ Особито се истиче дело архитекте Вилхелма Салценберга *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. Bis XII Jahrhundert* из 1853. године, настало под патронажом пруског краља Фридриха Вилхелма IV.¹⁰⁹ Та бога-

то илустрована књига постала је визуелни доказ лепоте и сјаја мозаика славне Аја Софије и стандардни научни образац за савремени пријем схватања византијске архитектуре и њене модерне обнове у култури историзма. Важну улогу су имала и браћа Ђузепе и Гаспаре Фосати, швајцарски архитекти. Значајан удео у популаризацији научног и критичког разматрања византијске уметности, особито цркве Аја Софије, имало је и публикавање колорисане илустроване књиге *Aya Sophia Constantinople, as recently restored by order of H. M. The Sultan Abdul Medjid* Гаспара Фосатија 1852. године (сл. 9).¹¹⁰ Илустрације у великом формату наменски су уобличене са идејом да дочарају замишљену и мистичну атмосферу унутрашњости древне цркве и да тако изазову дивљење посматрача.

Каниц је несумњиво био упознат с неовизантијским обртом (*Byzantine Revival*) у Европи¹¹¹ и Хабзбуршкој монархији.¹¹² Вероватно су му биле познате и поменуте илустроване књиге посвећене Аја Софији,

¹⁰⁵ Makuljević, *Inventing and changing the canon*, 508–509.

¹⁰⁶ Bullen, *Byzantium rediscovered*, 7–8.

¹⁰⁷ *Ibid.* О примени неовизантијске архитектуре у обликовању храмова Српске православне цркве током друге половине XIX века на тлу данашње Хрватске v. D. Damjanović, *The Neo-Byzantine style in the architecture of Serbian orthodox churches in the 19th century Croatia*, in: *Byzantine heritage and Serbian art III*, 107–118.

¹⁰⁸ Стевовић, *Од шеренске скице до скице целине*, 22.

¹⁰⁹ Bullen, *Byzantium rediscovered*, 27–30; Стевовић, *op. cit.*, 23. О произвођењу традиције у контексту рестаурације ентерије-

ра цркве Свете Софије у Цариграду као парадигми византијске архитектуре средином XIX века v. Ignjatović, *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu*, 298–303.

¹¹⁰ Bullen, *Byzantium rediscovered*, 28–30.

¹¹¹ *Ibid.*, 10–13.

¹¹² Истраживачи из центара Хабзбуршке монархије (Рудолф Ајтелбергер фон Еделберг и Ференц Шторно) рано су показали интерес за византијско и још више поствизантијско наслеђе на тлу Далмације, које ипак није превише утицало на практични удео у *Византијском обртју*. О томе v. Damjanović, *The Neo-Byzantine style*, 107.

као и разнолики научни осврти у надахнутим екфразама написаним у њену част. Такво становиште може потврдити анализа најлепшег илустрованог листа у Каницовим *Византијским сџоменицима*. Илустрација ентеријера цркве Манасије, о којој Каниц сведочи да је најзнаменијија *џрађевина шџио је у Србији, а можда и најзнаменијија у Европи*,¹¹³ говори о његовој тежњи да уметничким средствима код посматрача оживи илузију монументалног ентеријера (сл. 10). Богато колорисан цртеж допуњује фигура калуђера, што додатно наглашава мистичност богомоље. Извесна измаглица којом одише ова представа, у сагласју с рафинираним колоритом, ствара несвакидашњи утисак уласка у свети простор духовности, али и у простор изванредне вештачке (уметничке) изведбе. Некадашњи врхунац византијске уметности, оличен у Аја Софији, Каниц проналази у српској средњовековној Манасији и тако, високо вреднујући српску средњовековну културу, дефинише коначан пренос културе из Византије. Уосталом, орнаментални преплети који су уметнути на насловницу *Византијских сџоменика џо Србији* могућа су варијација монументалних шара са зидова Манасије. Декоративна шара као део потраге за средњовековним узорима дефинисана је културом историзма у Европи средине XIX века.¹¹⁴ Богато илустрованим приручницима потврђивана је моћ орнамента у светлу става о изазивању естетског задовољства посматрача.¹¹⁵

Каницова слика прошлости, бар када је у питању његов ликовни исказ, није монументална у форми – хоризонт није свеобухватан, а цео исказ није субјективно романтичарски. Уместо приказа целине, Каниц је произвео утисак фрагмента, већ виђеног на слици *Манасија* Стевана Тодоровића из 1857–1858. године.¹¹⁶ Сходно постулатима објективности средине XIX века, Каниц је одустао од визије безграничног хоризонта који је, по правилу, посматран с једне уздигнуте тачке. Тако је изостао типски поглед с видиковца који ствара илузију непосредног посматрања пејзажа. Уместо романтичарског осећаја овладавања природом с једне доминантне тачке, приказани су споменици прошлости и њихових остатака у култивисаном и наизглед природном стању. *Канонизација ојажања*¹¹⁷ водила је стандардизацији тачке опажања, која је с временом постигла снагу теренског документа.

