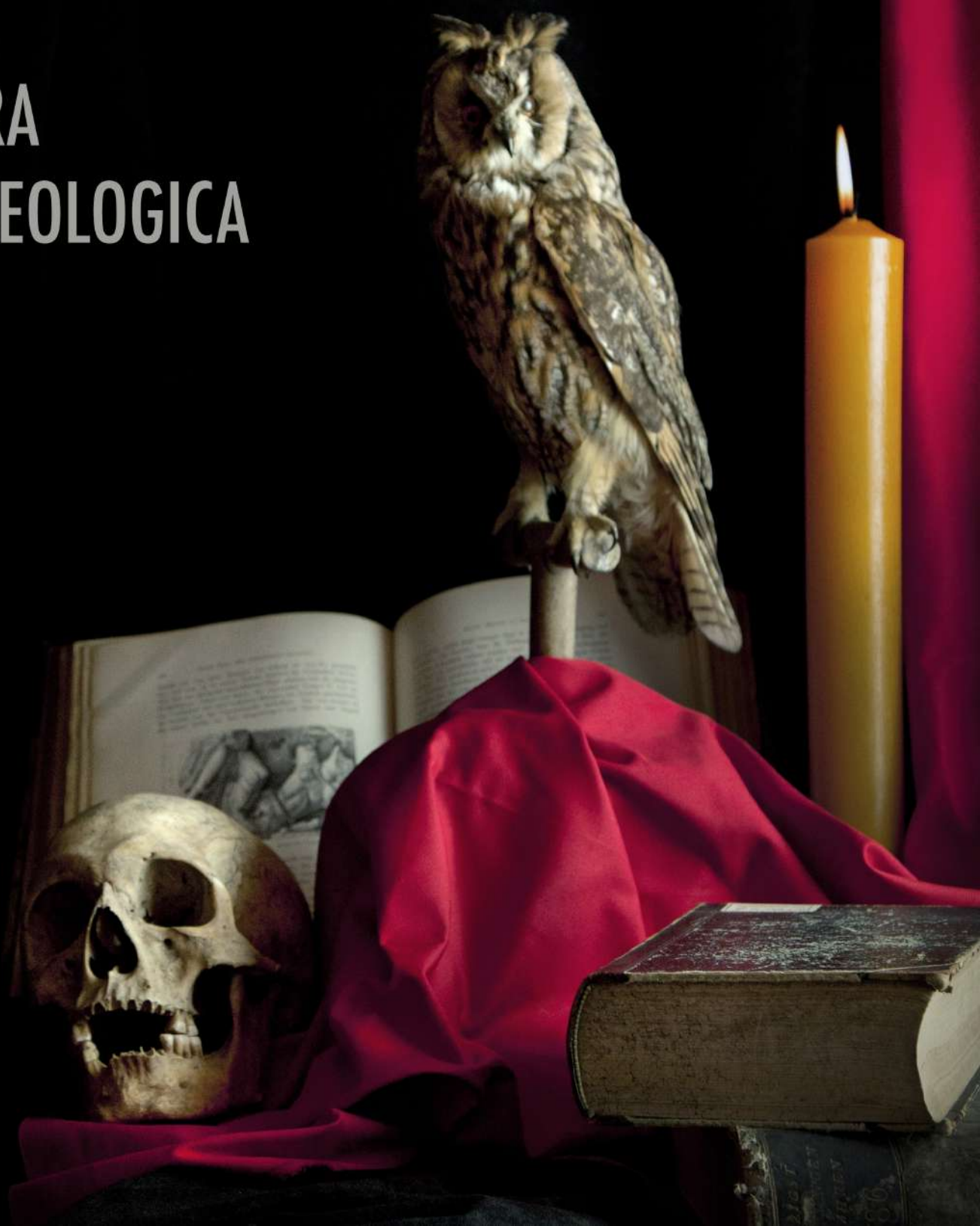


Lidija Mustedanagić

TERRA
MUSEOLOGICA



TERRA MUSEOLOGICA

Музеј Војводине, Нови Сад 2019.



TERRA MUSEOLOGICA

Издавач: Музеј Војводине, Нови Сад

За издавача: др Драго Његован

Рецензенти: др Јована Милутиновић, др Драго Његован,
мр Тијана Станковић-Пештерац

Аутор и приређивач: мр Лидија Мустеданагић

Дизајн корица: Жељко Мандић

Copyright © Lidija Mustedanagić & Muzej Vojvodine, Novi Sad

Напомена о ауторском праву: Ниједан део ове публикације не може се прештампати, репродуковати или употребити у било ком облику без писаног одобрења аутора, као носиоца ауторског права.

Copyright Notice: No part of this publication may be reprinted, reproduced or utilized in any form without permission in writing from the author, as the holder of the copyright

Издавање публикације помогао је Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање и односе с верским заједницама

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
821.163.41-92
069.01

МУСТЕДАНАГИЋ, Лидија

Terra museologica : Elektronski izvor / Lidija Mustedanagić. - Novi Sad : Muzej Vojvodine, 2019. - (Elektronska izdanja ; 1 / Muzej Vojvodine, Novi Sad)

Наћин доступа (URL): <https://www.muzejvojvodine.org.rs/>. - Opis zasnovan na stanju na dan 12.4.2019. - Nasl. s naslovnog ekrana. - Ћir. i lat. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija.

ISBN 978-86-81086-17-9

а) Музеологија
COBISS.SR-ID 329144583

САДРЖАЈ

Реч ауторке	5
Из рецензије	7
I	
Стална поставка у Музеју Војводине – Осврт на српску књижевност XIX века	8
Развој кинематографије у Војводини – са акцентом на пионирима филма	22
О екслибрисима, печатима и записима у Збирци старе и ретке књиге Музеја Војводине	31
Тематска изложба и њене варијанте – у духу конструктивистичке парадигме	63
Књижевност као аутохтони или помоћни извор у сазнавању историје кроз обликовање музејске праксе	83
Читање историје у роману <i>Пешчаник</i> Данила Киша	104
Феномен воденог знака и нови поглед на место и време настанка <i>Рукописног четворојеванђеља из 16. века</i>	116
Музеји и галерије у Бачкој	141
Музеји жена у свету – преглед и значај	165
II	
Воштана маскарада – Изложба воштаних фигура музеја Паноптикум из Санкт Петербурга у Музеју Војводине	175
Преглед живота и прикљученија – Изложба у Музеју Војводине	177
Дописивање универзалног – Уметност неолита на тлу Баната	179
Време речи и време слика – Изложба о Бориславу Пекићу	182
Привилегије аутономије – Изложба о аутономији Војводине	184
Фантазмагорија кошмарних визија – Изложба слика Дејана Уларцића у Музеју Војводине	186
Политички плакат у Војводини (1848–2003)	188

Нове концепције учења у музејима (Јована Милутиновић, <i>Хуманистички приступ васпитно-образовној улози музеја</i> , Нови Сад – Вршац 2002)	191
Да на крај свог живота не стигнем празног срца – Изложба слика Оље Ивањицки <i>Очекивање немогућег</i>	196
Фотографија и одевање у Војводини – Изложба <i>Светлопис и мода: Грађански костим у делима војвођанских фотографа</i>	199
Инсигније династије Карађорђевић – Изложба Музеја Града Новог Сада у Збирци стране уметности	204
Свет књиге – Изложба Музеја Војводине у Народној библиотеци „Вук Караџић“ у Крагујевцу, април/мај 2007.	207
Римски шлемови из Музеја Војводине	209
Ноћ Шерлока Холмса	213
Музеј Војводине – Приказ 52. броја <i>Рада Музеја Војводине</i>	216
Карневал – свуда! – Изложба и каталог Весне Марјановић у Музеју Војводине <i>На крају и на почетку карневал</i> , фебруар 2012.	221
Беч обасут златним пољупцима	224
Замисли живот на 33 обртаја – Изложба о југословенском року и лонгплеј плочама у Музеју Војводине	234
Читање тајни – археолошки накит – Изложба <i>Накит – скривено значење</i> у Музеју Војводине, 10. мај – 15. јул 2013.	236
Свете слике као пратиоци читалачких стремљења – Изложба <i>Tempus Sanctorum</i> у Музеју Војводине од 12. 12. 2013. до 01. 02. 2014.	240
Хероји баштине: изложба <i>Од нитни до шлема – конзервација и рестаурација позлаћеног римског шлема</i> ауторке Тијане Станковић-Пештерац	242
Плакат у служби усташке пропаганде у Срему током Другог светског рата (Драго Његован, <i>Плакатирање геноцида</i> , Београд: Музеј жртава геноцида, 2014)	244
Један сасвим аутентичан Банат – Изложба <i>Мој Банат</i> Милана Живковића у Музеју Војводине	246
Интердисциплинарни приступ рибарству у Војводини	248
У славу оца Србије	251

Рискантан назив, шкакљива тема, упечатљива грађа	255
Један поглед на изложбу Милана Пивничког – Музеј Војводине, 7–17. 03. 2017.	259
Од Карпатије до руског фронта – стопама лекара и писца Артура Мунка	261
Књига у фокусу – две бечке изложбе	263
Од Сентандреје до Москве, од Удина до Кила	267
III	
Апендикс: Екслибрис или метаморфоза	269

Реч ауторке

Terra museologica је настала као симптом потребе за сумирањем пређеног пута, које се некако укрстило са редиговањем текстова за *Споменицу Музеја Војводине 1847–1947–2017*. или, се, боље речено, тада јавила потреба за погледом уназад. Уосталом, приредити своје текстове није нимало лако ни забавно: треба се изборити са мноштвом фајлова различитих верзија, треба прекуцати оно што се одавно загубило у дигиталном напретку или што су дигитални вируси успели да затоме и коначно, требало се одупрети потреби да се поједини текстови овде уприличе са допунама и изменама, јер наравно увек може боље и лепше.

Реч је о текстовима који су настајали од када сам се запослила у Музеју Војводине 1996. године и постала кустос, дакле од момента када сам почела да сагледавам свет музеја у свим могућим ракурсима и перспективима, који су ми у појединим периодима били на располагању. Уобличавање музејског искуства налагало је бележење свега онога што се видело и што је било доступно, а што је такође произишло и из услова које је диктирала струковна номенклатура, потреба других на које сам одговарала, као и из сопствених наклоности. Стога садржај ове књиге личи помало на *varia*, бар што се формалног обележја тиче, као и методолошких приступа који се налазе у основи стручних текстова. Но, ипак, све оно што има везе са музејима, музеографијом или музеологијом (уз све различитости значења које овај термин данас има у светским језицима) представља заједничко место за све њих.

Први део чини девет стручних текстова, у којима се налазе резултати истраживања из бројних области, од музеологије до археографије, историје, теорије књижевности и уметности, референтне за актуелна питања: од описа водених знакова у најстаријој чуваној књизи у збирци чији сам руковалац до историје кинематографије у Војводини, развитка и раширености екслибриса и других тема. Поједини топоси на које се неки текстови односе данас више не постоје, као што је добар део сталне поставке у згради Музеја Војводине у Дунавској 37, док неки моменти одолевају времену, што се више не може ни сматрати предношћу, с обзиром на то да већи део сталне поставке овог музеја треба да ревидиран и обновљен.

Музеји се налазе свуда око нас, можда не само у физичком смислу, већ и у интелектуалном, духовном, артистичком, потреба колекционисања својствена је човеку који сумира знања, пабирчи сећања, или напросто препушта се страсти сакупљања, и у историји, појединачној и општој, у сопственом и колективном искуству, проналази матрице за установљење истине, која се може пружити и представити путем слика, биле оне насликане, фотографисане, дигитализоване и слично, или књижевним језиком уобличене. Потраге које сам у том правцу спроводила тичале су се и откривања формализованих музејских описа и других места у књижевним делима код савремених махом српских писаца, који пишући о историји нису пренебрегавали искуство музејске класификације као драгоцену подстицај за обликовање појединих стилских поступака.

Други део књиге садржи углавном приказе изложби (ликовних, археолошких, историјских, етнолошких и др.) и публикација које су тематски везане за музеологију, краћи су обимом и без претензије да се вину више од дескриптивног или есејистичког које се у њима, повремено, налази. Ипак су у своје време били вредни пратиоци актуелних дешавања у културном свету у којем данас, са правом можемо рећи, музеји доминирају, ширећи своју улогу и утицај у односу на онај који су имали са почетка 21. века.

У оквиру оба дела текстови су дати хронолошки, од најстаријег ка најновије објављеним и на крају сваког налази се тачан извор, односно назив монографије или часописа у којем су изашли, заједно са датумом и странама на којима се у оригиналном појављивању налазе. Највише их је објављених у годишњаку *Рад Музеја Војводине*, али има их из *Булевара*, *Мисли*, *Нове мисли*, *Годишњака Музеја града Новог Сада* и *Годишњака Историјског архива града Новог Сада*, те *Часописа НК ИКОМ Србија*. Рестаурација текстова ишла у правцу њиховог скоро верног појављивања, ћирилицом или латиницом, са незнатним изменама у графичком облику и са спроведеном коректуром објављеног текста. Последњи текст, нека врста додатка или тзв. апендикса, је текст који је написан само за ову прилику и излази изван оквира књиге која се пред вама пружа у свом електронском пространству, представљајући неку врсту закључка и, у свом црволиком продужетку који одговара медицинском значењу речи *appendix*, тражи одговор на питање: куда даље?

Из рецензије

Прикази изложби из пера Лидије Мустеданагић више су од пуне дескрипције виђеног. Интерпретација простора јесте заправо покушај артикулације атмосфере, оно што данас у новој музеологији дизајнерима и публици највише значи, а та атмосфера налази своје присуство у текстовима. Ауторка је помни посматрач детаља, из њеног читања изложбе види се зрело искуство јер не може се само утврдити атмосфера, а да се не прочита каталог и не овлада основним чињеницама контекста, и потом се упусти у потрагу за значењима. Иако кратки, ови текстови су прегнантни у свом изражају, нудећи основне суштине, уобличене добрим стилем, често пропраћене неким мотом или цитатом из дела лепе књижевности или фактима из домена теоријског мишљења. У сусрету култура рађа се вишак значења, а како све може доћи у везу показује и асоцијативност њеног мишљења које лако упливише из археологије у популарну културу, из музеологије у публицистику, некад сведеним језиком који је у потрази за атракцијом, а чешће осебујним стилем и прецизним познавањем стручне терминологије.

Јована Милутиновић

Стална поставка у Музеју Војводине – осврт на српску књижевност XIX века

Са око четири хиљаде експоната и са преко стотину страница стручних објашњења и коментара, отворена је 1990. године стална поставка Војвођанског музеја, као резултат дугогодишњег стваралаштва великог броја стручњака у области музејске делатности. Изложба као специфични вид делатности музеја чини осу афирмације укупног музејског стваралаштва, његов идентитет и израз. У оквиру Музеја Војводине, стална поставка има свој специфичан историјат.

Још је у просторијама Матице српске, са изложбом скромнијих размера, отворен и Музеј Матице српске 1933. године, као први отворени музеј у Новом Саду. На његовој поставци били су изложени музејски предмети из области археологије, етнологије и историје Војводине. Касније је постављена и друга стална изложба чији је аутор био професор и сликар Миленко Шербан, са експонатима из археологије, српске ликовне уметности и етнографије. Каталог ове изложбе, који је изашао 1946. године, је први те врсте у Новом Саду. Матица српска се већ тада заузима за дуготрајан, програмски рад, са циљем публикавања свих резултата у истраживању, прикупљању и обради материјала који преваходно представља историјску и културну баштину Војводине.

Од оснивања Војвођанског музеја 1947. до 1990. године, музеј је кроз садржајну и богату изложбену делатност радио на обради и афирмацији прикупљеног фонда из домена археологије, етнологије и историје. На око сто већих и мањих тематских и комплексних изложби Војвођански музеј је приказао своје вредности на изложбама у многим местима Војводине, Србије и Југославије као и у репрезентативним колекцијама Аустрије, Италије, Француске, Пољске, Велике Британије итд. Музеј је поставио и сталне изложбе у Челареву (предмети примењене уметности), Ковиљу (*Меморијални музеј Јована Рајића*), Идвору (*Живот и дело Михајла И. Пупина*), Новом Саду (*Историја Новосадске гимназије 1810–1985*), Чонграду у Мађарској (*Милош Црњански – живот и дело*), Руском Крстур (*Музејска збирка Руски Крстур*), Хртковцима (изложба *Гомолава*). Реализација сталне поставке у Музеју била је омогућена тек његовим преласком 1974. године у адаптирану

зграду судске администрације у Дунавској улици, која је због свог расположивог простора одговарала потребама музејског рада.

До 1990. године пришло се остварењу неколико оригиналних и експерименталних решења која представљају делове темеља будуће сталне поставке, као што је то комплексна изложба из 1951. године *Нови Сад кроз историју* и из 1954. репрезентативна селекција *Нови Сад у прошлости и садашњости*. Уз ове две, „на одређен начин сталне музејске изложбе“, ¹ изашли су и пригодни каталози, односно, први рукописи значајни за научну интерпретацију прошлости Новог Сада, објављени после Другог светског рата. Изложбом *Нови Сад кроз историју* интерпретиране су музеолошким средствима и решењима капиталне теме и догађаји: Стари Петроварадин, Стари Нови Сад, Нови Сад у Милетићево доба, Социјалистички покрет у Новом Саду, Српско народно позориште, Школство у Новом Саду, Матица српска, Одељење омладинског културног покрета и Одељење НОБ-а.

Три пројекта су остварена у покушају реализације одређених синтеза, популарно названих *Из збирки Војвођанских музеја*. У просторијама „Топовњаче“ на Петроварадинској тврђави је 1972. године изложена антологијска целина испуњена раритетима из збирки Војвођанског музеја, да би затим измењена верзија овог пројекта била 1975. године презентована у тадашњој згради Музеја. У истим условима конструише се 1977. године привремена верзија сталне изложбе која је имала карактеристике претходне синтезе.

Радови на генералној и дефинитивној реконструкцији зграде Војвођанског музеја у Дунавској улици 35 почињу 1986. године. Први спрат зграде наменски се конструише за изложбену делатност и на простору од 1.367 квадратних метара, у девет дворана, реализује се стална поставка под називом *Војводина од палеолита до двадесетих година XX века*, коју је остварила екипа од шеснаест стручњака са сарадницима из археологије, историје, историје уметности и етнологије.

Музеј Социјалистичке револуције Војводине је по пресељењу у нову зграду у Дунавској 37 поставио сталну изложбу *Раднички покрет, НОБ и социјалистичка изградња у Војводини*. Поставка је отворена 1972. године, а прерастањем овог музеја у Историјски музеј Војводине започета је њена реконструкција. Овај музеј је 1981. године преузео спомен-кућу у Новом Саду где је 1942. године штампан први број листа *Слободна Војводина*

¹Вранић, Милан: Стална поставка Војвођанског музеја, *Рад војвођанских музеја* бр. 33, Нови Сад 1991, 184.

(сада новосадски *Дневник*). У њој је уредио сталну поставку од материјала из збирке штампе, публикација и раритетних књига. Данас ова поставка носи назив Музеј штампе.

Војвођански музеј је 1991. године приступио ревизији сталне поставке, након критичких осврта насталих по њеном постављању. Измене и допуне на сталној изложби вршене су на основу прихваћених примедби Комисије коју је именовао Републички секретаријат за културу у Београду, а највише су се односиле на историјски део, тј. на податке који недовољно осветљавају српску историју на овом тлу од XV до XIX века.

У току 1994. и 1995. године су од стране Министарства за културу стигле сугестије за нову ревизију сталне поставке која је изведена 1995/1996. године и којом су обухваћена сва три одељења (археологија, историја, етнологија). Измене су биле делимичне, док је историјски део који се односио на политички живот у Војводини од Аустро-Угарске нагодбе 1867. до уједињења са Краљевином Србијом 1918. и на Први светски рат расформиран због недостатка простора и сада је на већој изложбеној површини постављен у згради у Дунавској 37 као наставак сталне поставке, где приказује период до 1945. године.

„Стална поставка условљена је расположивим простором као и количином и квалитетом експоната. Пошто је простор мањи од очекиваног, а количина експоната релативно органичена (јер се велики део квалитетних експоната налази у градским музејима, архивима и библиотекама), Музеј је морао да учини велики напор да поставку прилагоди таквом, не сасвим повољном стању, да би на датом простору и са расположивим материјалом (предмети, слике, књиге, списи, итд.) остварио преглед историје Војводине и Срба у Угарској, односно у Хабзбуршкој монархији.“²

Историјски преглед Војводине од XV до XIX века представљен је музејским експонатима, распоређеним у четири сале неједнаког обима.

Културна историја подразумева и књижевно стваралаштво народа на подручју Војводине које је пре последње ревизије сталне поставке представљено једном уводном легендом и експонатима (књигама), смештеним у две витрине. Легенда је у неуједначеној сразмери давала приказ књижевног стваралаштва Срба, Мађара, Румуна и Словака у XVIII и XIX веку, док су експонати већином били из области историје:

Христофор Жефаровић, *Стематологија* (фототипско издање), Нови Сад 1961.

² Гавриловић, Славко: *Рецензија сталне поставке историје Војводине и Срба у Угарској (период XV до XIX века)*, Нови Сад 1996, Архива Музеја Војводине Д. Б. сл.

Миша Димитријевић, *Мало више светлости. У своју одбрану написао Миша Димитријевић*, Нови Сад 1886.

Јован Ђорђевић, *Српско–маџарско пријатељство*, Београд 1895.

Сербске новине 1791 – Повседневниа (фототипско издање), Нови Сад 1963.

Лаза Костић, *Песме*, Нови Сад 1909.

Јован Рајич, *Историја разних словенских народа најпаче Болгар, Хорватов и Сербов*, Беч 1794.

Јован Хаџић, *Устанак србски под Црним Ђорђем*, Нови Сад 1862.

Јаков Игњатовић, *Мемоари*, Београд 1966.

Доситеј Обрадовић, *Етика по Соавију*, Земун 1850.

Јован Стерија Поповић, *Бој на Косову или Милан Топлица и Зораида*, 1828. (копија)
Споменица Милице Стојадиновић Српкиње, Београд 1907.

Јован Стерија Поповић, *Даворје* (копија)

Иларијон и Димитрије Руварац, *О епархији Печујско-мохачко-сечујско-сигетској од 1695–1733*, Сремски Карловци 1922.

Вук Стефановић Караџић, *Правитељствујуици совјет србски за времена Карађорђејева или отимање ондашњијех великаша око власти*, Беч 1860.

Јоаким Вујић, *Новајше землеописаније целога света*, Будим 1825.

Светозар Милетић, *Изабрани чланци*, Нови Сад 1939.

Славопој браниоцу народа свог дру Светозару Милетићу, Нови Сад 1883.

Латинска граматика, 1844.

Новом концепцијом предвиђено је да се на том месту представи српска књижевност XIX века. Због тога је потребно изложити њен историјски преглед са акцентом на оне моменте који су уже везани за ово подручје и његову историју.

Српска књижевност у XIX веку

Просветитељство је у другој половини XVIII века било заједнички именитељ различитих стилова, од којих су се неки гасили, као барок и рококо, или су бивали у успону као класицизам и предромантизам који су се симултано настављали и у XIX веку. Поред стилске разноврсности XIX век је наследио и језичко шаренило што је последица културних

утицаја, нарочито из Русије и различитих стилских опредељења. Класицисти стварају на два језика: славјанском (варијанта рускословенског језика који је почетком XVIII века потиснуо из употребе црквенословенски) и на народном, који су користили далеко пре Вука Караџића, док је код предромантичара у употреби славеносрпски језик (мешавина народног и српскословенског). Језичка диглосија класициста је у почетку била везана за стриктно поштовање норме и поделе на два стила: високи, који се служио славјанским и ниски, који се служио народним језиком. Немешање ова два језика код класициста било је условљено интернационализмом који су неговали у односу на славјански, сматрајући га свеславенским језиком. Најодлучнији поборник употребе два језика био је највећи класицистички песник Лукијан Мушицки (1777–1857) који је око себе окупио велику песничку школу. Одзив на његову песму *Глас харфе шшиатовачке* (1821) био је такав да класицизам у његовом периоду достиже свој врхунац.

Термин који се до данас одржао и који означава грађански језик предромантичара – славеносрпски, увео је Доситеј Обрадовић (1739–1811) у *Писму Харалампију* 1783. године, препоручујући га као језик којим треба писати за народ. „На славеносрпском, грађанском језику, српска књижевност је добила прве писане преводе Библије, прве новине и часописе и прве модерне речнике.“³ Песник класицистичког опредељења Атанасије Стојковић (1773–1841) је и творац првих српских романа у XIX веку са цртама предромантизма (*Аристид и Наталија*), а у духу Доситејевих идеја написао је своју *Физику*, у којој је испољио просветитељске идеје. Прави утемељивач романа у XIX веку и писац који је био миљеник читалачке публике је, такође, предромантичар Милован Видаковић (1770–1841), чија дела данас имају само историјску вредност (*Усамљени јуноша* 1810, *Љубомир у Јелисијуму* 1814, *Касија царица* 1827). Иако су славеносрпски писци с краја XVIII и са почетка XIX века остварили Доситејев програм европеизације српске књижевности, чинећи то више по питању форме, нису имали разумевања за његове демократске и народне тежње. Утемељење књижевности на народним основама оствариће Вук Караџић, други велики реформатор нове српске књижевности. „Идеју да треба за народ на народном језику писати он је преузео од предромантичара, али ју је спровео другачије, доследније од њих.“⁴

³ Павић, Милорад: *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*, Београд 1979, стр. 13.

⁴ Исто.

Класицизам достиже врхунац 30-их година, 40-их узмиче пред новим валом романтизма, а 50-их година доживљава своју краткотрајну обнову. Најважнији представници су Јован Хаџић (1799–1869), један од оснивача *Летописа*, нарочито остао познат као противник Вука Караџића, подржавајући очување старог етимолошког правописа и Јован Стерија Поповић (1806–1856), у чијем се песничком делу *Даворје* (1854) славеносрпски језик последњи пут јавља, а „школа ’објективне’ лирике, која је своју поетику заснивала на опонашању класичних немачких песника“⁵ још једном достиже свој врхунац.

На почетку драмског стваралаштва налази се Јоаким Вујић (1772–1847) са својим преводима и посрбама (*Фернандо и Јарика* 1805, *Крешталница* 1814), а на почетку стварања изворне српске драме налази се Јован Стерија Поповић, који је упоредо писао комедије и историјске драме (*Лажа и паралажа* 1830, *Тврдица или Кир Јања* 1837, *Покондирена тиква* 1838, *Смрт Стефана Дечанског* 1849).

Преокрет у српској књижевности направио је Вук Стефановић Караџић (1787–1864), реформатор језика и правописа, састављач прве српске граматике и првог српског речника, сакупљач народних песама, приповедака и пословица. Он је био и први српски књижевни критичар, историчар нове Србије и етнограф. Раздобље од појаве његове прве збирке народних песама *Мала прстонародна славеносербска песнарица* (1814) до победе његових идеја донело је напредак у свим областима културе. Осниване су нове школе, штампарије, прва учена друштва (Матица српска 1826, Друштво српске словесности 1841), позоришта. Политичка и књижевна периодика постаје сталан чинилац културног живота. Нарочито су значајне следеће публикације: бечке *Новине Сербске* (1813–1821) касније (1834) пренесене у Србију, где су једно време излазиле с посебним књижевним додатком, часопис *Сербски летопис* (покренут 1825), који под називом *Летопис Матице српске* излази и данас; алманаси: *Забавник* (1815–21, 1833–36), Вукова *Даница* (1826–29, 1834), *Бачка вила* (1841–44); *Славјанка* (1847). Тек ће у јеку револуције изићи *Напредак* (1848), први политички лист штампан Вуковим правописом. Педесетих година појавиће се *Седмица* као недељни додатак *Србском дневнику*.

У 1847, најзначајнијој књижевној години у српској литератури XIX века, појавиле су се четири књиге које су значиле тријумф народног језика: Вуков превод *Новог Завета*, Његошев *Горски вијенац*, *Песме* Бранка Радичевића и филолошка расправа *Рат за српски*

⁵ Деретић, Јован: *Кратка историја српске књижевности*, Београд 1987. стр. 138.

језик и правопис Ђуре Даничића. Раздобље које ће започети у знаку победе Вукове реформе донеће прву победу романтизма као књижевног правца и његову стилску доминацију.

Вуков романтизам јавља се на фолклорној основи као непосредни продужетак народног стваралаштва у којем су до изражаја дошли револуционарно-устаничка хероика и схватања патријархалног друштва.

Књижевно средиште српске романтике и целокупног културног живота тог доба био је Нови Сад, назван због тога „Српском Атином“. Ту је из Пеште пренесена 1864. године Матица српска, основано је позориште, у њему је излазио највећи број часописа и листова: *Летопис*, *Седмица*, *Даница*, *Матица*, *Јавор* и други. Целокупна књижевност прожета је политиком, а низ њених истакнутих представника играо је значајну улогу у политичком животу народа.

Романтизам Бранка Радичевића (1824–1853) и следбеника јавља се у развијеној грађанској средини угарских Срба као супротност класицизму, показујући одмицање од народне поезије и приближавање европским песничким токовима, и свој процват доживеће 60-их година, да би 70-их година почео уступати своје место реализму.

Јован Јовановић Змај (1833–1904) је прве стихове почео да пише под утицајем Бранка Радичевића, народне поезије и Светозара Милетића. Представио се збирком *Ђулићи* (1864) и *Ђулићи увеоци* (1882), писао је родољубиву и сатиричну поезију и у српској књижевности засновао нову врсту поезије – дечју поезију. Уређивао је листове *Јавор* (1862–63), *Змај* (1864–71), *Невен* (1880–1904) и друге. Познати су његови преводи Боденштата, Љермонтова и Гетеа, а нарочито мађарских песника: Арања, Мадача и Петефија. Његова поезија продужава рационалистичко-реалистичку линију какву су учртали Доситеј и Стерија, а време романтизма успело је само донекле да прикрије изразите реалистичке елементе.

Ђура Јакшић (1832–1878) неговао је лирску, песимистичку, љубавно-винску и описну поезију, затим родољубиву, сатиричну, пригодну, социјалну и епску (*Песме Ђуре Јакшића* 1873). Мучан живот испуњен бедом и његова плаховита природа, несносна друштвено-политичка атмосфера у Србији и национално-социјални положај његовог народа су три основна извора Јакшићеве инспирације и чиниоци који су одредили правац, ток и карактер његовог стварања. Поред поезије писао је романтичарске приповетке и драме у стиховима из националног живота (*Јелисавета, кнегиња црногорска* 1868).

Лаза Костић (1841–1910) је први открио и популарисао Шекспира преводећи његове драме у стиху и пишући о њему. Као један од најобразованијих српских песника пратио је научну и филозофску мисао свога доба, па је засновао и своју естетичку филозофију коју је изнео у есејима *Основа лепоте у свету* (1880) и *Основно начело* (1884). Рано се ослобађа од подражавања народне лирике и указује на опасност која прети развијању српске поезије од затварања у оквире своје националне инспирације и експресије. У лирику уводи теме из класичне старине, а свој поетски проседе заснива на мешању топлих и хладних слика, „укрштају супротности“, како је назвао основу естетског чина (коначно издање његове поезије *Песме* 1909). Писао је историјске драме у стиху (*Максим Црнојевић* 1866, *Пера Сегединац* 1883).

Најоригиналнији песник српског романтизма, Ђорђе Марковић Кодер (1806–1891), био је учитељ мачевања, језикотворац, полиглот и светски путник. „У Новом Саду 1862, у време када су овим градом, српском Атином, владали песници, изаћи ће из штампе Кодерова *Роморанка*, поетски револуционарна поема која је рушила све дотадашње представе о слободи песничке фантазије.“⁶

Међу женама писцима најпознатије су Еустахија Арсић (1776–1843),⁷ чију је песму *Слово надгробноје* књижевни критичар Младен Лесковац уврстио у *Антологију старије српске поезије*⁸ и Милица Стојадиновић Српкиња (1830–1878), у своје време слављена као велика песникиња, премда јој је поезија остала без већег значаја, данас позната по дневнику са прозним и стихованим записима *У Фрушкој гори* (1854).

На прелазу између романтизма и реализма јавља се комедиограф Коста Трифковић (1843–1875) који је почетком 70-их година објавио више комедија и шaljивих игара, са тематиком из новосадског малограђанског живота (*Избирачица* 1872, *Љубавно писмо* 1872, *Драматски списи I-II* 1892–94). Уз Стерију и Нушића, он је најзначајнији српски комедиограф.

После четрдесетосме у Угарској се јавља низ снажних личности на челу са народним вођом Светозаром Милетићем (1826–1901) који је око листа *Застава* окупио најбоље књижевнике и јавне раднике тога доба. То је један од наших најбоље уређиваних

⁶ Поповић, Миодраг: *Историја српске књижевности*, Београд 1985. стр. 271.

⁷ Церовић, Љубивоје: *Знаменити Срби у румунским земљама*, Нови Сад 1993. стр. 113–115.

⁸ *Антологија старије српске поезије*, саставио Младен Лесковац, Нови Сад – Београд 1964, стр. 118.

политичких листова тога времена, у којем су сарађивали Змај, Костић, а 70-их година и Светозар Марковић.

Један од првих и најважнијих идеолога романтизма код нас Јаков Игњатовић (1822–1889) јесте уједно и први реалиста у српској књижевности. Свој прави књижевни дар испољио је у реалистичком, друштвеном роману и приповеци, у којима је приказао нестајање и пропадање старих трговаца и занатлија, бескрупулозну борбу око имања и новца међу сентандрејским и војвођанским српством (*Васа Решпект* 1875, *Вечити младожења* 1878).

Средиште реалистичке књижевности и културног живота пред крај века постаје Београд. Највећи број реалиста потиче из Србије или је у њој живео и стварао, а писци сву пажњу посвећују различитим видовима народног живота, од оних прастарих фолклорних, до оних које је доносило ново време, бивајући највише под утицајем руских реалиста. Реализам је повезан са појавом социјалистичког покрета у Србији. Светозар Марковић (1846–1875) био је први пропагатор и идеолог реализма у српској књижевности, односно литературе ангазоване на терену стварног, народног живота, налазећи присталице међу већином српских писаца.

Иако је већину живота провео у Србији чију је стварност до детаља описао у својим романима, Стеван Сремац (1855–1906) се свом војвођанском пореклу враћа у роману *Поп Ђира и поп Спира* (1898).

Легенда која се сада налази на сталној поставци доноси у краћем облику наведену историју са најважнијим подацима који су искључиво везани за стваралаштво односно за релевантна дела српске књижевности у XIX веку. Експонати који илуструју ово раздобље у књижевном стваралаштву и који се налазе на сталној поставци (физички смештени у једну витрину, у шестој сали) су следећи:

Караџић, Вук Стефановић: *Српски рјечник, Истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима, Скупио га и на свијет издао Вук Стеф. Караџић*, Беч, штампарија Јерменског манастира, 1852.

Сг: КШ 259

Инв. бр: К4189

На списку фонда старе и ретке књиге под бр. 85.

Седмица, Лист за науку и забаву, Народна књигопечатна Дра Данила Медаковића, Нови Сад 1852–1857.

Сг: П I 636

Инв. бр: П 4397

На списку фонда старе и ретке књиге под бр. 86.

Костић Лазар: *Песме*. Књиге Матице српске.

Бр. 27, 28, 29. Нови Сад, Матица српска, 1909.

Сг: К II 45/27, 28, 29

Инв. бр: К 9143

Споменица Милице Стојадиновић Српкиње, Издао одбор београдских девојака за споменик Милице Стојадиновић – Српкиње, Београд, штампарија „Доситеј Обрадовић“, 1907.

Сг: К II 583

Инв. бр. К 1793.

Обрадовић, Доситеј: *Етика или философија наравоучителна по систему г. професора Соави Доситејем Обрадовићем издата*. Препечатала и издала Народна Књигопечатна Дан. Медаковића. Књига пета. У Земуну 1850.

Сг: К 1/5

Инв. бр: К 3351 – К3354, К 7032 – 7033.

Вујић, Јоаким: *Новајше землеписаније целого света во употребленије и ползу славеносербскога народа*, Будим 1825.

Сг: К II 1997

Инв. бр. К 5934.

Поповић, Јован Стерија: *Покондирена тиква*, Нови Сад 1838.

Инв. бр: К 2794

На списку фонда старе и ретке књиге под бр. 51.

Јовановић, Јован Змај: *Ђулићи и Ђулићи увеоци*, Загреб 1899.

Из Збирке књига и брошура – инв. бр. 1652.⁹

⁹ Ревизија Збирке књига и брошура је у току.

Подаци о наведеним експонатима дати су у облику у којем су заведени у предметно-именском каталогу односно фонду старе књиге библиотеке у Дунавској 35.

Број експоната за ову изложбу је мали и недовољан. Из наведеног списка могла би изостати књига Јоакима Вујића *Новејше землеописаније целаго света...* јер је по својој садржини географско-етнографско штиво (једна од првих међу таквим књигама код Срба), а на изложби представља илустрацију Вујићевог стваралаштва уопште, а не њега као драмског писца.

Међу књигама би требало да се нађу дела наведена у легенди, а то су:

Песма *Глас харфе шишатовачке* у књизи Лукијана Мушицког *Стихотворенија*, (Пешта 1838) или у наведеној поменутој антологији Младена Лесковца; један од три наведена романа Милована Видаковића: *Касија царица*, *Усамљени јуноша или Љубомир у Јелисијуму*, драме: *Фернандо и Јарика или Крепиталица* Јоакима Вујића; Стеријине драме и комедије *Смрт Стефана Дечанског*, *Лажа и паралажа*, *Тврдица или Кир Јања*; *Песме* Бранка Радичевића; драма Лазе Костића *Максим Црнојевић*; *Песме Ђуре Јакшића* или његова драма *Јелисавета кнегиња црногорска*; Кодеров спев *Роморанка*; Еустахије Арсић *Слово надгробноје*; дневник Милице Стојадиновић – Српкиње *У Фрушкој гори*; *Драматски списи I-II* Косте Трифковића; романи Јакова Игњатовића *Васа Решект* или *Вечити младожења*; роман Стевана Сремца *Поп Ђира и поп Спира*. Поред књига, место на изложбеном простору би требало да нађу и часописи (по један примерак од сваког часописа наведеног у историјском прегледу књижевности односно у легенди), рукописни материјали као и портрети представљених писаца. Овакав избор би једног дана физички могао да се уклопи у простор у којем је сад заступљена књижевност XIX века. Садашњи избор експоната био је омогућен постојећим средствима и верујем да ће једног дана физиономија изложбеног дела, уколико то средства буду омогућила, изгледати другачије.