Каницове представе се схватају као *џриродни џроизводи и као уметничко дело*.¹¹⁸ Оне су визуелни искази потврде културног и историјског трајања древне цивилизације који сликовито одражавају природност и аутентичност са идејом приказивања замрзнуте прошлости. Идилично стање изворне културе није новина у ликовној пракси XIX века. Прошлост постаје складиште изворног природног стања. Изворна природа се допуњује елементима *џриродној сџања*. Прикази козе у предњем плану Каницове представе манастирског комплекса Манасије евоцирају

рајско стање у којем саучествују невине животиње. Идеализовано *џриродно* место поима се као утопијски простор цивилизацијске безбрижности и непатворене чистоте. Идилични пејзаж ствара илузију о органском спајању аутохтоне природе и културног споменика у јединственом пасторалном пејзажу. Представа унутрашњости манастирског комплекса Студенице укључује и људске фигуре: трговце на магарцима и коњима, мештане и калуђере, носиоце изворних древних обичаја, у овом случају размене добара. Одевени у народно ношиво, ти *народски* типови изражавају обичаје који још владају у савременом свету. Приказ жене и деце који долазе у манастир да дарују храну, али и да приме духовни благослов, представља својеврстан *џозоришни кадар*¹¹⁹ у служби истицања култног статуса манастира као одредишта народног ходочашћа.¹²⁰

Без обзира на то да ли је реч о рецепцији антике или средњег века, у питању је пројекција о простору између замишљања и доказа.¹²¹ Прошлост је производ садашњости, она се изнова обнавља у складу са актуелним културним, идеолошким и политичким оквирина. Поглед на средњи век, али и на антику, заправо је полазиште за приказивање прошлости и извесне фикције. Идеја о природном стању земље, природе, људи и манастира уклапа се у појам народне религије. Манастир као народно-патриотски топос и место заједничког сећања уткан је у културну традицију и представља природну спону између славног средњовековног наслеђа, усмене традиције у доба османске владавине и актуелног тренутка модерне српске државе средином XIX века.

*

Резимирајући допринос Каницовог писаног и сликовног дела *Византијски сџоменици џо Србији*, можемо констатовати да је оно у извесној мери још недоречено. Главни аспект овог дела могао би се свести на ниво идејног (теоретског) утицаја у српској средини, као и на дејства његових визуелних и вербалних исказа о превентивној заштити сакралних објеката. Каницови прикази манастирских комплекса и цркава настали су као резултат његових студиозних теренских проматрања и накнадне уметничке прераде. Путписац наводи да је суштина његовог теренског рада тежња да се заустави разградња сакралних објеката из прошлости и предупреди њихова евентуална неправилна реконструкција у будућности. По његовим речима, *да се џако радило до сада, не би данас, на жалост, било џолико нових црквених здања, која нису џо каквом сџиљу, већ су без слике и џрилике саџрађена, џа нији одџоварају џрчком е обреду нији византијском неимарсџиву, шџио навек с овим најоредо сџиоји*.¹²²

Поред изражене идеје о обнови средњовековља, јасна је и Каницова намера да укаже на штетност уобличавања нових цркава по западноевропском моделу. По њему, Саборна црква у Београду, изграђена до 1841. године, била је тај нови модел црквене архитектуре и уметности. Ово здање, изведено такође у духу

¹¹³ Каниц, *Византијски сџоменици*, 22.

¹¹⁴ G. Lacambre, *Editionen als Werkzeug des Historismus*, in: *Der Traum von Glück*, 177–179.

¹¹⁵ Особиту интернационалну препознатљивост је имало илустровано дело Овена Џонса *Grammar of ornament* из 1856. године (*ibid.*, 178).

¹¹⁶ Слика је репродукована in: Н. Кусовац et al., *Сџеван Тодоровић 1832–1925*, Београд – Нови Сад 2002, 85.

¹¹⁷ Telesko, *Das 19. Jahrhundert*, 300.

¹¹⁸ *Ibid.*, 293.

¹¹⁹ Тодић, *Илустрације и фотџографије*, 308.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ T. Valk, *Einleitung*, in: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, ed. E. Osterkamp, T. Valk, Berlin–Boston 2011, 1–20.

¹²² Каниц, *Византијски сџоменици*, 6.



Сл. 9. Света Софија, илустрација из књиџе Гаспара Фосатија
*Aya Sophia Constantinople, as recently restored by order
of H. M. The Sultan Abdul Medjid, 1852*

Fig. 9. Hagia Sophia, illustration from the book by Gaspare Fossati
*Aya Sophia Constantinople, as recently restored by order
of H. M. The Sultan Abdul Medjid, 1852*

раног историзма и у духу високо цењеној карловачкој модели,¹²³ било би пример непотребног и неоригиналног израза, који притом не исходи из славне прошлости српске средњовековне уметности. Истовремено, Каниц успоставља основе теоретском дефинисању српсковизантијског стила, о којем је већ нешто раније писао Јанко Шафарик у делу *Извештаје о путовању по Србији 1846.* и дефинисао га као византијско-словенски.¹²⁴ Мада Каницова теза о канонском обрасцу Аја Софије не говори експлицитно о српсковизантијском стилу, тражени модел српске средњовековне архитектуре несумњиво се налази на истом изходшту. Упркос чињеници да је његово путовање по Србији било ограничено државним оквирима модерне српске државе и да стога није могао да посети средњовековне сакралне објекте на територији под османском управом (Косово и Метохија, јужна Србија, северна Ма-

¹²³ Idem, *Србија: земља и славновништво*, 60.

¹²⁴ Ј. Шафарик, *Извештаје о путовању по Србији 1846. године*, Ваљево 1993. О тумачењу Шафариковог извештаја в. Медаковић, *Истраживачи српских старина*, 24; Макуљевић, *Уметност и национална идеја*, 185; Ignjatović, *У српско-византијском kaleidoskopu*, 96.

кедонија), Каниц је имао делимичан увид у богатство српске средњовековне архитектонске и уметничке праксе. Међутим, то га није спречило да буде један од кључних идеолога у формирању националног канона у уметности.¹²⁵ Тај канон ће имати велики подстрек током последњих деценија XIX века у модерној обнови средњовековља, чији су главни протагонисти били Драгутин Мулутиновић и Михаило Валтровић.¹²⁶

Када је реч о заштитарској улози у очувању старе српске баштине, Каниц је, поред општег закључка о потреби подражавања средњовековног грађења и уметничког израза, наводио конкретно и лоша решења у архитектури појединих манастира и цркава које је посетио. Тако наводи недовољно учен поступак рестаурације архитектуре манастира Раванице (*... све је на њему ионављање које каквим, иреиначено и иреуређено*),¹²⁷ Жиче (*варварство ири ионављању*),¹²⁸ цркве Лазарице (*... иако је невелико рађено да ће иеишко ко иододиши како је исирва била у сиранској красоти*)¹²⁹ и сликарства Манасије (*... у овој су цркви многи ликови на дувару искварени*).¹³⁰

Каниц је деловао у складу с духом времена оличеним у активностима водећих културних првака Јована Стерије Поповића и Јанка Шафарика, као и у раду Друштва српске словесности, основаног 1841. године.¹³¹ На својим путовањима по Србији следио је претходне истраживаче српских старина, међу којима су Јоаким Вујић,¹³² Георгије Магарешевећ, Франц Мертенс, Димитрије Давидовић, Франц Миклошич, Вук Стефановић Караџић, Ами Буе,¹³³ Димитрије Аврамовић и Павле Шафарик.

Идеја да домовина почива на очевини, а да она као културна пројекција исходи из очувања и заштите древних споменика,¹³⁴ припремила је пут законској регулативи у спровођењу аката заштите споменичког наслеђа прошлости. Теза да је свака прошлост сирана земља¹³⁵ и да је треба уподобити актуелном домаћем културном оквиру почивала је у сржи тежње да се сирарине сместе у наслеђен систем младе српске нације, која је своју политичку еманципацију и културни идентитет пронашла у средњовековној српској држави и српсковизантијском културном моделу. Требало је страну земљу учинити домаћом – наслеђе је постало део актуелног трагања за националним изразом и стилем у оквиру европске културе историзма.¹³⁶

¹²⁵ Makuljević, *Inventing and changing the canon*, 505–518.

¹²⁶ С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгутин Мулутиновић као истраживачи средњовековних старина*, in: *Изложница српској ученој друштва. Истраживања српске средњовековне уметности 1871–1884*, Београд 1978, 5–90; Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд 2007, 93–98; *Валтровић и Мулутиновић: тумачења*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2008.

¹²⁷ Каниц, *Византијски споменици*, 22.

¹²⁸ *Ibid.*, 23.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, 22.

¹³¹ М. Попадић, *Димитрије Аврамовић и идеја „споменика древности“ у Србији средином XIX века*, in: *Димитрије Аврамовић. Уметник европских оквира и српској конјексти*, ed. И. Борозан, Нови Сад 2017, 216.

¹³² Драгојевић, *Вредновање старе српске уметности*, 155–156.

¹³³ Тимотијевић, *Визуелна иредсјава Србије*, 118.

¹³⁴ Попадић, *Димитрије Аврамовић*, 218.

¹³⁵ *Ibid.*, 220.

¹³⁶ Макуљевић, *Уметност и национална идеја*, 187.

Каниц је имао кључну улогу у постављању теоретских основа обнове средњовековља – законске регуле која је предвидела изградњу цркава у византијском стилу. По сопственом тврђењу, он је утицао на то да кнез Михаило Обреновић уведе примену византијског стила у Закон о црквеним властима из 1862. године.¹³⁷ Међутим, Каницове илустрације у *Византијским сјоменицима њо Србији* имале су ограничено дејство. Упркос могућности сагледавања његових ликовних доказа и основа за могуће заштитарске подухвате,¹³⁸ новија истраживања указују на одређену сумњу у погледу тог питања.¹³⁹ Ипак, може се прихватити аутентичност Каницових представа манастирских комплекса. Топографски приказ унутрашњости манастира Студенице допринео је потоњој реконструкцији његове улазне куле.¹⁴⁰ У целини, његов приказ манастирског комплекса верно је и прецизно изведен.¹⁴¹ Аутентични прикази Краљеве цркве, цркве Светог Николе, манастирских зидина, као и архитектонских детаља, послужили су за потоње реконструкције. На основу Каницовог приказа реконструисан је кров студеничке куле 1967/1968. године.¹⁴²

*

Главни утемељивачи обнове средњовековља током последњих деценија XIX века Драгутин Милутиновић и Михаило Валтровић имали су амбивалентан однос према Каницовом делу. Милутиновић је похвалио његов истраживачки поступак заснован на тексту и слици, који је сматрао основном претпоставком исправног методолошког приступа у изучавању старина.¹⁴³ Истицао је и Каницову заслугу за то што је преко његових илустрација, архитектонских снимка и текстова публикованих у књигама и листовима инострана стручна јавност могла да се упозна са српским средњовековним наслеђем.¹⁴⁴ Истовремено му је замерао због тога што су поједини његови описи и илустративни прикази настали делимично произвољно, сматрајући да су морали проћи кроз стручну редактуру.¹⁴⁵ Милутиновићеви осврти у суштини нису били неповољни по Каница, већ су потврда изнете

¹³⁷ Idem, *Црквена уметност*, 179.