За сада, овај део је тако решен, да је ликовно могао бити представљен платнима са Доситејевим и Вуковим портретом, што се добро архитектонски уклопило у део који (легендом) приказује ликовну уметност у XIX веку. Претходи му део који кроз витрину са експонатима и легендом говори о Матици српској, тако да је овај део шесте дворане у којој је заступљена историја XIX века, такође уз приступачна средства, добро архитектонски организован. Одмах преко пута, на улазу у следећу салу, налази се део са позоришном уметношћу, експонатима и исцрпном легендом о историји позоришта на подручју

Војводине, због чега ова област нема толики удео у легенди и историји српске књижевности у XIX веку.

Тежиште изложбе која је у вези са овом темом ипак представља легенда која у сажетом облику доноси најзначајније тековине српске књижевности XIX века, што је условило њену, у физичком облику, извесну несагласност са изложеним материјалом. Специфичност књижевног стваралаштва у XIX веку на подручју Војводине, који је био уско везан са стваралаштвом српског народа у Угарској, је велика концентрација значајних писаца и дела епохе класицизма и романтизма, који су и на овај начин придонели стварању националне свести и идентитета, открили Европи српски народ и приближили га модерним токовима стваралаштва, а пре свега утицали на развој писмености и културе. Наведени разлози повлаче за собом размишљање не само о могућностима проширења заступљеног простора на сталној поставци, већ и о поставци једне тематске, привремене изложбе.

Литература:

Вранић, Милан: Стална поставка Војвођанског музеја, *Рад војвођанских музеја* бр. 33, Нови Сад 1991.

Војвођански музеј 1947–1987. (Споменица), Нови Сад 1987.

Из збирки Војвођанског музеја, каталог изложбе, Нови Сад 1972.

Војвођански музеј. Концепције сталне поставке Војвођанског музеја, Београд 1979.

Војвођански музеј, Водич сталне изложбе, Нови Сад 1990.

Далмација, Мирко: Војвођански музеј на путу до сталне изложбе, *Рад војвођанских музеја* бр. 32, Нови Сад 1990.

Балат, Ирена: *Дворац у Челареву*, Нови Сад 1989.

Бикар, Федора: *Меморијални музеј Јована Рајића – Манастир Ковиљ*, каталог сталне поставке, Нови Сад 1985.

Бикар, Федора: *Меморијални музеј Михаила Пупина*, проспект сталне поставке, Нови Сад 1979.

Бикар Федора: *Музеј Милоша Црњанског Чонград – Milos Crnjanski Emlék muzeum Csongrád*, каталог сталне поставке, Нови Сад 1993.

Музејска збирка Руски Крстур 1976, каталог, Нови Сад – Руски Крстур 1976.

Гомолава, каталог, Нови Сад 1986.

- Југословенски књижевни лексикон*, ур. Живан Милисавац, Нови Сад 1971.
- Скерлић, Јован: *Историја нове српске књижевности*, Београд 1953.
- Поповић, Миодраг: *Историја српске књижевности*, Београд 1985.
- Павић, Милорад: *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*, Београд 1979.
- Деретић, Јован: *Кратка историја српске књижевности*, Београд 1987.
- Церовић, Љубивоје: *Знаменити Срби у румунским земљама*, Нови Сад 1993.

Lidija Mustedanagić

PERMANENT DISPLAY IN THE MUSEUM OF VOJVODINA – REVIEW OF THE
SERBIAN LITERATURE OF THE 19th CENTURY

Summary

Genesis of the permanent display which for the first time was outlined and performed in 1990 dates back to the Museum of Matica srpska Institution and the first exhibition created in 1933. Rich exhibiting activity and displaying of permanent exhibitions of different thematic subjects, as well as complex exhibitions *Novi Sad through History* in 1951, *Novi Sad in the Past and the Present* in 1954 and *From collections of the Museum of Vojvodina* in 1972, 1975 and 1977, led to realization of those ideas which, together with the available space, would make possible the creation of the first permanent display titled *Vojvodina from the Paleolithic to the Twenties of the 20 Century*. The first revision was made very soon, in 1991, comprising the department for history, history of art, archaeology and ethnology, which was also the case with the last revision from 1995/96.

Within the changes, the cultural history got a different survey, especially in the part from the 18th and 19th century, so that the survey of literature was shifted from the focused presentation of the literature in languages of peoples of Vojvodina in the 18th and 19th centuries to the Serbian literature of the 19th century. The last revision gives a clear legend and smaller, but more adequate, number of exhibits, in relation to the previous display.

Specificity of the literary creative work in the 19th century on the territory of Vojvodina, which was closely related to the creative work of the Serbian people in Hungary, is a great concentration of outstanding writers and their works contributing to creation of national

consciousness and identity, nearing of Serbia to Europe and spreading of literacy and culture, what deserve larger space for the permanent display of the Museum of Vojvodina than the present one.

Рад Музеја Војводине 39 (1997): 325–332

Развој кинематографије у Војводини – са акцентом на пионирима филма¹

Први кораци војвођанске (и југословенске) кинематографије

Почеци и сазревање основа за развој седме уметности везује се за подручје Војводине која је, у односу на бивше југословенске територије у периоду између два светска рата, имала истакнуто место и значај. Један од првих филмских југословенских центара био је у Сомбору где је стварао Ернест Бошњак, док се међу најзначајније власнике биоскопа у Средњој Европи сврстава Александар Лифка. Данило Јакшић основао је „Титан филм“ у Старом Бечеју и Новом Саду и редовно издавао веома успеле журнале. За почетке стварања и популарисања филма везује се и име Фрање Ледића, Владимира Тотовића, Данила Јакшића, Михаља Тилгара, Ирене Бошњак и других „ентузијаста који су својим радом дали печат једном времену и једном не баш кратком тренутку нашег филма.“²

Филм је на подручје Војводине стигао преко гостовања углавном иностраних путујућих биоскопа и то највише из Аустро-Угарске. Свега је девет месеци прошло од париске премијере филмова браће Лимијер, а Новосађани су имали прилику да 7. новембра 1896. године виде прву вештачку представу која је одржана у позоришту Дунђерског. Неколико месеци касније у Суботици и другим местима појављује се путујући биоскоп Андрије Злинског, а као највеће чудо на свету рекламира (и приказује) свој програм „оживотворених фотографија“. „Како се у јавности нешто више знало о Едисону и његовим

¹ Дејан Косановић је, у складу са историчарима и теоретичарима седме уметности, направио прецизну дистинкцију према којој су „пионери филма у правом смислу те речи – појединци који су, одушевљени проналаском покретних фотографија, у почетку усамљени (ван организованог производног система) приказивали и снимали филмове. У пионире убрајам све оне филмске прегаоце – сниматеље, редитеље, продуценте, приказиваче и друге – који су током првих година развоја филма желели да створе (код нас) и стварали (у свету) организациони систем нових делатности (производње, промета и приказивања филмова) који се веома брзо уобличио у посебну индустријску грану – кинематографију. Људи који су, затим, у оквиру организоване кинематографије снимали, режирали, глумили, производили, дистрибуирали или приказивали филмове већ спадају у филмске ствараоце, што је у суштини веома широк појам и обухвата све категорије филмских радника и њихових сарадника.“ (*Лексикон пионира филма и филмских ствараица на тлу југословенских земаља 1896–1945*, Београд 2000, стр. 8) Обе категорије током прве половине века делују упоредо.

² Стеван Јовичић, *Војвођани пионери југословенске кинематографије*, У: *Филмски каталог Војводине* (ур. Јања Шакић, Бранко Милошевић), Нови Сад 1973, стр. 215.

чудесним проналасцима, у рекламама је величано његово име, мада се приказују филмови браће Лимијер.“³

У првој деценији XX века забележено је присуство око педесет путујућих биоскопа који су залазили у хотеле и кафане или постављали сопствене шатре и бараке у Суботици, Новом Саду, Вршцу, Бечкереку, Сомбору и Сенти. Власници ових биоскопа били су Аустријанци и Чеси, ређе Италијани или људи из наших крајева. Гостовање „Едисон идеал електро-биоскоп позоришта“ браће Лифка током 1903. године било је једно од фасцинантнијих: имао је сопствену шатру, електрични генератор, плакате и специјалан програм састављен од филмова разних продукција. Млађи брат, Александар Лифка, већ следеће године ствара сопствени биоскоп са којим обилази Чешку, Словачку, Мађарску и места по Војводини, настањујући се потом у Суботици где 1911. године отвара свој стални „Лифка биоскоп“ („Lifka mozi“), један од најзначајнијих у Европи. Од осталих биоскопа са Лифкиним је могао да се пореди још једино биоскоп Георга Нартена, који се по Војводини креће од 1905. године.

Први стални биоскоп везује се за Сомбор и име Ернеста Бошњака који 1906. године набавља пројектор и устаљује свој програм различитих филмова. У Новом Саду је за ту сврху подигнута дворана где је почетком 1910. прорадио „Аполо пројектограф д. д.“ и тада је представљала прву наменску салу за приказивање филмова у Аустро-Угарској.⁴ Од 1911. отварају се биоскопи у Кикинди, Великом Бечкереку, Вршцу и другим местима, тако да је 1918. године тридесетак сталних биоскопа чинило Војводину најбоље кинофицираним подручјем тадашње Југославије.⁵ Кроз цео овај период и даље су се појављивали путујући биоскопи, с тим што су се сада чешће задржавали у великим ушореним војвођанским селима. Ако су у почетку репертоаром доминирали француски филмови, касније их потискују аустријски, немачки, скандинавски и нарочито мађарски, преко којих се вршио велики утицај на домаћу публику.

Публика по свим овим местима прихватала је оживљене фотографије не само као нови технички проналазак, већ и као феномен који узбуђује на до тада непознат начин,

³ Петар Волк, *Историја југословенског филма*, Београд 1986, стр. 11.

⁴ Касније (после рата) исти биоскоп је наставио са радом под именом „Звезда“, данас је на том месту трговачки „Аполо центар“.

⁵ Слично стање приказивачке делатности присутно је и после рата када Војводина има 612 биоскопа.

дајући свету нов простор и особен печат. Теме су углавном из свакодневног живота, везане су за актуелна друштвена, политичка и војна збивања, те фолклор и природне лепоте. Александар Лифка је имао у свом програму најатрактивније филмове различитих жанрова, не само браће Лимијер, него и Мелијасове, Патеове, Гомонове и других продукција. Хроничаре је највише привлачио тзв. лажни филмски журнал Патеове продукције *Грозоте у Македонији* (1903) у којем се реконструишу масакри турских војника над македонским устаницима. Најдуже филмове, који су трајали до пет минута, имао је, такође, Александар Лифка, а уз њих је приказивао и своје сопствене снимке.

Док су путујући биоскопи обезбеђивали пратњу кафанске музике и грамофона, стални биоскопи су обезбеђивали своје оркестре, који су изводили за време пројекција пригодну музику, а пре пројекција и у паузама концентrirали. Негде су то били велики оркестри, војна музика, камерни састави или пензионисани музичари и студенти. Усталили су се моменти и догађаји као што су почеци пројекција, трајање појединих представа, затим представе за децу, одрасле, поводом разних свечаности, празника и прослава, па представе за јавне сврхе, а врло често и оне за одабрану публику.

Иако је први снимљени филм на овом подручју *Долазак железничког влака на новосадској станици* настао 1897. године, тек се крај прве деценије XX века може сматрати некаквим почетком војвођанске продукције. Др Стеван Адамовић, који је руководио „Аполо“ биоскопом, ангажовао је за потребе биоскопа једног мађарског сниматеља уз чију помоћ настаје филм *Нови Сад*.⁶ Пионири филма били су Александар Лифка, Ернест Бошњак, Владимир Тотовић и Данило Јакшић. Прва двојица нису се задовољила само приказивачком и дистрибутерском делатношћу, већ су се од самог почетка опробали и у стварању филма.

Александар Лифка (1880–1952) је прву репортажу направио о мађарском месту Годолу. Током турнеје са својим путујућим биоскопом Лифка је снимао репортаже из свих

⁶ Занимљив је податак о настанку овог филма: „Снимање је било заказано за недељу пре подне и хроничари бележе да се на новосадском корзоу начинила таква гужва и толико су сви упарађени грађани желели да баш они буду уснимани, да буду одмах поред камере, да сниматељ није могао ништа да уради од накинђурених женских шешира и мушких цилиндара. Љут, сниматељ седа у фијакер и тајном камером снима град. Поподне је забележио српско коло у Салајци, да би на крају снимео и породични живот власника биоскопа.“ (*Неопланта-филм Нови Сад, Каталог 1968*, Нови Сад 1968, стр. 4) Овај детаљ је заправо речито сведочанство о томе како је филм био доживљаван и дочекиван: понекад је огромно узбуђење које је пратило приказивање филмова морала обуздавати полиција.

места у којима је гостовао: Загреб, Бјеловар, Сарајево, Београд, Нови Сад, Суботица. У овим градовима налазио је инспирацију у значајним људима и догађајима. Највећи број филмова снимио је од момента када се усталио у Суботици са својим биоскопом 1911. године, па до 1918. Већину филмова је озвучавао преко оркестра и синхронизовао их је уз помоћ грамофонских плоча. У временском распону од 1907. до 1919. Лифка је добитник три златне медаље за сниматељски рад и две сребрне за приказивачки посао. Поред снимања бавио се фотографијом и израдом дијапозитива. У годинама интензивне заокупљености биоскопским пословима и пригодним филмовима није одржавао везу са власницима биоскопа из других крајева, као што није раздвајао продукцију од потреба сопственог биоскопа, тако да се временом његова богата и пионирска активност свела на учешће у друштвеним и културним збивањима Суботице тог времена.

Многи његови филмови су познати само по наслову, свега је мали број остао сачуван: *Двадесетпетогодишњи јубилеј „Бачке“ у Суботици (1926), Прослава у Суботици поводом новог назива државе на дан 13. X 1929. године, Црквена литија о Брашанчеву у Суботици (1926) и Богојављење (1912).*⁷

Ернест Бошњак⁸ (1876–1963) је био продуцент, редитељ, сниматељ, ентузијаста који је поред Милтона Манакија био најзаслужнија личност у историји југословенског филма. Након отварања сопственог биоскопа „Арена“ 1906. успоставља везе са Будимпештом и афирмише се као активни и инвентивни дистрибутер и неуморни пропагатор филма, показујући до тада невиђену активност која је задрала у све друштвене слојеве града. Почетни успеси су га охрабрили, те је 1909. набавио филмску камеру и снимио свој први филм *У држави Терпсихоре*, којим је представљена игра лепих девојака у градском парку. Стремio је више редитељским стилизацијама него документу, чак и у сасвим реалистичким репортажама о играма и народним обичајима Срба, Мађара, Русина, Немаца. Један од ретких документарних филмова које је снимио је био *Otkrivanje spomenika Ferencu*

⁷ Ова четири филма је А. Лифка још за живота предао музеју Југословенске кинотеке у Београду. „Ова установа и Градски музеј у Суботици чувају многе предмете, писане и штампане документе, плакате, писма, дипломе, који живо сведоче о великој и сталној Лифкиној бризи, љубави за кинематографију почев од снимања, приказивања те до дистрибуције филмова.“ (Милка Микушка, *Александар Лифка: чаробњак покретних слика*, Каталог изложбе, Суботица 1993)

⁸ А. Лифка и Е. Бошњак су приказани на Сталној поставци Музеја Војводине у Дунавској 37, где су постављени њихови портрети, фотографије камера и кадрови из њихових филмова.

Rakoczyji (1912), а његова филмска делатност наставила се и после рата филмовима *Ситни тобоган или ваширишите у Сомбору* (1919), *Лажси мене ради* (1923), *Моја драга колевка и Фаун* (1924). Покренуо је прилично популарни часопис *Спорт и филм* (*Sport es tozi*), који је излазио 1929–30. године. Године 1923. основао је предузеће за снимање филмова, „Боер филм“, где је пробна снимања будућих глумаца оцењивала публика, а она уједно представљају прве рекламне репортаже за југословенски филм и глумце. Наставља да снима интересантне догађаје у Сомбору, што су сада дела већ остарелог Бошњака, уморног и несхваћеног пионира филма: 1930. снима соколске вежбе, затим фудбалску утакмицу, а по наруџби црквених власти Процесију сомборске римокатоличке жупе о Тијелову 1932. После ових филмова више никада није снимао.

Владимир Тотовић (1898–1918) са својих осамнаест година оснива филмско предузеће „Corvin“. И аутор је првог новосадског играног филма *Лопов као детектив* (1915), духовите пародије криминалистичких филмова. У Новом Саду снимио је и документарни филм о погребу секретара Матице српске *Сахрана Антонија Хаџића* (1916). Како је хтео да се афирмише као глумац, одлази у Беч где одмах ступа у везу са продуцентима. Добија главну улогу у комедији *Нервозни подстанар*, а наступао је у филмовима *Милер и његов пас* и *Мала Елза и тетка Паула*. За „Регент филм“ је снимио још шест улога, а ови успеси младог Тотовића прекинути су прераном смрћу на фронту. За непуне четири ратне године учинио је и покушао више него други у далеко повољнијим околностима.

Е. Бошњак, В. Тотовић и А. Лифка су настојали да афирмишу што више кинематограф⁹ и филм у Војводини и по својим опусима, плановима, ентузијазму и упорности представљају изузетне личности међу пионирима југословенског филма.

Међу њих треба убројати и жену Е. Бошњака, Ирену Бошњак, главну протагонисткињу његових филмова и његовог другог сарадника, Михаља Тиглера, сценаристу и помоћника режије, као и Данила Јакшића (1885–1960), оснивача „Титан филма“, предузећа које је из Старог Бечеја преселио у Нови Сад. Снимио је више наручених

⁹Луј и Огист Лимијер, француски проналазачи и изумитељи филма, конструктори су филмске камере „кинематограф“ (*cinematographe*), која је и пројектор којим се снимљени филм може пројектовати на екран и приказати публици. Назив је добио по грчким речима *kinema* (покрет) и *graphein* (писати). Види: Стеван Јовичић, *Од камере опскуре до видео-филма*, Београд–Крагујевац 1998.

филмова, за један од њих (*Индустријска изложба у Осијеку*) награђен је златном медаљом и дипломом 1925, а затим се окренуо кратком играном филму и комплетирању филмских журнала. На смањење његове активности утиче укидање повластица за домаћи филм и одлука већине биоскопа да кратком филму затворе врата својих дворана. Отуда Данило Јакшић, попут многих других, 1934. ликвидира своје предузеће.

Филм је у свим нашим крајевима био више технички и финансијски него културни проблем, тако да су о његовом животу бринули само они које је то лично занимало. Пионире су више исцрпље жеље него остварења, па је иза њих остало далеко мање дела него иза професионалаца и аматера тога времена у суседним земљама. Филм је био и остао за све њих недокучиви идеал.

На овај дисконтинуирани развој филма за који су искључиво били заинтересовани они који су се њиме бавили, не налазећи подршке у ширим друштвеним оквирима и на вишим инстанцама, надовезује се, пред Други светски рат, и Родољуб Г. Маленчић са првим полицијским трилером у Југославији *Happy End* (1929), као и Лазар Велички са својим кратким филмовима (*Поплава у Новом Саду 1940*). Постоји и неколико филмских записа из периода окупације које је снимио адвокат Федор Адамовић.

Даља судбина кинематографије у Војводини

Ова линија аматерског филма добија нови полет после завршетка рата. Прво друштво киноаматера формирано је на измаку 1951. године у Новом Саду, а затим се стварају клубови у Суботици, Сомбору, Сенти, Зрењанину, Кикинди, Апатину, Сремској Митровици и Панчеву, који врло брзо постају регионални центри киноаматерских окупљања. Тежиште њиховог рада било је на стварању филмске документације о догађајима из свих делова стварности. Запажени успех документарног филма који је остварила самостална продуцентска група „Неопланта“, чије су језгро чинили Бранко Милошевић, Петар Латинковић, Славуј Хацић, Стеван Удовички, Мирослав Антић и Стеван Станић, довео је до одлуке Скупштине АПВ да оснује установу са задатком да снима документарне филмове из социјалистичке изградње и о значајним догађајима из друштвеног, привредног и културног живота Војводине. Тако је „Неопланта“ могла да почне са радом 28. септембра 1966.

године.¹⁰ Групи аутора окупљених око овог предузећа који су до његовог оснивања снимили већ 15 филмова (*Дунаве, Дунаве, Овнова част, Посејем па се смејем, Стеријин мај, Писмо са марша*, итд.), придружили су се потом и Желимир Жилник, а касније Карољ Вичек, Карпо Аћимовић Година, Првослав Марић, Душан Нинков и Бора Гвојић.

„Неопланта“ приступа и продукцији играног, дугометражног филма којих је у времену од 1966. до краја 1982. завршено свега дванаест. Поред публицитета који су својим контроверзним деловањем и значењима изазвали *Свети песак* (1967) Мирослава Антића, *Рани радови* (1969) Желимира Жилника и *W. R. misterija organizma* (1971) Душана Макавејева, иницирајући при томе размишљања о идејно-политичком ангажману филмског стваралаштва у друштвеним форумима, најповољније оцене добила су дела *Доручак са ђаволом* (1971) Мирослава Антића, *Парлог* (1974) и *Трофеј* (1979) Кароља Вичека и *Широко је лисиће* (1981) Петра Латиновића.¹¹ Као копродуцент филмова јавља се ТВ Нови Сад која је својим оснивањем повукла бројне кадрове из „Неопланта“. У овој кући су стварали аутори из осталих југословенских центара док су војвођански аутори били искључиво везани за „Неопланту“, уместо које је крајем 1986. основана нова продуцентска кућа „Тегга-film“ за кинематографију. У њеној продукцији као и копродукцији са другим филмским кућама настало је пет запажених играних филмова *Тако се калио челик* (1988) и *Куд плови овај брод* (1998) Желимира Жилника, *Граница* (1990) Зорана Маширевића, *Тито и ја* (1992) Горана Марковића и *Оригинал фалсификата* (1991) Драгана Кресоје, укључујући и једанаест ТВ епизода. Млади аутори, посебно са завршних година Академије, остварили су бројне успехе са краткометражним играно-документарним и анимираним филмом, којих је у продукцији ове куће остварено 26. Трећи продуцент по значају на територији Војводине био је „Пан филм“ из Панчева, основан 1973, који је снимио два играна и више десетина кратких и анимираних филмова.

За развој кинематографије у Војводини велику улогу имало је и оснивање ТВ Нови Сад 1975. године, која је са емитовањем програма почела веома припремљено с обзиром да је већ у оквиру ТВ Београда, од 1973. године, почела са реализацијом документарног програма. Филмови из овог корпуса најчешће су имали теме из живота Војводине која

¹⁰ Види: Петар Волк, нав. дело, стр. 402. Такође и *Неопланта-филм Нови Сад, Каталог 1968*.

¹¹ Види: исто, стр. 398.

нестаје: рибари, старе занатлије, ветрењаче, последња сувача, лицидар и друге теме из етнологије. Прилично модерно опремљена ТВ Нови Сад је успела да око себе окупи знатан број филмских стваралаца, који су, нарочито после филма *W. R. misterija organizma* на њој нашли ухлебљење (Бора Гвојић, Карољ Вичек, Петар Латинковић, Првослав Марић, Света Штетин, Добри Јаневски, од сценариста: Душко Попов, Љуба Вукмановић, Стеван Станић, Владимир Урбан). Даљи развој документарног и играног програма био је обележен бројним емисијама као што су *Од нашег дописника* (1984–1992) и *Варошарије* (1987–1993); прва драма *Концерт за 1001 бубањ* настала је 1976. а редакција драмског програма оформљена је 1979. године. Касније су се формирале редакције и на језицима народа који живе у Војводини.

Битан моменат у кинематографији Војводине представља и оснивање драмског одсека Академије уметности у Новом Саду 1974. године, када је стартовала прва генерација глумаца, а 1976. прва генерација режисера. На њој су предавали познати уметници као што су Бранко Плеша, Раде Марковић, Петар Банићевић, Бора Драшковић, Влатко Гилић, а студентима глуме на мађарском језику Ласло Патаки. Посебност овог одсека је у томе што се режија учи интермедијално, односно, паралелно за четири врсте медија: филм, ТВ, позориште и радио. Многи студенти завршних година режије добијали су признања за своје филмове, углавном кратке и документарне, а истакнуто име међу њима је Мирјана Вукомановић, која је добила и међународне похвале.

Важан моменат у свету седме уметности представља и живот филма, његова перцепција и прихватање, а у овом погледу не могу се заобићи биоскопи и дистрибутерске куће. После Другог светског рата већину биоскопа у Новом Саду покривали су „Звезда“ и „Народни филм“, од 1961. године сједињени у дистрибутерску кућу „Звезда филм“. Њихова делатност је била присутна и у улози копродуцента са „Неоплантом“ и другим дистрибутерским кућама из земље. Дистрибутери из Београда били су њихов најважнији извор за многе домаће и већину страних филмова. У „Звезда филму“ је данас архив за филмски материјал настао у „Неопланти“, филмски материјал настао у „Тегги“ је у њиховој архиви, док се међуратна продукција чува у архиву Југословенске кинотеке у Београду.

Први градски биоскоп подигнут после рата био је „Дунав“ (1960), а биоскоп „Арена“, који је изграђен 1969. године, представљао је тада један од најкомотнијих и најопремљенијих биоскопа у Европи.

Литература:

Стеван Јовичић, *Војвођани пионери југословенске кинематографије*, У: *Филмски каталог Војводине*, (ур. Јања Шакић, Бранко Милошевић), Нови Сад 1973.

Петар Волк, *Историја југословенског филма*, Београд 1986.

Неопланта-филм Нови Сад, Каталог 1968, Нови Сад 1968.

Милка Микушка, *Александар Лифка: чаробњак покретних слика*, Каталог изложбе, Суботица 1993.

Стеван Јовичић, *Од камере обскуре до видео-филма*, Београд–Крагујевац 1998.

Стална поставка Музеја Војводине II (у штампи)

Lidija Mustedanagić

DEVELOPMENT OF CINEMATOGRAPHY IN VOJVODINA

Summary

The work consists of two parts: in the first, greater part are given beginnings of the film creative work in Vojvodina, which at that time was heading in relation to other parts of Serbia and former Yugoslavia. In addition to the first movable and permanent cinemas, distributors and cameramen, the work in film propagating was equally represented. Mainly active in that were film's pioneers (Aleksandar Lifka, Ernest Bošnjak, Vladimir Totović and Danilo Jakšić), enthusiasts and zealous workers, who often, even for their own disaster, were dedicated to development of cinematography.

The second part of the work, this process in Vojvodina is observed in its outlines, gives survey of creation and development of film enterprises (Neoplanta, Terra) and other institutions that are important not only for making and distribution of films but also for knowledge about it (TV Novi Sad, Academy of Arts in Novi Sad), cinemas and distributing firms (Zvezda film (Star film), Arena Cinema), archives and museums.

Рад Музеја Војводине 43-45 (2001–2003): 147–151.

О екслибрисима, печатима и записима у Збирци старе и ретке књиге Музеја Војводине

Збирка старе и ретке књиге у Музеју Војводине

Збирка старе и ретке књиге издвојена је из књижног фонда Библиотеке Музеја Војводине, а њен првобитни састав генеолошки се везује за развој библиотеке, који почиње са оснивањем Музеја Војводине (некадашњег Војвођанског музеја) 1947. године. Комплексност структуре Музеја Војводине условило је и оријентисало набавну политику његове библиотеке: књижни фонд садржи литературу из свих музејских струка, највећим делом из археологије, етнологије, историје, историје уметности, нумизматике, затим њима сродних и помоћних наука, као и литературу из области музеологије.

Библиотека већ 1948. добија на поклон одређени број публикација из сабиралишта књига које је у Новом Саду основано после Другог светског рата, а у које су из напуштених двораца и кућа доношене књиге и касније додељиване библиотекама и установама. Библиотеци су те године поклонили књиге и Народни и Етнографски музеј из Београда, Етнографски музеј из Загреба и Љубљане, Земаљски музеј из Сарајева, као и многе друге мање установе и појединци. Суботичка градска библиотека је 1949. године поклонила Музеју Војводине 200 књига. Књижни фонд је обогатио и тадашњи управник Музеја Рајко Николић. Од самог почетка књиге су набављане куповином, разменом и поклонима, од којих је трећи начин био најмање заступљен, док је интензитет другог варирао од економске моћи Музеја. Највећи број публикација доспео је путем размене.

Када је 1955. године извршена ревизија целокупног фонда, издвојене су старе и ретке књиге и сложене у посебан ормар. Начињен је интерни каталог ових изузетних публикација. Стара и ретка књига је и данас један од фондова Библиотеке. Начин набавке појединих књига је тешко утврдити. Већина књига је прошла библиотечки инвентар, али инвентарне књиге, сем куповине по књижарама, нису детектовале ниједан други начин, осим често уписиване безличне напомене „поклон“. Поједине примерке нашла сам у Збирци књига и брошура, што је наслеђе Историјског музеја Војводине (који се са Војвођанским музејом

1992. године сјединио у јединствену установу – Музеј Војводине) и у неким другим фондовима његове библиотеке.¹

Збирка старе и ретке књиге се музеолошки обрађује од 1998. године тј. од момента када је преузимам и, мало касније, формирам посебну инвентарну књигу. Броји око 266 наслова књига и периодике, њен састав је шаролик, тематски и језички: овде су нашле место књиге из књижевности, историје (словенске и европске, старије и новије), историје књижевности, историје уметности, биологије, медицине, војних наука, географије, пчеларства, граматике, затим ту су речници, бедекери, лексикони за поједине области, религиозне и црквене књиге, школске књиге и слично – на црквенословенском, рускословенском, славеносрпском, српском, хрватском, руском, чешком, мађарском, немачком, румунском, француском, италијанском и енглеском језику.

Стара и ретка књига је појам који у музеолошким оквирима има истакнуто место због своје упадљиве присутности у већини збирки везаних за историју. Наиме, од како је човек стекао способност бележења својих мисли и дела, књига је била и остала вредан извор информација о времену и простору са којег долази и равноправно је са осталим материјалним изворима сазнања учествовала у реконструкцији културног нивоа одређене епохе и доба. Стога се на сталној поставци Музеја Војводине могу видети рукописне књиге из XV и XVI века, прве штампане књиге које илуструју политички живот и прилике у потоњим вековима и нарочито оне које су везане за развој и ширење образовања и науке, школства и књижевности.

Најстарија књига у Збирци је рукописна: реч је о *Четворојеванђељу* из XVI века, док је мања целина књига из XVIII века посебно вредна и драгоцену. XVIII век је као век просвећености посебно важан, он је у темељима нашег књижевног, уметничког и научног замаха, а присуство књиге је нарочито индикативно. Из XVIII века су и данас ка нама окренути Доситеј Обрадовић, Јован Рајић, Захарија Орфелин и Христофор Жефаровић,² са својим претходницима и следбеницима.

Довољно је, на пример, окренути се *Стематграфији* и увидети комплексни и сложени значај који она данас има. *Стематграфију* је у Бечу 1701. године објавио Павле

¹ Један од фондова је и Библиотека Историјског архива ПК СКС која је припала Музеју радничког покрета, трансформисаном у Музеј социјалистичке револуције, а потом у Историјски музеј Војводине.

² У литератури се користи и Жефаровић, али сам се определила за други назив.

Ритер Витезовић, а на рускословенски је превео Павле Ненадовић млађи. Исту књигу је у бакру изрезао, за штампу приредио и осмислио Христофор Жефаровић у Бечу 1741. године. Књига је била замишљена као политички памфлет у којем ће се на окупу наћи сви свец и владари из куће Немањића, а као њихов природни наследник и следбеник, на крају низа портрета приказан је и лик Арсенија IV Јовановића Шакабенте. Књига је урађена са намером да аустријским властима покаже да са самодржавношћу Срба није нестала и њихова национална свест и национални понос. Овај хералдички зборник у којем су били заступљени и грбови српских земаља, постаје и после 1741, у неколико редакција, популаран код Срба. Милорад Павић је види као збирку стихова: са посветном песмом Арсенију IV, са стихованим девизама уз сваки од грбова, што чини 56 поетских медаљона, и са завршном песмом у виду похвале аутору књиге Жефаровићу од Павла Ненадовића. Несумњиво је да се Жефаровић овде истакао пре свега и као ликовни уметник, онај који је насликао предлошке и ликовно компоновао целу књигу. Стога су је историчари уметности с разлогом уврстили међу ликовна остварења и тако је оцењивали.

Није *Стематологија* једини бисер Збирке старе и ретке књиге Музеја Војводине. Невелика обимом, али разнородна по примерцима које чува, Збирка поседује и дела као што је *Историја* Јована Рајића из 1794, *Физику* Атанасија Стојковића из 1803, *Српски рјечник* Вука Стефановића Карацића из 1818. и 1852. године, *Мезимца* Доситеја Обрадовића издатог Павлом Соларићем у Будиму 1818, *Псалме Давидове* у преводу Ђуре Даничића из 1865, бројне примерке најстаријих бројева *Летописа Матице српске*, *Сербског народнијег листа*, *Данице*, *Комарца* и слично. Ту су и књиге на страним језицима везане за наше културно поднебље као што је Вука Карацића *Kleine Serbische Grammatik* у преводу Јакоба Грима или Шафариково дело из 1833. *Serbische Lesekörner*. У Збирци се налазе и примерци као што је *La nouvelle Héloïse* Жан Жак Русоа из 1764. или Хитлеров *Mein Kampf* из 1927.

Занимљивост посебне врсте су књиге које носе обележја припадности или посвећености појединим чувеним људима, на пример, потпис Јована Стефановића Виловског на корицама његове књиге на немачком, везане за године револуције 1848–1849, затим екслибрис Александра Цинцар-Марковића, министра спољних послова Краљевине Југославије на књизи Жоржа Бранда *Menschen und Werke* из 1900, посвета Едеа Маргалича Гедону Дунђерском на збирци епских песама о Краљевићу Марку издатој у Будимпешти 1896. године итд. Бројне су књиге које потичу из библиотека др Лазе Пачуа, Триве Милитра,

Радивоја Симоновића, Јелке Бернациковске и других личности и институција, што је иницирало да један сегмент ове разнородне Збирке буде испитан и протумачен на другачији начин, те се Збирка осветли са оне стране коју су јој њени некадашњи власници додали у виду књижних ознака, неминовних пратилаца књиге од најстаријих дана и сигурних трагова о томе да је књига била присвајана и читана.

Екслибриси

Ex libris дословно значи „из књига“ дотичног човека, из његове библиотеке (пошто стари Латини нису имали свој израз за збирку књига, *ex libris* се може превести и као „из библиотеке“). На листићима углавном стоји (и требало би да стоји) изворно *ex libris* (латиницом, без цртице), а када се назив поименичи, он постаје назив за предмет и то онда више нису две латинске речи, већ једна српска реч (латинског порекла), коју можемо писати само као *екслибрис*, јер је то сложена именица.³ Реч је о међународном латинизму, премда Енглези користе и *bookplate* (*book-plate*), а Немци *Bücherzeichen*. Код нас се као синоним користе *књижни знак* или *књижни листић*, при чему је ово друго језички одређеније, чак и ако је у питању отисак печата, тродимензионални, холограмски или дигитализовани знак.

Екслибрис је штампана или ручно израђена налепница, која се лепи на унутрашњој страни предњих корица књиге и означава његовог власника. Јавља се крајем XV века у Немачкој, а затим и у другим земљама. Налепница је по правилу уметнички рад, малог формата, где се иза обавезног натписа *ex libris* ставља име и презиме власника књиге (односно, библиотеке) и садржи илустрацију са одговарајућом симболиком везаном најчешће за склоности и карактер власника. Мале графике су у почетку имале хералдички карактер, јер су их наручивали племићи чији су породични грбови стављани на екслибрис. Од грба, иницијала и симбола развио се до алегоричних мотива, стиха, гесла, шале и опомене посуђивачу књиге.

Првобитно су умножавани дрворезом, а од XVIII века бакрорезом, бакрописом, акватинтом, литографијом, сито штампом, линорезом, монотипијом, сликањем, цртањем,

³ Ivan Klajn, *Kako se piše 'ekslibris'?*, *Ex libris bilten*, 7, Beograd 1999, стр. 2–3. Из ове речи изводи се екслибриста (сакупљач, односно, аутор екслибриса), екслибристкиња, екслибристика (грана ликовне уметности).

сериграфијом, калиграфијом, фотографијом и другим техникама. Развојем штампарства створена је могућност умножавања великих тиража екслибриса, у читавим серијама. Почетком XX века колекционари почињу да скупљају екслибрисе и стварају колекције. Посебну вредност имали су примерци који су штампани највише до 50 примерака, нумерисани и потписани од стране уметника. Нарочиту уметничку вредност показују они екслибриси који су рађени у стилу сецесије. Данас у свету има преко 15.000 колекционара, а највеће збирке чувају се у Британском музеју у Лондону, у Националној библиотеци у Бечу и у Градској библиотеци у Минхену.

У новије време израђују се *обични екслибриси* који немају уметничке вредности, већ се искључиво на њима налазе штампана имена и презимена власника. Такође су се штампали екслибриси без имена који су се могли куповати у књижарама и другим продавницама. Постоје и *суперекслибриси* (*super ex libris*), што у преводу са латинског значи *велики екслибриси*, утиснути у виду монограма, ређе налепљени на хрпту, предњој или задњој корици, у функцији означавања својине или као украс књиге ако је утиснут у златотиску.

Неки савремени екслибриси остају верни традицији носећи илустрацију која одражава личност библиофила, те таква слика углавном пресликава његово занимање, место рођења или пребивања, хобије, филозофска или религиозна убеђења, његов укус и осећање за уметност. У основи не би требало да има суштинске разлике између „употребног“ и „уметничког“ екслибриса, што је заједнички став већине екслибрис удружења.

Током своје дуге историје екслибрисе су понекад израђивали значајни аутори, али најчешће су били рад занатлија-гравера. Данас све већи број библиофила придаје значај уметничком квалитету својих екслибриса, при чему се дијалог између власника и аутора/уметника успоставља као важан и неопходан. Неки од најбољих примера у уметности савременог екслибриса представљају производ тесне сарадње и узајамности између уметника и власника, али могу се такође наћи примери где је екслибрис само овлашно у вези са захтевом наручиоца, те он само представља део уметничког опуса и тематски је везан за њега. Знатан део екслибриса Албина Бруновског припада, нпр., овој категорији. Књижни листић велике уметничке вредности биће, наравно употребљен у књизи одговарајуће библиофилске важности.

„Идеални екслибрис данас представља оригинални графички рад високог уметничког домета, у коме се уметник и власник хармонично сусрећу, са природно уграђеним текстом, елегантним, који тежи калиграфској перфекцији.“⁴

Историјат

Екслибрис међу Јужним Словенима прати европске обрасце развоја, најчешће са извесним закашњењем и регионалном неуједначеношћу.

Потреба да се на крају рукописа забележи име власника постојала је како у читавој средњовековној Европи, тако и код јужнословенских преписивача тога доба. Тако се завршава чувено *Мирослављево јеванђеље* (написано око 1180. године за кнеза Мирослава /1169–1197/, брата Немањиног): „Ја грешни Глигорије, дијак, недостојни да се назове дијаком, саставих златом ово Јеванђеље великославном кнезу Мирославу, сину Завидину“. *Карејски типик* (устав који утврђује строги начин живота за монахе испоснике) који је св. Сава написао у Кареји на Светој гори, где је 1199. године саградио испосницу, завршава се Савином опоменом да нико не сме из ње узети „што је у том месту или од књига или од икона или што друго... нека је проклет и везан од свете и животвореће Тројице: Оца и Сина и Светога Духа и од мене грешнога, и да не буде проштен, ни у овом веку ни у будућем. Због тога писах и потписах овај рукопис.“ Текст припада жанру клетви којима су људи вековима покушавали да заштите књиге или друге драгоцености од крађе. Том типу припада и најстарији познати екслибрис из Јапана (око 1470), а претње екскомуницирањем постојале су и на екслибрисима Ватиканске библиотеке све до касног XVIII века. Ова два протоекслибриса са почетка XII века сведоче о почецима, умногоме неистражене, историје српског знака својине над књигама. И касније се често у старим српским записима налазе помени о томе ко је написао књигу и коме је била посвећена.

Због једноставности и штедње екслибрис је често гумени печат који је користио народни добротвор Сава Текелија (1761–1842), а такав је и печат библиотеке породице српског патријарха Јосифа Рајачића (1785–1861). Познат је суперекслибрис Вуковарца Захарија Орфелина (1726–1804), књижевника и гравера који је, уз Христофора Жефаровића

⁴ Lik van den Brile, *Svet ekslibrisa – Vlasnici ekslibrisa* (katalog izložbe), Beograd 1995, стр. 11–13.

(?–1753), један од првих аутора екслибриса у Војводини. Први штампани екслибриси у југословенским крајевима јављају се у Далмацији, а најстарији познати отисак припадао је Ђури Ђурковићу (касни XV век). Почетком XVI века Албрехт Дирер начинио је екслибрис за Јакоба Банићевића (1466–1532), родом са острва Корчуле, дипломату у служби аустријског цара Максимилијана I.

Власници најстаријих сачуваних екслибриса у Војводини били су гроф Андреј Хадик (1710–1790), поседник из Футога, чији је екслибрис израђен у бакру 1763. године и Марко Ђурковић Сервијски, племић и српски добротвор из Новог Сада и Кањиже, за кога је екслибрис, у техници бакрореза и са представом породичног грба, израдио велики гравер Јохан Ернст Мансфелд 1774. године.

Врхунац у развоју екслибриса у Словенији и Хрватској постигнут је после 1918. године, појавом бројних значајних сликара и графичара. Посебне заслуге у развоју и популарисању екслибриса припадају Удружењу загребачких и љубљанских уметника (са седиштем у Загребу): као манифестацију културног панславизма, Удружење је организовало прву свесловенску изложбу екслибриса 1929. године, на којој је око 100 уметника из Југославије, Бугарске, Чешке и Пољске изложило преко 400 радова.

Штампани екслибриси јављају се код Срба тек у XIX веку. Сматра се да је најстарији типографски екслибрис за црногорског владику Петра II Петровића Његоша (1813–1851) настао пре 1833. године, а од библиотечких најстарији је екслибрис Библиотеке српске православне општине у Шибенику, основане 1834. Богато српско грађанство у Војводини и Београду било је у стању да редовно купује књиге, тако да се ту највише развијао екслибрис у XIX веку.

Чланови династије Обреновић користили су, за време кнежевине Србије, поред суперекслибриса и екслибрис са породичним грбом и девизом *Tempus et meum jus*, а после проглашења Кнежевине Србије за краљевину (1882) у грб је унет двоглави орао као носач штита, а девиза је преведена на српски – *Време и моје право*, што се одразило и на екслибрис дворске библиотеке. Екслибрис дворске библиотеке Карађорђевића из времена владавине Петра I, краља Србије (1903–1918) и Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (до 1921), обликовао је познати архитекта Бранко Таназевић (1876–1945). Знак Матице српске (основане 1826) настао је у XIX веку, а екслибрис њене библиотеке датира вероватно с почетка XX века, око 1920. године. Између два рата екслибрисима се посвећује већа пажња

– израђивали су их многи, међу њима важни уметници, а поседовали их водећи интелектуалци. Екслибрисе су користили чувени проналазач и физичар Михајло Пупин (1858–1935), писац и културни радник Васа Стајић (1878–1947), академик Милош Ђурић (1892–1967) и многи други.

Веће интересовање за екслибрисе јавља се шездесетих година XX века, а међу уметницима предњачи графичар Андрушко Карољ из Сенте који је израдио, највише у техници дрвореза и линореза, преко 5.000 екслибриса и излагао их на преко стотинак светских изложби. У Београду је у последњих деценију и по порасло интересовање за екслибрисе и поводом тога осмишљене су бројне изложбе и предавања, док су многи професори на уметничким академијама позивали и иницирали стварање екслибриса. Изложба екслибриса из приватне колекције швајцарског дипломате Беноа Жиноа, који се службено доселио у Београд, окупила је око себе многе колекционаре, уметнике, библиофиле, историчаре и љубитеље уметности. Догађај је те 1994. године био подстицајан за стварање Екслибрис друштва Београд, које је неколико месеци касније примљено у FISAE, Међународну федерацију екслибрис друштава. Од тада почиње нова фаза у обликовању, сакупљању и истраживању књижних листића на овим просторима, које се проширило и употпунило оснивањем Екслибрис друштва Војводине почетком 1998. године.

Осим Љубомира Дурковића Јакшића, од малобројних истраживача српског екслибриса треба истаћи Дејана Медаковића, Лазара Чурчића, Богдана Т. Станојева и Часлава Оцића.

Екслибриси у Збирци старе и ретке књиге Музеја Војводине

Под екслибрисима овде подразумевам да су то уметнички израђени листићи, са изразом *ex libris* или сличном формулом, цртежом, именом и презименом власника и евентуално са некаквом писаном поруком. Како међу самим колекционарима и истраживачима постоје разна схватања, држаћу се онога које је означио Богдан Т. Станојев,⁵

⁵ Богдан Т. Станојев, *Војвођански екслибриси* (каталог изложбе), Нови Сад 1999.

други истраживачи⁶ (и бројне дефиниције по енциклопедијама),⁷ без обзира што је кроз историјат развита екслибриса у његовој служби могао стојати и гумени печат. Овде су уврштени и они књижни листићи које Богдан Т. Станојев назива *обичним екслибрисима*, који немају уметничке вредности, већ се искључиво на њима налазе штампана имена и презимена власника, док ћу печате са именима власника и формулацијама о припадништву посебно обрадити, као групу знакова на књигама у виду печата.

1. екслибрис налази се на полеђини предње корице књиге: Georg Brandes, *Menschen und Werke*. Frankfurt a/M. 1900. Припадао је Александру Цинцар-Марковићу,⁸ чије је име на графици (изведеној техником суве игле) величине 12x15,5 цм, око 1930. године, са приказом Београда из 1625. године, формулом *ex-libris* и натписом на немачком „In Nothgedulding, / Im Gluecke guethig, / Frisch vorwaerts in Gefahr“ („Поуздан у случају потребе, / обдарен срећом, / окретан у опасности“). Назив града и потпис власника написани су ћирилицом, а сав текст дат је у маниру готице. Подлога је беж, а цртеж, слова и стилизовани рам су смеђе боје; све је уоквирено белом, тј. то је део хартије без отиска. Према Чаславу Оцићу⁹ ово је једини познат екслибрис са панорамом Београда, мада постоје индиције да постоји још један приказ главног града на екслибрисима.¹⁰



⁶ Lik van den Brile, *Svet ekslibrisa – Vlasnici ekslibrisa* (katalog izložbe), Beograd 1995, стр. 11–13.

⁷ Види: Дефиниције екслибриса, *Ex-libris Bilten*, 5, Beograd 1998, стр. 20–21.

⁸ Александар Цинцар Марковић (?–1948) био је министар спољних послова Краљевине Југославије, који је потписао приступање Југославије Тројном пакту 1941. године.

⁹ Časlav Očić, *Ekslibris u jugoslovenskim zemljama*, u: *Svet ekslibrisa – Jugoslovenski ekslibris* (katalog izložbe), Beograd 1995, str. 16–18.

¹⁰ Класични филолог Коста Ђ. Књежевић обзнанио је да је власник једног екслибриса, непознатог аутора и власника, са другачијим приказом Београда, односно, измењеним погледом на Калемегдан. Види: *Ex-libris Bilten*, 9, Beograd 2000, str. 10.

2. еклибрис налази се на првој страни књиге: Ladislaum Szörény, *Vindiciae Syrmieneses. Seu: Descriptio Syrmii, Posonii* 1734. Црно-бели еклибрис, величине 9x8 цм, украшен је цртежом сове на отвореној књизи поред свеће у свећњаку и књигама на полицама у позадини, а испод је текст „ex libris Dr. Karolý Messinger Ечка N°1143“. Налепљен је по дужини странице, тј. положено. Исти еклибрис познат је од раније и налази се у каталогу изложбе еклибриса Богдана Т. Станојева, али са бројем 320, у списку под именом власника: др Карло Месингер, Ечка.¹¹



3. еклибрис налази се на полеђини предње корице књиге: Dr. Richard Sternfeld, *Berühmte Musiker und ihre Werke*, Berlin 1922. Зелено-бели еклибрис величине 6x7,5 цм, украшен је цртежом четири дрвета јеле, испред којих је чесма, док је у белом празном пољу наштампана формула „Dieses Buch gehört.“¹² власник се потписао црним мастилом „G. V. Dundjersky. 1926.“¹³ Ово је примерак серијског еклибриса који је Гедеон Дунђерски¹⁴ вероватно купио заједно са књигом. (Инв. бр. 62)

¹¹ Богдан Т. Станојев, *Војвођански еклибриси* (каталог изложбе), Нови Сад 1999. Др Карло Месингер (?-?), био је лекар у Ечкој, кућни лекар ечанског властелина Феликса Харнонкурта (Felix Harnoncourt), чијој се ћерци удварао Карлов син. Располагао је богатом кућном библиотеком.

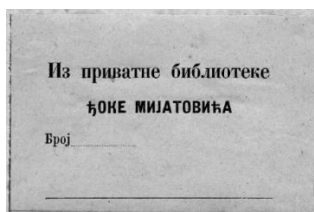
¹² „Ова књига припада:“

¹³ Породица Дунђерски имала је имање у Челареву, одакле књига потиче. У Збирку је доспела разменом са Историјским одељењем (део за историју уметности).

¹⁴ Др Гедеон Дунђерски (1875–1939) потиче из познате србобранске породице, он је млађи син Лазара Дунђерског. Био је велепоседник, индустријалац, банкар, председник Матице српске. Докторат права стекао је у 21. години у Будимпешти. Бавио се политиком и 1910. године ушао је у Угарски сабор. Главни имање било му је у Чибу/Челареву (огромни комплекси земље, пивара, кудељара, шпиритара, млин, ергеле), а имао је имање у Србобрану и многе фабрике на другим странама. Био је и председник Новосадске продуктне берзе, још једном посланик, али у југословенском парламенту и велики народни добротвор. Са супругом Теодором-Дором рођ. Влаховић имао је синове Лазара (1903–1956) и Душана (1905–1977) и ћерку Софију.



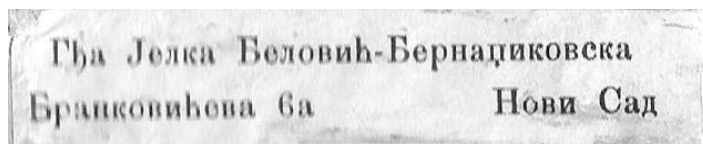
4. екслибрис налази се на првој страници књиге: *J. F. Castelli's sämtliche Werke*, Wien 1858. Једноставни бели књижни листић, величине 8x5,3 цм, на којем је наштампано „Из приватне библиотеке Ђоке Мијатовића Број___“¹⁵, је обичан екслибрис.



5. екслибрис налази се на полеђини предње корице књиге: *Handbuch der Pathologie und Therapie*. b. g., b. m. Књижни листић је бела хартија, величине 7,5x1,5 цм, на којој је одштампано „Gđa Jelka Belović-Bernadžikowska Brankovićeва ба Novi Sad“,¹⁶ сасвим сигурно скинута са поштанске пошиљке, што је очигледно због адресе која се, иначе, не ставља на екслибрисе.

¹⁵ Др Ђорђе Ђока Мијатовић (1848–1878) лекар, први социјалиста у Новом Саду. Након гимназија у Печују и Пожуну, уписује се на права у Пешти, али се тек на Сорбони у Паризу опредељује за изучавање правних и друштвених наука (1868–70). Пропутовао је целу Америку, а затим је у Цириху студирао медицину. У Женеви завршава студије медицине за две и по године. Слао је дописе за *Заставу* из Париза. Од 1872. године сарадник је у Марковићевом часопису *Радник*, а заједно с њим покреће социјалистички лист *Једнакост* у Новом Саду. Као лекар одлази да ради на Далеки исток 1875, био је у Индонезији и Индији, а 1878. године вратио се у Нови Сад због нарушеног здравља, где умире у 30. години живота.

¹⁶ Јелена Беловић-Бернаџиковска (1870–1946) била је педагог, фолклориста и књижевница. Учитељску школу завршила у Загребу, а студирала је на вишој педагошкој школи у Бечу и Паризу. Говорила је девет језика. Велики део својих јавних активности посветила је етнографији и фолклору, а изузетно је цењена као познавалац народног веза, упућујући у својим радовима на његову класификацију, историјски развој и народну орнаментику. Легат Ј. Б. Бернаџиковске чува се у Етнолошком одељењу Музеја Војводине, а садржи књиге, рукописе (писма, етнографска грађа) и текстилну збирку. Вероватно је из овог легата књига *Handbuch der Pathologie und Therapie* доспела у Збирку, премда о томе нема никаквих података. У литератури, као и на екслибрису и другим записима на књизи који ће бити касније описани, видеће се да су у оптицају три варијанте имена ове научнице: Јелена, Јелка и Јелица.



6. екслибрис налази се на полеђини предње корице часописа: *Сербски Летопис*, частица прва, година VIII, частица 28, Будим 1832. Екслибрис величине 3x1,5 цм плаве боје, на њему је тамноплавом бојом одштампано „Светолик Лазаревић књиџар у Новом Саду“.¹⁷



Печати у Збирци старе и ретке књиге

Печати су такође у функцији екслибриса и на њима се могу наћи сличне формуле; поседовала су их приватна лица и бројне институције (често уз годину оснивања или са симболом), како би означили припадништво књиге. Исто тако могу послужити као извор за историју библиотека, чему је пажњу посебно посветила Душица Грбић у свом раду,¹⁸ ослањајући се претежно на сопствена запажања и искуство, јер литературе о овом проблему нема пуно, осим ако изузмемо један мањи прилог Здравка Малбаше.¹⁹ И за једног и за другог истраживача печати су пре свега траг о постојању одређених институција – библиотека, школа, удружења и слично, с тим што се Душица Грбић ограничава само на библиотечке печате, обраћајући пажњу на њихово место у књизи, величину, датум оснивања библиотеке,

¹⁷ Светолик Лазаревић (?–1897) био је трговац, писац, књиџар, новинар. У Бечу и Прагу је радио као трговачки помоћник, а у Нови Сад је дошао 1861. Водио је трговину текстилом и помагао је оцу у убирању калдрмарине. Намесништво му је 1863. дозволило да отвори књиџару, а дата му је дозвола и за отварање библиотеке. Издао је другу књигу Јакова Игњатовића *Милан Наранџић*. Напустио је Нови Сад 1866. и преселио се у Гргуревце где је обављао дужност општинског бележника, а након смрти жене живео је у Вуковару и Старим Бановцима. У Београд долази 1882. године и ради као новинар до смрти. Писао је песме и објављивао их у многим часописима од 1860. године, а објавио је и две збирке у Новом Саду.

¹⁸ Душица Грбић, *Печат као извор за историју библиотека и средство бележења власништва (1, 2)*, у: *Знакови старих књига*, Нови Сад 2000, стр. 99–142.

¹⁹ Здравко Малбаша, *Прилог познавању библиотека на територији Војводине на основу печата на старим публикацијама*, *Библиотекарски годишњак Војводине за 1976. годину*, Год. XIV, Нови Сад 1977, стр. 98–101.

њихову пролазност, писмо печата, националну структуру места из којег је библиотека, претходне називе држава, места и библиотека. Оба истраживача користила су само одређене књижне фондове – Библиотеке Матице српске и Библиотеке Филозофског факултета.

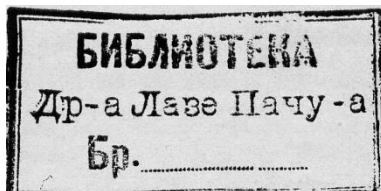
Збирка старе и ретке књиге поседује многе разноврсне и занимљиве печате, личних и других библиотека најчешће, мада и печате са неким другим својствима, занимљиве за опис и бележење, као изванредан путоказ у откривању некадашњег припадништва и пута који је нека књига прешла и као открића делова појединих библиотека, које су се временом, услед разних околности осуле, а њихов фонд се растурио или загубио. Детекција печата је такође вредна пажње, јер осталим истраживачима сугерише шта је све припадало појединим библиотекама (личностима, институцијама и сл.), те ћу тако и печате везати за одређене књиге, као што сам то чинила и са екслибрисима, групишући их по сродности: прво личне библиотеке, затим школе, читаонице, антикварнице и слично, да би на крају дала и историјат Музеја Војводине кроз присуство неколико различитих печата.

1. и 2. печат налазе се на књизи: Dr. med. Robert Flechsig, *Bäder-Lexikon*, Leipzig 1883. Ради се о две варијанте печата Лазе Пачуа,²⁰ који се разликују у једној појединости – први је са текстом „Biblioteka Dr-a Laze Paču-a“, уоквирен, величине 4x2 цм, плавим мастилом, на средини насловне странице, укосо, поновљен је на 1. страни; други печат је испод њега, са истим текстом, али неуоквирен, величине 2,5x0,8 цм.

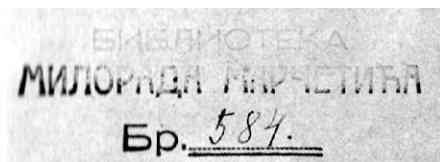


²⁰ Др Лаза Пачу (1855–1915) чувени је лекар, политичар и министар финансија. Гимназију је завршио у Новом Саду, а медицинске студије започео је у Цириху, а наставио и завршио 1881. године у Берлину. Био је главни уредник месечног политичког часописа *Стража* (1878/79), коју су угарске власти забраниле. По завршетку студија у Београду постављен за општинског лекара, а потом и за шефа општинског санитета, да би се касније прихватио положаја управника државних монопола. Године 1904. постаје министар финансија Краљевине Србије, где се показује као велики зналац и где бива биран у три узастопна мандата. Десио се да је у одсуству премијера Николе Пашића, њему као заменику министра спољних послова, уручен аустријски ултиматум Србији 23. јула 1914. године.

3. печат налази се на књизи: E. Ribbach, *Ober-Italien und Florenz*, Berlin 1888. То је трећа варијанта печата са текстом „Библиотека Др-а Лазе Пачу-а Бр. ____“, уоквирен, величине 5x2,5 цм, плавим мастилом, на насловној страни, поновљен је на 3. и 5. страни.



4. печат налази се на књизи: Dr. Johannes Ranke, *Anleitung an der Hand klassischer Beispiele zu anthropologisch-vorgeschichtlichen Beobachtungen im Gebiet der deutschen und österreichischen Alpen*, Leipzig, b. g. (inv. br. 67). Печат има текст „Библиотека Милорада Марчетића²¹ Бр. 584“, број је уписан црним мастилом; печат је величине 5,5x1,5 цм, отиснут плавим мастилом, при врху насловне стране.



5. печат налази се на књизи: В. М. Г. Медаковић, *Живот и обичаји Црногораца*, Нови Сад 1860. На печату је текст „Георгије Видицки²² архимандрит Ковиљ“, овалног облика, величине 4,5x2,5 цм, плавим мастилом, доња половина насловне стране.



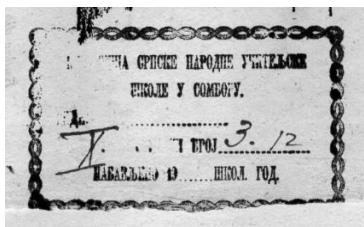
²¹ Милорад Марчетић (1902–1980) био је професор биологије, кустос, орнитолог. Након стицања дипломе на Филозофском факултету у Београду 1925. остао је да ради као асистент за ботанику. Једно време предавао је у гимназији у Вршцу, потом се вратио у Београд, где је у гимназијама радио до ослобођења. Постао је 1950. године кустос у Војвођанском музеју у Новом Саду и отпочео пионирски рад на утемељењу његовог Природњачког одељења које је касније постало део новооснованог Пољопривредног музеја (1959), а потом Покрајинског завода за заштиту природе (1966), одакле је М. Марчетић 1969. отишао у пензију. Двадесет година проучавао је птице и формирао је прву систематску и богату збирку птичјег света Војводине. Имао је смисла за пропагирање природе и њене заштите.

²² Један од бројних архимандрита манастира Ковиља, који је имао своју личну библиотеку. Види: Веселинов Иванка, *Библиотека манастира Ковиља*, Нови Сад 1969.

6. печат налази се на часопису: *Сербски Летопис*, част II. година XXXI. књига 96, Будим 1857. Печат са текстом „Сава Тјукјули“²³ није лични печат, него печат библиотеке Текелијанума;²⁴ овалан, величине 3,3x2,3 цм, плавим мастилом, у дну насловне стране.



7. печат налази се на часопису: *Сербске Летописи*, част перва. година IV, частица 12, Будим 1828. На њему је текст „Читаоница српске народне учитељске школе у Сомбору“²⁵ Број 3.12 X набављено 19__ школске године“, при чему су бројеви у курзиву уписани црним мастилом; четвртаст, величине 7,5x4,5 цм, плавим мастилом, положено дуж ивице насловне стране часописа.



8. печат налази се на часопису: *Сербске Летописи*, трећа частица, година IV, частица 14, Будим 1828. Печат је четвртаст, са текстом „Српска читаоница у Новоме Саду“²⁶

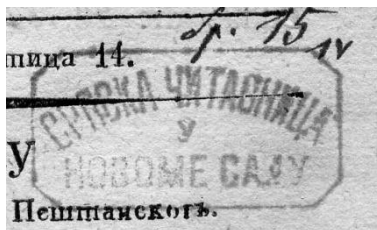
²³ Сава Текелија (1761–1842) био је први Србин доктор права на универзитету у Будимпешти. Потиче из познате српске породице из Арада. На политичку сцену ступа на Темишварском сабору и залаже се да се Србима признају уставна права која имају и Мађари. У време Првог српског устанка настојао је да српско питање дигне на међународни ниво, указујући на стратешки значај подручја која насељава српски народ. Оснивач је Текелијанума, задужбине кроз коју је од 1838. до 1914. прошло 346 студената из свих српских крајева. Учествовао је у раду Матице српске и финансијски је помагао због чега је изабран за њеног доживотног председника.

²⁴ На ово изричито скреће пажњу Душица Грбић, види 101. и 105. страну њене књиге.

²⁵ Српска народна учитељска Школа у Сомбору основана је 1812. године у Сентаandreји, где је први професор и катихета био Платон Атанацковић (1788–1867), а 1816. пресељена је у Сомбор. Данас је то Учитељски факултет.

²⁶ Српске читаонице у Војводини јављају се раније него у Србији: у Иригу 1841, у Вршцу 1842, у Сомбору, Великој Кикинди и Новом Саду 1845. Њихов рад био је прекинут током револуционарних година 1848–1849. године. Према крају XIX века њихов број се повећава. Играле су значајну улогу у друштвеном животу Срба као политички и културни центри. Године 1861. на седници Српске читаонице у Новом Саду основано је Српско народно позориште. Често су читаонице биле организатори беседа које су обухватале пригодни говор, концерт и игранку.

уоквирен рамом са засеченим угловима, величине 3,4x1,3 цм, плавим мастилом, доња половина насловне стране.²⁷



9. печат налази се на књизи: А. Маиков, *Историја србскога народа*, Београд 1858. Унутар овалног печата је текст „Краљев. српска гимназија у Ваљеву“,²⁸ унутар кога је црним мастилом уписан број 369; величине 5x3,5 цм, плавим мастилом, на средини насловне стране удесно.



10. печат налази се на часопису: *Сербске Летописи*, част трећа, година VIII. частица 30, Будим 1832. Овални печат уоквирује текст „Српска виша девојачка школа“²⁹ у Новом Саду 1874.³⁰ плавим мастилом, величине 5x2,5 цм, на првој страни где је садржај.

²⁷ Душица Грбић даје другу варијанту истог печата, види: исто, стр. 105.

²⁸ Ваљевска гимназија основана је 1870. године, налази се међу ретким школама у Србији која је успела да сачува своје првобитне књижне фондове. Један број књига објављених између 1854. и 1890. године, носе званичне печате „Полугимназије у Ваљеву“ и „Краљевско-српске гимназије у Ваљеву“, што потврђује да су набављене између године оснивања школе и библиотеке и године издања најмлађе од њих. Ове књиге су најстарије језгро фонда старе стране књиге у ваљевској гимназији, које су биле изложене на изложби поводом Дана школе 1988. у Галерији Народног музеја у Ваљеву, док је фонд књиге на српском језику био изложен 1987. године.

²⁹ Девојачке школе – Прве такве школе основане су у Новом Саду, Сомбору и Панчеву. Припреме су дуго трајале и тек 22. новембра 1874. Српска православна црквена општина у Новом Саду прихватила је „заветно писмо“ којим се обавезала да исте године обезбеди просторије, намештај и наставна средства за школу. Виша девојачка школа имала је ранг ниже гимназије, у њу су примане ученице које су завршиле четири разреда основне школе. Трајала је четири године. Ову школу завршила је између осталих и књижевница Исидора Секулић, која је после била наставник у Вишој девојачкој школи у Панчеву. Виша девојачка школа је подржављена 1920. године и под именом Женска грађанска школа наставила је рад до априлског рата 1941. год.

³⁰ Душица Грбић, нав. дело, стр. 108.



11. печат налази се на часопису: *Србски Летопис*, част II, год XXX. књига 94, Будим 1856. Мали овални печат садржи текст „Антикварница 'Доситеј Обрадовић' Београд“,³¹ величине 1,2x1 цм, плавим мастилом, у доњем десном углу.



12. печат налази се на књизи: А. Ф. Хилфердинг, *Писма историји Срба и Бугара*, Београд 1857. Унутар четвртастог рама је текст „Књижара и антикварница Тихомира Д. Младеновића, Београд Његушева 23 – Цветни трг“³² величине 3x7 цм, плавим мастилом, на доњој половини насловне стране, положено уз ивицу.



13. печат налази се на књизи: S. H., *Apologie des ungrischen Slavismus*, Leipzig 1843. (инв. бр. 66). Четвртасти, стилизовани рам уоквирује текст „Spitzer Viktor Antiljuar – könyv

³¹ Драгослав М. Петковић (1900–1968) учио је и радио у државним штампаријама у Београду и Сарајеву. Заједно са Радетом Младеновићем обилазио београдске књижаре и антикварнице које су им изгледале нестручне и примитивне, те су 1927. отворили књижарску радњу коју су назвали Књижара, антикварница и књиговезница „Доситеј Обрадовић“. Лична библиотека Драгослава М. Петковића постала је основ асортимана старе и ретке књиге. Имао је добро уређене картотеке и каталоге од којих је најпознатији онај из 1934. године, јер су у њему пописане српске књиге из XIX века, а у каталогу периодике (1939), шестом по реду, пописани су часописи, календари, алманаси и школски извештаји. Имао је свој екслибрис у три величине и његова антикварница била је најбоља у Београду по броју књига, смештају и слободном приступу књигама. Држао је и позајмну библиотеку.

³² Овог књижара Петар Јоновић у својој књизи *Српско књижарство* (Нови Сад 1997) уопште не спомиње.

– és pāpírkereskedése Budapest VII. Erzsébetkörút 14.³³ величина 5x2 цм, плавим мастилом, на доњој половини насловне стране, удесно.



14. печат налази се на књизи: Eugene Sue, *Geheimnisse des Volks oder Geschichte einer Proletarier Familie durch die Beitalter*, Stuttgart 1850. Текст на њему гласи „А. Поверзановић агент Карлстадт“,³⁴ овалног облика, величине 3,7x1 цм, плавим мастилом, у горњем десном углу прве стране.



15. печат налази се на књизи: Јоан Берич, *Житије господа и спаса нашего Исуса Христа*, Беч 1831. Округао печат има два прстена, унутар првог је текст „Новосадска трговачка омладина“,³⁵ а унутар другог, тј. у средини је цртеж сидра; пречник је 3,4 цм, плавим мастилом, на средини насловне стране, удесно.³⁶



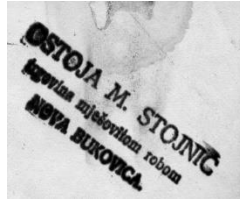
³³ „Шпицер Виктор, антикварница и продаја књига и папира Будимпешта VII (кварт) Кружни пут Ержебет 14.“

³⁴ Вероватно се ради о неком књијару из Карловца (Хрватска).

³⁵ Новосадска трговачка омладина произашла је 1902. године из Болничке задруге трговачке омладине у Новом Саду, основане 1894. године. Удружење је радило пуно на просвети, тако да је организована школа, а исто тако подстакло је оснивање сличних удружења у другим местима Војводине и Србије. Године 1933. објављена је *Споменица Новосадске трговачке омладине 1902–1932*.

³⁶ Види: Душица Грбић, нав. дело, стр. 109.

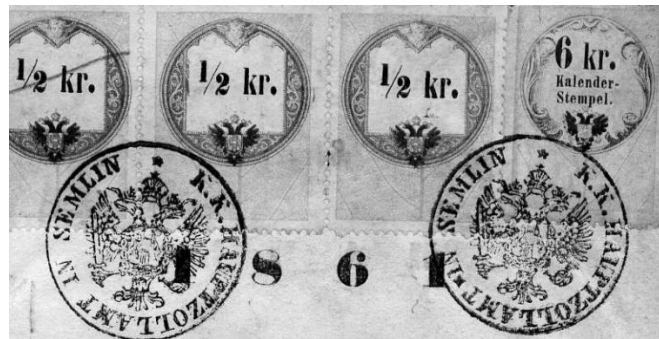
16. печат налази се на календару: *Српски омладински календар за преступну годину* 1868, Београд 1868. Текст „Ostoja M. Stojnić trgovina mješovitom robom Nova Bukovica“ формиран је за четвртасти печат, величине 4,3x1,4 цм, плавим мастилом, косо положен у горњем десном углу насловне стране; на истој страни, у доњој половини улево, налази се



17. печат, са текстом „K. K. Commercial zollamt in Mitrovitz“,³⁷ округао, пречника 2,7 цм, црним мастилом; ударен је преко две маркице за таксу која је плаћена на увоз књига у Аустро-угарску.



18. и 19. печат налазе се на календару: *Зимзелен. Српски народни календар за 1861. годину*, Београд 1861. Идентични су. Текст „K. K. Hauptzollamt in Semlin“³⁸ налази се унутар кружног облика, пречника 2,7 цм, црним мастилом, ударени су преко четири маркице за таксу која је плаћена на увоз књига у Аустро-угарску, у горњој половини насловне стране; исти тип печата као и под бројем 17.

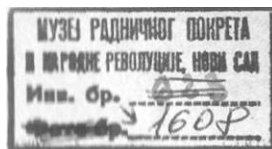


³⁷ Краљевско-царска економска царина у Митровици (данас Сремска Митровица).

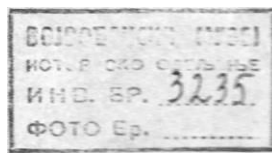
³⁸ Краљевско-царска главна царина у Земуну.

Печати Музеја Војводине који су најфреквентнији у Збирци старе и ретке књиге (не налазе се на свим књигама), због учесталости биће приказани и описани без навођења на којој се књизи налазе:

20. печат је четвртаст и уоквирава текст „Музеј радничког покрета и народне револуције,³⁹ Нови Сад (овде: Инв. бр 623 Фото бр. 1608“, бројеви су уписани хемијском оловком), величине 3,5x2 цм, најчешће је отискиван на полеђини предње корице.



21. печат је четвртастог облика, са рамом око текста „Војвођански музеј⁴⁰ Историјско одељење (овде: Инв. Бр. 3235 Фото Бр. ___“, број је написан црном хемијском), величине 3,5x1,8 цм, плавим мастилом, најчешће је отискиван на полеђини предње и задње корице, или на последњој страни.



22. печат је четвртаст, уоквирен, са текстом „Војвођански музеј Библиотека Бр. ___“ („К“ ознака је уписана хемијском оловком), величине 3,5x1,4 цм, плавим мастилом, најчешће је отискиван на полеђини предње корице или на листовима испред насловне стране; то је инвентарни печат библиотеке Музеја Војводине, односно, негдашњег Војвођанског музеја.⁴¹



³⁹ Музеј радничког покрета и народне револуције основан је 1956. године, издвајањем фондова из Одсека народнослободилачке борбе Војвођанског музеја. Трансформисан је у Музеј социјалистичке револуције и, на крају, у Историјски музеј Војводине. Године 1992. Историјски музеј Војводине сјединио се са Војвођанским музејом у јединствену установу под називом Музеј Војводине.

⁴⁰ Војвођански музеј основан је 1947. године – он је произашао из Музеја Матице српске (1933), односно, музејске збирке која се издвојила из богате zostавштине Саве Текелије. Састављен је од неколико одељења, међу којима је и Историјско одељење. Оно је настало по оснивању Војвођанског музеја и у почетку је обухватило знатно шири период војвођанске историје. Из овог и других прибављених фондова оснива се 1957. године и Музеј града Новог Сада.

⁴¹ Види претходну напомену.

23. печат је округао, са текстом „Војвођански музеј Библиотека Нови Сад“, пречника 2 цм, плавим мастилом, углавном је утискиван на насловне странице, уз друге печате или даље од њих и на неколико страница унутар књиге, без одређеног распореда. То је прави библиотечки печат библиотеке Музеја Војводине.⁴²



Записи на књигама

Записи на књигама могу бити разне врсте, од једноставног записивања самог имена, што је упућивало на власника књиге, до бележења разних врста података који се тичу својине књиге, начина на који је набављена и других садржаја. Мирјана Брковић у анализи записа на старим српским књигама у XVIII и XIX веку⁴³ открива шта је тадашњим житељима Новог Сада и Петроварадина била преокупација, а томе у прилог говоре записи о поседовању књига које су направила приватна лица или институције (углавном школе и цркве), посвете које сведоче о културном кругу одређене средине (професори, издавачи, јавне личности и сл.), записи који су начинили донатори црквама, они који садрже датум или место куповине књиге или њихову цену, што представља битан податак за историју књиге и тржишта. На књигама су се врло често бележили важни и мање важни историјски догађаји, коментари о прочитаној књизи, записи о њиховој поправци тј. рестаурацији, затим о умрлима, о сељацима, етц. Овом тематиком се заправо мало бавило и о њој писало, па су записи на књигама најчешће спомињани и цитирани као илустративна грађа за доказивање порекла књиге или, с обзиром на њихову разноврсност, за поткрепљење неке теме или идеје.⁴⁴

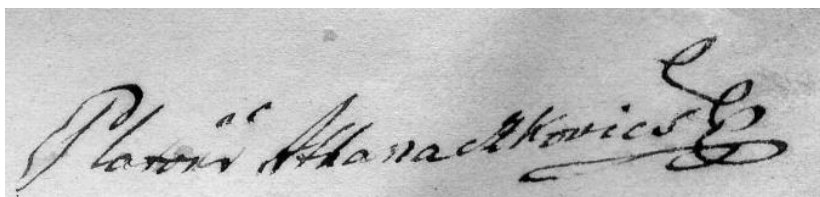
⁴² Види напомену бр. 40 и уводни део текста.

⁴³ Мирјана Брковић, *Нови Сад и Петроварадин у старим српским записима 18. и 19. века*, у: *XVII столеће*, књига III (зборник), Нови Сад 2002, стр. 173–203.

⁴⁴ Према једном запису Владимир Миланков је утврдио која је прва читана књига у Новом Саду, односно, идентитет првог читаоца: ради се о зборнику монаха Марка у којем су скупљена дела која чине темељ српске

Рукописна штива познатих личности изазивала су знатижељу не само садржајем, већ и могућношћу да се из нечијег рукописа ишчита карактер, односно, поједине карактеристике личности. Зна се да је Гете имао велику збирку рукописа славних људи и њему се приписује следећа мисао: „das aus Handschriften über den Charakter der Menschen hergeleitete Urtheil hat mit selten betrogen.“⁴⁵

Неку књигу заправо особен потпис или било који други запис може начинити изврским музејским примерком, као што је то случај у Збирци старе и ретке књиге Музеја Војводине. На пример, драгоценост два листа која су остала од књиге *Die Freiwilligen – Corps Österreich's im Jahre 1859... Wien 1860.*⁴⁶ је у томе што се на првом листу (насловној страни; заведено под инв. бр. 56) налази потпис Платона Атанацковића („Platon Athanaczkovics“), истакнутог црквеног и грађанског великодостојника, који је средином XIX века био један од најугледнијих Срба у Угарској.⁴⁷



Да је одређена књига припадала нечијој библиотеци, најчешће сведоче потписи учињени на корицама и листовима књига, а податак о споменутој књизи употпуњује знање о врсти књига и њиховом броју у библиотеци Платона Атанацковића.