¹³⁸ Каницови тлоцрти (Лазарица) послужили су Габријелу Мијеу да илуструје своје канонско дело о средњовековној српској архитектури – G. Millet, *L'ancien art serbe: les églises*, Paris 1919, 164. Уопштено гледано, Каницови ликовни прилози, попут цртежа манастира Жиче из 1860. године, представљају важан визуелни доказ у савременим научним освртима на историјат српских манастира. О томе v. М. Чанак-Медић, Д. Поповић, Д. Војводић, *Манастир Жича*, Београд 2014, 440.

¹³⁹ Тимотијевић, *Визуелна представља Србије*, 126.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 126; Тодић, *Илустрације и фотодраме*, 308, сл. 11. Такође, Каницов цртеж Лазарице узима се као доказ о изгледу осмостраног тамбура цркве пре рестаурације Пере Поповића (Ристић, *Моравска архитектура*, 155).

¹⁴¹ Тодић, *Илустрације и фотодраме*, 308.

¹⁴² Р. Јовановић, *Ликовне представе куле у Студеници и њено дајивање*, Саопштења 8 (1969) 83. Ипак, постоји извесна скепса када је реч о веродостојности појединих Каницових цртежа у *Византијским сјоменицима*. У питању су цртежи пластике Богородичине цркве на таблама X и XI (Тодић, *Илустрације и фотодраме*, 309).

¹⁴³ V. Шаранац Стаменковић, *Српски средњовековни сјоменици*, 102.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*



Сл. 10. Унутрашњост цркве манастира Манасије, Византијски сјоменици њо Србији. Нацртао и описао Ф. Каниц, Беч 1862, ЦБ САНУ

Fig. 10. The interior of the main church of the Manasija Monastery, Serbiens byzantinische Monumente. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz, Vienna 1862, CL SASA

тезе да је путописац стварао у простору између виђе-ног и представљеног.

Упркос свом *уметничарењу*, Каниц је имао пионирску улогу у заштити старог наслеђа. У изради сликовних приказа служио се археолошким и писаним изворима и тако садејствовао с модерном дефиницијом заштите, изнетом у *Речнику архитектуру* Катрмера де Кенсија из 1832. године. Својим радом Каниц је потврдио појам *реституције* и претпоставио други корак у процесу заштите баштине – рестаурацију као допуну (довршење) физичких остатака прошлости.¹⁴⁶

Конечно, пријем Каницове књиге *Византијски сјоменици њо Србији* није био на нивоу очекиваног. Уредништво листа *Даница* посебно је било активно у популаризацији књиге. Године 1862. лист је у ангажованом осврту указао читаоцима на Каницово дело и потребу за тим да се *давнашње представе о примчивости славенских племена у Турској уклоне, и да ће наше племена и наши једноверници скорим бићи*

¹⁴⁶ K. Ambrose, *Viollet-le-Duc Judith at Vézelay: romanesque sculpture restoration as (nationalist) art*, *Nineteenth-Century Art Worldwide* 10/1 (2011) 2 [http://www.19thc-artworldwide.org/spring11/viollet-le-duc-judith-at-vezelay].

у сјању да месџо мача узму мирно оружје цивилизације.¹⁴⁷ Намера аутора текста била је да укаже на потребу отклона од турске (османске) културе. Негативан стереотип западноевропског човека спреам Оријента¹⁴⁸ дуготрајно је дефинисао и културу разноликих народа настањених у Византијској царевини. Тежња уредништва *Данице* садејствује с напором да се српска држава модернизује, што важи за српску културу у целини, и тако укључи у цивилизацијски оквир европских вредности. Одговор читалаца је остао, упркос рекламним напорима у другим јавним гласилима која су препоручивала куповину Каницове књиге. До јесени 1863. године у Србији је продато само једанаест примерака. У листу *Даница* је пак наведено да је књига боље прошла у иностранству него у Србији.¹⁴⁹ Ипак, њен пријем у српском етничком корпусу био је видљив. У новосадском листу *Србски дневник* од 8. септембра 1863. године објављено је да Каниц намерава да посети фрушкогорске манастире и да их том приликом *по реду науке и вешћине нацрта и описе са свим древносћима шћо су шћамо, као шћо је шћо чинио и по Србији, обишавши све задужбине некадашње србске црквене, ша их у шћисму и слици издао на свету и својој књизи Византијски сћоменици по Србији.*¹⁵⁰ Иако је популаризација *Византијских сћоменика по Србији* изостала у шћирим круговима јавности, њен пријем у стручним круговима био је задовољавајући,¹⁵¹ на шта указује и Валтровићев и Милутиновићев позитиван пријем Каницовог опуса.

Можемо закључити да је Каницово дело *Византијски сћоменици по Србији* настало у складу са општим тенденцијама европске културе историзма. Оно

је подразумевало стваралачку примену у трагању за успостављањем националног канона у српској уметности друге половине XIX века. Особито су ликовни прилози настали између виђеног и представљеног пружили значајан допринос научној и уметничкој обнови средњовековља и утицали на даљу превенцију и заштиту средњовековних старина на тлу модерне српске државе. Каницове аранжиране илустрације функционисале су као визуелни докази у служби континуиране заштитарске праксе у Србији током друге половине XIX века. У представљању реалног стања на терену оне су, упркос извесној слободи, послужиле као визуелни подстицај за стваралачки процес заштите средњовековног наслеђа. Каницове представе природе и прошлости дефинисане су као позитивистички интонирани уметнички и социокултурни прикази, смештени између историје и мита. Коначно, оне су уобличене као подстицај у хомогенизацији националног идентитета и изградњи националне културе. Истовремено, садејствовале су с културом историзма у Европи и културом бидермајера, из које је потекао и сам Феликс Каниц. Његове илустрације, настале као позитивистичке слике прошлости у савременом тренутку, сведочиле су о естетици питорескног позитивизма. Коначно, књига *Византијски сћоменици по Србији* настала је из тежње њеног аутора да се потенцијални корисници писаних и сликовних порука едукују. Истовремено, Каниц је створио јединствен замишљени патриотско-културни простор уоквирен државним оквиром модерне Србије. Поштујући механизам произвођења традиције и културу историзма, успео је да уобличи слику псеудоаутентичног простора. У складу са шћирим процесом меморисања топоса модерних европских држава, Каниц је, стварајући на основу тих топоса имагинарне културне географије прошлости, издвојио особен узорак остатака средњовековне баштине (*Byzantine Survival*) и ликовно га прерадио пруживши тако модеран осврт на балканско средњовековље (*Byzantine Revival*).

¹⁴⁷ О томе v. Шаранац Стаменковић, *Српски средњовековни сћоменици*, 98.

¹⁴⁸ E. Said, *Orijentalizam*, Beograd 2008.

¹⁴⁹ *Српски огломци од Ф. Каница, Даница*. Лист за забаву и књижевност 36 (08. 09. 1863) 570.

¹⁵⁰ V. Медаковић, *Испраживачи српских сћарина*, 20.

¹⁵¹ Тимотијевић, *Визуелна пресћава Србије*, 130.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Богдановић С., Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић као испраживачи средњовековних сћарина, in: *Излози српској ученој друшћва. Испраживања српске средњовековне уметности 1871–1884*, Београд 1978, 5–90 (Bogdanović S., Mihailo Valtrović i Dragutin Milutinović kao istraživači srednjovekovnih starina, in: *Izlozi srpskog učenog društva. Istraživanja srpske srednjovekovne umetnosti 1871–1884*, Beograd 1978, 5–90).

Борић Т., У садејству документарној и режираној: српски дворови династичке Обреновић кроз објектив Анастаса Јовановића, in: *Идентитети и медији. Уметности Анастаса Јовановића и његово доба*, ed. И. Борозан, Д. Ванушић, Београд 2017, 315–331 (Borić T., *U sadejstvu dokumentarnog i režiranog: srpski dvorovi dinastije Obrenović kroz objektiv Anastasa Jovanovića*, in: *Identiteti i mediji. Umetnost Anastasa Jovanovića i njegovo doba*, ed. I. Borozan, D. Vanušić, Beograd 2017, 315–331).

Борозан И., Сћоменичка култура и визуелизација сећања. Беле-кула у делу Феликса Каница, in: *Феликс Каниц на централном Балкану – 150 година испраживања у Нишу*, ed. И. Љубомировић, Ниш 2015, 141–158 (Borozan I., *Spomenička kultura i vizuelizacija sećanja. Čele-kula u delu Feliksa Kanica*, in: *Feliks Kanic na centralnom Balkanu – 150 godina istraživanja u Nišu*, ed. I. Ljubomirović, Niš 2015, 141–158).

Брајовић С., Бошњак Т., *Имаинарни вртови Ибера Робера*, Београд 2012 (Brajović S., Bošnjak T., *Imaginarni vrtovi Ibera Roberta*, Beograd 2012).

Византијско наслеђе и српска уметности II. Сакрална уметности српских земаља у средњем веку, ed. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016 (*Vizantijsko nasleđe i srpska umetnost II. Sakralna umetnost srpskih zemalja u srednjem veku*, ed. D. Vojvodić, D. Popović, Beograd 2016).

Војводић Д., *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 38 (2010) 35–78 [Vojvodić D., *Slika svetovne i duhovne vlasti u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti*, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 38 (2010) 35–78].

Валтровић и Милутиновић: тумачења, ed. Т. Дамљановић, Београд 2008 (Valtrović i Milutinović: tumačenja, ed. T. Damljanović, Beograd 2008).