У **Збирци старе и ретке књиге** налазе се следеће књиге са потписима и другим записима начињеним од стране познатих и мање познатих људи.

књижевности, од св. Саве, Доментијана и Теодосија, а први читалац који је запис начинио био је извесни Аксим (Аћим?, Јоаким?) Марковић. Види: Владимир Миланков, *Еустахија пл. Арсић и њено доба*, Нови Сад 2001.

⁴⁵ „Ретко сам се преварио у процени карактера људи на основу њиховог рукописа.“ Према: Ђорђе Рајковић, *Факсимиле од рукописа знаменити Срба*, св. 1, Беч 1871, стр. III.

⁴⁶ Ова књига се не налази у каталогу легата у Матици српској (видети: Библиотека Платона Атанацковића, Нови Сад 1995). Упоредбом са факсимилима насловних страна, сасвим је сигурно да је ово његов потпис. Платон Атанацковић се потписивао и ћирилицом и латиницом.

⁴⁷ Платон Атанацковић (1788–1867) епископ будимски и бачки, писац, председник Матице српске, политичар, просветни радник, добротвор. Након примања свештеничког чина постао је парох и учитељ у Сомбору, а 1812. професор и катихета прве српске учитељске школе у Сентандреји, пресељене касније, 1815, у Сомбор. Закалуђерио се после смрти жене, постао игуман, те архимандрит у Шишатовцу. Године 1834. био премештен у манастир Бездин. За будимског епископа изабран је 1839. После смрти Саве Текелије постао је председник Матице српске и то био до 1844. За време револуције 1848. мађарске власти поставиле су га за бачког епископа и повериле му управу над српском православном црквом у Угарској. По пресељењу из Пеште у Нови Сад 1864, Матица српска смештена је у палату коју је раније покљонио гимназији – Платонеум и овде остала годину дана. Отада, па до краја живота, био је други пут председник најстарије културне установе код Срба.

На листу испред насловне стране (друга страна) књиге *Die Erlebnisse eines kaiserlich-königlichen Offiziers im österreichisch-serbischen Armee-Corps in den Jahren 1848 und 1849.* (Wien 1861) налази се посвета аутора: „Мени свагда милом друштву читалишта Панчевачког⁴⁸ за знак мог почитанија, мое наклоности к' Панчеву и к' житељима његовим од списатеља Јоце Стефановића витеза од Вилова⁴⁹ Црепаица у Плзњу 20/7 61.“

Мени свагда милом друштву читалишта Панчевачког
за знак мог почитанија, мое наклоности к' Панчеву, к'
к' житељима његовим
одб Сплатице
Јоце Стефановића витеза од Вилова
Црепаица

Плзњу 20/7 61.

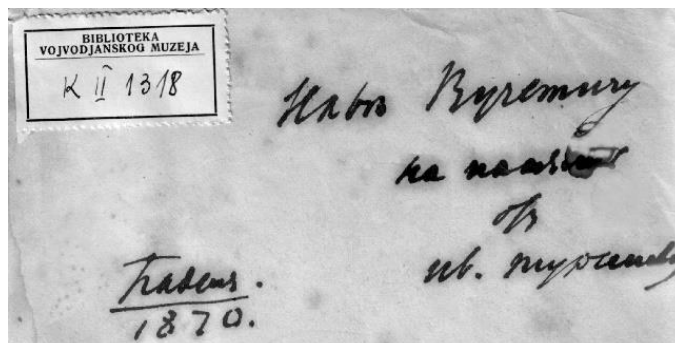
На полеђини предње корице часописа *Сербске летописи*, друга частица, година V, част 17, Будим 1829. налази се запис: „Својина Православне Црквене Општине Каменичке Прочито Срета Дреновић“.

Својина
Православне Црквене
Општине Каменичке
Прочито
Срета Дреновић

⁴⁸ Панчевачка библиотека основана је 1845. (по Љ. Дурковићу Јакшићу) или је 1873. основана под окриљем Панчевачке црквене општине (по Б. Ковачевићу) или постоји већ 194 године (по Михаилу Јанкетићу).

⁴⁹ Јован Стефановић Вилоски (1821–1902) завршио је војну школу у Панчеву, 1838. ступио је у војничку службу, 1845. постао је поручник, а неколико година касније мајор. Учествовао је у буни 1848–49. године и у бици код Солферино. Као пензионер живео је од 1865. у Бечу, започевши са списатељским послом. Из живота једног царског и краљевског официра у аустро-српској војсци 1848–1849 године (1863) представља превод дела које је написао на немачком и објавио у Бечу 1861. (*Die Erlebnisse eines kaiserlich-königlichen Offiziers im österreichisch-serbischen Armee-Corps in den Jahren 1848 und 1849*). У рукопису је оставио своје *Мемоаре* које је наменио Матици српској у Новом Саду.

На неким корицама (предња корице су дуплиране, меке и тврде) књиге *Сочиненија И. С. Тургенева*⁵⁰ (1844–1868) (Москва 1869) налази се посвета писца: „Илџи Вучетићу⁵¹ на памњатъ от Ив. Тургенева _____ 1870.“ (инв. бр. 57)



Потпис Др Лазе Пачуа⁵² налази се на више књига у Збирци: E. Ribbach, *Ober Italien und Florenz. Praktischer Reisehandbuch, mit vielen neuen Karten und Plänen*, Berlin 1888. (инв. бр. 65); Вук Стевановић, *Српски рјечник истолкован њемачким и латинским ријечима*, Беч 1818. (инв. бр. 60); Dr. med. Robert Flechsig, *Bäder-Lexikon*, Leipzig 1883. (инв. бр. 69). На овим књигама налазе се поред потписа и печати који означавају да књига припада његовој личној библиотеци.

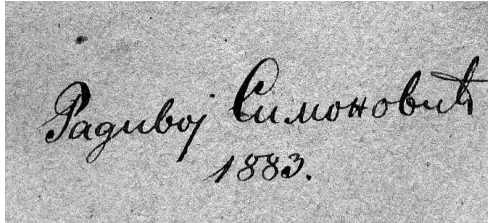


⁵⁰ Иван Сергејевич Тургењев (1818–1883) знатно је проширио познавање руске књижевности на европском Западу, где је провео велики део свога живота (Немачка, Француска), крећући се у друштву познатих књижевника – Проспера Меримеа, браће Гонкур, Алфонса Додеа, Гистава Флобера, Емила Золе и др. Своје стваралаштво започео је у оквирима романтизма, пишући стихове по узору на Пушкина, а прозу по угледу на Љермонтовљевог *Јунака нашег доба* и руску „натуралну“ школу. Постаје познат по *Ловчевим записима*, новелама које су се у целости појавиле 1852. Писао је романе друштвено-функционалног реалистичког усмерења прожете романтичарским мотивима (поетски реализам). Један од последњих романа су чувене *Пролећне воде* (1877), а пред крај живота написао је *Песме у прози*.

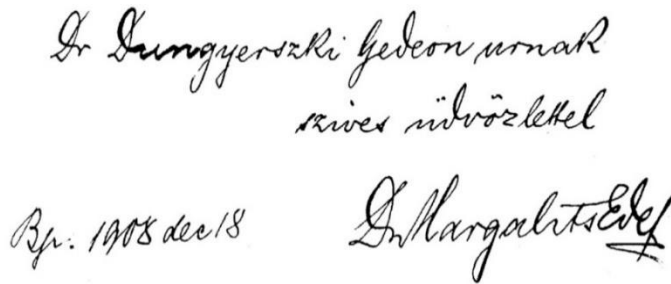
⁵¹ Др Илија Вучетић (1844–1904) адвокат, политичар, публициста. Похађао је гимназију у Новом Саду, Сегедину, Пешти. Права студирао у Пешти као Текелијанац, а докторирао у Бечу. Био је активиста студентског друштва Преодница и Уједињене омладине, залагао се за еманципацију жена код Срба. По свршетку студија вратио се у Нови Сад где се борио за градске интересе. Када се Светозар Милетић повукао из магистрата постао је првак Срба у овдашњој муниципији. Адвокатску канцеларију отворио је 1875. Био је врстан правник, зналац више језика и одличан говорник. Илија Вучетић је 1968. превео Тургењевљев роман *Дим* који је објавила Преодница у Пешти 1969. Примерак *Сочиненија...* из Збирке вероватно представља пишчев узвратни дар Илији Вучетићу годину дана касније, према речима проф. др Витомира Вулећића.

⁵² Др Лаза Пачу (види напомену бр. 21) се редовно потписивао на скоро сваку књигу на коју је ставио и лични печат.

На предњим корицама књиге новосадског гимназијског професора и научника Р. Ј. Schaffarika *Serbische Lesekörner* (Pesth 1833), при дну десно налази се потпис „Радивој Симоновић⁵³ 1883.“ (инв. бр. 61)

A photograph of a handwritten signature in cursive script. The text reads "Radoj Simonić" on the first line and "1883." on the second line. The ink is dark on a light-colored paper background.

На листу испред насловне стране (прва страна) књиге *Márk Királyfi* (Budapest 1896) налази се посвета преводиоца јуначких народних песама на мађарски: „Dr Dungserszki Gedeon urnak szives üdvözlettel Вр. 1908 dec 18 Dr Margalits Ede“.⁵⁴ („Господину Гедеону Дунђерском са срдчним поздравима Будимпешта 18. дец. 1908. Др Маргалич Еде.“)

A photograph of handwritten text in cursive script. The top line reads "Dr Dungserszki Gedeon urnak" and the second line reads "szives üdvözlettel". Below this, on the left, is the date "Вр. 1908 dec 18" and on the right is a signature "Dr Margalits Ede".

На насловној страни књиге Јосефа Шумана *Die Slovenen* (Wien und Teschen 1881) налази се потпис „Тр. Милитар 1919.“⁵⁵ Исто се (али са разликом у години) потписао на још

⁵³ Др Радивој Симоновић (1858–1950) се поред лекарског позива бавио и извесним проблемима из историје, литературе, геологије, геоморфологије, етнографије, филологије, био је публициста, планинар и пропагатор планинарства и фотоаматер. Гимназију је свршио у Новом Саду, а медицину у Бечу. Прво је био војни лекар, а затим је прешао у цивилну службу. Године 1896. намештен је као лекар социјалног осигурања у Сомбору где је радио све до смрти. Војвођански музеј откупио је један део библиотеке Радивоја Симоновића 1948. године, чиме је етнолошки књижни фонд био знатно увећан.

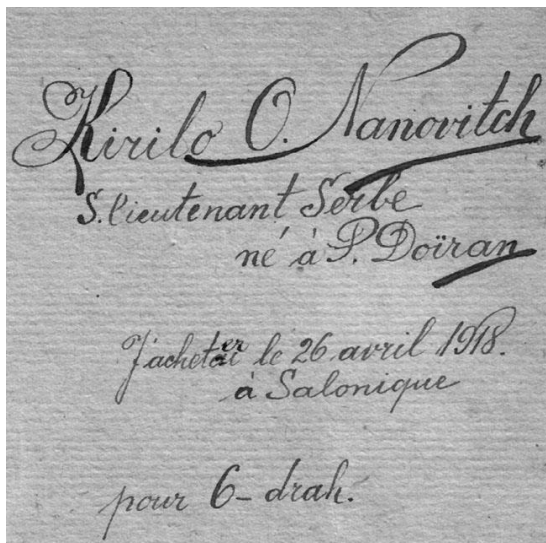
⁵⁴ Еде Маргалич (Margalits Ede, 1849–1940) историчар уметности, лингвиста, преводилац. Студирао је у Бечу и Паризу, а од 1870. радио је као средњошколски професор у Баји. Докторат је стекао на будимпештанском универзитету. Директор је сомборске главне гимназије од 1885. године, а од 1891. директор је хрватског ученичког дома у Будимпешти. Овде на универзитету постаје редовни професор за хрватски језик и књижевност 1899. године, до одласка у пензију 1915. Превео је *Смрт Самил-аге Ченгића* од Ивана Мажуранића и више јужнословенских народних песама. Саставио је хрватско-мађарски и мађарско-хрватски *Цепни речник*. Најзначајније дело му је збирка мађарских пословица.

⁵⁵ Трифун Трива Милитар (1889–1977), новинар и писац, архивист. Гимназију је похађао у Новом Саду, а студије мађарског и немачког језика завршио је у Будимпешти, на тамошњем Филозофском факултету. Сарађивао у часопису *Застава* од студентских дана, потом био одговорни уредник. Године 1929. постао шеф Пресбирора за Војводину и ту функцију обављао до рата 1941. После рата кратко је радио у Војвођанском

две књиге које се налазе у Збирци: Fr. Von Hellwald, *Die Welt der Slowen*, 1890. (1913); Theodor Akerman, *Magyarisirung in Ungarn*, 1879. (1925).



На првом листу (испред насловне стране) књиге R. Kron-a *Le petit Parisien* (Freiburg /Baden/ 1914) стоји написано „Kirilo O. Nanovitch s. lieutenant Serbe né á P. Doïran facheter le 26. avril 1918 á Saloniljue pour 6 drah.“⁵⁶ (inv. br. 58)

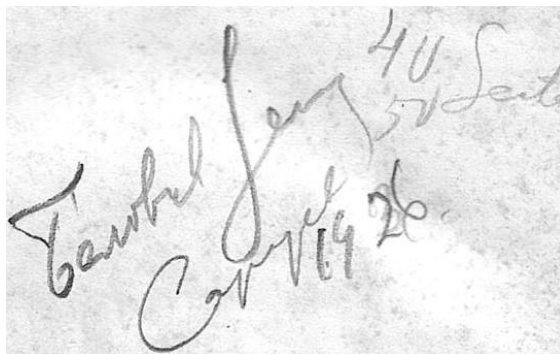


Potpis Jelene Belović-Bernadžikovske⁵⁷ налази се на књизи *Handbuch der Pathologie und Therapie*. b. g., b. m., изнад наслова: „Баловић Јелица Сарајево 1926.“ (инв. бр. 63)

музеју, затим до пензије у Рукописном одељењу Матице српске као архивиста. Велики зналац историје Новог Сада, догађаја и личности, успео је да реши многе непознанице у сачуваним актима и писмима. Написао је велики број новинских чланака, затим песама, приповедака, драма, романа, критичких приказа, биографија, а преводио је са мађарског, немачког и руског. Књига *Нови Сад* објављена је на основу заоставштине (Нови Сад, 2000).

⁵⁶ „Кирило О. Нановић, виши поручник из Србије, рођен у Дојрану, купио је 26. априла 1918. у Солуну за 6 драхми ову књигу.“

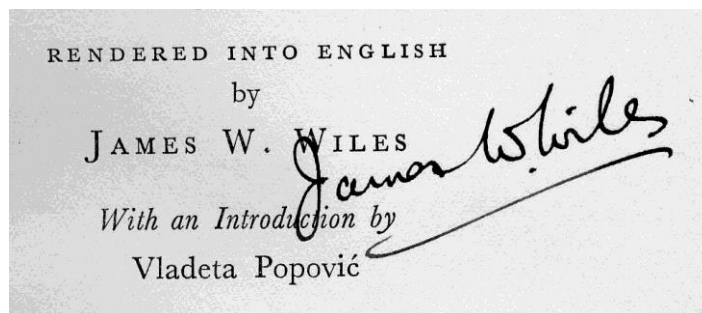
⁵⁷ Види напомену бр. 17. Бернациковска је иначе имала обичај да оставља бројне и густе записе по књигама, коментаришући тако садржај, као и да лепи новинске исечке по њима. У Сарајеву је радила и живела у неколико наврата; након прогона 1913. године вратила се у Сарајево 1917, а после ослобођења рехабилитована је као наставник на сарајевској Трговачкој школи.



На насловној страни књиге В. М. Г. Медаковића *Живот и обичаји Црногораца* (Нови Сад 1860), налази се поред печата и потпис власника књиге, али уместо Георгије Видицки сада стоји Ђура Видицки.⁵⁸



На насловној страни књиге Р. Р. Nyegosh-a *The Mountain Wreath* (London 1930) енглески преводилац се, у висини свог одштампаног имена, потписао „James W. Wiles“⁵⁹ (инв. бр. 59).



⁵⁸ Види: о печату бр. 5, напомену бр. 23.

⁵⁹ Џејмс В. Вајлс (James W. Wiles, ?-?) био је лектор на београдском универзитету пре I св. рата и преводилац српске и хрватске књижевности на енглески језик. Учествовао је у организацији прославе Видовдана у Великој Британији 1916. године, а о разлогу свог ангажмана написао је следеће: „Чиним све што могу да изазовем више саосећања и интелигентног интересовања за овај интелигентан, храбар мали народ, који толико волимо сви ми који га знамо“. Поред Његошевог *Горског вијенца* превео је и дела Ј. Ј. Змаја, Лазе Лазаревића, Ивана Мажуранића, као и народну епску поезију: *Serbian Songs and Poems: Chords of the Yugoslav Harp*, London 1917, итд.

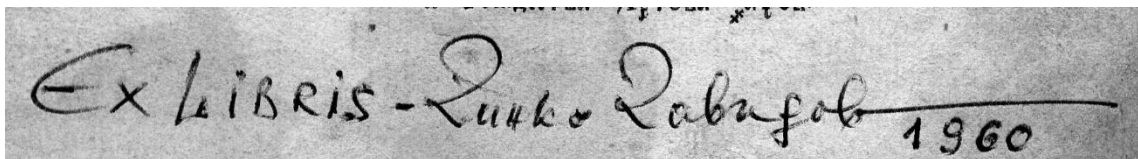
На првој страни првог листа књиге *Целокупна лирика* (Београд, б. г.) аутор је оставио запис у виду посвете: „Поштованој Госпођици Каранфили Тодоровој из Санада у знак поштовања и захвалности за леп банатски пешкир који ми је презентирала 6. IX – 25 приликом посвећења заставе С. Н. О. у Санаду В. Ј. Илић 6/IX 25 Санад.“⁶⁰ (инв. бр. 55)

На дну насловне стране *Pashalnika službi* Jovana Georgijevića (Beč 1772) nalazi se potpis Dinka Davidova uz latinsku formulu za ekslibris: „Ex-libris Dinko Davidov 1960.“⁶¹ Isti potpis se nalazi na dnu насловне стране *Irmologije*⁶² (Beč 1791), ali uz godinu 1965.

⁶⁰ Војислав Ј. Илић Млађи (1877–1944) после свршене гимназије похађао је правни факултет на Великој школи у Београду, који је завршио 1903. године. Радио је као судски писар, секретар Апелационог суда и инспектор Министарства правде у Београду. Преводио ја са француског и руског, сарађивао је у многим часописима и листовима. Дела: *Песме* (1909, 1911), *Најновија књига Јована Скерлића...* (1909), *Крв и цветови* (1914, 1921), *Малим потомцима великог Рима* (1920), *Антологија српске лирике од Бранка до данас* (1920), *Златне искре* (1921), *Дела и људи I* (1921), *Приповетке* (1922), *Прве песме* (1922), *Јесењски цветови* (1922), *Битка на Куманову* (1922), *Цвеће снова* (1923), *Целокупна лирика* (1924), *Краљ Јован Владимир* (1925), *Нове песме* (1926), *Цветови славе и бола* (1927), *Цветови славе и поноса* (1927), *Љубић* (1929), *Песме* (1930), *Наш краљ* (1931), *Изабране песме* (1931, 1934), *Кроз страна дела Јована Дучића* (1932), *Вечита златна ризница* (1932), *Најновије песме* (1933), *Најновији велики декламатор II* (1934), *Свети Сава у нашем народном и уметничком песништву* (1935) и друге књиге. Превођен је на бугарски и есперанто.

⁶¹ Др Динко Давидов (1930–) завршио је гимназију и историју уметности на Филозофском факултету у Београду. Бавио се једно време новинарством. Од 1960. године радио је као кустос у Галерији Матице српске у Новом Саду где се бавио истраживачким радом и где је основао и водио графичку збирку. Истраживао је сликарство зоографа XVIII века, иконе и иконостасе српских цркава у Мађарској и румунском Банату. Бавио се заштитом фрушкогорских манастира уништених и оштећених за време НДХ. Докторирао је на Филозофском факултету у Љубљани, а од 1979. ради у Балканолошком институту, где руководи истраживачким пројектима и организује научне скупове. Објавио је преко 150 радова, студија, чланака и књига, а међу њима су: *Стематологија Христора Жефаровића* (1972), *Иконе српских цркава у Мађарској* (1973), *Српски бакорези XVIII века* (1978), *Хиландарска графика* (1970), етц.

⁶² Обе књиге је Музеј Војводине откупио од Зорке Давидов.

A rectangular stamp with a grey background. The text is handwritten in black ink. It reads "Ex Libris - Zucko Zabafov" followed by a horizontal line and the year "1960".

У доњој половини насловне стране часописа *Књижевни југ* (бр. 13-14, Загреб 1918; инв. бр. 71) налази се потпис (и печат) Ненада Рајића,⁶³ а испод имена дописано је и „Управник 'Колевке' Суботица.“ Рајићев потпис налази се и на другим примерцима часописа (бр. 10–11; 15, и 22–24; инв. бр. 70, 72. и 73), као и на књизи *Planum tabulare sive Decisiones curiales, per excelsam deputationem a ple memoriae imperatrice et regina Hungarie Diva Maria Theresia ... Anno 1769.* (Posonii 1800).



⁶³ Ненад Рајић (1884–?1842) рођен је у Сивцу, похађао је гимназију у Новом Саду (пет разреда), завршио је учитељску школу у Сомбору 1903. У Ади је радио осамнаест година као учитељ. Потом га више власти шаљу у Суботицу, у мисију збрињавања ратне сирочади. Годину дана касније, 1924. године, постављен је за управника „Колевке“, дома за напуштену децу, где остаје до 1934. Током свог рада окупљао је народ око себе у разним друштвима, радећи на просветно-националном, хуманом и социјалном пољу. Основао је Соколско друштво, Певачко друштво, Читаоницу, Девојачко коло, Земљорадничку заслугу и Штедионицу. Уређивао је *Соколски живот* (1928–1941) и био је члан масонске ложе Сјеверна звезда у Суботици (1931–36). Појављује се у свим тадашњим војвођанским листовима пишући о актуелним питањима. Због националног рада био је у немилости код мађарских власти и једно време је провео у затвору Чилаг (током Првог св. рата), као и у суботичком затвору. Био је познат по свом деловању у Соколском друштву у Суботици, чији је просветар био. Н. Рајић је аутор комада *Љубав побеђује* који је изведен на свечаној академији поводом рођендана Престолонаследника Петра у Суботици 1930.

Литература:

Ђорђе Рајковић, *Факсимиле од рукописа знаменити Срба*, св. 1, Беч 1871.

Станоје Станојевић, *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, Загреб 1925.

Ко је ко у Југославији, Београд–Загреб 1928.

Један заслужни национални и соколски радник – Педесетогодишњица брата Ненада Рајића, Југословенски дневник, VI, 11. 02. 1934.

Скупштина Соколског друштва у Суботици, Југословенски дневник, VII, 1. 02. 1935.

Соколско деловање у Суботици, 1918–1936, (приредио Ненад Рајић), Суботица 1936.

Ненад Рајић, *У народу (Успомене)*, у: *Споменица Васи Стајићу*, Нови Сад 1938.

Васа Стајић, *Грађа за културну историју Новог Сада*, Нови Сад 1951.

Рајко Веселиновић, *Књижнице војвођанских музеја*, Рад војвођанских музеја, бр. 1, Нови Сад 1952.

Југословенски књижевни лексикон, Нови Сад 1971.

Здравко Малбаша, *Прилог познавању библиотека на територији Војводине на основу печата на старим публикацијама*, Библиотекарски годишњак Војводине за 1976. годину, Год. XIV, Нови Сад 1977.

Љубица Костић, *Библиотека Војвођанског музеја*, Библиотекарски годишњак Војводине за 1981, год. XIX, Нови Сад 1982.

Др Душан Попов, *Српска штампа у Војводини 1918–1941*, Нови Сад 1983.

Федора Бикар, *Албум Ђоке Мијатовића са Далеког истока (1875–1877)*, Рад војвођанских музеја, бр. 29, Нови Сад 1984–1985.

Зоран Д. Ненезић, *Масони у Југославији (1764–1980)*, Београд 1987.

Александар Флакер, *Руска књижевност*, Загреб 1986.

Војвођански музеј 1947–1987, Нови Сад 1987.

Др Марија Исаиловић, *Старе и ретке књиге 1818–1900*, (каталог), Ваљево 1988.

Бранко Момчиловић, *Из историје југословенско-британских културних веза од 1650. године до II светског рата*, Нови Сад 1990.

Lik van den Brile, *Svet ekslibrisa – Vlasnici ekslibrisa*, (katalog izlozbe), Beograd 1995.

Časlav Očić, *Ekslibris u jugoslovenskim zemljama*, u: *Svet ekslibrisa – Jugoslovenski ekslibris*, Beograd 1995.

Музеј Војводине – стална поставка/The Museum of Vojvodina – Permanent Exhibition, Нови Сад 1997.

Енциклопедија српске историографије, прир.: С. Ћирковић и Р. Михаљчић, Београд 1997.

Петар Јонових, *Српско књижевство*, Нови Сад 1997.

Од Српске народне збирке до Музеја Војводине 1847–1997: зборник радова са Међународног научног скупа поводом стопедесетогодишњице Музеја Војводине, Нови Сад 1998.

Енциклопедија Новог Сада, ур. Др Душан Попов, Нови Сад 1994. (св. 2), 1996. (св. 6), 1996. (св. 7), 1999. (књ. 14), 2000. (књ. 15), 2002. (књ. 19).

Богдан Т. Станојев, *Војвођански екслибриси*, (каталог изложбе), Нови Сад 1999.

Душица Грбић, *Печат као извор за историју библиотека и средство бележења власништва (1, 2)*, у: *Знакови старих књига*, Нови Сад 2000.

Új magyar irodalmi lexikon, Akadémia kiadó, Budapest 2000.

Триво Милитар, *Нови Сад*, Нови Сад 2000.

Ex-libris bilten/Ex-libris Newspapers, 1–10, Beograd 1996–2001.

Владимир Миланков, *Еустахија пл. Арсић и њено доба*, Нови Сад 2001.

Мирјана Брковић, *Нови Сад и Петроварадин у старим српским записима 18. и 19. века*, у: *XVII столеће*, књига III (зборник), Нови Сад 2002.

Ева Бачлија, Емил Либман и др., *Колевка љуља срцем – Сто година Дома за децу 'Колевка'*, Суботица 2003.

Катарина Новаковић, *Јелена Беловић-Бернацкићовска*, у: *Српски биографски речник Матице српске*

Lidija Mustedanagić

ABOUT EX LIBRIS, SEALS AND NOTES IN THE COLLECTION OF OLD AND
RARE BOOK OF THE MUSEUM OF VOJVODINA

Summary

Diversity of old and rare book of the museum of Vojvodina is closely connected to the time when the book was published (from manuscript books dating from the sixteenth century until the

twentieth century), subject matters (natural and social sciences), until the language it was written or printed in (Russian Church Slavic, Latin and other world languages), whereas the special curiosity represents its former belonging to certain institutions or personalities who have important role in history. The belonging is decoded using ex libris, seals and notes that reveal and talk more than the pure possession of a book: through the handiwork of ex libris and seals it is possible to see the spirit of the time, esthetic point of view and belonging to the wider community; in the first place autographs discover identity, while the scientists learn even more by reading the manuscript, and what is more, note gives extra information about the time, events or the reason it had been made and so discovers something of the specialty of passed time or personality.

Ex libris of Aleksandar Cincar Marković, Karlo Mesinger, Gedeon Dundjerski, seals of Sava Tekelija, Laza Paču, Business Youth, signatures of Platon Atanacković, Jovan Stefanović Vilovski, Turgenjev, James Wiles and some other represent the treasury of knowledge about the past, about the book as a curiosity and rarity, in the hands of experts realizing its real value.

Rad Muzeja Voјводине 46 (2004): 279–300.

Тематска изложба и њене варијанте – у духу конструктивистичке парадигме¹

Апстракт: У раду се у први план износи изглед и концепција привремене поставке која је за тему имала третман и приказ једног дела Збирке старе и ретке књиге, затим њен живот у Музеју Војводине. Историјски преглед издаваштва у појединим периодима српске историје и домети, посебно у књижевности и историографији, постају евидентнији експонирањем књига, као и евиденцијом и идентификацијом књишких обележја, која имају нарочит културолошки и сазнајни допринос. Могућност флексибилног приступа тематици, односно концепцији поставке, јесте новина која се може примени унутар музеолошких оквира, представљајући чин како уклапања у физичке (економске) услове излагања материјала, тако и могућност иновације теме у складу са тематским и другим захтевима, чему нарочито погодује, и преко које се највише посредује, конструктивистичка парадигма. Стога се у раду даје приказ три варијанте једне изложбе, чиме се музеолошка пракса усложњава и иновира, нарочито на плану популарисања музејске праксе и науке, као и установљења извесних традиционалних културолошких оквира.

Кључне речи: Збирка старе и ретке књиге, средњовековна књига, рукописна књига, век просвећености, XIX век, XX век, екслибрис, аутограф, конструктивизам, поставка, Светски дан књиге, традиција

Свет књиге – Изложба у Музеју Војводине

Изложба *Свет књиге* настала је у Музеју Војводине 2006. године као подстицај упознавању књиге, не само као средства сазнања и медијума различитих читалачких доживљаја, већ и као предмета који је пленио пажњу како начином израде, тако и својом инспиративном улогом у уметничким интерпретацијама. Један од важнијих циљева изложбе био је и представљање једног маркантног дела Збирке старе и ретке књиге Музеја Војводине. Уз овај циљ наметнуло се истицање неких пратећих елемената који опстанку књиге осигуравају трајност и препознатљивост, а ти су елементи често познати само посвећеницима ретких и непопуларних наука. Поставка је требало да допринесе и традицији обележавања Дана књиге, којем се тек од краја 90-их година прошлог века посвећује извесна пажња у нашој земљи.

Књига као предмет за који се везује спознаја, писменост и естетски доживљај може да се прикаже на прилично пуно начина. Основно полазиште за које смо се везивали током

¹ Рад представља финализовану верзију хабилитационог рада којим је ауторка стекла звање музејског саветника почетком 2010. године.

осмишљавања поставке тицао се у првом реду историјског развоја књиге, који у самој Збирци можда није имао велико покриће за средњовековну и рукописну књигу, али је зато био обележен бројним примерцима старе и ретке књиге из XVIII, а затим и из XIX века. Одабрано је око стотину наслова, од средњег до XX века, који су на изложби били хронолошки издвојени по витринама.

На изложби је истакнуто место књиге подвучено улогом књижевности, уметности и науке у XVIII веку, у делима Доситеја Обрадовића, Јована Рајића, Захарије Орфелина, Христофора Жефаровића и других, када су Срби по први пут добили свог овлашћеног штампара Стефана Новаковића, новог власника Курцбекове штампарије у Бечу.

Наш XIX век се у књижевности одликује језичким шаренилом у којем побеђују језичке реформе Вука Стефановића Караџића. У том веку се код нас оснивају не само учена друштва него и нове школе које омогућују описмењавање ширег друштвеног слоја, па се природно множе и штампарије у којима се поред уџбеника штампају и многа дела наших бројних књижевника тог времена.

Како збирку, поред историјско верификованих наслова одликују и знамења припадништва културним и научним прегаоцима свога времена, ова обележја, са продубљеним залеђем, као и припадност, дошле су до изражаја на изложби. Тако су се у посебним витринама нашле књиге са потписима, печатима и екслибрисима, а ови пратећи елементи били су и посебно означени њиховим увећањима и монтажом на паноима, на којима су се нашли и екслибриси из колекције Богдана Станојева, која је касније, путем откупа, нашла своје место у оквиру Збирке старе и ретке књиге. Др Федора Бикар је у рецензији прегнантно сажела суштинске елементе концепције и њихову улогу:

„Поред књиге као изложбеног предмета концепција Лидије Мустеданагић садржи и многе илустрације и предмете везане за књигу, које ће, несумњиво, оживети поставку и давати јој одређен ритам. Међу добро одабраним предметима треба истаћи слику Саве Шумановића *Читачица* или скулптуру Миодрага Перића *Печат*. Она на паное смешта илустрације из кодекса и књига, минијатуре, портрете књижевника и других личности везаних уз појаву књиге, екслибрисе, печате, записе и аутографе, фотографије штампарија, библиотека и књижара, као и колекцију минијатурних књига.

Тако замишљена поставка, уз укусну изведбу је не само модерна, него, пре свега, **веома едукативна.**

Изложбу употпуњује каталог у којем Лидија Мустеданагић после општег уводног дела, азбучним редом обрађује појмове везане за књигу, као што су нпр. Аутограф, Библиофил, Библиофоб, Брајево писмо, Вињета, Водени знаци, Екслибрис, Електронска књига, Илуминација, Иницијал, Минијатура и др. које често обогаћује одговарајућим цитатима познатих писаца и научника. У том истом азбучном низу ауторка говори о Веку просвећености, о Деветнаестом веку у књижевности и штампарству, о Електронској књизи, о Збирци старе и ретке књиге Музеја Војводине, о Почецима и развоју модерног издаваштва у Новом Саду, о Средњовековној српској књизи и о Штампању књига. На тај начин ауторка посетиоцу изложбе и читаоцу каталога *пружа различите, али лако уочљиве важне информације које нам нуди свет књига.*“

Уз уводни текст каталога (који се у облику легенде нашао на изложби на посебном панелу), уз лексиколошки уобличене одреднице, резимеа на енглеском језику и релевантне литературе која је послужила у уобличавању сазнања на којима се темељила концепција *Света књиге*, налази се и попис изложених књига (са својим сигнатурним и инвентарним бројевима) и других предмета.

Каталог је имао, поред своје едукативно-информативне улоге, задатак да се уклопи у конструктивистички приступ у тумачењу приказаних датости, при чему је посматрачу, односно читаоцу, омогућено да од изложених чињеница изналази и успоставља везе на основу којих, као и на основу сопствених афинитета, гради „неку своју причу“ о томе шта све књига може да буде, шта је била и где су њене окоснице и границе. На конструктивизму засновани програми и изложбе имали би за задатак да упосле посетиоце и физички и ментално. Изложба треба да буде дизајнирана тако да допусти чулима и уму да истражују, организују и реорганизују материјал, она треба да омогући посетиоцима формирање властитих значења као и необичне и бројне асоцијације, не треба да буде искључиво линеарна већ треба да допусти избор и слободу кретања. Изложба истовремено подстиче на питања, али допушта могућност истраживања одговора на њих. (Милутиновић 2001–2003: 184)

Средњовековна књига је на изложби представљена фототипским издањима *Мирослављевог јеванђеља*² (чије је издање из 1998. пропраћено *Историјатом и Коментарима*, те Повешом о власништву), *Законоправила* или *Номоканона* св. Саве, Иловичког преписа из 1262. (1991), као и оригиналним *Рукописним четворојеванђељем словенско-влашке редакције XVI века* (из збирке Музеја Војводине).

Као најстарији писани споменик не само средњовековне већ и целокупне српске културне историје *Мирослављево јеванђеље* (настало у XII веку) неизоставно заслужује пажњу и место на оваквој изложби. На месту поменуте фототипије требало је да стоји фотолитографија Љубомира Стојановића из 1897. године (*Јеванђеље кнеза Мирослава*) која је више од деценије била на Сталној поставци Музеја Војводине, али која је, нажалост, украдена с јесени 2005. године. *Рукописно четворојеванђеље* из XVI века један је од најстаријих и највреднијих примерака старе и ретке књиге, које је Музеј са поносом излагао разним поводима. Неколико примера средњовековне писмености и уметности условили су писање следећих одредница у каталогу: Водени знаци, Илуминација, Илустрација, Иницијал, Луксузно издање, Минијатура, Папир, Средњовековна српска књига, Тератолошки украси, Фототипско издање, од којих ћемо овом приликом цитирати само један:

„Средњовековна српска књига – Историјски догађаји код Срба и Словена допринели су томе да готово сасвим ишчезну фондови јужнословенске књиге X и XI века. Касније, нарочито током XIV века и под утицајем скрипторија, почела је нагло да цвета преписивачка активност у стварању српских рукописних кодекса. У светогорским и домаћим скрипторијама настају бројни преводи грчких текстова, али и ревизија старих превода заснованих на почетним фондовима Охридске школе (Македонија) и Преславске школе (Бугарска), као и српске традиције XII и XIII века.

Велике заслуге за проучавање и истраживање српске књиге у средњем веку има археографија, научна дисциплина уз чију је помоћ стара српска књига евидентирана, а ћирилски кодекси описани. Средњовековна књига обухватала је у својим садржајима

² Наслови изложених књига дати су у оригиналу, с изузетком наслова насталих на старијим варијантама нашег језика (бугарско-словенски, црквенословенски, славеносерпски, етц.), који су, због лакше приступачности шиροј публици, дати у ћириличној транскрипцији.

дисциплине као што су космологија, антропологија, реторика, историографија, религиозно-политичка мисао, филозофија, граматика, итд.

Средњовековну књигу писали су професионални писари – лаици, граматичари и дијаци, најчешће монаси, који су често у записима остављали податке о себи или времену или условима настанка књиге. Преписивање књиге сматрало се одговорним послом у који се морала унети молитвеност, знање и дисциплина. До средине XV века књига је настајала на пергаменту, а од друге половине XIII века и на хартији, увезеној углавном из Италије. Основни вид старе књиге био је кодекс, повезан свежањ исписаних свешчица – тетрада, ређи је био свитак који се обично користио за литургијску употребу, повеље или дипломатску преписку.

Значајну улогу у популарисању књиге српског средњег века имале су библиотеке, при црквама и манастирима, где су владала посебно прописана правила о чувању књиге и њиховој неутуђивости.“ (Мустеданагић 2006: 26)

Као илустрације поменутих примерака и периода изложена је копија чувене странице (фолио 166) која једина недостаје у оригиналном *Мирослављевом јеванђељу*, а која се налази у Публичној библиотеци Салтикова Шчедрина у Петрограду, уз неколико других иницијала из нашег знаменитог споменика, затим илустрације из чувених европских кодекса и књига, као што су *Тристан и Изолда*, *Књига љубави краља Ренеа*, *Дармитатска пасхална хагада*, Боетијева *Утеха филозофије*, Бокачов *Декамерон*, Аристотелова *Никомахова етика*, *Књига сати* Жана де Берија и *Илустровани псалтир*, а на паноима су и портрет Цаја Луна, изумитеља папира из Кине, две стране *Рукописног четворојеванђеља* из XVI века уз увећан цртеж воденог печата хартије на којој је настало (цртеж дивље свиње) и представе познатих водених печата из средњег века. Уз овај део своје место су нашли и ауторски иницијали настали према чувеним средњовековним узорима (рад Тијане Пештерац). Потписне легенде исцрпно су упутиле на све релевантне податке и детаље о предоченим предметима и илустрацијама.