Драгојевић П., *Вредновање сћаре српске уметности поком формирања српске историје уметности*, Зограф 34 (2010) 153–163 [Dragojević P., *Vrednovanje stare srpske umetnosti tokom formiranja srpske istorije umetnosti*, Zograf 34 (2010) 153–163].

Дурковић-Јакшић Љ., *Црна Гора и Бока Которска на сликама Феликса Каница*, Котор 1995 (Durković-Jakšić Lj., *Crna Gora i Boka Kotorska na slikama Feliksa Kanica*, Kotor 1995).

Јовановић Р., *Ликовне пресћаве куле у Сћуденици и њено дајивање*, Саопштења 8 (1969) 81–87 [Jovanović R., *Likovne predstave kule u Studenici i njeno datovanje*, Saopštenja 8 (1969) 81–87].

- Каниц Ф., *Византијски сџоменици њо Србији. Нацртао и описао Ф. Каниц*, Беч 1862 (Kanic F., *Vizantijski spomenici po Srbiji. Nacrtao i opisao F. Kanic*, Веџ 1862).
- Каниц Ф., *Србија: земља и сџановништво од римској доба до краја XIX века I–II*, Београд 1991 (Kanic F., *Srbija: zemlja i stanovništvo od rimskog doba do kraja XIX века I–II*, Beograd 1991).
- Кусовац Н. et al., *Стеван Тодоровић 1832–1925*, Београд – Нови Сад 2002 (Kusovac N. et al., *Stevan Todorović 1832–1925*, Beograd – Novi Sad 2002).
- Макуљевић Н., *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006 (Makuljević N., *Umetnost i nacionalna ideja u XIX веку: sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*, Beograd 2006).
- Макуљевић Н., *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд 2007 [Makuljević N., *Crkvena umetnost u Kraljevini Srbiji (1882–1914)*, Beograd 2007].
- Марјановић-Душанић С., *Владарска идеологија Немањина: дипломатичка студија*, Београд 1997 (Marjanović-Dušanić S., *Vladarska ideologija Nemanjića: diplomatska studija*, Beograd 1997).
- Марјановић-Душанић С., Војводић Д., *Образац царства – идеја и слика власти у Србији (1299–1371)*, in: *Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, ed. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016, 299–315 [Marjanović-Dušanić S., Vojvodić D., *Obrazac carstva – ideja i slika vlasti u Srbiji (1299–1371)*, in: *Vizantijsko nasleđe i srpska umetnost II. Sakralna umetnost srpskih zemalja u srednjem веку*, ed. D. Vojvodić, D. Popović, Beograd 2016, 299–315].
- Медаковић Д., *Истраживачи српских старина*, Београд 1985 (Medaković D., *Istraživači srpskih starina*, Beograd 1985).
- Оболонски Д., *Византијски комонвелт*, Београд 1991 (Oboloneski D., *Vizantijski komonvelt*, Beograd 1991).
- Попадић М., *Димитрије Аврамовић и идеја „сџоменика древносџи” у Србији средином XIX века*, in: *Димитрије Аврамовић. Уметник европских оквира и српској контексти*, ed. И. Борозан, Нови Сад 2017, 213–228 (Popadić M., *Dimitrije Avramović i ideja „spomenika drevnosti” u Srbiji sredinom XIX века*, in: *Dimitrije Avramović. Umetnik evropskih okvira i srpskog konteksta*, ed. I. Borozan, Novi Sad 2017, 213–228).
- Ристић В., *Моравска архитектура*, Крушевац 1996 (Ristić V., *Moravska arhitektura*, Kruševac 1996).
- Савић И., Миловановић Ј., *Питџорескни џозиџивизам: фџоџографије Беча Анасџаса Јовановића*, in: *Идентитет и медији. Уметност Анасџаса Јовановића и његово доба*, ed. И. Борозан, Д. Ванушић, Београд 2017, 333–361 (Savić I., Milovanović J., *Pitoreskni pozitivizam: fotografije Beča Anastasa Jovanovića*, in: *Identiteti i mediji. Umetnost Anastasa Jovanovića i njegovo doba*, ed. I. Borozan, D. Vanušić, Beograd 2017, 333–361).
- Слике са Балкана Феликса Каница*, ed. Ђ. С. Костић, Београд 2011 (*Slike sa Balkana Feliksa Kanica*, ed. Đ. S. Kostić, Beograd 2011).
- Српски огломци од Ф. Каница*, Даница. Лист за забаву и књижевност 36 (08. 09. 1863) 570–575 [*Srpski odlomci od F. Kanica*, Danica. List za zabavu i književnost 36 (08. 09. 1863) 570–575].
- Стевовић И., *Од џеренске скице до скице целине: Михаило Валџировић и српска средњовековна архитектура*, Зборник Народног музеја 22/2 (Београд 2016) 9–45 [Stevović I., *Od terenske skice do skice celine: Mihailo Valtrović i srpska srednjovekovna arhitektura*, Zbornik Narodnog muzeja 22/2 (Beograd 2016) 9–45].
- Тимотијевић М., *Визуелна џредсџава Србије у делима Феликса Каница*, in: *Слике са Балкана Феликса Каница*, ed. Ђ. С. Костић, Београд 2011, 115–147 (Timotijević M., *Vizuelna predstava Srbije u delima Feliksa Kanica*, in: *Slike sa Balkana Feliksa Kanica*, ed. Đ. S. Kostić, Beograd 2011, 115–147).
- Тодић М., *Илустрације и фџоџографије (1689–1924)*, in: *Блаџо манасџира Сџугенице*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1988, 303–321 [Todić M., *Ilustracije i fotografije (1689–1924)*, in: *Blago manastira Studenice*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1988, 303–321].
- Випранић М., *Архитекџонске екфрасе и џоџос неизреџивосџи*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 45 (2017) 37–54 [Ćipranić M., *Arhitektonske ekfraze i topos neizrecivosti*, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 45 (2017) 37–54].