Век просвећености „...је посебно важан, он је у темељима нашег књижевног, уметничког и научног замаха, а присуство књиге је нарочито индикативно. Из XVIII века су и данас ка нама окренути Доситеј Обрадовић, Јован Рајић, Захарија Орфелин и Христофор Жефаровић, са својим претходницима и следбеницима.

Довољно је, на пример, окренути се *Стематографији* и увидети комплексни и сложени значај који она данас има. *Стематографију* је 1701. године објавио Павле Ритер Витезовић, а у бакру изрезао, за штампу приредио и осмислио Христофор Жефаровић у Бечу 1741. године. Књига је била замишљена као политички памфлет, са портретима свих светаца, владара из куће Немањића, као и Арсенија IV Јовановића Шакабенте. Овај хералдички зборник постаје и после 1741, у неколико редакција, популаран код Срба. Милорад Павић га види као збирку стихова: са посветном песмом Арсенију IV, са стихованим девизама уз сваки од грбова, што чини 56 поетских медаљона, и са завршном песмом у виду похвале аутору књиге Жефаровићу од Павла Ненадовића. Несумњиво је да је Жефаровић насликао предлошке и ликовно компоновао целу књигу.

Срби први пут у XVIII веку стичу овлашћеног штампара који говори српским језиком као матерњим у Стефану Новаковићу, који од Курцбека 1792. године купује штампарију. То се у многоме одразило и на квалитет књига, а Новаковић је за три године, колико је имао привилегију да штампа књиге за Србе, штампао велики број књига. Између осталих, штампао је дела Вујановског, Миријевског, Доситеја Обрадовића, Викентија Љуштине, Георга Салера и огромну, четворотомну и веома утицајну Рајићеву *Историју разних славенских народа најпаче Болгар, Хорватов и Србов* (Беч 1794–1795) и *Прибавленије уз њу* (Беч 1795); покренуо је и политичке новине под називом *Славено–српскија вѣдомости* (Беч 1792–1794).“ (Мустеданагић 2006: 6–7)

Енциклопедијски приказ српског XVIII века произашао је из бројних историјских и културних сажимања која су унапредила схватање овог дела српске историје, а која су велико сведочанство имале и у књигама из Збирке старе и ретке књиге. На изложби су се могли видети следећи примерци: Теофан Прокопович, *Первое учение отроком* (Римник 1724), Ladislaum Szörény, *Vindiciae Syrmieneses. Seu: Descriptio Syrmii* (Pozonii 1734), Јован Георгијевић, *Пасхална служба* (Беч 1772), Стефан Вујановски, *Немацкаја граматика* (Беч 1772), Захарија Орфелин, *Вечити календар* (Беч 1773), Христофор Жефаровић, *Стематографија* (Беч 1774), Јован Георгијевић, *Ирмологија* (Беч 1791), Данијел Емир Богданић, *Догађаји свieta, I.* (Беч 1792), Доситеј Обрадовић, *Собраније разних нравоучителних вешчеј в ползу и увеселеније* (Беч 1793), Јован Рајић, *Историја разних*

словенских народова наипаче Болгар, Хорватова и Србов, 1–4, (Беч 1794), *Planum tabulare sive decisiones curiales per excelsam deputationem ... Diva Maria Theresia ...* (Posonii 1800).

Немацкаја граматика, Вечити календар и Собраније су из Библиотеке Матице српске: ради се о примерцима који су позајмљени за део Сталне поставке Музеја Војводине који се односи на српски XVIII век, а који се тамо налазе уз већину других наслова као што је *Пасхална служба, Стематографија, Ирмологија и Историја* 1–4. Неколико књига има аутограф (Динка Давидова на књигама *Пасхална служба* и *Ирмологија*, Ненада Рајића на књизи *Planum tabulare...*), а једна екслибрис (Карла Месингера на књизи *Vindiciae Syrmieneses*). Илустрације инициране овим делом поставке, како хронолошким следом српске историје тако и преласком на штампану књигу, налазиле су се и на паноима: приказ дрвене пресе за штампање књига на којој је радио Гутенберг у Стразбуру и Мајнцу од 1441. до 1444. године, портрети Јохана Гутенберга, две странице са приказима св. Саве архиепископа сербског и св. Саве II архиепископа сербског (лист 3а) и св. Климента архиепископа охридског и св. Теофилакта болгарског архиепископа (лист 4б) из *Стематографије* Христофора Жефаровића, илустрације Захарије Орфелина у књигама *Славенскаја калиграфија* (Сремски Карловци 1777) и *Славенскаја и валахијскаја калиграфија или наставленије к правилному писању* (Сремски Карловци 1778), гравира Арсе Теодоровића са портретом Доситеја Обрадовића у другом делу његове књиге *Мезимац* (Будим 1818) и процес рестаурације књиге *Первое учение отроком* Теофана Прокоповича. Уз њих се нашао и портрет Јована Рајића од Арсе Теодоровића (копија са Сталне поставке Музеја Војводине, оригинала који се налази у Музеју СПЦ у Београду). Одреднице у каталогу, поред цитиране, које су се односиле на овај део изложбе или из њега произилазиле, у већој или мањој мери, су: Књига, Конзервација, Писмо, Почети и развој модерног издаваштва у Новом Саду, Штампање књига.

Деветнаести век у српској култури је био приказан највећим бројем књига из Збирке старе и ретке књиге, насталих највише на славеносрпском, односно славјанском и народном српском језику, те на другим светским језицима, али из области које се односе или на преводну књижевност или на теме из историје, права, лингвистике и др. Од Доситеја и Атанасија Стојковића стасалих у претходном XVIII веку, преко Вука, Шафарика, српских писаца предроматизма и романтизма, до плејаде имена која су на српску историју утицале из других области живота и деловања, преко личности у чијим су се библиотекама стицала

књишка блага и оваплотила у виду бројних тестамената и легата, те бројних књижара заслужних за развој издаваштва, али и културе, била су имена која су се могла ишчитати на корицама следећих књига у витринама: Атанасије Стојковић, *Физика* (Пешта 1803), *Месеослов на лето рождества Христово 1810* (Будим 1810), Житије Исуса Христа (Будим 1812), Фенелон, *Прикљученија Телемака, сина Улисева* (Беч 1814), Доситеј Обрадовић, *Мезимац, II део* (Будим 1818), *Енциклопедија или кратко описаније свију наука* (Будим 1818), Вук Стевановић, *Српски рјечник истолкован њемачким и латинским ријечима* (Беч 1818), *Wuks Stephanowitsch kleine Serbische Grammatik....* (Leipzig – Berlin 1824), Јоаким Вујић, *Новије землеописаније целого света* (Будим 1825), Аврам Мразовић, *Карактеристике или описание народа* (Будим 1827), Аврам Бранковић, *Преглед и леточислено означение у царству историе свемира од почетка света до данас* (Пешта 1828), Јаков Живанович, *Стихи пресвјештенијем и високодостојинејишем господину Лукијану Мушицком православном епископу карлитадском* (Будим 1828), *Дух списанија Доситејевих од Г. М.* (Будим 1830), Адолф Книга, *О обхождениу с људима, I део* (Будим 1831), Јоан Берич, *Žitije gospoda i spasa našego Isusa Hrista* (Већ 1831), *Летопис, част трећа, година VIII. частица 30.* (Будим 1832), *Писма Доситеја Обрадовића као продужение живота и прикљученија његови, II део* (Бг 1833), Доситеј Обрадовић, *Езопове и прочих разних баснотворце ... басне* (Бг 1833), *Млади мудрац* (Будим 1833), Р. Ј. Schaffarik, *Serbische Lesekörner* (Pesth 1833), August Schiebe, *Die Lehre Wechselbriefe* (Grimma 1834), Јован Берић млађи, *Житије матере божије* (Будим 1835), Сима Милутиновић Сарајлија, *Историја Србије од почетка 1813. до конца 1815. године* (Лајпциг 1837), Јован Стерија Поповић, *Покондирена тиква* (НС 1838), Константин Маринкович, *Толкование свјашчених евангелии каждаго воскреснаго (неделнаго) и празничнаго дне* (НС 1839), *Сербски народни конгрес, сирјеч избрание народна архиепископа и митрополита торжествено лета 1837* (НС 1839), *Сербски народни лист* (Будим 1839–1847), *Спомени народа сербског у бизантским списатељима* (Будим 1843), Јован Колар, *О књижевној узајамности Славјана* (Београд 1845), Др Петар Јовановић, *Метастазиев Атили Регул. Позориштна игра у три дејства с песмама* (НС 1846), Димитрије Давидовић, *Историја народа србског* (Бг 1846), *Катихизис мали* (Будим 1847), *Сборник или Собраније вакому христјанину потребних молениј* (Будим 1847), Ђорђе Малетић, *Историческо-критическо описание битке косовопольске од г. 1389. јунија 15* (НС 1847), Димитрије Аврамовић, *Света гора са стране*

вере, художества и повестнице (Бг 1848), Ђуро Даничић, *В. Лазићу и још којешта* II (Беч 1848), Исидор Николић, *Војводство Срба аустриски* (Беч 1849), *Светом патријарху србском Јосифу I. маја 1850. говорио Никанор, архимандрит светосавског манастира Кувездина* (Земун 1850), Доситеј Обрадовић, *Ижица или Доситејева буквица* (Земун 1850), Стефан Ђорђевић, *Владимир и Милица* (НС 1851), Данило Медаковић, *Повестница србског народа од најстарији времена до године 1850*, књига IV (НС 1852), Вук Ст. Караџић, *Српски рјечник* (Беч 1852), *Седмица* (НС 1852–57), *Читанка за други разред србских народних училишта у Аустријском Царству* (Беч 1854), Др Вацлав Мациевски, *Историја славенски права* (Будим 1856), *Србски летопис*, част II. година XXXI. књига 96 (Будим 1857), Др Божидар Петрановић, *Историја књижевности поглавитих на свету народа од најстаријих времена до садашњега века*, део I (НС 1858), Јован Суботић, *Песне епоске, Дела Јована Суботића*, књига II (Карловци 1859), Вук Стефановић Караџић, „*Правитељствујуици совјет србски*“ за времена Карађорђејева или Отимање ондашњијех великаша око власти (Беч 1860), *Die Freiwilligen – Corps Österreich's im Jahre 1859...* (Беч 1860), Јован Стефановић Вировски, *Die Erlebnisse eines kaiserlich-königlichen Offiziers im österreichisch-serbischen Armee-Corps in den Jahren 1848 und 1849* (Wien 1861), *Глас савести народу србском* (НС 1863), А. Л. Шлецер, *Приправа за историју свега свијета ради дјеце*, књ. I (Беч 1864), Г. С. Стефановић, *Смрт Уроша петог, последњег цара србског* (Бг 1864), М. А. Дентон, *Кристијани у Турској* (НС 1864), *Даница – лист за забаву и књижевност* (НС 1865), *Псалтир Давидов* (Беч 1865), Јован Христоф Барон Бартенштајн, *Кратак извештај о стању расејаногa многобројногa илирскогa народа по цар. и краљ. наследничким земљама* (Беч 1866), Лаза Костић, *Ромео и Јулија. Једна понуда на одомаћивање Шекспира у српском народу* (НС 1867), *Српске народне песме (женске)*, скупио Ђ. Рајковић (НС 1869), *Сочиненија И. С. Тургеева (1844–1868)* (Москва 1869), *Српски омладински календар за просту годину 1870* (НС 1870), Владимир Јовановић, *Политични речник* (НС 1870), *Српска народна школа, лист за васпитање и наставу* (Пешта, 15. јануар 1872), *Панчевац. Календар за народ са сликама за преступну годину 1876* (Панчево 1876), *Србадија, илустрован лист за забаву и поуку*, св. 6 (Беч 1876), Јован Живановић, *Српски пчелар*, прва св. (НС 1879), Theodor Akerman, *Magyarisierung in Ungarn* (1879), Милован Видаковић, *Силоан и Милена – Српкиња у Енглеској* (НС 1881), Josef Šuman, *Die Slovenen* (Wien – Teschen 1881), *Правила сремско-карловачке укупне задруге у Карловцима*, од год. 1867 (НС 1883), *Márk Királyfi*

(Budapest 1896), J. J. Змај, *Булићи и Булићи увеоци* (Зг 1899), Fr. Von Hellwald, *Die Welt der Slowen* (1890).

Велики број књига означен је аутографима, тј. потписима и разним натписима личности које су обележиле српску културу и утицале на њено простирање изван граница српског говорног подручја. Међу њима истичемо запис Јакова Живановича посвећен Лукијану Мушицком који се нашао на листу папира међу страницама његове књиге стихова посвећене Мушицком, затим запис Јована Стефановића Виловског на његовој књизи штампаној на немачком језику, аутограф Платона Атанацковића, Ивана Сергејевича Тургењева, Триве Милитра, Радивоја Симоновића, посвета Едеа Маргалича (преводиоца српске народне поезије на мађарски) Гедону Дунђерском. Ту су и печати Саве Текелије, Лазе Пачуа, Српске више девојачке школе и Новосадске трговачке омладине.

На паноима су се истакли печати, записи и аутографи (увећани и уклопљени уз пригодне илустрације) личности и институција из XIX и XX века, затим призор из Аустријске националне библиотеке и Царске библиотеке и собе раритета у Бечу из 1711, портрети Саве Текелије, Доситеја Обрадовића, Светозара Милетића, Јована Јовановића Змаја, Јована Стерије Поповића, Лазе Костића, Косте Трифковића, Стевана Сремца, Новосадских књижара и издавача XIX века: породице Ивковић, Арсе Пајевића, Емануила Јанковића, Браће М. Поповић, те Ђорђа Ивковића. На изложби је и уље на платну Новака Радоњића *Лукијан Мушицки* са Сталне поставке Музеја Војводине верно дочарало галерију најобразованијих људи приказаног века.

„Деветнаести век је поред стилске разноврсности наследио и језичко шаренило што је последица наслеђа и културних утицаја, нарочито из Русије. Лукијан Мушицки био је највећи класицистички песник, а на славеносрпском је Атанасије Стојковић написао прво дело из природних наука – *Фисику*. На истом језику своје популарне романе ствара и Милован Видаковић, док се Јован Хацић, један од оснивача Матице српске, жестоко бори против Вукове језичке реформе. Поред Јоакима Вујића, један од родоначелника српске драме је Јован Стерија Поповић.

Преокрет у српској књижевности направио је Вук Стефановић Караџић, састављач прве граматике и првог речника за српски језик, сакупљач народних умотворина, први књижевни критичар, историчар нове Србије и етнограф. Истовремено, осниване су нове школе, штампарије, музеји, библиотеке, прва учена друштва (Матица српска 1862, Друштво

србске словесности 1841), позоришта, читаонице. Издају се многобројне периодичне публикације. Године 1847. појављују се четири књиге које су означиле победу народног језика: Вуков превод *Новог завета*, Његошев *Горски вијенац*, *Песме* Бранка Радичевића и *Рат за српски језик и правопис* Ђуре Даничића. Романтизам ће постати доминирајући стилски правац који ће кулминирати 60-их година, на челу са песницима Јованом Јовановићем Змајом, Лазом Костићем, Ђуром Јакшићем, Ђорђем Марковићем Кодером, Милицом Стојадиновић Српкињом и другима. Седамдесетих година на сцену ступа реализам као стилски правац, чији је заговорник био Светозар Марковић, док је први велики српски реалиста оличен у лику Јакова Игњатовића. Седиште књижевности се из Новог Сада премешта у Београд и Србију.

Стефан Новаковић није могао да издржи новчане недаће у које је запао крајем XVIII века, па штампарија коју је купио од Курцбека постаје власништво Пештанског универзитета и сели се из Беча у Будим где добија назив Штампарија Краљевског универзитета пештанског. До краја века Срби су само ту, у Мађарској, смели да штампају књиге. Увоз књига из Русије, штампање далеко од очију цензуре у Венецији, Халеу или Лајпцигу било је прошлост. Све књиге с краја века штампане су у овој штампарији. У XIX веку наставља са штампањем књига и постаје један од највећих извора књиге за Србе. Овде су штампани српски уџбеници и школски извештаји, а од 1825. до 1864. и *Летопис Матице српске*, који је поред Вукове *Данице* био најважнији књижевни гласник тога времена. Друго главно штампарско седиште српске књиге је Беч, у којем делују штампарије Јохана Шнирера и јерменског манастира мекхитариста. Отимање Пеште и Беча да Србима штампају књиге потрајаће све до 1831. када је у Београду основана Државна штампарија. То је време када расте 'сврабеж књигоиздавања' (Доситеј Обрадовић), где су крупна имена везана за издавање и популарисање књига били Димитрије Давидовић и Глигорије Возаровић. Поред Београда, у којем је цвetaо велики број приватних штампарија, још је Цетиње, са штампаријом коју је основао Петар Петровић Његош, било значајно за ширење књиге у XIX веку.“ (Мустеданагић 2006: 8–10)

Двадесети век према изложеним књигама најмање је заступљен: његово присуство је већим деом у изложеним артефактима који одступају од уобичајене представе о књизи – доминира изглед луксузних издања, лилипутско издање, уметност надахнута књигом, савремени екслибриси, а део историје који залази у почетке српског штампарства у XVIII веку, завршава са XX веком и савременим добом. Цитирана одредница најбоље показује тај распон:

„Почеци и развој модерног издаваштва у Новом Саду – Иако је књижар Дамјан Стефановић Каулици са објављивањем *Песни различнија на господскија празници* 1790. започео са издавачком делатношћу, оснивање најстарије српске модерне штампарије везује се за име књижевника *Емануила Јанковића*. Он је 1789. у Лајпцигу набавио једну машину на којој ће тек две године касније започети са штампањем књига, али не на српском језику, јер је Беч био обазрив у давању привилегија за штампање књига на језицима мањина, далеко од центра цензуре. Искључиво право на штампање српских књига имао је бечки књижар *Јосиф Курцбек*.

Штампарију Емануила Јанковића наследио је његов синовац *Павле* и тек је његов син почео да штампа српске књиге и то на основу привилегије коју је добио 1836. године. Др Данило Медаковић је 1847. купио Јанковићеву штампарију. Њему је првом пошло за руком да издаје новине и да свој календар начини правом народном читанком. За време буне од 1848–49. преносио је Медаковић своју штампарију у Карловце и Земун. Код њега су штампана целокупна дела Доситеја Обрадовића, затим романи Милована Видаковића, Качићев *Разговор угодни* итд. Године 1852. покренуо је *Србски дневник* уз који је недељно излазила *Седмица*, на којој су сарађивали: Јован Стерија Поповић, Јоксим Новић Оточанин, Јован Илић, Јован Јовановић Змај, Ђура Јакшић, Стеван Владислав Каћански, Иларион Руварац и др.

Године 1859. прешао је Медаковић у Србију, а штампарију и словоливницу продао је Платону Атанацковићу, који ју је купио да би омогућио професорима новосадске Српске велике православне гимназије да лакше и јефтиније штампају своје уџбенике. Године 1858. патријарх *Јосип Рајачић* основао је штампарију у Сремским Карловцима. У ’књигопечатњи’ епископа Платона штампана су многа дела и периодична издања врло важна за српску културу, као што је *Школски лист*, први српски педагошки часопис, затим, од 1860. књижевни лист *Даница*, а од политичких новина *Србобран*. Ту штампају своја дела Јован Хацић, Ђура Јакшић и др. Године 1865. поклонио је епископ Платон своју штампарију Српској великој православној гимназији, а она је даје у закуп Јовану Суботићу, који је 1870. откупљује и одмах целу реновира. Суботићеву штампарију купује Арса Пајевић 1877, а већ следеће почиње да издаје *Илустровану ратну хронику* и *Велики илустровани календар Орао*. Готово сви српски листови, који су били од великог значаја у другој половини XIX века, штампани су код њега. Пајевић је штампарију 1895. продао Ђорђу Ивковићу, а за себе

задржао само књижару. Ђорђе Ивковић је своје велико стручно знање употребио на разграђавање посла и на реновирање и умножавање штампарије. Поред штампарије, завео је књиговезницу и папирницу. За кратко време подигао је толико своју штампарију, да је постала прва и највећа у целој Бачкој. Године 1908. постојале су у Новом Саду следеће штампарије: 1) 'Браникова' 2) Фуксова 3) 'Милетићева' 4) Браће Поповића 5) Ђорђа Ивковића. Колико је од значаја ова штампарија и у овом периоду за српску књигу, види се по томе што су се код Ђорђа Ивковића штампали ови листови и књиге: *Браник*, *Застава*, *Наше доба*, *Јавор*, *Женски свет*, *Невен*, *Стармали*, *Глас истине*, *Књиге за народ Матице српске*, *Српство*, *Трговачке новине*, буквари, читанке, извештаји Српске вел. гимназије у Новом Саду итд. После четири године преселио је Ђ. Ивковић штампарију у кућу у Дунавској улици, где се и данас налази заједно са великом радњом писаћег прибора и књиговезницом. Умро је 1920, а наследио га је млађи син Арса.“ (Мустеданагић 2006: 23–24)

На изложби су се могле видети следеће књиге из Збирке старе и ретке књиге: Georg Brandes, *Menschen und Werke* (Frankfurt a/M. 1900), *Косово, народне песме о боју на Косову 1389. године*, прир. Т. Остојић, *Књиге за народ* (НС 1901), Лазар Костић, *Песме* (НС 1909), *Српске народне приповијетке*, скупео Владимир Ђоровић, *Књиге за народ* (НС 1909), Dr. Richard Sternfeld, *Berühmte Musiker und ihre Werke* (Berlin 1922), P. P. Nyegosh, *The Mountain Wreath* (London 1930), Ivo Andrić, *Most na Žepi* (Sarajevo 1971).

На књизи *Menschen und Werke* налази се један од ретких старијих екслибриса који показује припадност књиге Александру Цинцару Марковићу, екслибрис Г. Б. Дунђерског налази се на књизи *Berühmte Musiker und ihre Werke*, потпис преводиоца *Горског вијенца* James-a W. Willes-a налази се на његовом преводу *The Mountain Wreath*, а потпис нашег нобеловца краси једну од 150 потписаних књига *Моста на Жепи*, издатих поводом 400-годишњице објављивања књиге *На Дрини ћуприја*. *Песме* Лазе Костића налазе се на Сталној поставци Музеја Војводине.

На изложби су се налазила и два примерка из књиговезнице Драгослава Ивковића која су пленила својом луксузном и модерном опремом, а уз рачунар, уз чију помоћ су могла да се прегледају електронска издања Музеја Војводине, и бројне примерке скулптуре, графике, уља на платну и слике, које за тему имају књигу или њихове ствараоце, дали су изложби идејно заокружен и уметнички појачан ефекат.

Посетиоци су могли да на беле букмаркере отискују печат на којем је поред назива изложбе био утиснут цртеж дивље свиње са воденог печата рукописног музејског *Јеванђеља*. Нашао се овде и словослагачки сандук из ИП „Дневника“, као и видео-бим путем којег се детаљно давао фотографски приказ Збирке. Панои су се са илустрацијама надовезивали на поменуте елементе: увеличани аутограф Иве Андрића налазио се у потпису његовог портрета, цртежа који је сачинио Иво Шеремет, а илустрације за корице и текст књиге Жарка Васиљевића *На углу где Златна греда пресеца сокак Хлебарски Ђорђа Табаковића*, чији се рукопис налази на корицама тј. у наслову књиге, надовезале су се на линију нарације о модерном издаваштву и концепцију саме изложбе. Минијатурне књиге, сто примерака из приватне колекције Чабе Кокаиа, које су највећим делом настале у новосадском Издавачком предузећу „Форум“, смештене у занимљиву мрежасту подлогу богатог колорита, употпуниле су, заједно са још неколико елемената модерне и старије уметности, естетски доживљај богатог и неисцрпног света књиге.

Крагујевачка поставка *Света књиге* 2007. године

„Светски дан књиге и ауторских права проглашен је на 28. Општој конференцији УНЕСКО-а 15. новембра 1995. године, у знак сећања на 23. април, дан смрти Шекспира, Сервантеса и Де Ла Вега, али и дан рођења других великих аутора, међу којима је и Набоков. Идеја о обележавању тог дана потекла је из Каталоније (Шпанија) где су се, уназад осамдесет година, сваког 23. априла, на св. Ђорђа, поклањале руже и књиге вољеним особама. Главни циљ Светског дана књиге је да охрабри децу да искусе задовољство читања књига и пружи им могућност да добију своју књигу. Сваке године је све већи број земаља које на разне начине учествују у обележавању овог Дана.“ (Мустеданагић 2006: 26)

Светски дан књиге је као повод послужио културној размени између Народне библиотеке „Вук Караџић“ у Крагујевцу и Музеја Војводине. На тај дан отворена је изложба *Свет књиге*, али у нешто измењеном облику, што је било условљено простором, могућностима и флексибилношћу у односу на саму идеју и концепцију поставке.

Музеј Војводине се поново прикључио обележавању Дана књиге, чију традицију је пренео у Крагујевац, са циљем да се овдашњој публици представи не само са својом збирком и начинима презентовања једног богатог знања какво је знање о књизи већ и да се,

у заједничком напору, сједине традиције чувања старе књиге и њеног упознавања са широком публиком. Стога се на овој изложби могу видети и примерци из богатог фонда старе књиге из Народне библиотеке „Вук Караџић“, као и осврт на драгоцене моменте из историје националног издаваштва и штампарства које се везује за Крагујевац у време кнеза Милоша Обреновића и Димитрија Давидовића, зачетника прве српске типографије, која је у Крагујевцу радила од 1833. до 1835. године.

Првобитна концепција изложбе била је ускраћена за велики број оригиналних савремених уметничких дела, као и портрета који су припадали Сталној поставци Музеја Војводине, што је чинило позајмљени материјал на који се, овога пута, није могло рачунати, нити је простор то допуштао. Ишло се на бројне паное са израђеним илустрацијама, којима су се, у измењеној концепцији, придружили портрети Димитрија Давидовића и Михајла Обреновића. Из Збирке старе и ретке књиге овога пута представљено је само 15 примерака, док је фонд старе књиге Народне Библиотеке „Вук Караџић“ из Крагујевца, представљен у далеко већем обиму, са 44 књиге, чије су се године издања кретале од 1799. до 1871: Доситеј Обрадовић, *Буквица*; Захарија Орфелин, *Искусниј подрумар*; К. Хорације Флак, *О стихотворству*; Атанасије Стојковић, *Физика*, I–III; Саломон Геснер, *Смрт Авела*; *Новиј Завет Господа нашего Исуса Христа*; А. Коцебу, *Човекомрзост и кајање*; Јохан В. Гете, *Страданија младога Вертера*; *Житије Герасима Зелића*; *Дела Јована Суботића*, књ. VII; Лукијан Мушицки, *Стихотворенија*, I–IV; *Уранија за годину 1837*; Иван Гундулић, *Османида*; Данило Медаковић, *Повестница србског народа од најстарији времена до године 1850*, књ. I–IV; *Историја србског устава*; *Живот и чрезвичајна прикљученија славнога Енглеза Робинзона Кресе од Јорка собственом руком његовом писана*; Димитрије Давидовић, *Забавник за годину 1815*; А. Мајков, *Историја србскога народа*; Павле Соларић, *Ново гражданско земљеописаније*; *Часослов*; *Голубица*, I; *Млади мудрац*; Ђорђе Малетић, *Историческо-критическо описаније Битке косовопољске од г. 1839*; Ђорђе Малетић, *Споменик Лукијану Мушицком*; Езоп, *Басни и прикази*; Милован Видаковић, *Љубомир у Јелисијуму*; Аврам Бранковић, *Преглед... у царству историје свемирне од почетка света до данас*; Јован Рајић, *Историја разних словенских народова наипаче Болгарова, Хорватова и Србова*, 1–4; *Мемоари Проте Матеје Ненадовића*; *Деловодни протокол од 1812. маја 21. до 1813. августа 5. Карађорђа Петровића, врховног војводе и господара народа српског*; Сима Милутиновић Сарајлија, *Историја Србије*; Franjo Rački, *Assemanov ili Vatikanski*

evangelistar; Доситеј Обрадовић, *Совјети здраваго разума*; Димитрија Давидовића *Новине србске*; *Нови завјет Господа нашега Исуса Христа*; Вук Стефановић Караџић, *Живот и подвизи књаза Милоша Обреновића и врховног војска и предводитеља народа србског*.

Посебна издања, дистрибутера и власника Радмила Мулића, књижара из Новог Сада, била су и овога пута присутна на изложби: *Мирослављево јеванђеље*³ и *Мирослављево јеванђеље – Историјат и Коментари* (Јоханесбург 1998), Повелја о власништву фототипског издања *Мирослављевог јеванђеља*, *Законоправило* или *Номоканон* св. Саве, Иловички препис из 1262.

Каталог *Свет књиге* је поново штампан за ову изложбу, у Крагујевцу, при чему је направљена измена једино код пописа изложених књига и илустрација.

Изложба у Крагујевцу, отворена на Дан књиге, допуњена је и приказивањем 7-минутног филма, који је на стилски разноврстан и прегнантан начин, са извесним отклоном од документарног и новинарског приступа приказивања, предочио изложбу *Свет књиге* у Новом Саду 2006. године.⁴

Нацрт за поставку *Света књиге* 2010. године⁵

Како је установљење традиција једна од улога за којом стреме не само институције културе и баштине у које спадају музеји, и како се она може ојачати једино понављањем одређених садржаја, става смо да светлост знања и сјај универзалног који еманира из књиге, посматране на било који начин, може бити уочено и подстакнуто и прославом Светског дана књиге, који ће поново послужити као повод за посматрање Збирке старе и ретке књиге, у нешто измењеној поставци. Изглед се мења услед неколико узрока, а тичу се доступности садржаја и флексибилности саме теме и концепције која својом отвореношћу омогућава њено поновно преобликовање.

„Збирка старе и ретке књиге Музеја Војводине броји око 270 наслова књига и периодике, њен састав је шаролик, тематски и језички: овде су нашле место књиге из

³Занимљиво је приметити да је управо у току трајања изложбе крагујевачка библиотека добила на поклон примерак овог фототипског издања *Мирослављевог јеванђеља*.

⁴Емитован је исте године на неколико новосадских телевизија, а доступан је на www.muzej.vojvodine.org.rs

⁵Иако је била планирана, изложба је одложена за неко друго време, што не умањује актуелност предоченог концепта, нити његов значај, потцртан поводом који се опет везује за Светски дан књиге, који је у нашем окружењу (Новом Саду, нпр.) прилично слабо обележаван.

књижевности, историје (словенске и европске, старије и новије), историје књижевности, историје уметности, биологије, медицине, војних наука, географије, пчеларства, граматике, затим ту су речници, бедекери, лексикони за поједине области, религиозне и црквене књиге, школске књиге и слично – на црквенословенском, рускословенском, славеносрпском, српском, хрватском, руском, чешком, мађарском, немачком, румунском, француском, италијанском и енглеском језику.

Стара и ретка књига је појам који у музеолошким оквирима има истакнуто место због своје упадљиве присутности у већини збирки везаних за историју. Наиме, од како је човек стекао способност бележења својих мисли и дела, књига је била и остала вредан извор информација о времену и простору са којег долази и равноправно је са осталим материјалним изворима сазнања учествовала у реконструкцији културног нивоа одређене епохе и доба. Стога се на сталној поставци Музеја Војводине могу видети рукописне књиге из XV и XVI века, прве штампане књиге које илуструју политички живот и прилике у потоњим вековима и нарочито оне које су везане за развој и ширење образовања и науке, школства и књижевности.

Најстарија књига у Збирци је рукописна: реч је о *Четворојеванђељу* из XVI века, док је мања целина књига из XVIII века посебно вредна и драгоценна. Није *Стематологија* једини бисер Збирке старе и ретке књиге Музеја Војводине. Невелика обимом, али разнородна по примерцима које чува, Збирка поседује и дела као што је *Историја* Јована Рајића из 1794, *Физику* Атанасија Стојковића из 1803, *Српски рјечник* Вука Стефановића Караџића из 1818. и 1852. године, *Мезимца* Доситеја Обрадовића издатог Павлом Соларићем у Будиму 1818, *Псалме Давидове* у преводу Ђуре Даничића из 1865, бројне примерке најстаријих бројева *Летописа Матице српске*, *Сербског народнијег листа*, *Данице*, *Комарца* и слично. Ту су и књиге на страним језицима везане за наше културно поднебље као што је Вука Караџића *Kleine Serbische Grammatik* у преводу Јакоба Грима или Шафариково дело из 1833. *Serbische Lesekörner*. У Збирци се налазе и примерци као што је *La nouvelle Héloïse* Жан Жак Русоа из 1764. или Хитлеров *Mein Kampf* из 1927.” (Мустеданагић 2006: 13–14)

Део Збирке старе и ретке књиге, представљен и раније у оквиру *Света књиге*, биће присутан у потпуности. Економски моменти налажу да се штампа једино флајер као допуна каталогу чији се тираж још није умањило у довољној мери да би се осетила потреба за

штампањем новог, у којем би опис стања Збирке старе и ретке књиге био адекватно измењен и описан, а у којем би место нашле и неке онове одреднице, као нпр. о букмаркерима, књишким мољцима, *art book*-у, итд. Збирка је обogaћена колекцијом екслибриса Богдана Станојева (око 180 примерака), а поклоном је Екслибрис друштво Војводине овај број повећао (за око 300 примерака). Разноликост приступа екслибрису је присутна, али с обзиром на тенденцију увећања књижних листића који егзистирају ван књига, претпоставка је да ће се за неколико година овај део колекције одвојити и постати самосталан. Број књига и часописа је такође знатно измењен, највише великим бројем *Данице илирске* (око 150 бројева).

Поред пригодног текста о допунама Збирке, на флајеру ће се наћи и попис свих експоната који ће се први пут приказати на изложби *Свет књиге 2010.* године, а који ће највише бити у вези са скулптурама (три скулптуре познатих војвођанских вајара Стевана Бодулића, Борислава Шупута и Миодрага Ранчића), те са појавом букмаркера (приватна колекција библиотекарке Музеја Војводине Бранке Лугоња), изабраним примерцима новопристиглих екслибриса са конкурса расписаног 2009. године и издањима која за тему имају опис књиге и посматрају је кроз историјски развој, а која су, у већем броју него раније, доступна у нашем библиотечком фонду. Словослагачки сандук биће замењен сремским тиглом из Музеја штампе (депандансом Музеја Војводине), а међу илустрацијама биће присутна и страница прве штампане Гутенбергове *Библије* из XVI века.

Како је и прво постављање изложбе условило да се око ње вежу пригодна предавања, учинићемо све да актуелне догађаје доведемо у једну нову синхрону равн, како би и на тај начин привукли и популарисали изложбу која је „оставила још простора за усавршавање и нове могућности приказивања. С обзиром да је свет књиге сваким даном све богатији, ова изложба ће увек захтевати нова прегнућа, што аутор Лидија Мустеданагић и поставља као њен циљ.“ (Samii 2006: 345)

Литература:

Милутиновић, Јована. Могућности примене конструктивистичке парадигме на учење у музеју, *Рад Музеја Војводине*, 43-45 (2001–2003): 181–187.

Мустеданагић, Лидија. *Свет књиге*, Нови Сад 2006.

Samii, Darijuš. Svet knjige – Izložba u Muzeju Vojvodine, *Rad Muzeja Vojvodine*, 47-48 (2006): 344–345.

Lidija Mustedanagić

THE EXHIBITION AND ITS VARIANTS IN THE SPIRIT OF CONSTRUCTIVE PARADIGM

Summary

This paper presents an overview of the concept that has as framework several major entreties from the Collection of old and rare books of the Museum of Vojvodina, which dictated the way of exposing, set according to the exhibitions in which they appeared. The original exhibition, created and organized in the spirit of the constructivist paradigm, allowed the selection of facts and their upgrading through their exposure, first of all the large number of books on which the authors have been evidenced, titles, publishers, and years of publishing, covers and illustrations (book design), then the characteristics that placed the book in the context of a particular property, which entailed further upgrading of cultural history. Realities ranging from illustrations, watermarks to signatures, and ex-libris artistic objects and other accompanying determinants, support, in the chronology of Serbian culture of literacy and publishing, as well as European framework which is also stressed, the possibility of nonlinear access to knowledge. The exhibition of this kind has the ability to change, correspond, which was illustrated through changes in its second presentation, as well as in the draft for its third appearance.

Cultural and historical determinants of Medieval books, Century of the Enlightenment and The Nineteenth century in the Serbian culture as well as the catalogue made up of one hundred titles of the presented books, with explanations of the most relevant events in the history of Serbian literature and literacy, publishing and art from the Middle Ages to the twentieth century and the description of the Collections of old and rare books, represent the historic framework of the professional work that is based on the concept of the exhibition. From the facsimile edition of *Miroslav's Gospel*, *Four Gospels of Slavic-Vlach Editorial of the Sixteenth Century*, through the cult book of the eighteenth century of our cultural history (*The first learning of a child* by Teofan Prokopovic, *Stematography* by Hristofor Žefarović, *History* by Jovan Rajić, *The Eternal Calendar* by Zaharije Orfelin, the liturgical books, etc.) to the nineteenth century, Vuk's *Dictionaries* (1818. and 1852), Šafarik, Daničić, Serbian romantics who made Novi Sad Serbian Athens at the time,

and concluding with a small number of books from the twentieth century, where major place belongs to the bibliophile edition of *The Bridge on the river Žepa* in four languages and with the autograph of Ivo Andrić, one can gain the insight into the historical portrayal of this part of the Collection. Connective tissue of the chapter in the paper are the comments that indicate to the sequence of emergence of illustrative material that is, according to the presented books and the bibliography used for the preparation of the exhibition, completed major elements that make the exhibition interesting. Along with many other cultural and historical determinants, lexicologically processed in the catalogue of the exhibition, are explained, historically clear and encyclopedically concise, all relevant terms, resulting from the processing and study of the Collection of old and rare books, which offer the possibility of creating special entireties and insights, thus presenting the result of the constructivist approach to the topic.

Рад Музеја Војводине 53 (2011): 305–315.

Književnost kao autohtoni ili pomoćni izvor u saznavanju istorije kroz oblikovanje muzejske prakse

Apstrakt: U radu se, u uvodnom delu, rekapitulira postojanje i značaj istorije za razvoj srpske književnosti, kao i reverzibilni uticaj, očitovan u ideološkom oblikovanju kolektivne svesti tokom istorije. Poseban osvrt načinjen je prema 20. veku kao najproduktivnijem i u obradi istorijske tematike i u kreiranju svesti, naročito u pogledu nacionalnog identiteta. Posebno se osvetljava postmodernistički tretman istorije u književnosti i teoriji, te načela postmodernističke poetike koja za princip imaju mimezis muzeja, naročito korišćen u delima Borislava Pekića, ka kojem se pravi zaokret u analizi i tumačenju, kako bi se potvrdili izvesni stavovi po pitanju poetike i kritičkog pristupa istoriji i, u tom pravcu, tumačenja književnog dela u skladu sa istorijsko-hermeneutičkom metodom. Sa ovim u vezi pojačava se svest o ulozi istorije u stvaralaštvu, kao i pitanje da li je književnost dostatna razumevanju i rekonstrukciji istorijskih tema, i njenih ovaploćenja u izložbenom predstavljanju. Posredstvom analize književnog dela i kritičkim čitanjem i istraživanjem njegovih istorijskih izvora, kao i uvidom u teorijsku, istorijsku i filozofsku misao o saznavnim aspektima književnosti u odnosu na istoriju, potvrđuje se mogućnost tumačenja istorijske istine, tj. njene interpretacije, koju je moguće oblikovati i tematizovati kroz muzejsku praksu, najviše preko njene organizacije u izložbenom smislu, čemu u prilog idu i shvatanja teoretičara nove i kritičke muzeologije, kao i savremena izložbena rešenja u značajnim evropskim muzejima i muzejskim centrima.

Ključne reči: istorija, srpska književnost 20. veka, istorijski roman, nauka o književnosti, nacionalni identitet, ideologija, postmodernizam, mimezis muzeja, nova i kritička muzeologija, savremene evropske postavke

Istorija u srpskoj književnosti

Srpska književnost duguje istoriji veliki podsticaj i doprinos kojim je ispunila svoju misiju, a i u pojedinim periodima poslužila kao njen instrument. Veliki broj istorijskih tema dobilo je svoje umetničko, književno uobličenje, odnosno postalo je inspiracija brojnim kazivačima, još od vremena usmene predaje tradicije, te poetskim i proznim piscima. Junački narodni ep i pesme o Kosovskom boju pomaljali su se uporedo sa žitijnom književnošću koja je opisivala živote značajnih ljudi za srednjovekovnu istoriju Srbije, „sakralni istorizam srednjovekovne književnosti i herojski istorizam epske narodne pesme jesu dva osnovna oblika pojavljivanja slike srpske istorije u okvirima naše književnosti“, a oba su uticala na kasnije oblike književnog istorizma (Deretić 1995: 39). Sakralni istorizam tumačio je događaje i pojave tražeći u njima unapred zadate hrišćanske arhetipove i obrasce, čime se redukovalo značenje i potpunost izlaganja, a iz ovoga je nastao znani paradoks da se „gotovo čitava srednjovekovna književnost pravila od istorije, a da se ipak o stvarnoj istoriji našeg srednjeg veka tako malo zna“ (Isto: 43). Ovim izvorima ravnopravno

se za tumačenje zadate istorijske ravni pridružuje i književnost dalmatinskog primorja, od 12. do 18. veka, u kojoj se izdvajaju *Letopis popa Dukljanina* iz 12. veka, *Kraljevstvo Slovena* Mavra Orbina nastalo u Dubrovniku početkom 17. veka i *Razgovor ugodni naroda slovinskog* Andrije Kačića Miošića iz sredine 18. veka. Dok je herojski istorizam komplementaran srednjovekovnom, dalmatinski mu je alternativan, jer je nastao u drugom duhovnom prostoru, ali u istim jezičkim i etničkim okvirima. Dok Dukljaninovo delo krasi priča o ljubavi Vladimira i Kosare, dotle je biser Orbinovog dela priča o boju kosovskom, a obe se smatraju kao najlepše i najrazvijenije iz tog korpusa koji obiluje i manje poznatim pesničkim fabulama koje su u epohi romantizma, naročito u periodu istorijske drame, znatno uticale na njeno obogaćenje (u raznim vidovima istorijsku dramu pisali su i Petar Petrović Njegoš, Laza Kostić, Đura Jakšić i dr.). Iz ovih dela proistekla je i nova koncepcija nacionalne zajednice utemeljene na etničkom srodstvu i jeziku, bliskom modernom shvatanju nacije, a ovom svojom odlikom, kao i drugim osobinama, dalmatinski istorizam uticaće na razvoj novije srpske i hrvatske književnosti.

Istorija se kao tema proteže i preko čuvenih *Hronika* Đorđa Brankovića, a njena prisutnost u memoaristici u 19. veku od velikog je uticaja na potonju romanesknu prozu. Zatičemo je i u pesmama nacionalne, istorijske, rodoljubive inspiracije kakve su negovali pesnici svih pravaca, od klasicista preko romantičara i parnasovaca, do modernista i postmodernista. U romanu je ima veoma malo i pokušaji kakav je onaj kod Jaše Ignjatovića ili Milovana Vidakovića (kome je prvi kritičar naše književnosti Vuk Stefanović Karadžić uputio oštre zamerke zbog anahronizama i velikih odstupanja od istorijskih zbivanja) ostaju usamljeni i nedovoljno umetnički oblikovani, a istorijski roman valterskotovskog tipa ne uspeva da se ostvari u srpskoj književnosti.

Na sasvim drugačijim poetičkim osnovama rešava se problem romanesknog oblikovanja istorije u srpskoj književnosti 20. veka, koji je za početak obeležen emancipacijom od tradicionalne idolatrije istorije, krećući se u susret modernim težnjama u svetu, što je, paradoksalno, pomoglo romanu da umetnički ovlada istorijom. U ovom novom ambijentu postalo je moguće da se stvori pravi roman istorije (Deretić 1993: 13), onakvi kakve su u svom najvišem dometu ostvarivali, na primer, Miloš Crnjanski i Ivo Andrić, a pretežnost njegovog prisustva sasvim odnosi prevagu nad poezijom sa istorijskom tematikom, koja se takođe piše u 20. veku.

Srpski roman je poslednjih nekoliko decenija mnogo više bio okrenut prošlosti nego što je to slučaj sa romanom 40-ih i 50-ih godina prošlog veka. Iako neki istoričari književnosti izbegavaju termin istorijski roman, da bi prenebregli njegovo suženo značenje, ostaje činjenica da

takvima nazivamo pojedina dela ne samo pomenute dvojice pisaca već i Rastka Petrovića, Dobrice Ćosića, Mihajla Lalića, Miodraga Bulatovića, Antonija Isakovića, Meše Selimovića, Branka Ćopića i mnogih drugih koji su se doticali istorijskih tema, od veće ili manje važnosti za samu istoriju, ali inspirativnih za tumačenje i položaj srpskog naciona i njegove sudbine na planu krupnih svetskih događaja, te pojedinačnog razvoja individue koja se u određenim istorijskim okvirima pokušava razumeti (Živković 1986: 287). Dejan Medaković, Pavle Ugrinov, Dobrilo Nenadić, Jara Ribnikar, Boško Petrović, Slobodan Selenić, Radovan Samardžić, Vidosav Stevanović, Borislav Pekić, Danilo Kiš, Aleksandar Tišma, Mirko Kovač, Svetlana Velmar-Janković, Milorad Pavić, Moma Dimić, Radoslav Petković, Miroslav Josić Višnjić, Vladislav Bajac, David Albahari, Svetislav Basara i mnogi drugi pisci stvaraju ne samo istorijske romane već i dela koja odstupaju od poznatih definicija kao što su naturalizam, integralni realizam, istorijski roman sa modernim uplivom toka svesti ili poetskim štimungom, itd., već i dela koja duži niz decenija izrastaju u klimi postmodernističkih tendencija koje vladaju ne samo u književnosti nego i u ostalim oblastima umetnosti i brojnih naučnih disciplina.

Tradicionalni istorijski roman pokazuje odlike bliske i socijalnom realizmu koji sledi obrasce jednog zadatog poretka, pokazujući bezuslovno poverenje u istoriju koja je pomagala izradi jednog nacionalnog klišea i mita, nužno vezanog i za nastanak nacionalizma. Postmodernistička dela pak podrivaju nacionalističke ideologije, kritički preispitujući i realnost i istoriju. I sam Andrić, iako nije sumnjao u verodostojnost historiografije kao nauke, pokazivao je odlike istorijskog relativizma, posmatrajući jedan istorijski događaj sa više strana, odnosno sa pozicija pripadnika različitih etničkih skupina.

Kako se u 19. veku književnost posmatrala kao još jedan od izvora nacionalne sveti koja formira nacionalni identitet, postala je pomoćnica istoriji čiji je cilj bio da na opštem nivou potvrdi svoja pozitivna saznanja i legitimise aktuelnu političku praksu. I istorija književnosti koja se tada razvija, imala je za cilj da otkriva zanemarene ili zaboravljene spomenike i pomogne u formiranju jedinstvene priče koja će dosezati do vremena zajedničke mitološke prošlosti, te obuhvatiti totalitet pojava koji će učvrstiti integritet i definisati jedinstveni kolektivni duh. Tendencija instrumentalizacije očitava se i u 20. veku sa socijalnim realizmom i nacionalističkom tendencijom u romanesknoj prozi koja se prepoznaje 80-ih i 90-ih godina prošlog veka (Lukić 2006: 110–113). Pojava historiografske metaproze, žanra koji se temelji na postmodernističkoj poetici koja zagovara kritički pristup istoriji kao narativu, primetna je uporedo sa ovom tendencijom. Postmodernistički

pristup se temeljno počeo slediti kada se književnost, koja se u pokušaju rekonstrukcije velikih tema istorije 20. veka kao što su holokaust i koncentracioni logori (Gulag), počela oslanjati na historiografske metode koji su se pod težinom zahvata pokazali kao nestabilni, pri čemu se sve više uviđao literarni karakter istorije, dok je na drugoj strani nastajala literatura koja je na sličnom ili jednakom materijalu, ali različitim postupkom, utvrdila postojanje kategorija kao što su pamćenje, sećanje, trauma, tj. kategorija koje su zbog nedovoljne „objektivnosti“ odbačene kao nenaučne. Takva književnost „postavlja na verodostojniji način pitanje o mogućnosti predstavljanja teško spoznatljivih fenomena i jednim autentičnim i hrabrim potezom prisvaja materijal povijesti, kontaminira ga materijalom koji je stran povjesničarskom pristupu predočavanja prošlosti i stvara multiperspektivističku tvorevinu koja rasvetljuje tamne mrlje što ih u sebi nosi konzervativna historiografija zatvorena u svoj pretpostavljeni diskurz objektivnosti“ (Beganović 2005: 20). Kod većine postmodernističkih (književnih, istorijskih i teorijskih) dela u centru pažnje je narativnost: teorijska samosvest istorije i proze kao ljudskih konstrukcija (istoriografske metaproze) postala je osnova za njeno preispitivanje formi i sadržaja prošlosti. U teoriji se pošlo za pretpostavkom da nam je istorija nedostupna, osim kao tekst. O istoriji se ne razmišlja kao o datosti, već kao o ljudskoj konstrukciji koja je uvek subjektivna i zavisna od načina čitanja tekstova preko kojih razumevamo prošlost. Postmodernizam uspostavlja istorijski kontekst kao primarno važan, istovremeno dovodeći u pitanje samu koncepciju istorijskog znanja, što je još jedan od paradoksa postmodernističkog diskursa. Književne tekstove koji se na ovaj način vraćaju istoriji jedan od teoretičara postmoderne književnosti L. Hačn imenuje kao historiografsku metaprozu, dajući joj značenje romanesknog žanra, oblikovanog na bitnim pretpostavkama postmodernističke poetike (Lukić 2001: 23).

Izvesne postavke ovakvog poimanja istorije u književnosti, kao i osobene postavke postmodernističke poetike koje se temelje na upotrebi i igri dokumenta, te na formalnim odlikama dela koja oponašaju principe muzealnosti, arhivistike i biblioteke, nalaze svoje eklatantne primere u delima Borislava Pekića, Danila Kiša, Vladislava Bajca i dr. S obzirom na to da smo tragove i uticaje muzeološke klasifikacije i sistematizacije kod Danila Kiša detaljno razmatrali ranije (Mustedanagić 2005), ovde ćemo akcenat staviti više na stvaralački postupak i podsticaje kod Borislava Pekića.

Za ovaj slučaj odabrali smo V knjigu *Zlatnog runa* Borislava Pekića u kojoj nalazimo čitave kataloge stvari, ljudi, institucija, te momenata koji dočaravaju stvarnost druge polovine 19. veka, u kojoj stasava građanski i trgovački stalež čiji su pripadnici junaci romana, brojni Simeoni iz porodice Njegovan. Naglasak je na svetkovini upriličenoj na Cvetni četvrtak 6. aprila 1867. kada Srbija proslavlja slobodu od Turaka, odnosno kada od njih na upravu dobija četiri grada – Beograd, Smederevo, Šabac i Kladovo. Pisac nam dočarava izgled Beograda kroz kazivanje u nabračačkom maniru Kir Simeona dok se kroz njega vozi kolima, gledajući oko sebe:

„Sve same Firme. Sity kogod u Londonu. Gledam Monakov han s češku kapelu. Velimir Valozić, knjižar i papirničar. Antonije Hadžić, duvan na veliko. Janko Baša, mešovita roba. Moša Farki, saraf, povrh rum na veliko i malo. Anastas Hristodulo, duvan, cigare, mešavine za lulu. ‘Englezska kraljica’ za otmen svet. Dimitrije Džihani, kočije, lakovane karuce, čeze. ‘Braća Ilić & Comp.’, gvožđe i gvozdeni artikli...” (Pekić 1981: 91)

Našlo se u ovom nizu još petnaestak imena i raznih usluga male privrede, a ovo inventarisanje beogradskog trgovačkog staleža poslužilo je glavnom junaku i za zaključak o nacionalnom sastavu kaste kojoj je još daleko pre rođenja pripadao („Osim Pavlovića i Hadžića, ostalo je goli Cincar i Čivut.“), dok daljim nabranjem firmi čitaoca uverava u potrebu postojanja trgovačkog soja, jer da nije njihovih proizvoda i robe koju prodaju „gospodo, vi biste u narodnim urnebesima još jednako motkama vitlali, jer ni za trobojku kredita ne biste imali. (...) Jer, za vas, u napredna varoš, bivstvuju jedino crkve, statuje, muzeji, sudovi, ministarstva, kasarne, liceji, akademije i teatri. Ali kad bez gaća ostanete, ne trčite u Ministarstvo narodnog prosvetljenja, nego u dućan kod Gazda-Pavlovića! Kad vam se puši – kod Gazda Hristodula! Ako ste bankrot – kod Gazda-Kumanudija! Ako ste gladni – kod Gazda-Konfina i Amulzina! A žedni ako ste – kod Gazda-Farkija! Ne idete u Muzej redkosti da pijete, u han kod Manojla Manaka trčite! Molite pomoć u crkvi, ali je dobijate od Banke!“ (Pekić 1981: 92–93)

Istorijski izvori su Pekiću bili stalno nadohvat ruke pri stvaranju simeonovske (ili bilo koje druge) vizije i doživljaja Beograda, u rasponu od 15. do 20. veka. Tatjana Korićanac govori o postojanju „nekoliko likova Beograda koji se razlikuju prema stepenu razgrađenosti i ‘svarenosti’ dokumentarne i historiografske građe u utrobi književnog organizma. To je grad sa starih gravira, crteža i slika, grad iz sećanja putopisaca i namernika, iz arhiva, štampe, sa vojnih karata i iz ratnih

izveštaja, zakonika i uredbi, letopisa i hronika, faktografije čiji se inicijalni sadržaj suštinski preoblikuje u sasvim drugačiju stvarnost. Onakvu kakva je ona mogla biti ili kakva je moguće bila.“¹ (Korićanac 2004: 14)

Na tragu (re)konstrukcije umetničke istine o istoriji jednog doba ili epohe pisac postaje svestan da, raspolažući isključivo faktima, „poznaje samo *Ijuštura ljudske istine*“, a takav je i tzv. dokument (zabeleženi fakt). „On je jedan od mnogih puteva prema istini, ali sama ta istina – nije. Dokumentat ne daje sam po sebi autentičnost, on je fingira, a umetničku istinitost daje snaga subjektivne transpozicije tog dokumenta u umetničku nadrealnost“ (Gikić 2003: 50–51).

Dokumentarnost proze kakvu nalazimo posebno u postmodernističkoj obradi sižea kretala se u različitim stepenima i upotrebama u zavisnosti od pozicije naratora i stila samog pisca unutar pojedinog ostvarenja. Kod Pekića imamo popise ili kataloge na svim nivoima i u većini istorijskih „matrica“ njegove prozne produkcije kao jedan od vidova dokumentarnosti. Brojni inventari raznih predmeta ili pojava bilo koje provenijencije jesu jedna od uočljivih stilsko-formalnih obeležja njegovih romana, a oni duguju svoje poreklo ne samo uticaju grotesknog stila (pre svega velikim inventarima u delu renesansnog francuskog pisca Fransoa Rablea) već i praksi muzejskoga i arhivskoga posla koji za cilj ima sveukupnu identifikaciju i sistematizaciju, te preglednost svakojake moguće građe. Nije li i sam Pekić uvideo kako posao pisca nalikuje poslu kustosa:

„Ne smetnimo stoga sa uma (...) da je svačija memorija, a umetnička doslednije od drugih, samo izložba reprodukcija, počesto tek odlivak iz treće ruke, jedna izopačena, okrnjena i oronula retrospektiva pradavnih radova, kojoj sastavljač, taj samozvani kustos prošlosti, suverenom pristrasnošću izbora i tumačenja daje oblik, smer i svrhu.“ (Pekić 2007: 21).

U relevantnost Pekićevih istorijskih izvora sasvim sigurno ne treba sumnjati, ali radi ilustracije navedimo istraživanje T. Korićanac koja utvrđuje postojanje velikog broja imena trgovaca i bankara sa ponuđenog „spiska“ iz V knjige *Zlatnog runa*, dajući pregled stvarnih ličnosti istorijskoga Beograda (Korićanac 2004: 50–55).

Ona takođe iscrpno navodi i toponime, kao i istorijske ličnosti i važne istorijske događaje i ustanove koji čine istorijski sloj romana *Zlatno runo* i *Hodočašće Arsenija Njegovana*. Pekićeve

¹ Njenu studiju „valja videti kao **početak one vrste dokumentarnog istraživanja** [boldovala L. M.] kakvo je, na primer u germanistici odavno uspostavljeno i razvijeno povodom dela Tomasa Mana, a sa ciljem da se, u što je moguće širem opsegu, hermeneutički rekonstruiše osnova na kojoj nastaje građevina Manovog opusa. Ispostavlja se da je takva ideja primenljiva i na Pekića, koji i jeste pisac manovske prirode“ (Pantić 2002: 203).

pripreme za pisanje romana navele su je da utvrdi kako je pisac koristio brojne izvore, među kojima i Plan beogradske varoši sa tvrđavom Matije Zojtera iz 1736, izgled Beograda prema graviri G. Bodnera s kraja 17. veka, teftere, račune, špekulacije, profite, parnice, špijunske izveštaje, fermane, hatišerife, protestne note, pisma, telegrame, govore, dagerotipije, talbotipije, stare fotografije i albume, porodične hronike i sl. Sam zemaljski izgled njegovih Simeona bio je iniciran portretima istorijskih i nepoznatih ličnosti koje su sačuvane na talbotipijama i fotografijama Anastasa Jovanovića, koje je pisac preuzeo iz kataloga izložbe održane u Galeriji SANU 70-ih godina prošlog veka, sastavljajući *Slikovnicu Njegovana, Turjaških i istorijskih ličnosti iz fantazmagorije Zlatno runo od I do VII knjige*, pri čemu je ispod anonimnih portreta uneo imena svojih književnih junaka (Pekić 2004).

Preglednosti živopisne istorijske stvarnosti u prilog idu brojne realije koje pisac, oneobičajivši u širem stilskom zamahu, detaljno ispisuju jedne pored drugih, katalogizujući svet devetnaestovekovnih Simeona. Tako saznajemo šta se sve u toku vesele noći jelo – „salep, sudžuk, ćaje, penjerlije, lepinje, simiti, alve, rahatluci, baklave, šećerleme...“ (Pekić 1981: 125) ili sastav okupljenih na ulicama – „sakadžije, i šloseri, i bankari, i kesaroši, i popečitelji!“ (Isto: 127). Katalogi jela, pića, zvanica na balu kod kneza Mihajla, istorijskih i manje poznatih ličnosti, te svih slojeva stanovništva koji se veselio po ulicama, ne samo svojim obimom već i humorističkim suprotsavljanjem, zaoštravaju grotesknu sliku jednog društva koje je sastavljeno od kontrastnih i nepodudarnih elemenata. Posebnost te rogozatnosti zaoštrena je opisom događaja i zvanica u domu Gazda Simeona koje je njegov poluludi otac Simeon Hadžija, u sinovljevom odsustvu, primio u kuću sa misijom da imovinu razdeli sirotinji i otpadnicima, postajući pandan Bunjuelovoj *Viridijani*, koja je naivno verovala da je takva pomoć potrebna i moguća, do momenta kada postaje žrtva sopstvene zablude.

Katalog inventara Simeonove kuće doprinosi opisu bogatstva, tekovine zlatnog runa kojim je nadahnut simeonski rod: „O doksatima, u tremovima pod nadstrešnicama, višahu raznobojni lampioni od providne hartije, stakleni petrolejski fenjeri, uljane kandilnice i horosi, nazvani Bogorodičinim kolom, i po sleđenobelim damasnim čaršavima, pritisnutim skupocenim činijama, zdelama, tanjirima, tepsijama, demirlijama, sahanima, ibricima, bokalima, đugumima, pavurima, kupama, čašama i teškim escajgom, gravirahu trepereće krvave stigme.“ (Pekić 1981: 239)

Katalog i nabranje kućnog inventara, društvenih igara, odevnih predmeta koji su se u metežu pljačke vijorili domom Gazde Simeona, te veliki broj istorijskih realija vezanih naročito

za svakodnevni život jednog dobrostojećeg trgovačkog sloja, pobrojanih na ovaj način svedoče o pišćevim iscrpnim traganjima i istraživanjima ovaploćenih u inventarima kojima pojedine stranice ove proze prosto obiluju. Svet realija ima za ulogu da oživi istorijski milje unutar kojeg je smešten glavni zaplet pete knjige *Zlatnog runa*, a način njihove klasifikacije, odnosno nabrajački pristup je, kao što smo već rekli, izvesni vid muzeifikacije koji se na stilskom nivou prepoznaje i kao pozajmica iz ne-proznih, ne-umetničkih tvorevina, te tako iskorišćeni predstavljaju vid dokumentarnosti koju postmodernistička poetika/praksa zagovara, pri čemu se ostvaruje njena težnja da je sve dostupno u istoriji, i to na način kolekcionisanja i muzejske interpretacije, kako je to u teoriji već uočeno:

„Zamisao biblioteke, arhiva i muzeja kao okružja i ljudskog sveta je velika tema postmoderne umetnosti. Umetnost, kultura i civilizacija se vide kao beskrajni lavirint u kome su nagomilani spisi, knjige, predmeti, slike, sećanja i tragovi istorije. Za postmodernu, celokupna istorija je prisutna i dostupna, mada je, kao u lavirintu ili snu, istovremeno na dohvat ruke i u nedodiru. Prvobitnu zamisao ‘biblioteke kao sveta koji čini neodređeni i možda beskrajni broj soba’ je izneo Horhe Luis Borhes u priči *Vavilonska biblioteka* sredinom pedesetih godina. (...) U vizuelnim umetnostima zamisao ‘muzeja’, kao skladišta predmeta i kao sveta u kome se dešava životni performans umetnika i posmatrača, inicirana je Dišanovim kutijama, na primer *Zelena kutija* (1934), u kojima je on kolekcionirao svoje radove gradeći minijatura skladišta između škrinje, knjige i imaginarnog muzeja. Beogradski slikar Leonid Šejka je izrađivao asamblaže i slikao skladišta i đubrišta prikazujući tragove i ostatke nestajućeg sveta moderne potrošačke kulture. Jozef Bojs (Jozeph Beuys) je realizovao instalacije i ambijente sa nađenim predmetima i ritualnim skulpturama rekonstruišući šamanistički obredni svet predmeta. (...) Dok je modernista Andre Malro maštao o ‘imaginarnom muzeju’ kao izuzetnoj kolekciji koja svet prevodi u ‘intelektualni’ i ‘duhovni’ muzej, umetnici postmoderne su od muzeja i biblioteke preuzimali moć kolekcioniranja i interpretacije, pretvarajući umetničko delo u mimezis muzeja. Njihove interpretacije su pokazale da je svet postmoderne ‘globalno selo’ (sve je dostupno u prostoru) i ‘biblioteka, muzej’ (sve je dostupno iz istorijskog vremena).“ (Šuvaković 1993: 940–941)

Pekićevo zahvatanje u povest jedne noći koja svojim značajem predstavlja kraj turske dominacije u Srbiji, a time i na Balkanu, uslovalo je njeno karnevaleskno oblikovanje, kroz čiju grotesku uočavamo društvene grupe i slojeve, šarenilo uticaja koji se očitovao u stilu života bogatijeg sloja – turskim, grčkim, zapadnoevropskim – evidentnim preko sveta predmeta koji je,

u predloženoj epizodi petog toma *Zlatnog runa*, oživeo kao svojevrsan „Muzej Gazde Simeona“. Pretpostavljam da samo upućeni etnolozi i historičari mogu sa lakoćom prepoznati većinu predložene inventara i izgled nabrojanih stvari,² jer se bez pomoći više rečnika ne može saznati šta je sve činilo pokušaj jedne ugledne trgovačke porodice. Ovakvo ponuđeno čitanje Pekićevo delo nameće nam se i kao mogući nastavak istraživanja kojem je već odavno pristupila T. Korićanac, što može biti indikativno za druga dokazivanja kojima u ovom radu težimo, kao što je interpretacija prošlosti putem muzejske/izložbene prakse, kojem, između ostalih, peti tom *Zlatnog runa* sa svojim sižeom naročito pogoduje.

Jedno od njih tiče se i proveravanja postulata postmodernističke prakse u vezi sa tretmanom istorije kao niza tekstova koji rekonstruišu, svaki na svoj način, prošlost. Kada bi, po pitanju rekonstrukcije ovog događaja, hteli da konsultujemo i historijsku literaturu, fascinirala bi nas terminološka razlika i pristup u opisu ovog događaja (svetkovina na Cvetni četvrtak) koji nalazimo, na primer, u knjigama *Istorija srpskog naroda* (Milićević 1994: 298) i *Istorija Beograda* (Milosavljević 1974: 153). Sasvim sigurno bi jedno hermeneutičko, kritičko i dokumentarno čitanje Pekića zahtevalo daleko obimniji istraživački zahvat nego što je ovde, tek naznačen i započet, izveden sa ciljem da ukaže na relevantnost i relativnost interpretacija od strane historičara.

Odnos istorije i književnosti

Posezanje za postmodernističkim delima koja obiluju sredstvima kao što je igra dokumentima imalo je za cilj i da ukaže na neideološku obojenost ove literature koja ne podleže nikakvom vrednovanju historijskih fakata, već kritičkim preispitivanjem istorije kao konstrukta. Postmodernistički pristup istoriji donosi „novi skepticizam ili sumnju u historijsko pismo“ (Hačion 1996: 179) u smislu problematizovanja prirode historijskog znanja, odnosno sumnje u mogućnost

²Na predmete u muzejima, koji su prisutni i kao predmetnost sveta romana, upućeni smo kada istražujemo i preispitujemo određene istine, koje se menjaju u zavisnosti od ideološke potrebe, kako je već to uspela da pokaže i Dubravka Ugrešić, restaurišući svet i okruženje bivše Jugoslavije u romanu *Muzej bezuvjetne predaje*, delu koje se kroz poetiku i brojne (motivske) signale vezuje za pojedina ostvarenja Danila Kiša, posebno za *Baštu*, *pepeo* i *Peščanik*. Premda ne koristi katalogizaciju kao prevashodno stilsko sredstvo (na način na koji to čine Borislav Pekić i Danilo Kiš), autorka se na nju u dobroj meri oslanja, upućujući na njenu važnost i putem velikog broja stvaralaca ali i literarnih „sakupljača“, poput Žulonbina iz nezavršenog avangardnog romana Konstantina Vaginova *Harpagonijada*: „Klasifikacija je jedna od najkreativnijih djelatnosti – rekao je kad su svi opušci koji su ležali na stolu bili uneseni u inventarnu knjigu – klasifikacija je u biti oblikovanje svijeta. Bez klasifikacije ne bi bilo ni sjećanja. Bez klasifikacije ne bi bilo moguće osmisliti zbilju.“ (Ugrešić 2002: 54)

da se istorija i fikcija razdvoje. Budući da je istorija uvek pisana *post festum*, s vremenskom distancom u odnosu na pojave koje opisuje, iz vizure istoričara koji nužno obrađuje podatke, dokumente i istorijske činjenice, ne postoji čvrst kriterijum koji bi mogao da je verifikuje i potvrdi kao nefikcionalnu („istinitu“).

Za strukturu književnog dela nije bitno da li je nešto stvarno postojalo, na primer, određena ličnost. Ovo pitanje može postaviti samo kritičko-istraživačka recepcija koja se zanima za tokove stvaralačkog postupka, izvore građe i umetničku transpoziciju stvarnosnih činjenica i da li književno delo daje mogućnost za muzejsku prezentaciju.

Ukoliko je brojnost istorijskih datosti i realija velika, stvara se iluzija da je prikazani svet istinit. Kritičko, odnosno istraživačko čitanje može da otkrije i razgraniči istorijsko i izmišljeno, da otkrije izvore, što je u ravni estetskog učinka i saopštavanja univerzalnih principa i otkrivanja arhetipova i obrazaca mišljenja i delanja ljudi irelevantno. Recepcija književnog dela ima svoje brojne tačke gledišta i teorijska uporišta kojima se ovde nećemo baviti, jer nas zanima samo istorijsko-hermeneutička metoda. Spomenućemo da se ti večni principi kod naših najvećih pisaca 20. veka često odnose na nelinearnost protoka događaja, tj. ciklično shvatanje vremena, te na otkrivanje arhetipova koji su nužno u sprezi sa metafizičkom potvrdom i potragom za izvorima zla u ljudskoj prirodi, te smisla istorije i čoveka u njoj i u svetu (Tubić 2003). I Ivo Andrić i Miloš Crnjanski, na primer, pisali su i govorili da im istorija služi kao pretekst, okvir u koji bi postavili složena pitanja kulturne koegzistencije ili neutralisali težinu istorijske datosti građenjem sveta koji bi se držao vlastitom snagom, na obzorju sna i vizije. Nijedan od njih pak ne isključuje pojedinačnost iz opštosti niti neka važna pitanja koja oduvek zaokupljaju čoveka u potrazi za odgovorom na smisao postojanja.

Iako je odnos istorije i književnog stvaranja u kompetenciji nauke o književnosti, mnogi teoretičari, filozofi i istoričari, kao i mnogi pisci i umetnici, smatrali su da za spoznaju rekonstrukcije istorijskog vremena i shvatanje pojedinog doba ili miljea u kojem je određena ličnost delovala možemo zahvaliti književnosti.

Sagledavanje problema mogućnosti saznavanja istorijskih istina putem književnosti je aktuelno još od antičkih vremena i Aristotela (Žunić 1995: 29), da bi se ugao gledanja menjao u zavisnosti od kulturoloških i saznavnih horizonata pojedinih epoha i perioda, pri čemu se potreba za instrumentalizacijom književnog stvaralaštva, odnosno upotrebom u ideološko-propagandne svrhe prepoznaje tokom istorije sve do danas. Književnost ne možemo sasvim odrediti kao

podražavanje, niti kao tipičnu sazajnu formu duha, već kao vrstu kreativne ljudske delatnosti, značajan medijum objektivizacije društvenosti, ali i kao moćan izvor saznanja o čoveku, svetu i o zbivanju čoveka u svetu, tj. u društveno-istorijskoj stvarnosti. Dragan Žunić (1995), sledstveno ovome, zastupa konstruktivistički pogled na njenu prirodu videći je kao manifestaciju naše moći da konstruišemo, odnosno kreiramo samu stvarnost, a time i podržimo mogućnost njenog razumevanja iz konstrukcije književnosti.

Ivan Foht je držao da je potreba za istinom kod čoveka jedna od najsuštinskijih, a da je umetnost jedan od osnovnih oblika i načina u kojima se ona otkriva (Focht 1972). Leo Levental je dokazivao da suštinu čoveka književna dela ubedljivije predstavljaju od istoričara, otkrivajući društvu njegovo stvarno stanje (Žunić 1995: 32). Sociološko-hermeneutički metod u književnosti ide za tim da kroz književna dela prikaže rezultate proučavanja društva ne samo u sadašnjosti već i u prošlosti, čime se dodiruje i problem historiografije i istorijskog metoda kao jedinog relevantnog za proučavanje i opisivanje društava u prošlosti.

Dedijer u studiji o Andriću (*Književnost i istorija u totalitetu istorijskog procesa*) ponavlja da su „pisci kao Dobrica Ćosić, Antonije Isaković, Branko Ćopić, Mihailo Lalić, Meša Selimović, Erih Koš, Miodrag Bulatović, Matej Bor, Matija Bećković i drugi svojim književnim delom ušli svestranije u totalitet istorijskog procesa revolucije 1941–1945, nego mnogi istoričari, sociolozi i politikolozi; ne osvetljava li Andrićev književni opus potpunije totalitet istorijskog procesa doba koje opisuje nego mnogi istoričari koji se bave tim istim periodima istorije?“ (prema Žunić 1995: 34). Andrić je i sam negovao shvatanje o sazajnim prednostima književnosti, verujući da je u usmenim i pisanim pričanjima „sadržana prava istorija čovečanstva“ iz koje se može bar „naslutiti, ako ne i saznati, smisao te istorije“.³

Andrej Mitrović je o odnosu istorije i književnosti napisao sledeće: „Od tada je pesništvo ostalo trajno važan način uobličavanja istorijske svesti sa emotivnim sadržajima, proza se dokazala kao najpogodniji oblik za saopštavanje i negovanje složenijih predstava o istorijskoj stvarnosti.“ (prema: Ivanović 1995: 79)

³ „Jedni to postižu slobodnim i neograničenim razmahom mašte, drugi dugim i pažljivim proučavanjem istorijskih podataka i društvenih pojava, jedni poniranjem u suštinu i smisao minulih epoha, a drugi sa kapricioznom i veselom lakoćom, kao onaj plodni francuski romansijer koji je govorio: ‘Šta je istorija? Klin o koji ja vešam svoje romane.’ Ukratko, sto načina i puteva može postojati kojima pisac dolazi do svoga dela, ali jedino što je važno i presudno, to je delo samo. (...) Pisac istorijskih romana mogao bi na svoje delo da stavi kao natpis i kao jedino objašnjenje svega, i to svima i jednom zauvek, drevne reči: ‘Cogitavi dies antiquos et annos aeternos in mente habui’ (‘Razmišljao sam o drevnim danima i sećao se godina večnosti’).” (Andrić 1981: 69)

Mihajlo Pantić je mišljenja da nas književnost „kada je dobra, uvek podstiče na ‘povratak’ realnosti i ‘poziva’ nas da se pitamo o smislu stvarnog sveta, pa tu sameravanje građe, odnosno, dokumenta, sa onim što je proisteklo iz rada mašte, a to je, naravno, književno delo, može biti od stvarne koristi. Smisao se, naime, po pravilu konstituiše u trenutku hermeneutičkog konstatovanja podudarnosti između onoga što je stvarno i onoga što je moguće ili, još češće, uočavanjem odstupanja od realnog polazišta, kada se javlja efekat izokretanja, korekcije ili kreativne devijacije.“ (Pantić 2005: 201)

Za pojedine autore je sasvim razumljivo to što je u sagledavanju prošlosti udeo imaginarnog nezanemarljiv, pri čemu je uloga istorijske imaginacije u službi sagledavanja i predočavanja prošlog događaja, onakvog kakav je rekonstruisan i predstavljen. Interpretacija nekog dokumenta materijalne kulture, nekog ostatka ili spomenika, podrazumeva određene simboličke radnje kojima se neki sadržaj posreduje publici. Međutim, pretenzija moderne istorije na naučni autoritet čini da se ovaj udeo previđa i marginalizuje. Istorijsko pisanje ne prati istorijsku spoznaju koja mu prethodi, nego je istorijsko pisanje neodvojivo od istorijske spoznaje (Riker 1990: 242).

Fridrih Niče nam je davno ponudio podelu na tri tipa istorije: monumentalnu, antikvarnu i kritičku. Ljudi i kulture mogu biti zdravi isključivo ukoliko imaju istu meru smisla za istorijsko i neistorijsko – zaboraviti mnogo znači lišiti se identiteta, ali i previše istorije vodi ka istom ishodu. „Jer pri izvesnom suvišku istorije mrvi se i izrođava život i, konačno, takođe opet, kroz to izrođavanje, sama istorija.“ (Niče 1986: 5) Manje ili više mitologizovana monumentalna prošlost dovodi do ratova koji se vode u ime te slavne istorije.⁴ Niče se zalaže za rušenje monumentalne nacionalne vizije prošlosti koje etnocentrična istorija neguje, modifikujući pri tom i viđenje Drugog ili različitosti uopšte, pri čemu je, kao posledicu, moguće očekivati i pripisivanje superiornih odlika sopstvenoj etničkoj zajednici uz istovremeno projektovanje negativne slike na članove druge etničke zajednice. Tipološki model antikvarne istorije, po Niču (1986: 21), podrazumeva istrajavanje u „navici i u onome što se odavno poštuje“, pa samim tim i sklonost ka dogmatizovanju nekih istorijskih sadržaja, dok kritička istorija zahteva upravo preispitivanje mitske prošlosti – ona kritički procenjuje probleme nacionalne prošlosti, bez patosa svojstvenog

⁴ „I ako zamislimo da se ta istorija nađe u rukama i glavama darovitih egoista i zanesenjačkih zlikovaca, razaraće se carstva, ubijati vladari, izazivati ratovi i revolucije i broj istorijskih ‘efekata po sebi’ to jest dejstava bez dovoljnih uzroka, ponovo će se uvećavati.“ (Niče 1986: 20)

monumentalnoj istoriji.