- Феликс Каниц на централном Балкану – 150 џодина истраживања у Нишу*, ed. И. Љубомировић, Ниш 2015 (*Feliks Kanic na centralnom Balkanu – 150 godina istraživanja u Nišu*, ed. I. Ljubomirović, Niš 2015).
- Чанак-Медић М., Поповић Д., Војводић Д., *Манасџир Жича*, Београд 2014 (Čanak-Medić M., Popović D., Vojvodić D., *Manastir Žiça*, Beograd 2014).
- Шаранац Стаменковић Ј., *Српски средњовековни сџоменици – византијско уметничко и кулџурно наслеђе у записима Феликса Каница*, in: *Феликс Каниц на централном Балкану – 150 џодина истраживања у Нишу*, ed. И. Љубомировић, Ниш 2015, 93–108 (Šaranac Stamenković J., *Srpski srednjovekovni spomenici – vizantijsko umetničko i kulturno nasleđe u zapisima Feliksa Kanica*, in: *Feliks Kanic na centralnom Balkanu – 150 godina istraživanja u Nišu*, ed. I. Ljubomirović, Niš 2015, 93–108).
- Шафарик Ј., *Извџестије о џуџовању џо Србију 1846. џодине*, Ваљево 1993 (Šafarik J., *Izvestije o putovanju po Srbiji 1846. године*, Valjevo 1993).
- Ambrose K., *Viollet-le-Duc Judith at Vézelay: romanesque sculpture restoration as (nationalist) art*, *Nineteenth-Century Art Worldwide* 10/1 (2011) <http://www.19thc-artworldwide.org/spring11/viollet-le-ducs-judith-at-vezelay> [12. 06. 2019].
- Baleva M., *Bulgarien im Bild: die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Köln 2012.
- Biedermeier. *Die Erfindung der Einfachheit*, ed. H. Ottomeyer, K. A. Schröder, L. Winters, Ostfildern 2006.
- Blant E., *Umetnička teorija u Italiji: 1450–1600*, Beograd 2004.
- Borozan I., *Between evidence and imagination: the shaping of tradition and art in the service of the 19th century Serbian monarchy*, in: *Byzantine heritage and Serbian art III. Imagining the past: the reception of the Middle Ages in Serbian art from 18th to the 21st century*, ed. L. Merenik, V. Simić, I. Borozan, Belgrade 2016, 71–86.
- Brajović S., *Portreti knjaza Danila I Petrovića Njegoša*, Podgorica 2019.
- Bullen J. B., *Byzantium rediscovered*, London 2003.
- Busch W., *Einfachheit als Program – das Biederschöne*, in: *Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit*, ed. H. Ottomeyer, K. A. Schröder, L. Winters, Ostfildern 2006, 83–95.
- Byzantine heritage and Serbian art III. Imagining the past: the reception of the Middle Ages in Serbian art from 18th to the 21st century*, ed. L. Merenik, V. Simić, I. Borozan, Belgrade 2016.
- Cardinal R., *Romantic travel*, in: *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present*, ed. R. Porter, London 1997, 135–155.
- Damjanović D., *The Neo-Byzantine style in the architecture of Serbian orthodox churches in the 19th century Croatia*, in: *Byzantine heritage and Serbian art III. Imagining the past: the reception of the Middle Ages in Serbian art from 18th to the 21st century*, ed. L. Merenik, V. Simić, I. Borozan, Belgrade 2016, 107–118.
- Der Traum von Glück: die Kunst des Historismus in Europa I*, ed. H. Fillitz, Wien 1996.
- Grabner S., *Zeichnung und Aquarell im beginnenden 19. Jahrhundert*, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich V. Das 19. Jahrhundert*, ed. G. Frodl, Wien 2002, 377–395.
- Ignjatović A., *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu. Arhitektura, nacionalizam i imperijalna imaginacija 1871–1941*, Beograd 2016.
- Inspiration Fotografie: von Makart bis Klimt. Eine Materialsammlung*, ed. M. Faber, A. Husslein-Arco, Wien 2016.
- Is that Biedermeier? Amerling, Waldmüller and more*, ed. A. Husslein-Arco, S. Grabner, München 2016.
- Kanitz F., *Serbien. Historisch-etnographische Reisenstudien in den Jahren 1859–1868*, Leipzig 1868.
- Kanitz F., *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk: von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Staat und Gesellschaft I*, Leipzig 1904.
- Kanitz F., *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk: von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Staat und Gesellschaft II*, Leipzig 1909.
- Kanitz F., *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk: von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Staat und Gesellschaft III*, Leipzig 1914.
- Kitlitschka W., *Positionen der Illustrationkunst im 19. Jahrhundert*, in: *Der Traum von Glück: die Kunst des Historismus in Europa I*, ed. H. Fillitz, Wien 1996, 163–175.
- Lacambre G., *Editionen als Werkzeug des Historismus*, in: *Der Traum von Glück: die Kunst des Historismus in Europa I*, ed. H. Fillitz, Wien 1996, 177–179.
- Landwehr E. M., *Kunst des Historismus*, Stuttgart 2012.
- Locher H., *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 2005.
- Makuljević N., *Inventing and changing the canon and the constitution of Serbian national identity in the nineteenth century*, in:

- ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, ed. И. Стевовић, Београд 2012, 505–518 (Makuljević N., *Inventing and changing the canon and the constitution of Serbian national identity in the nineteenth century*, in: SYMMEIKTA. Zbornik radova povodom četrdeset godina Instituta za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, ed. I. Stevović, Beograd 2012, 505–518).
- Millet G., *Lancien art serbe: les églises*, Paris 1919.
- Mitchell W. J., *Iconology, text, ideology*, Chicago 1986.
- Mittig H. E., *Das Denkmal*, in: *Kunst: die Geschichte ihrer Funktionen*, ed. W. Busch, P. Schmook, Weinheim–Berlin 1987, 457–489.
- Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, ed. J. Dünne, S. Günzel, Frankfurt am Main 2006.
- Said E., *Orijentalizam*, Beograd 2008.
- Telesko W., *Zum Sinngehalt der Litographischen Serie „Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden ...“ (1823) von Ferdinand Olivier. Natur und Religion in der Kunst der Nazarener*, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 58/1 (2004) 62–72.
- Telesko W., *Emperor Ferdinand's Habsburg Cosmos. His Majesty's „peep-box paintings“ and their significance in nineteenth-century veduta art*, in: *Jakob and Rudolf von Alt: at his Majesty's service*, ed. K. A. Schröder, M. L. Sternath, Vienna 2010, 11–22.
- Telesko W., *Das 19. Jahrhundert: eine Epoche und ihre Medien*, Wien–Köln–Weimar 2010.
- Telesko W., *„Eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht“. Geschichtsmalerei und historische Buchillustration*, in: *Vom Biedermeier zum Impressionismus. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland VII*, ed. H. Kohle, München–Berlin–London 2008, 269–300.
- Telesko W., *Die Welt durchdringen. Funktionsvielfalt, Darstellungskonventionen und Motivwahl im österreichischen Aquarell zwischen 1780 und 1900*, in: *Das Wiener Aquarell*, ed. M. L. Sternath, Wien–Köln 2018, 23–41.
- Valk T., *Einleitung*, in: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, ed. E. Osterkamp, T. Valk, Berlin–Boston 2011, 1–20.

The medieval revival and historical topographic representations in *The Byzantine monuments of Serbia* by Felix Kanitz

Igor Borozan

Faculty of Philosophy, University of Belgrade

Serbiens byzantinische Monumente [*The Byzantine monuments of Serbia*], an illustrated book by the notable scholar Felix Kanitz published in German and Serbian in 1862 is one of the key verbal-visual artworks of Serbian culture from the mid-nineteenth century. Our research was focused on the analysis of the illustrated drawings that were made as the result of the field research conducted by Felix Kanitz in Serbia in the period from 1859 until 1861. The large format of these drawings indicates that the book was conceived like a large-scale monument in the service of creating collective patriotic images of the past. The title of the book stems from the European culture of historicism and it confirms the neo-Byzantine trend of that time. The illustrations of landscapes and ancient Serbian churches fit into the European framework of the culture of historicism which showed a renewed interest in Byzantine and Serbian medieval heritage. The verbal and visual language suggests the need for an analysis of several artistically made illustrations of ancient medieval monasteries and churches such as Manasija, Lazarica, Žiča, Studenica, the church in Smederevo, Gornjak and Ravanica. The images of nature and material remnants of the past defined the objectives of the Serbian academic and cultural elite towards the shaping of a modern model of national identity. Following the growing popularization of richly illustrated books in color, Kanitz offered a modern visual insight into the Serbian medieval period shaped by the fact that his illustrations were cre-

ated somewhere in between the observed (reality) and the presented (imagined). Kanitz's staged illustrations became part of the continuous course in the practice of cultural heritage preservation in Serbia in the second half of the nineteenth century. Despite a degree of artistic freedom when presenting real *in situ* structures, Kanitz's drawings were used as visual pieces of evidence in the service of the protection of medieval heritage. The images of nature and markers of the past were shaped as both positivistic evidence and creative artworks, bridging the space between reality and imagination. Shaping them as visual agents in the service of the homogenization of national identity, Kanitz created images that would go on to be used as the basis for future cultural protection projects (for instance, in the restoration of the tower in the courtyard of the Manasija monastery). In line with the culture of historicism in Europe and the Biedermeier style in Central Europe, his images of ancient churches and monasteries undoubtedly set the foundation of collective memory with medieval memorial *topoi* at its core. The illustrated landscapes incorporate nature, architectural structures and material remains of the past, and thus become parts of the picturesque image of the past. Kanitz's representations of ancient monuments undoubtedly influenced the process of medieval revival in the modern Serbian state, memorializing them in the form of the first artistic illustrations of Serbian antiquities in monumental format.