Konkretizacija odnosa istorije i književnosti (i muzeologije) kroz izložbenu praksu

Stiče se, ponekad, utisak da i muzeološka praksa prati savremene istorijske naučne trendove, bar kada su u pitanju pojedine istorijske teme i odnosi prema njoj.⁵ Naročito je to zastupljeno na tematskim izložbama koje su više pod uticajem savremenih muzeoloških tekovina i praksi, za razliku od većine stalnih postavki. U predstavljanju nekog događaja ili ličnosti neretko se poseže za delima likovne kulture, pri čemu se ne razmišlja o udelu interpretativnog, već se taj „elemenat“ doživljava više kao dekorativan. I nečiji portret može da sakrije pola istine ili otkrije nameru umetnika (neretko i naručioca). Na ovom mestu zanemarujemo udeo izložbi ili memorijala koji su posvećeni književnicima, jer je tu na delu često istorijski pristup kojim se samo obeležavaju činjenice piščevog života.

Kako i koliko književnost može da učestvuje u rekonstrukciji prošlosti ukoliko na umu imamo činjenicu da je ona, ipak, neodvojivi deo istorijskog saznanja?

Stanovišta smo da je nacionalno kulturno nasleđe teško posmatrati odvojeno od onog dela kulturne istorije koja je oblikovana ulogom velike plejade književnih stvaralaca, pri čemu je značaj koji su oni imali, naročito u 19. veku, veku konstituisanja nacija, sa uticajem na planu jezika i afirmisanju pismenosti i edukacije, bio neprikosnoven. Dvadeseti vek kao vek velikih istorijskih promena, kada su se, u blizini tragedija koje su iznedrene ratovima i sistematskim zatiranjem čoveka, smenjivale ideologije i političko-ekonomski sistemi, te i sam geopolitički izgled i veličina pojedinih država, računajući na prvom mestu i našu, kao i one naših suseda, donosi nesumnjive prekretnice u velikim naučnim sistemima i umetnosti, pri čemu je obilje kontroverzi prisutno na sceni svake moguće potrage za kristalisanjem istine, naročito po pitanju nacionalnog identiteta. Književnost tu, videli smo kroz kraći istorijski pregled, takođe pokreće veliki niz pitanja, ali i učestvuje u kreiranju svesti o pojedinom kolektivnom događaju i svesti koja ga prati.

U razmatranje muzeološke prakse u vezi s rekonstruisanjem istorije pošli smo od činjenice da su muzeji na prvom mestu institucije komunikacije, bar u poslednjih trideset godina (Šola 2002:

⁵ „...povijesni događaji se interpretiraju kao poželjni mitovi potrebni politici ili nacionalnoj važnosti; prošlost je bez vlastitih pogrešaka – ona je niz logičnim uzrocima povezanih događaja (što nije istina, ali je zgodno misliti da jest).” (Šola 2002: 71)

23), koje uključuju širok raspon aktivnosti, od kojih je najvažnija izložbena (Van Mensch 1992) i da muzeolozi „moraju težiti ka kritičkom muzeju, tj. onom koji podiže pitanja u vezi sa mitovima, nacionalnom prošlošću i pravcima ka budućnosti“. (E. L. Hawes, prema: Van Mensch 1992) Tretman modernog društva kao društva okrenutog ka „postmodernom konzumerizmu“ (T. Šola), koji je posegnuo za simboličkim i konceptualnim kao robom, istura muzej u plan opšteg nasleđa, u krupni plan baštine koji se proteže i van muzejskih zidina, što odgovara onom tipu izložbi koje su kreirane više iz samih ideja (Šola 2002: 53) nego iz pretpostavljenog fundusa predmeta, pokrivenog određenom zbirkom. Muzeji tako postaju mesta sinteze, „multidisciplinarne i transdisciplinarne institucije zadužene za integralni, holistički pristup“ u kojima se javljaju „mehanizmi interdiscipliniranosti“ (Isto: 60). Ukoliko, na primer, posedujemo koncept ideje o nekoj priči sa određenom istorijskom temom, kojoj prilazimo interdisciplinarno, podrazumevajući ne samo istoriju, muzeologiju, istoriju umetnosti, nauku o književnosti, etnologiju, lingvistiku, antropologiju,⁶ pedagogiju, već i poznavanje istorije filma i filmske dokumentaristike, informatičke medije itd., onda ovakvoj ideji odgovara muzej kakav zagovaraju predstavnici nove i kritičke muzeologije. Pretpostavimo da bi eventualnom konceptu o prikazivanju istorijskog događaja predaje četiri srpska grada od strane Turaka Srbima, koji se može oblikovati i na osnovu V knjige *Zlatnog runa* Borislava Pekića (ili, na primer, Novi Sad u II svetskom ratu predstavljen posredstvom romana Danila Kiša ili Aleksandra Tišme), odgovarao i onaj muzej koji je, po T. Šoli, u svom razvoju zašao u „teatarsku fazu“ zbog inscenacije i dramaturškog pristupa „obradi“ materijala⁷ pri čemu je važna „scena koju (takvi muzeji – L. M.) prezentiraju, pripovijest koju kazuju, kvaliteta komunikacije koju postižu i učincima kojima se prema svojim korisnicima mogu pohvaliti“ (Šola 2002: 54).

Ukoliko bi ideja prezentacije jedne konstrukcije događaja i sl. iz prošlosti bila oblikovana uz pomoć vizije koju nudi jedno književno delo, onda bi pristupi ovoj realizaciji sasvim nužno

⁶ „Bilo bi idealno kada bi svi muzejski radnici pored dve osnovne discipline sticali i, makar osnovno, poznavanje antropologije, jer bi samo tako mogli da se odvoje od ideje predmeta kao značajnog isključivo samog po sebi, da ga shvate ne samo kao materijalizovani segment kulture, nego i kao ‘čvrstu (materijalnu) metaforu’, sliku u kojoj se deponuju i pretražuju informacije proistekle iz iskustva pravljenja i korišćenja stvari, njihovog imenovanja i asocijacija koje se sa tim povezuju. (...) Tako shvaćen predmet mogao bi se višesmisleno i istovremeno precizno uključiti u bilo koju predloženu sintetičku/simboličku reprezentaciju kulture, odnosno muzejsku izložbu.“ (Gavrilović 2006:54)

⁷ „Muzeji tako postaju osobita vrsta znanstvenog teatra – teatra činjenica (zbog svoje čvrste utemeljenosti u znanosti) i teatra fikcije (zbog svoje potrebe da pretpostave, nadograde, rekonstruiraju, da se poigraju pretpostavkama i posluže viziji).“ (Šola 2002: 51)

morali da vode u pravcu većih sinteza raznih oblasti, multidisciplinarnom predstavljanju i onom muzeju koji se zalaže za teatarsku i filmsku dramaturgiju „koja nudi dubinu, hijerarhiju i kretanje – a sve primijenjeno na muzejski diskurs – daje mogućnost efikasnog transfera iskustva“ (Šola 2002: 54).

Izloženi zaključci i pretpostavke za ideje i koncepte potaknuti su i postojećom praksom koja se nudi u vidu brojnih postavki izvedenih u evropskim centrima. Izložba *Tarzan* (sa podnaslovom *Ruso i Vaziri/Rousseau and the Waziri*) u čuvenom pariskom etnološkom Muzeu di Ke Branli (Musée du Quai Branly), važnom centru za izučavanje umetnosti i kultura Afrike, Azije i Pacifika, bila je potaknuta književnim junakom, tj. istoimenim romanom Edgara Rajsa Barouza (Edgar Rice Burroughs) koji je inicirao stvaranje mnoštva TV serija, filmova i stripova sa temom belog divljaka u džunglama Afrike. Izložba je imala filozofski cilj koji se ogledao u dekonstrukciji Barouzovog junaka, čiji je nastanak inspirisan i Darwinovom teorijom evolucije, u pokušaju identifikacije zapadnjačke popularne i kulture i viđenja ostatka sveta od strane Zapada. Inerti iz filmova, stripova i serija, etnološki predmeti, klasična slikarska dela kao što je *Herkul* pozajmljen iz Šato de Fontenbloa, jedan nahranjeni gorila na ulazu, itd. išli su za tim da ujedno predstave opadanje i degradaciju književnog mita u potonjoj popularnoj kulturi, te odjeke te kulture na svest konzumenata i sliku Afrike. Tarzan se, u svojim mnogobrojnim oličenjima, uspostavlja kao erotizovani simbol, kao rasista, kao ekolog i sl., a „francuska veza“ nađena je posredstvom romana u kojem Tarzan, sin engleskog plemića, po odlasku iz Afrike ne posećuje prvo Englesku, već Francusku, za šta je zaslužan francuski oficir koji ga izvodi iz džungle. U pokušaju saznavanja Drugog, nastanjenog na rubovima Trećeg sveta, Tarzanov lik kroz brojne inkarnacije oživljava prosvetiteljski arhetip Rusoovog „plemenitog divljaka“ koji se proteže sve do urbanog King Konga, na litici njujorškog solitera, zaljubljenog u devojku plave kose.⁸

Druga postavka intrigantna za promišljanje književnog mita kroz koji je dostupna izvesna rekonstrukcija prošlosti tiče se Muzeja Šerloka Holmsa, koji se nalazi na dva mesta – jedan je u Londonu, na istoj adresi kao i u romanima ser Antuna Konana Dojla, tvorca književnog lika koji je popularnost stekao zahvaljujući više od šezdeset knjiga i romana i bezbrojnim filmovima i

⁸Izložba je trajala od juna do septembra meseca 2009. godine. Dostupno na sajtovima 13. 10. 2009: <http://www.torontosun.com/news/world/2009/08/11/10429951;html#/news/world/2009/08/11/pf10427846.html>; <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jun/08/museum-unveils-tarzan-myth>; <http://www.quaibrantly.fr/en/>; <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/8103662.stm>

serijama nastalim na osnovu njih. Muzej je vlada Velike Britanije stavila na listu istorijskih mesta.⁹ Na još jednoj lokaciji¹⁰ autentičnost viktorijanske epohe 19. veka oživljava kroz fiktivni (književni) lik: reč je o preuređenoj engleskoj crkvi u Majringenu u Švajcarskoj, mestu koje se nalazi u blizini Rajhenbahovih vodopada, gde je Šerlok Holms porazio svog najvećeg neprijatelja prof. Moriartija i koje je, takođe, mesto smrti samog izmišljenog detektiva. Projekat izrade ovog muzeja uključivao je obnovu seoskog trga koji se zove po ser A. K. Dojlu (čija je statua postavljena na sredini), rekonstrukciju engleske crkve, a pod patronatom Udruženja Šerloka Holmsa iz Londona i piščeve ćerke Muzej Šerloka Holmsa je svečano pripojen staroj crkvi. I ovde se insistiralo na atmosferi koja je provejavala iz romana, a koja je ostavljala utisak da su Holms i dr Votson upravo napustili dnevnu sobu, ostavljajući otvoren *Tajms* sa datumom iz njihovog vremena na podu, te brojne druge autentične predmete koji su predstavljali materijalnu stvarnost Engleske tog vremena.

Oba književna mita, pored toga što ovaploćuju snažne individualnosti koje su izlazile na kraj sa brojnim mračnim poznatim i nepoznatim, modernim i drevnim, društvenim i prirodnim silama, i što su kao takve predstavljale inicijalnu kapislu za mnoge potrage kojima su se čitaoci 19. i 20. veka prepuštali, zadobili su i oreol popularnosti zahvaljujući brojnim interpretacijama i obradama u drugim umetničkim medijima. Moćna filmska industrija i uticaj televizije jesu oni činiooci koji su omasovili mit i učinili ga besmrtnim i vrednim muzeifikacije koja ga je doslovno prevela u život. A taj „prevod“ ima značajnu kognitivnu stranu, jer kroz njega otkrivamo duh određenog vremena, kulturu i shvatanja koja su ga činila specifičnom, a kao takva uticala i na pisce.

Zlatno runo, na primer, nema takvu sudbinu popularnosti, ali bi mogao da je zadobije, baš iz potrebe inauguracije modernih književnih mitova koji preispituju sudbinu čoveka na ovim prostorima u prošlim vekovima (doduše, pozorišna aktivnost jeste jedan od pretežnijih faktora u sticanju popularnosti, bar kada su Pekićeva dela u pitanju). Muzeji treba da porade na svojim izložbenim aktivnostima ovakvog tipa baš iz potrebe sinteze velikih idejnih koncepata, kako naučne tako i umetničke provenijencije, i tako eventualno inaugurišu mogućnost i potrebu za preispitivanjem i interpretacijom, ostvarujući ono što muzeolozi nazivaju „vitalna, produktivna

⁹ Dostupno 13. 10. 2009. na: <http://sherlock-holmes-museum.visit-london-england.com/>

¹⁰ Dostupno 13. 10. 2009. na: http://www.sherlock-holmes.org.uk/beeline/M_museum.php

baština“ (Šola 2002 :53), na način jednako zabavan i koristan: „Kao i poezija i muzeji danas imaju dvostruko poslanje: delectari et prodesse – da zabave i budu korisni, dakle da korisno učine i ugodnim.“ (Isto: 78)

Tretman i upotreba književnih dela, kao i nauke o književnosti uz pomoć koje se utvrđuje nastanak i geneza nekog književnog dela, što takođe može biti podsticajno u stvaranju koncepta izložbi, jeste važna činjenica koja ne bi trebalo da se zanemari, pogotovo kada su u pitanju krupne teme koje obrađuju i značajna i svetski poznata imena iz naše književne produkcije (mnogi srpski pisci prevedeni su na velike i manje svetske jezike, od Andrića do Kiša, Pekića, Pavića i mnogih drugih). Ilustrativan primer predstavlja izložba, postavljena u Britanskom muzeju 2008, o rimskom imperatoru Hadrijanu iz 2. v. n. e. – *Hadrian – Empire and Conflict*. Uz pomoć velikog broja artefakata, naročito skulptura, akvarela i drugih predmeta, išlo se za tim da se Hadrijan sagleda kao strateg i vojskovođa, arhitekta, putnik, nesrećni ljubavnik, koji je lice voljenog Antinoja pretočio u grad i nebrojene biste rano umrlog mladića, i kao veliki individualac, a u zaključnim redovima kataloga raspravljalo se o i nastanku čuvenog romana Margerit Jursenar *Hadrijanovi memoari*,¹¹ koji je više od pola veka bio neporeciv izvor za sagledavanje i upoznavanje ove istorijske ličnosti i uzor brojnim piscima, od kojih su mnogi bili mišljenja, kao i Borislav Pekić, da je reč o istorijskom romanu *par excellence*, romanu koji je uspeo da uz pomoć „magijskog pokušaja“, ali „na osnovu raspoloživih – po mogućnosti verifikovanih, ispravno shvaćenih i u pravom kontekstu oživljenih – činjenica, vaspostavi duh iščezlog vremena kroz njegove realne odnose, činove, ideje, osećanja i stanja. Ne da se pokaže kako je to doba izgledalo, već kakvo je bilo. Njima, ne nama.“ (Pekić 2007)

Taj magijski postupak, taj višak dorečenog koji se ogleda u estetskom učinku jeste ono na šta svaki kustos treba da obraća pažnju i kada je pisana reč u pitanju, počevši od kataloških opisa do legendi i ostalih tekstualnih deonica, naročito na izložbama, gde književno delo može poslužiti kao veliki potencijal za domišljato i inventivno upoznavanje sa predmetom, tj. predmetnom stvarnosti i njenim kontekstom, a neretko, po rečima Tomislava Šole, u kreiranju i realizaciji postavki učestvuju i pisci i pesnici koji upravo to i rade,¹² odnosno na taj način doprinose

¹¹Pogledati na veb stranici: <http://www.britishmuseumshonline.org/invt/cmcf50741?stylecat=bookshop#>; http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article4353046.ece, posećenoj 20. 10. 2009.

¹² Predočeno na seminaru *Muzej u dobu baštine ili o praktičnoj teoriji i korisnoj praksi*, održanog 13-14. juna 2003. u Galeriji Matice srpske u Novom Sadu.

ostvarenju jednom od ciljeva muzeja, a taj je „da podigne razinu estetskog iskustva i estetskih potreba zajednice u kojoj djeluje“ (Šola 2002: 88). Paradoksalno je da upravo iz sfere estetskog, u teorijskim promišljanjima, stižu inovativne pobude ka kreiranju postavki. Sinteza cele izložbe predstavlja jednostavan, mešoviti kreativni čin – ona je delo konceptualne umetnosti, što, prema nekim muzejskim teoretičarima, znači novi pristup izložbenom dizajnu. Novi pristup se obraća iskupilačkoj estetici, po kojoj se, prema Šanksu i Tiliju, „mora zadržati heterogenost i različitost, fragmentarnost i diskontinuitet realnosti prošlog kao sredstva prevazilaženja ideoloških efekata konkretizovanog objektivnog sveta, prošlosti i sadašnjosti“ (Van Mensch 1992).¹³ Ovim se takođe isključuje ono na šta je Šola upozorio kao manu većine tradicionalnih muzeja, a to je pojednostavljenost u vidu linearnosti, idealizovanja, mitologije, pri čemu „jednostavna linearna stvarnost ne postoji niti je određena kauzalnošću kakva se sugerira u muzejima“, što koincidira sa shvatanjem istorije i vremena u delima savremenih srpskih pisaca.

Mogući pretpostavljeni koncepti/konstrukcije, odnosno krokiji mogućih tematsko-ekspozicionih okosnica oko kojeg bi se situirala određena istorijska stvarnost zatečena u romanima spomenutih pisaca, a koja bi bila bremenita sprovedenim principima predloženim u savremenim muzeološkim shvatanjima i realizacijama, u sadejstvu sa drugim vidovima umetnosti i popularne kulture, kao i sa drugim institucijama baštine i informatičkim medijima (virtualni muzej), potvrdila bi status istorije kao učiteljice života koja, saobrazno svemu rečenom, poučava ali i zabavlja istovremeno, primereno temama s kojima se, kao subjekti teških istorijskih okolnosti, nosimo i dalje, sa svešću onih koji sa margina velikih svetskih zbivanja posmatraju vetrometine uzburkanih dejstvovanja. Književnost je tu da još više potvrdi da svako može biti činilac preispitivanja, da nema velikih i malih subjekata i da pitanja, na koja ponekad dugo treba čekati (i možda ne dočekati) odgovor, treba postavljati. U tu svrhu služe i muzeji i muzejske ekspozicije.¹⁴

Rezime

Da li je u moći muzeja da uspostavlja tradicije, nacionalne mitove i da stvara trendove koji na tome rade? Isto pitanje se može postaviti i umetnosti i nauci koje na muzeje polažu najviše

¹³ Dostupno na: http://www.muuseum.ee/en/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/p_van_mensch_to_war, posećenoj 12. 10. 2009.

¹⁴ „Preuzimamo rizike stvarajući uvide u sadašnjosti i poredeći ih sa nasleđenim iskustvom. Ali u muzejima ne dajemo konačne odgovore niti presuđujemo po pitanju opcija: mi samo pošteno razgovaramo o njima.“ (Šola, <http://dzs.ffzg.hr/text/sola-contribution.htm>)

prava, ako se pri svemu vodi računa i o koherentnosti saznanjnih horizonata i uspostavlja pravilan i intelektualno pošten odnos sa publikom.

U tom smislu najindikativniji je odnos književnosti i istorije, koji je na planu srpske književnosti ovde rekapituliran – od potrebe beleženja kosovskog mita do postmodernističke prakse poigravanja dokumentom prisutne u prozi 20. veka.

Mogućnost da se pojedina književna dela ili junaci nađu kao nosioci muzejskih postavki u svetu nisu više novina, što pokazuju izložbe o Tarzanu i imperatoru Hadrijanu ili stalne postavke o Šerloku Holmsu. Istorija kao učiteljica života više nije galerijski monotona dama koja svojim linearnim pristupom uspostavlja linearan tok, postavljajući predmete kao dekor prostora u skladu sa namerom kustosa da na videlo iznesu sve što zapretani depoi čuvaju, već, kako nova i kritička muzeologija traže, mora spajati u sebi potrebu za izazovom, konceptualizmom, integralističkim pristupom i estetsko-kritičkom tendencijom. „Muzej Gazde Simeona“, konceptualno zamišljen prema nacrtu proisteklom iz rezultata jedne pre svega antropološke hermeneutike, odgovara saznanjnim horizontima postmodernističke perspektive i takođe predviđa mogućnost jedne drugačije modelacije pristupa istorijskim (i drugim) temama, a s obzirom i na veličinu i značaj pisca kakav je Borislav Pekić, ustanovljava nacionalni mit kroz dublje ukorenjivanje književnog mita i usmerava tok naše pažnje na višeslojnost čitanja ne samo srpskih romana već i celokupne stvarnosti, odmeravajući šta u sadašnjosti preteže iz prošlosti i šta može da pretekne u budućnost.

Literatura:

Andrić, Ivo. *Istorija i legenda*, eseji I, Sabrana djela Ive Andrića, Knjiga 12, Sarajevo: Udruženi izdavači, 1981.

Beganović, Davor. *O kulturalnom pamćenju u djelu Danila Kiša*, Dissertation Zur Erlangung des akademischen Grades des Doktors der Philosophie an der Universität Konstanz, 2005.

Van Mensch, Peter. *Towards a methodology of museology*, PhD thesis, University of Zagreb, 1992.

Gavrilović, Ljiljana. Muzeologija u vakuumu, *Etnoantropološki problemi*, god. 1, sv. (n.s.) 2 (2006): 45–58.

Gikić, Radmila. *Iskustva proze – razgovori sa proznim piscima*, Novi Sad – Irig: Srpska čitaonica i knjižnica, 1993.

Deretić, Jovan. *Miloš Crnjanski i srpska književna tradicija*, U: *Miloš Crnjanski 1893–1993*, Budimpešta: Izdan, 1993.

Deretić, Jovan. *Legendarna istorija (Slika srpske istorije u primorskoj književnosti)*, u: Pantić, M., Stojanović, M. (ur.) *Književnost i istorija I*, Niš: Centar za naučna istraživanja SANU i Univerzitet u Nišu – Studijska grupa za srpski jezik i književnost Filozofskog fakulteta, 1995: 39–46.

Živković, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 1986.

Žunić, Dragan. *Književnost i saznanje istorije*, u: Pantić, M., Stojanović, M. (ur.) *Književnost i istorija I*, Niš: Centar za naučna istraživanja SANU i Univerzitet u Nišu – Studijska grupa za srpski jezik i književnost Filozofskog fakulteta, 1995: 29–38.

Ivanović, Radomir. *O odnosu književnosti i istorije (na primeru Lalićevih romana)*, u: Pantić, M., Stojanović, M. (ur.) *Književnost i istorija I*, Niš: Centar za naučna istraživanja SANU i Univerzitet u Nišu – Studijska grupa za srpski jezik i književnost Filozofskog fakulteta, 1995: 73–84.

Korićanac, Tatjana. *Istorijski i utvarni likovi Beograda*, Beograd: Muzej grada Beograda, 2004.

Lukić, Jasmina. *Metaproza: čitanje žanra*, Beograd: Stubovi kulture, 2001.

Lukić, Jasmina. Noviji istorijski romani i historiografska metaproza na Balkanu, *Anali Borislava Pekića*, 3 (2006): 108–131.

Milićević, Jovan. *Srbija 1839–1868, Druga vladavina kneza Miloša Obrenovića – druga vladavina kneza Mihaila Obrenovića*, u: *Istorija srpskog naroda*, Peta knj., prvi tom, Od prvog ustanka do Berlinskog kongresa 1804–1878, Beograd: SKZ, 1994.

Milosavljević, Petar. *Politička istorija Beograda 1867–1914, 1. Ubistvo kneza Mihaila 29. maja 1868*, u: Čubrilović, Vasa (ur.). *Istorija Beograda, devetnaesti vek, 2*, Beograd: Prosveta, 1974.

Mustedanagić, Lidija. Trošnost sveta ili muzeji Eduarda Sama, *Ulaznica*, 194-195 (2005): 63–71.

Niče, Fridrih. *O koristi i štetnosti istorije za život*, Beograd: Grafos, 1986.

Pantić, Mihajlo. Pekić i Beograd, *Anali Borislava Pekića*, 2 (2005): 201–204.

Pekić, Borislav. *Zlatno runo V*, Beograd: Prosveta, 1981.

Pekić, Borislav. Slikovnica Njegovana, Turjaških i istorijskih ličnosti iz fantazmagorije

Zlatno runo od I do VII knjige, *Anali Borislava Pekića*, 1 (2004): 31–66.

Pekić, Borislav. *Izabrani eseji*, Novi Sad: Solaris, 2007.

Riker, Pol. Preplitanje historije i fikcije, *Quorum*, br. 4(31) (1990): 239–248.

Tubić, Risto. *Književnost i istorija*, Nova Pazova: Bonart, 2003.

Ugrešić, Dubravka. *Muzej bezuvjetne predaje*, Zagreb: Konzor, Beograd: Samizdat B92, 2002.

Focht, Ivan. *Uvod u estetiku*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972.

Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi, 1996.

Šola, Tomislav. *Marketing u muzejima ili o vrlini i kako je obznaniti*, Beograd: Clio, 2002.

Šola, Tomislav. *A Contribution to Understanding of Museums: Why Would the Museums Count?*, dostupno 16. 09. 2009. na <http://dzs.ffzg.hr/text/sola-contribution.htm>

Šuvaković, Miško. 65 pojmova postmoderne kulture (1), *Letopis Matice srpske*, god. 169, knj. 451, sv. 6 (1993): 933–946.

Internet adrese:

<http://dzs.ffzg.hr/text/sola-contribution.htm>

http://www.britishmuseumshoponline.org/invt/cmcf507417stylecat=bookshop#;http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article4353046.ece

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jun/08/museum-unveils-tarzan-myth;>

[http://www.quaibrantly.fr/en/;](http://www.quaibrantly.fr/en/)

<http://news.bbc.co.Uk/2/hi/europe/8103662.stm;>

[http://sherlock-holmes-museum.visit-london-england.com/;](http://sherlock-holmes-museum.visit-london-england.com/)

http://www.sherlock-holmes.org.uk/beeline/M_museum.php;

<http://www.torontosun.com/news/world/2009/08/11/10429951.html#/news/world/2009/08/11/pfl0427846.html;>

http://www.muuseum.ee/en/eri_alaneareng/museoloogiaalaneki/p_van_mensch_towar;

[http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=978803817&dok_var=dl&dok_ext=pdf&filename=978803817.pdf.](http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=978803817&dok_var=dl&dok_ext=pdf&filename=978803817.pdf)

Anali Borislava Pekića 8 (2012): 49–75.

Читање историје у роману *Пешчаник* Данила Киша

Апстракт: Проблематизовање историје као посебне теме која је доследно имала превласт у српској књижевности имало је за последицу преиспитивање улоге историје и могућност историјског сазнања уопште. Књижевност се, нарочито у епохи постмодернизма испоставила и као ново, критичко читање историје, које не подлеже идеолошком утицају, док је од ње, поред теме, повремено позајмљивала и посебне „методе“ сазнавања, што је показано на једном примеру романескног обликовања код Данила Киша.

Кључне речи: историја књижевности, историја, Данило Киш, *Пешчаник*, постмодернизам, каталогизација, литерарна музеификација, реално и фиктивно

Српска књижевност се увек преплитала са историјом, црпећи из ње грађу за своја поетска и прозна тематска полазишта, од јуначког народног епа и песама о Косовском боју, преко житијине књижевности, што је касније, како Јован Скерлић¹ каже, било од великог утицаја на наш књижевни историзам, све до романтизма, реализма, и каснијих периода који су до данас највише под претпоставком постмодернистичких премиса. Романескно обликовање историје у српској књижевности 20. века, обележено је еманципацијом од традиционалне идолатрије историје, крећући се у сусрет модерним тежњама у свету, што је, парадоксално, помогло роману да уметнички овлада историјом. У овом новом амбијенту постало је могуће да се створи прави роман историје,² онакви какве су у свом највишем домету остваривали, на пример, Милош Црњански и Иво Андрић, а претежност његовог присуства сасвим односи превагу над поезијом са историјском тематиком, која се такође пише у 20. веку. Српски роман је последњих неколико деценија много више био окренут прошлости него што је то случај са романом 40-их и 50-их година прошлог века. Историја у делима Растка Петровића, Добрице Ћосића, Михајла Лалића, Миодрага Булатовића, Антонија Исаковића, Меше Селимовића, Бранка Ћопића и других постала је полазиште за тумачење и положај српског национа и његове судбине на плану крупних светских догађаја, те појединачног развоја индивидуе која се у одређеним историјским оквирима покушава разумети. Дејан Медаковић, Павле Угринов, Добрило Ненадић, Јара Рибникар, Бошко Петровић, Слободан Селенић, Радован Самарцић, Видосав Стевановић, Борислав Пекић, Данило Киш, Александар Тишма, Мирко Ковач, Светлана Велмар-Јанковић, Милорад

¹ Јован Деретић, *Легендарна историја (Слика српске историје у приморској књижевности)*, у: *Књижевност и историја I*, Ниш 1995, 39.

² Јован Деретић, *Милош Црњански и српска књижевна традиција*, У: *Милош Црњански 1893–1993*, Издање, Будимпешта 1993, 13.

Павић, Мома Димић, Радослав Петковић, Мирослав Јосиф Вишњић, Владислав Бајац, Давид Албахари, Светислав Басара и остали писци стварају дела која полазе од историје као теме, одступајући од познатих дефиниција натурализма, интегралног реализма, историјског романа са модерним уливом тока свести или поетским штимунгом, итд., као и дела која дужи низ деценија израстају у клими постмодернистичких тенденција, доминантних у књижевности, уметности и бројним научним дисциплинама.

Постмодернистички приступ се темељно почео следити када се књижевност, која се у покушају реконструкције великих тема историје 20. века као што су холокауст и концентрациони логори (Гулаг), почела ослањати на историографске методе који су се под тежином захвата показали као нестабилни, при чему се све више увиђао литерарни карактер историје, док је на другој страни настајала литература која је на сличном или једнаком материјалу, али различитим поступком, утврдила постојање категорија као што су **памћење, сећање, траума**, тј. категорија које су због недовољне „објективности“ одбачене као ненаучне. У теорији се пошло за претпоставком да нам је историја недоступна, осим као текст. О историји се не размишља као о датости, већ као о људској конструкцији, која је увек субјективна и зависна од начина читања текстова преко којих разумевамо прошлост. Постмодернизам успоставља историјски контекст као примарно важан, истовремено доводећи у питање саму концепцију историјског знања, што је још један од парадокса постмодернистичког дискурса.

Постмодернистички приступ историји доноси „нови скептицизам или сумњу у историјско писмо,³ у смислу проблематизовања природе историјског знања, односно сумње у могућност да се историја и фикција раздвоје. Он раскида са великим причама које претендују на објашњење света и теже да постану идеологије, попут хришћанства, марксизма, социјализма, фројдизма и сл. и заговара еклектизам идеја и фрагментарност, које не значе и произвољност.

Супротстављање етаблираној историјској причи постмодернизам остварује преиспитивањем могућности историјског сазнања кроз проверу метода на основу којих историја долази до њега, чиме успоставља став да је књижевност легитимна да „пише“ историју, због веће приступачности овог поља сазнања књижевности него историографији, као и преиспитивањем категорије истине као оне на којој је историјски, а у једном делу

³ Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, Светови, Нови Сад 1996, 179.

традиције и књижевни, текст био заснован. Српска постмодернистичка проза нарочито разграђује метанарацију (велику историјску причу) насталу на марксистичкој и комунистичкој идеологији. „Оспоравање метанарације може да се остварује и кроз отклон од тотализујуће велике приче ка малој, личној причи. Пошто историографија не може да обухвати тоталитет, легитимније је онда узети његов део и на основу тога написати поједнако валидну причу историје.“⁴

Историјске чињенице и појмови у књижевним делима могу преовлађавати, при чему се ствара илузија да је приказани свет истинит. Критичко читање може да открије и разграничи историјско и измишљено, и да открије изворе, при чему се разумевање естетског учинка усложњава, а препознавање универзалних принципа и откривања архетипова и образаца мишљења и делања људи чини мање доминантним. Споменућемо да се ти вечни принципи код наших највећих писаца 20. века често односе на нелинеарност протока догађаја,⁵ тј. циклично схватање времена, те на откривање архетипова који су нужно у спречи за метафизичком потврдом и потрагом за изворима зла у људској природи, те смисла историје и човека у њој и у свету. Иво Андрић и Милош Црњански су сматрали да им историја служи као претекст, оквир у који би поставили сложена питања културне коегзистенције или неутралисали тежину историјске датости грађењем света који би се држао властитом снагом, на обзорју сна и визије. Ниједан од њих пак не искључује појединачност из општости, нити нека важна питања која одувек заокупљају човека у потрази за одговором на смисао постојања.

Извесне поставке постмодернистичког поимања и преиспитивања историје у књижевности, као и особене поставке постмодернистичке поетике које се темеље на употреби и игри документа, те на формалним одликама дела која опонашају принципе музеалности, архивистике и библиотеке, налазе своје еклатантне примере и у делима Данила Киша.

„Док је модерниста Андре Малро маштао о 'имагинарном музеју' као изузетној колекцији која свет преводи у 'интелектуални' и 'духовни' музеј, уметници постмодерне су од музеја и библиотеке преузимали моћ колекционирања и интерпретације, претварајући уметничко дело у мимезис музеја. Њихове интерпретације су показале да је свет

⁴ Igor Perišić, *Gola priča*, Plato, Beograd 2007, 190.

⁵ Види: Risto Tubić, *Književnost i istorija*, Bonart, Nova Pazova 2003.

постмодерне 'глобално село' (све је доступно у простору) и 'библиотека, музеј' (све је доступно из историјског времена).“⁶

Као типичан пример музеификације у роману можемо узети стилски проседе употребљен у роману *Пешчаник* Данила Киша. Код њега затичемо употребу великог броја каталога, штавише каталогизација је овде једна од најдоминантнијих одредница пишчеве поетике. Иако је неоспоран утицај светске књижевности, од Хомерових епова до француског ренесансног писца Франсоа Раблеа, те Сервантеса и других романописаца, не заборавимо ни блиско присуство сликара Леонида Шејке, чије гесло *transit clasificandum* чини језгро његове уметности, закупаљене превасходно мотивима као што су нагомилавање предмета, складиште, ђубриште и класификација, што представља одређење чулног искуства које се преноси у тежњи ка једном свеобухватнијем и универзалнијем принципу форме и реда. У интервјуу Норберту Чарнију 1985. Киш је, поводом осврта о важности набрајања у својој прози и поезији, изјавио како више воли да именује предмете него да исприча њихову причу („остаци у канти за ђубре су разни археолошки слојеви“), а ако нема предмета има докумената. Окренут пролазности као неминовности, опсесивно предан темама трајања, ништавила и смрти (које се по питању смисла највише удружују у уметности, јер она једино даје одговор), својим делом потврдио је да је мото књижевности *memento mori*, и да то није мало.

Роман Данила Киша *Пешчаник* поседује одлике постмодернистичког дела, на првом месту однос према историји и историјском знању, овде саображен намери аутора да дешифрује и реконструише један потонули свет из времена Другог светског рата, при чему је тај однос често критички, односно иронички и пародијски удешен, те полижанровски обликован у роману. *Пешчаник* се може интерпретирати као мимезис музеја, који остварује постмодернистичку тежњу о томе да се све може захватити из историје, и то на начин колекционисања и музејске интерпретације. Преко ове интенције, која се у роману појављује као мотив, док се на стилском нивоу препознаје као игра са документом, где се онеобичава музеолошки опис и каталогизација, Киш остварује и модернистичку тежњу за сагледавањем света као „духовног“ и „интелектуалног“ музеја.

⁶ Мишко Шуваковић, *65 појмова постмодерне културе (I)*, „Летопис Матице српске“, Год. 169, Књ. 451, св. 6, Нови Сад 1993, 940–941.

Данило Киш је у потрагу за епохом, за оцем који је нестао у Аушвицу и собом као сведоком изгубљеног времена детињства пре и за време Другог светског рата, кренуо отелотворавајући дело у исповести, игри духа и документа, компоњујући га тако да, у смењивању четири поглавља (изузимајући пролог) – *Слике са путовања*, *Белешке једног лудака*, *Истражни поступак* и *Испитивање сведока* – из различитих углова захвата у предметну реалност, посматрајући је на различите начине, при чему романескни свет гради од слика које евоцирају личности, догађаје и ствари. Свет предмета је нешто што преплављује простор романа, којем би претила извесна реификација да Киш није артистички обуздао њихову присутност, исказујући човекову неумитну везаност за продукте материјалне културе и његову поствареност као отуђеног бића у времену хаоса. Један од битних начина идентификације и грађења идентитета, односно реконструисања времена, свести и света, нашао је у музеификацији ствари, њиховом чувању (у роману) у којем као предмети опстају и догађаји и личности.

Стилски проседе у којем се наратор, најчешће кроз Е. С.-а, главног јунака, успоставља као кустос, заснива се на ономе што је често означавано као прецизан, објективан опис, реална дескрипција. Већина описаних предмета симулира оно што се у музеолошкој пракси зове опис предмета, који своје место налази на првом месту у документацији, где се предмет идентификује и појашњава, те у каталожним инвентарима стручних и мање стручних публикација у које се, из музејског картона, у циљу публикувања, преносе. Ради се, углавном, о сведеном опису предмета, који се често даје у штурој форми, са назнакама физичке величине или са другим одредницама, што диктира врста предмета, али са извесном формулативном прецизношћу и понављањем типских садржаја. У *Пешчанику* се највећи број таквих описа налази у *Истражном поступку* и *Испитивању сведока*, а ово је један од описа предмета:

“Једна статуа од ситнозрнастог белог мермера која представља Хермеса са малим Плутосом на руци. Фигурица је величине неких тридесет сантиметара а недостају јој глава, десна рука готово до рамена и обе ноге до колена. Хермес је сасвим наг, само му један огртач иде с левог рамена низ леђа па се обавија око леве руке. На руци на којој држи Плутоса виде се остаци гласничког штапа. Тежина тела почивала је по свој прилици на десној ноzi. Мали Плутос је по свој прилици јако оштећен: нема главе, предњег дела груди

и трбуха, као ни обе ноге од испод колена. Шаке божанског детета и један мали остатак леве ноге виде се на Хермесовим грудима.”⁷

Опис скоро дословце одговара ономе што су захтеви сведеног и концизног описа фигурине, који би био релевантан за сваку каталожку јединицу. Поређења ради наводим овде и један, произвољно одабран, стручни опис археолошког материјала:

“164. ХЕРМАФРОДИТ (...) Мала стубаста фигурина истиче двојност и сложеност бића које представља. На ваљкастом телу доминира глава, птичјег лица, истакнутог носа, која прелази у заобљени потиљак. Велике, ниско урезане бадемасте очи истичу линију носа са којим су паралелне. Тело само један и по пута веће од главе, препуно је налепака: хоризонтални патрљци руку, високо постављене рупице дојки и стомака, као и пластични налепци који означавају мушке гениталије. На леђној страни доминирају глутеји.”⁸

Сличност у описима вероватно је последица сличности предмета. Тешко је рећи да сви кустоси и научници имају исти, унисони стил, али је чињеница да се сви сведе на концизност и сведеност, јер предмета је пуно, те се уз краћи опис и инвентарни број заправо они могу брзо и лако идентификовати. Нешто од те “стилистике” Данило Киш, наравно, преузима, а нешто, преудешава, те тако онеобичава опис и сам предмет:

“Прилично добро сачувана керамика, величине неких двадесет сантиметара, а представља рањеног дивљег вепра. Задњи је део оштећен, али су глава и предњи део трупа, као и предње ноге, добро сачувани. Вепар је изгледа, рањен, јер је поклекнуо на предње ноге, као у самртном грчу, док му је глава мало накривљена, а њушка са великим кљовама разјапљена. У тој се гримаси рањене животиње, међутим, пре осећају немоћ и самртни ропац него снага и крволочност. У очима се назире страх, безмало људски (курзив мој – Л. М.), мада би се једва могло рећи да је глава стилизована.”⁹

Последње две реченице из навода, дате курзивом, представљају стилско одступање, односно онеобичавање и то на начин који ће Киш доследно изводити током целог романа: извесни детаљи описа добиће дубину која је готово невидљива људском оку и која је једино доступна имагинацији, са којом ће се, у научној форми музејског описа, ретко који кустос

⁷ Danilo Kiš, *Peščanik*, Djela Danila Kiša, Zagreb-Beograd 1983, 169.

⁸ Љубинка Бабовић, *Култни предмети и накит*, у: *Винча у праисторији и средњем веку* (каталог изложбе), САНУ, Београд 1984, 121. Занимљиво је напоменути да су стручни каталожки описи, попут ових, без икаквог преудешавања, нашли своју наративну функцију у делу у којем је Владислав Бајац реконструисао свет Келта на простору Балкана (*Друид из Синдидуна*, Београд 1998, 302).

⁹ Danilo Kiš, нав. дело, 168.

понети. На тај начин потенцираће детаље који ће просто задобити превласт над основном сликом и изобличити првобитну представу, што одговара уметничкој интенцији дела. У наведеном случају ради се о метафоричком преносу са фигурине на главни лик дела, у циљу анимализације човека који страда у ратном окружењу, чиме се Киш служи кроз цео роман. Ова врста изобличења изоштрава перцепцију, потиरे разликовање битног и небитног, а на композицијском нивоу доводи до деформација које служе инвентивним стилским резрешењима у градњи лика Е. С.-а, шизоидног надинспектора железница који је преживео Новосадску рацију 1942. године, а потом био депортован у Аушвиц из којег се није вратио (биографска подлога лика Е. С.-а за којег се зна, из контекста трилогије чији је *Пешчаник* средишњи део, да је грађен по узору на Кишовог оца, не може бити потиснута при анализи, она је и читљива на један еуфемистички, скоро лирски начин којим се Киш служи током целог романа).

Описи предмета у овом поглављу се нижу: на исти начин сазнајемо како је изгледала фигура наог генија, затим старински кауч, концертни клавир, катанац, ципеле, два старинска једнокрилна ормара, потврда о примљеном новцу, обојена литографија и бројне фотографије које се налазе у кутији, на насловним странама часописа, разгледницама, показници железничког надинспектора и сликама у купеу. Описи фотографија, управо због специфичности предмета, односно њене ликовности као јединог обележја (поред величине, печата и адресе фотографа, времена и места настанка, воденог жига и сл.) допуштају онеобичавање, те се употребом поређења, метафора, питања, вишесмислених одговора и нагађања, затим потенцирањем детаља и оживљавањем слике, „деформишу“, чиме се образује својеврстан књижевни поступак:

„Тренутачан снимак на улици. Е. С. и још један човек његових година, са подигнутим шеширима. Испред њих два дечака и три девојчице. Једна девојчица држи лутку, друга букет јоргована. На фотографији се може набројати још десетак пролазника. У задњем плану неки споменик. Споменик се види с бока. На мермерном постољу неки човек који је чврсто закорачио десном ногом. Десна му је рука дигнута у патетичан гест, а прст окренут ваљда према торњу што се назире на десној страни. У првом плану се виде фасаде неких зграда са натписима: Astra, Royal, Фото Алексић, Фризер, Башта,

као и неки нечитки рекламни пано на којем се назире неки човек са подигнутим шеширом. In verso: Фото Алексић, Нови Сад, 1939.“¹⁰

Са описом ствари и фотографија, стилем који одговара огољеном стилу кустоса и архивара, онеобиченим и пародираним најчешће уметањем у „неприродне“ контексте какав је истражни поступак, на пример, унутар којег се налазе фикционализације мотивисане неуротичним потребама прогоњеног Јеврејина Е. С.-а, примењеним не само да би се очувао и реконструисао дух времена и свести, већ да би се истовремено, уметањем у гротескне контексте, отуђио или, заправо, разоткрило отуђење, коинцидирају и бројни описи призора, просторија и ликова, који су изведени као да су виђени на фотографијама. Опредељивање писаца постиже и каталогизацијом и набрајањем, поступцима који датирају и на Киша утичу не само из епске и ренесансне књижевне праксе, већ из Шејкиног концепта *Ђубришта*, као и из стручних, „ненаративних“ пракси које се налазе у музејима, архивама и библиотекама. Концепт „музеја“ сличан је концепту „ђубришта“, музеификација се такође базира на каталогизирању и пописима,¹¹ те се овом уметничком проседеу може додати још један уплив. Када уочимо шта све Киш набраја и каталогизује – у роману се налази око 20-ак каталога и пописа предметног и непредметног света, схватамо како писац у општој, гротескној тежњи за постварањем и опредељењем познатог/непознатог света и његовом музеификацијом којом тежи да превазиђе трошност и пролазност,¹² пре свега иде ка очувању сећања на смрт(и), ка томе да централни каталог мртвих, загушен много мање битним и небитним каталозима, фантастичним, гротескним и ироничним, и њима депатетизован, изнесе на видело дана, када ће поново оживети трагични догађаји из Другог светског рата, повезани са онима пре и после њега.

¹⁰ Danilo Kiš, нав. дело, 110–111.

¹¹ На предмете у музејима смо упућени када истражујемо и преиспитујемо одређене истине, које се мењају у зависности од идеолошке потребе, како је већ то успела да покаже и Дубравка Угрешић, рестауришући свет и окружење бивше Југославије у роману *Музеј безувјетне предаје*, делу које се кроз поетику и бројне (мотивске) сигнале везује за поједина остварења Данила Киша, посебно за *Башту*, *пепео* и *Пешчаник*. Премда не користи каталогизацију као превасходно стилско средство (на начин на који то чини Данило Киш), ауторка се на њу у доброј мери ослања, упућујући на њену важност и путем великог броја стваралаца али и литерарних „сакупљача“, попут Жулонбина из незавршеног авангардног романа Константина Вагинова *Харпагоонида*: „Класификација је једна од најкреативнијих дјелатности – рекао је кад су сви опущи који су лежали на столу били унесени у инвентарну књигу – класификација је у бити обликовање свијета. Без класификације не би било ни сјећања. Без класификације не би било могуће осмислити збиљу.“ (Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaје*, Konzor&Samizdat B92, Zagreb–Beograd 2002, 54)

¹² Види: Лидија Мустеданагић, *Трошност света или музеји Едуарда Сама*, Улазница, бр. 193, Зрењанин 2005.

На начин мале приче која тежи да призове сећање и трауму изазвану „великим временом“ историје, несумњиво подсећа један од каталога у роману којима нас писац обавештава о чему су све разговарали Е. С. и господин Гавански, при сурету у Новом Саду, када је главни јунак посетио свог старог пријатеља. Киш их је назвао „политичким темама“:

„Привредна снага Совјетске Уније, са посебним освртом на њену тешку индустрију, електрификацију, наоружање, нафту и транспорт; стратегијски значај; стратегијски значај руских граница; привредна снага и војни потенцијал Сједињених Држава; јапански фанатизам, с посебним освртом на кнеза Коное; Даладје и Гамлен; немачке методе ратовања; питање антисемитизма и расне дискриминације у светлости најновијих политичких догађаја; одговорност мађарске владе и витеза Гаршија за новосадски покољ; неуспех Француске са посебним освртом на Мацино-линију, и њену улогу у оба рата; битка код Нарвика; Чемберлен и Черчил;...“¹³

За илустрацију света реалија у каталозима, преко којих можемо доживети време које се конструише и призива, нарочито погодују „брендови“ који су се налазили у окружењу и које наратор, кроз удвојену личност Е. С.-а и литерарно инсценирану погибију у кући која се срушила на њега, набраја, описујући не само своју смрт, већ и оно што након ње следи:

„Саставите службени попис имовине преминулог.

Новчаник од свињске коже (један комад); марамица платнена (један комад); оловка с пенкалом (један комад); оловка жута, столарска (један комад); кључеви на алци (три комада); пакло цигарета марке Symphonia, меко паковање (начето); кутија шибица (један комад); цепни сат марке Longines (један комад); ситнина 2,80 Р (два пенга и осамдесет филира); свежањ исецканих новинских листића; бележница (један комад); одело сиво (један пар); ципеле црне (један пар); кошуље (два комада); гаће (један пар); кравате (четири комада); крагне од каучука (пет комада); актенташна од свињске коже (један комад); табак коцкасте хартије; три пара чарапа; машиница за бријање (један комад); лимено дугме (један комад); ручник (један комад); пар дрвених штипаљки.

Наведите попис докумената нађених у лисници унесрећеног.

Лична карта број 225464, издата 11. јануара 1941. у Новом Саду; режијска карта прве класе број 56666, издата 8. 11. 1941 (неважећа); потврда о плаћеној кирији за месец октобар, новембар и децембар; препис извода из књиге крштених у православној

¹³ Danilo Kiš, *Peščanik*, 95.

Успенској цркви у Новом Саду, а на име чланова породице унесрећеног; записник о судбено лекарском прегледу, издат од стране среског суда у Ковину.“¹⁴

Из једног ранијег каталога ствари који садржи попис ствари Е. С.-ове актенташне између осталог сазнајемо да је јунак пио пиво марке Ormai, куповао конфекцију Tivar и користио жилете за бријање Tabula Rasa.¹⁵ Поред препознатљивих марки цигарета, сатова, назива новца из тог времена, налазе се и документа, од којих један сасвим сигурно препознајемо као сведочанство биографског податка, односно пишчеве личне историје, а то је крштење и прелаз у православну веру Данила Киша, што је њему и његовој сестри, у годинама рата и погрома над јеврејским становништвом, сасвим сигурно спасило главу. Истинити слојеви романа преплићу се са фиктивним, а то је присутно и у оном делу који насељава бројне припаднике јеврејске, мађарске, немачке, српске, црногорске, муслиманске и других етничких заједница, раштрканих по разним „описима“ или згуснутих у поједине пописе или каталог, какав је каталог мртвих, односно каталог заједничких познаника Гаванског и Е. С.-а, при чему су укратко оцртани крокији погибија, најчешће насилних уморстава и самоубистава изазваних душевним поремећајима. У истом делу романа, у *Истражном поступку II*, налази се, у моменту замишљања сопствене погубељи, и низ могућих ожалошћених:

„Која би грађанска лица изразила своје саучешће телеграмом?

Његове сестре из Керкабарабаша, Сент Адорјана, Сигета и Честрега, његов брат из Трста, породице Драшковић, Вујовић и Драгичевић са Цетиња, доктор Виктор Бугаљ, такоде са Цетиња, породице Шидак, Гавански, Хорват, Шварц, Бауман, Попов, Ронаи, Берец, Гутман, Костић, Бесермењи, Јанков, Мирковић, Клајн, Константинов, Васиљевић, Кесић, Протић, Крон из Новог Сада, породице Краус из Сомбора, Циглер из Суботице, Мајер из Порсомбата, доктор Папандопулос из Ковина, Розенберг из Бакше, породице Фишер, Берки, Пап, Лерм, Киш, Шланг и Кон из Будимпеште, породица Чукљевић из Шида, породица А. Околичањија из За-греба, породица Коричански из Беча, доктор Абравенел из Торонта, М. Маргелијус из Галиције, Ј. Перез из Бразила, Ахарон Цајтлин из Јерусалима.“¹⁶

¹⁴ Исто, 120–121.

¹⁵ Исто, 83.

¹⁶ Danilo Kiš, *Peščanik*, 125.

И тек овлашно читање уверава нас да је присуство бројних припадника различитих нација и те како препознатљиво, а да се несумњиво ради и о онима који су тада стварно живели у поменутиим местима.¹⁷

Постмодернистички проседе Кишовог романа условио је поетику и стилизацију коју бисмо, условно, могли назвати литерарном музеификацијом. Стекли су се овде бројни предмети као опште колективно, а и лично добро, те су мртве наслаге, односно „сувишни декор знања“, оживљене уметничком транспозицијом ерудиције, у потреби за опоменом, за сећањем и оживљавањем. Критичко проучавање Киша и покушај успостављања историјских извора за предметни и сликовни свет, нарочито везан за градове Нови Сад и Суботицу, сасвим сигурно би нас довео на траг многим реалијама и фактима које је Киш уметнички транспоновео у свој херметични и тешко читљиви роман, а вероватно би постао нацрт за тематско-експозициони план поставке која би књижевност превела у материјални свет, којем је Киш, чувајући дуго документа свог детињства, као што су, између осталог очев *Ред возње* или Сингер машина његове мајке, такође био склон, али преведећи тај план материјалности у уметнички симбол, тежећи да, аутентично и недвосмислено, постане његов трајни знак и препознатљиво обележје.

Резиме

Одлике постмодернистичке прозе као што су однос према историји и историјском знању које се преиспитује, иронизује и депатетизује, се код Данила Киша, у његовом делу *Пешчаник* саображава намери аутора да реконструише један потонули свет из времена пре и током Другог светског рата. То је и један од разлога што је роман полижанровски обликован, те се *Пешчаник* може интерпретирати и као мимезис музеја, који остварује постмодернистичку тежњу да се све може захватити из историје, и то на начин колекционисања и музејске интерпретације. Преко ове интенције, која се у роману појављује као мотив, док се на стилском нивоу препознаје као игра са документом, са онеобиченим музеолошким описима и каталогизацијама које и „живи“ свет постварују, алудирајући на отуђење, Киш остварује и модернистичку тежњу за сагледавањем света као

¹⁷ Већина презимена, нарочито са подручја Новог Сада, сасвим сигурно су постојала и у време које евоцира Данило Киш својим „романом упозорења“. Видети: Павле Шосбергер, *Новосадски Јевреји*, Прометеј, Нови Сад 2001. и Триво Милитар, *Нови Сад на раскрсници минулог и садањег времена*, (прир. Живко Милисавец), Градска библиотека у Новом Саду, Нови Сад 2000.

духовног и интелектуалног музеја. Критичко сагледавање историјских, односно стварних чињеница у роману, у односу на фиктивни слој, наглашавају слику света коју роман гради на основу његових материјалних остатака, уписујући унутар себе и својеврсну „енциклопедију мртвих“, меморабиле жртвоване богу рата и пустошења.

LESEN DER GESCHICHTE IM ROMAN SANDSTEIN VON DANILO KIŠ

Zusammenfassung: Die Merkmale der postmodernen Prosa, wie das Verhältnis zur Geschichte und zum historischen Wissen, das neu bewertet, ironisiert und depathetisiert wird, wird bei Danilo Kiš, in seinem Werk Sandstein, der Absicht des Autors gleichgestellt, eine versunkene Welt aus der Zeit vor und während des Zweiten Weltkriegs zu rekonstruieren. Das ist einer der Gründe, warum das Werk als ein Mehrgattungs-Roman gestaltet ist. So kann der Sandstein auch als eine Mimesis der Museen interpretiert werden, welche die postmoderne Bestrebung verwirklicht, dass man alles aus der Geschichte erfassen kann, und zwar auf dem Wege der Kollektionisierung und Museumsinterpretation. Über diese Intention, die im Roman als ein Motiv erscheint, während sie auf Stilebene als ein Spiel mit dem Dokument erkannt wird, mit ungewöhnlichen museologischen Beschreibungen und Katalogisierungen, die auch die „lebendige“ Welt vergegenständlichen, verwirklicht Kiš, auf die Entfremdung anspielend, auch die modernistische Bestrebung nach der Erkenntnis der Welt als ein geistliches und intellektuelles Museum. Die kritische Wahrnehmung von historischen, beziehungsweise realen Tatsachen im Roman, im Vergleich zur fiktiven Ebene, betont das Weltbild, das der Roman auf Grund seiner materiellen Überreste bildet, indem er in sich selbst eine eigenartige „Enzyklopädie der Toten“ schreibt, Memorabilien, die dem Gott des Krieges und der Verheerung geopfert wurden.

Schlüsselwörter: Literaturgeschichte, Geschichte, Danilo Kiš, Sandstein, Postmoderne, Katalogisierung, literarische Museifizierung, Reales und Fiktives

Годишњак Историјског архива града Новог Сада 6 (2012): 165–175.

Fenomen vodenog znaka i novi pogled na mesto i vreme nastanka

Rukopisnog četvorjevanđelja iz 16. veka

Apstrakt: Istorijat nastanka papira, od preteča – papirusa i pergamenta, do prve proizvodnje u Kini, Arabiji i Evropi, gde prednjače italijanski gradovi na severu (Fabrijano) do holandskih, nemačkih i drugih evropskih proizvođača. Srednjovekovno evropsko pravljenje hartije naročito je zanimljivo zbog vodenih znakova, koji se ovde prvi put pojavljuju. Njihovo izučavanje dovelo je do filigranologije, nauke koja se bavi opisom i tumačenjem vodenih znakova, a koja pomaže u datovanju rukopisa i knjiga, preko utvrđivanja starosti papira na kojem su nastali. Za naš slučaj nov uvid u specifične oblike vodenih znakova – vepar u nekoliko varijanti, karakterističnih za 16. vek – kada muzejski primerak *Četvorjevanđelja* nastaje, baca drugačije svetlo na njihove oblike, kao i granice mogućeg nastanka ove stare rukopisne knjige.

Ključne reči: papir/hartija, mlinovi za papir, srednji vek, vodeni znaci, filigranologija, digitalizacija, *Rukopisno četvorjevanđelje iz 16. veka*, vodeni znak vepra

Osnovna namena izučavanja vodenih znakova¹ je utvrđivanje datuma proizvodnje hartije, kao dodatnog faktora u datiranju izrade pisanog ili štampanog teksta, bilo da se radi o rukopisima, pismima, notnom materijalu, grafičkim otiscima ili izdanjima sa nepoznatom ili krivotvorenom godinom štampanja. Istraživanje ovih skrivenih obeležja papira odavno privlači pažnju filigranologa, s obzirom da su oni njihov osnovni predmet proučavanja, te istoričara kulture, papira i umetnosti, paleografa, bibliografa, konzervatora i restauratora, kao i poznavalaca mnogih drugih oblasti. Raznovrsnost i lepota vodenih znakova postaje meta kolekcionara starina, jer njihova prava vrednost leži prvenstveno u otkrivanju, pronalaženju i sistematizovanju stare hartije čiji način proizvodnje, do vremena industrijske faze, pleni pažnju svojim teškim postupkom i umešnošću, dižući majstore ovog postupka u onu ravan koja zamagljuje granicu između

¹ „Vodeni znak (češki *vodoznačka*, poljski *znaki wodne*, njemački *Wasserzeichen*, engleski *watermark*) dobio je svoje ime po tome, što naliči na trag, koji na papiru ostavlja mrlja od vode. Drugi naziv *filigran* uzet je iz francuskog jezika *le filigrane* (talijanski *filigrani*, španjolski *filigranos*), a nastao je po tome, što je to otisak slike načinjene žicom, koja je savijena kao u filigranskim radovima. Zapravo, ni jedan ni drugi naziv ne odgovaraju stvarnosti, pa bi se još morali smatrati zgodnijima stari njemački izraz *Papierzeichen*, španjolski *marcas transparentes*, pa i kraći izraz kao *marka*, tal. *marche*, *segni* (u latinskim izvorima *signum*), eventualno izraz *prozrak*. Međutim, kako su prva dva naziva – vodeni znak i filigran – već odavno ušla u svjetsku znanstvenu terminologiju, nema razloga, da se njima ne služimo, i to s oba ta sinonima.“ Vladimir Geiger, Damir Šodan, O filigranologiji i vodenim znakovima na papirnom novcu, *Numizmatičke vijesti*, 241, XXX, 1(41), 1987.

zanatlijskog i umetničkog. Sa pravom se ova delatnost u srednjem veku nazivala „belom umetnošću“.

(Pred)istorija papira – preteče i tri velike civilizacije

Najstariji neposredni prethodnik papira je papirus (*Cyperus papyrus*), močvarna biljka koja raste uz reku Nil, čija je stabljika debljine čovečije ruke, visine i do tri metra. Upotreba papirusa kao podloge za pisanje potiče iz perioda Starog Egipta (3000–3500. p. n. e.). U Grčku je prenesen i korišćen od 7. v. p. n. e. odakle se dalje širi u Rim i ostale delove Evrope, gde je aktuelan sve do 10. veka. Papirus se dobijao isecanjem traka srčike, koje su ređane i lepljene, za razliku od papira koji je sačinjen od usitnjenih vlakana umešanih u masu. „Na staroegipatskom *pa – p – iur* znači biljka sa Nila; grčki: *papyros* – papirus, lat. *Papyrus* – znači ime za biljku sa Nila. Hartija: od grč. *chartes* – znači list papira ili papirusa.“²

Drugi nosilac zapisanog pre papira bio je pergament, nastao preradom životinjskih koža, u upotrebi od 2. v. p. n. e. sve do kasnog srednjeg veka, kada ga u Evropi zamenjuje papir. Izrađivan je od očišćenih i krečom štavljenih uglavnom ovčijih, kozijih, telećih, psećih i zećijih koža. Najskupocenije vrste su izrađivane od koža tek očajnjene jagnjadi. Poreklo se vezuje za Pergamon (grč. Pergamenon), grad u Maloj Aziji, koji je u antičkom svetu bio poznat po svojoj biblioteci i njenih 200.000 svitaka. Izum papira nije ugrozio proizvodnju pergamenta koji se i dalje koristio za ispisivanje trajnijih (svečanih) dokumenata, a posle izuma štampe i za štampanje knjiga, udžbenika, enciklopedija, kalendara i sl. Koristimo ga i danas, uglavnom pri izradi i štampanju svečanih dokumenata.

Papir se na Istoku pominje već na početku 2 v. p. n. e. Najstariji primerak sačuvanog papira je tanak, žućkast, vlaknasti papir biljnog porekla, pronađen u grobu Pa-Chiao u Sianu u provinciji Shensi (od 202 g. p. n. e. – 10. v. n. e., pripadao je Han dinastiji). Papir koji je pronađen u Kineskom zidu potiče iz 2. v. n. e. i utvrđeno je da je pravljen od krpa. Direktan prethodnik papira bile su trake bambusove trstike (povezane u snopove) koje su se koristile u Kini za pisanje već u 3. veku, a kasnije se za pisanje koristila fino istkana svila. Papir od celuloznih otpadaka i otpadaka svilenih vlakana verovatno se proizvodio i pre 105. godine, ali se zbog materijalnih dokaza u literaturi proizvodnja papira najčešće vezuje za 105. godinu n. e. kada je Tsai Lun podneo caru izveštaj o

² Nina Dimić, *Konsolidacija papirnih nosioca* (habilitacioni rad za stručno zvanje), Beograd 2011. dostupno 12. 03. 2014. na: <http://www.scribd.com/doc/88637192/Konsolidacija-papirnih-nosioca>

usavršenom postupku. Unapređenje procesa proizvodnje papira u Kini pripisuju Tso Tzu-yi-u 150. g. n. e., a proizvodnja ostaje kineska privilegija. Papir se izvezio iz Kine u sva područja istočnih civilizacija, a od početka 7. veka počinju da ga proizvode i u Koreji i Japanu.

Godine 751. sa procesom proizvodnje papira upoznaju se i Arapi koji pre toga koriste najviše pergament i papirus, ali i uvozni papir. Do otkrivanja procesa proizvodnje papira dolaze preko zarobljenih Kineza i već iste godine podižu mlin u Samarkandu, a 793. i u Bagdadu i Damasku (odakle se papir izvozi i prodaje dalje u Evropu). Proizvodnju su Arapi vrlo brzo unapredili i prilagodili svojim potrebama: celulozna vlakna ne tucaju se više drvenim tučkom u kamenom avanu, već usitnjavaju u tzv. mlinovima za papir, koristeći vodenu snagu; pored celuloznih vlakanca od starih krpa, kao sirovinu već u 8. veku koriste i pamučna vlakna (vatu); nežna sita od bambusovih i svilenih vlakana, koja su se koristila u Kini, zamenjuju metalnim sitima, a kao vezivo, u papirnoj kaši, ili kao površinski nanešeno, koriste kvalitetnije skrobno vezivo od finog brašna. Arapi izvoze papir na mediteransko i evropsko tržište preko Damaska (*chana damascena*), a i preko Sicilije i Španije. Godine 900. počinje proizvodnja papira u Egiptu, a 1100. g. u Maroku.

Najraniji dokument napisan na papiru nastao je u Španiji pre 1036. godine je *Breviarium et Missale mozarabicum* koji je bio sastavljen u manastiru Santo Domingo de Silos, blizu španskog grada Burgosa, na arapskom papiru. Arapski papir korišćen je na Siciliji 1061. godine. Najstariji rukopis na hartiji sa nemačkog govornog područja je iz bavarskog manastira Aldersbah, gde se koristio papir španskog i italijanskog porekla. U Španiji je papir počeo da se proizvodi pre 1150, a u Italiji pre 1230. godine. Dokumenti beleže prvu proizvodnju papira u Fabrijanu 1283. Rival mu je bio Amalfi gde je nezavisna proizvodnja papira prvi put bila verifikovana 1289. godine.

Veština štampanja nije stigla u Evropu ranije, pre svega zbog činjenice da su Arapi zabranjivali umnožavanje tekstova (iako su u Egiptu arapskog perioda nađeni neki umnoženi tekstovi koje stručnjaci pripisuju periodu između 900. i 1300. godine). U tom periodu u Kini su poznata već i metalna pomična slova za štampanje. Pretpostavke o sponi između istočnjačke tradicije i Guttembergovih otkrića su vrlo verovatne. U Italiji, papir se koristi i za prepisivanje antičkih tekstova. U nekim područjima, još u 13. veku, bilo je zabranjeno izdavati javne i pravne dokumente na papiru, sa napomenom da je nepostojan materijal. Prekretnicu u istoriji proizvodnje papira predstavlja pronalazak mašine za usitnjavanje krpa 1670. g. u Holandiji. Konstruisana je specijalna mašina ili uređaj od dva kanala, tzv. „Holander“, u kojima se nalaze vodoravni cilindar

sa noževima koji usitnjavaju krpe na potrebnu dužinu vlakana, dok se ujedno mešaju/melju vlakna u masu sa puniocima, bojom i vezivom. Mlinovi za papir su radili dok nisu uvedene mašine i prestala korišćenja ručnih sita. U Teplicu (Mađarska) je to bilo 1855. godine, u Pečuju 1821, u Novoj Vesi – Zagrebu – do 1828, a u Radeču (Slovenija) do 1901. godine.

Feršo de Rejmur, poznati biolog, posmatrajući osinja gnezda, prvi je došao na ideju da se jeftinija celuloza upotrebi i u proizvodnji papira. Tako je u Francuskoj već 1784. g. počela proizvodnja papira od celuloznih vlakana jute, raznih trava, kopriva i sličnog otpadnog materijala, umesto rita i prnja koje su se, do tada, koristile u mlinovima.

Papir proizveden u Evropi dostigao je svoj najbolji kvalitet u periodu 15–16. veka. Njegov izvoz vodio je do širenja štamparstva i štampanih knjiga. Tehnička dostignuća bila su razvijena u ranom modernom periodu u proizvodnji ručno proizvedenog papira, za šta je bila karakteristična vidljiva potka i tkane žice na koje su se lemile žičane figure kako bi oblikovale vodene znakove. „Ovaj novi papir, velum papir (lat. *vellum* – koža) prvo je proizveden u Engleskoj sredinom 18. veka. U Nemačkoj široko rasprostranjena proizvodnja započinje početkom 19. veka. Vodeni znaci konačno prestaju da igraju tako važnu ulogu kada papir počinje da se proizvodi industrijski, što rezultira povećanom proizvodnjom, mnoštvom formata i, posebno, papir počinje da se skladišti na duže vremenske periode.“³ Najpoznatija savremena upotreba vodenog znaka je na novčanicama. Kao što je oduvek bio slučaj vodeni znak je proizvođen tokom procesa proizvodnje papira, kroz variranje njegove debljine. Ovde on služi kao dokaz autentičnosti novčanice i čuvar protiv falsifikovanja.

U srednjem veku vodeni znaci bili su tipični za proizvodnju hartije. Većim delom sačuvani su u dokumentima, štampanoj građi i crtežima, koji su sada izloženi u bibliotekama, muzejima i arhivima. Nakon postepenog zamenjivanja skupljeg pergamenta kao materijala na kojem se pisalo, papir je ostao kao najvažniji nosač zapisanog do naših dana. Naravno, način na koji se pravio drastično se menjao, naročito od 19. veka i razvoja mašinske proizvodnje, kada je i važnost vodenih znakova, sa izuzetkom novčanica, postala prilično marginalna. I danas je značaj papira postepeno redukovan, transformisanjem komunikacijskih struktura kroz elektronske medije.

³ Rückert, Peter, Hodeček, Sandra & Wenger, Emanuel (eds.), *Bull's Head and Mermaid – The History of Paper and Watermarks from the Middle Ages to the Modern Period*, Booklet and catalogue of the exhibiton presented by the Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart and the Austrian Academy of Sciences, Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Vienna, 2009, 14.

Elektronska skladišta, pri čemu se misli na različite tipove čuvara podataka, su već zamenila puno štampane hartije, premda se njihovi kapaciteti za dugotrajnu otpornost još ne mogu predvideti.

Postupak proizvodnja papira u mlinovima za papir

Od vremena početaka proizvodnje papira u Evropi, još od 12. veka, vodeni znaci bili su korišćeni da upute na poreklo ili kvalitet papira, odnosno na grad i fabriku ili u početku na vodene mlinove, u kojima se papir proizvodio.

Još je Bartolus de Saksoferato, italijanski pravnik iz 14. veka, prvi zapazio umešnost pravljenja hartije i sa tim povezao potpis, odnosno vodeni znak kao obeležje proizvođača hartije, prema kojem se može odrediti i kvalitet. Zapazio je i da svaki vodeni mlin, u kojem se hartija proizvodila u Fabrijanu, ima svoj vodeni znak, za koji mu ne može biti zabranjeno da ga koristi. „Prema Bartolusu u slučajevima gde se umeću i veštini dodaju lokalni prirodni resursi važni za kvalitet proizvodnje, kao što je voda za papir, vodeni znaci se ne vezuju za proizvođača, već za mesto proizvodnje, mlin za papir.“⁴

Proizvodnja papira u srednjem veku bazirala se na biljnim vlaknima kao sirovinskom sastavu, koja su se obezbeđivala preko rita i prnja koje su se skupljale i otkupljivale od ljudi. Nabavka ovih platnenih otpadaka bila je u službi skupljača prnja, koji je otkupljivao korišćenu odeću, rublje i rite od stanovništva, pri čemu je često dolazilo do cenjkanja. „Svila i vuna su se izmeštale od odbačenih tkanina kao neupotrebne za pravljenje papira. Sakupljač je potom nudio platneni otpad mlinovima za papir, a prvi kupac imao je prednost da odabere najbolji materijal za pravljenje fine hartije. Zvanične regulative ograničavale su trgovinu ritama geografski vrlo rano, te je stoga moguće utvrditi skoro precizno odakle su bile rite koje su se u pojedinim mlinovima koristile.“⁵

Da bi mogla da se koriste, biljna vlakna su bila rastrgnuta i istopljena. Nakon što su rite bile skupljene, sortirane i namočene u mlinovima za papir, a proces raspadanja uveliko započeo, kompletno razdvajanje ispreplitanih vlakana izvela bi mašinerija koja je čekićala i tukla načinjenu masu – pulpu, sastavljenu od biljnih vlakana: „Krpe potrebne za ručnu proizvodnju (manufakturu) papira, prethodno razmočene i iskuhane u vapnenoj vodi, usitnjavane su tako što su ih u

⁴ Ibid., 10.

⁵ Ibid., 12.

odgovarajućoj posudi (kopanji) tukli batovima učvršćenim na osovinu koju je okretalo kolo na pogon vodom, mlinsko kolo. Upravo zbog toga se uređaj za proizvodnju papira nazivao: *mola papyracea*, *mola chartaria*, *fabrica papyracea*, *chartopegia* (lat.); *paperzki melin* (Jambrešić); *mlin za papir* (slov.); *Papiermühle* (njem.); *paper mill* (engl.); *bumažnaja meljnica* (rus.); *moulin à papier*, *pepeterie* (franc.); *cartiera* (tal.).“⁶

Druga etapa je podrazumevala vezivanje ovih rastopljenih vlakana u novi materijal. U daljem postupku proizvodjenja papira bili su potrebni kalupi za papir kako bi se on oblikovao od te vlaknaste pulpe. Glavni delovi kalupa bili su drveni okvir i sito napravljeno od položenih, rebrastih žica, koje su se prostirale paralelno i blizu jedna druge i preko vertikalnog niza linija (žičane osnove). Ova žičana rešetka bila je tako gusto postavljena da bi se, nakon vađenja pulpe iz kace i stavljanja na nju, voda odlivala, dok bi vlakna ostajala kao tanak film na situ. To je predstavljalo komad papira.

Papir za uvijanje bio je pravljen od rita koje su bile manje-više braon, dok je papir za pisanje pravljen od belih prnja, te je pulpa koja je određena da proizvede beli papir bila mnogo rafiniranija i da bi se on proizveo specijalni mlinovi za satiranje bili su izgrađeni kako bi se vlakna usitnila na najmanju potrebnu dimenziju. Iz tog razloga nisu svi mlinovi za papir bili u mogućnosti da proizvedu obe vrste papira, neki su imali dozvolu da prave samo papir za uvijanje i ti mlinovi su se zvali „crni“, za razliku od „belih“ koji su proizvodili finiji papir za pisanje, u okviru kojeg su se takođe razlikovale nijanse u izradi.

Papirna masa se u manjoj meri zadržavala na žicama nego u prostoru između njih. Takođe papir je transparentniji na mestu gde su žičane figure bile nakačene na mrežastu rešetku kako bi se formirao vodeni znak. Neki proučavaoci vodenih znakova, kao što je Pikar, smatrali su vodenim znakom i otiske naslaganih i umreženih linija sita, odnosno rasporeda *pontizoa* i *veržera* na papiru, što je tehnička odlika i glavna karakteristika ručno proizvedenog papira, kao i transparentne forme stvorene namernim pričvršćivanjem žičanih figura za sito koje učestvuju u formiranju pravog vodenog znaka.

Obično su dva radnika bila uključena u proces pravljenja hartije: jedan je bačvar i on je zadužen za umakanje kalupa u kacu ispunjenu vodom i vlaknastom pulpom (tj. smešom) i on tres

⁶ Tatjana Puškadija-Ribkin, Vodeni znakovi papirane zagrebačkoga Stolnog kaptola, *Arhivski vjesnik*, god. 37 (1994): 209–210.

kalup tako da se pulpa ravnomerno širi preko sita. Drugi je izlagač koji preuzima kalup sa papirnom pulpom od bačvara. Dok bačvar ponavlja prvi korak sa novim sitom, izlagač poleže komade filca preko vlakana u kalupu i prebacuje vlakna sa sita na spremno parče filcanog platna, izvrćući kalup. Drugi komad filca položen je preko mokrog papira, tako da se sledeći komad papira može prostrti direktno preko ovog. Zato su se koristila dva sita u kaci za potapanje i sledstveno tome postojale su dve žičane figure koje su formirale vodeni znak. Komadi papira proizvedeni na ovaj način stoga pokazuju dve varijante jednog vodenog znaka, odnosno, par vodenih znakova. Bilo je moguće za dva radnika da izvedu i do 5.000 komada tokom dvanaestočasovnog radnog dana. Čim bi veća gomila komada papira sa filcom između njih porasla, ovaj „stub“ bi bio stavljen pod presu.⁷ Na ovaj način težina je mogla biti smanjena skoro za polovinu. U drugom presovanju, nakon što je filc bio sklonjen i papirni stub bio polegnut u presu, voda iz kace za potapanje bila bi na ovaj način kompletno odstranjena. Papir je potom bio odnošen na mansardu kako bi se sušio. Tamo bi se tabaci papira vešali na konopce, prebacivanjem uz pomoć drvene krstače. U poslednjem koraku svaki tabak papira bio bi obložen sa slojem štirka (skrobne paste), ponovo uglaćan i upakovan za transport.

S obzirom na to da je čin postavljanja pulpe bio težak, kako na kalup tako i na pridodate žičane forme, one bi se vremenom razlabavile. Tačke lemljenja koje se još mogu videti u vodenim znacima, bili su znakovi kasnijih popravki. Te popravke mogle su rezultirati menjanjem oblika ili deformisanjem vodenih znakova. Oštećenja su nastajala i usled ribanja kalupa zbog čišćenja. Promene u žičanim figurama, vidljive u vodenom znaku, daju ključ u određivanju hronologije proizvodnje naročitog tipa papira. Može se pretpostaviti da su žičane figure bile ponekad premeštene na novo sito, što takođe predstavlja mogućnost za novo datovanje.

Proizvodnja žičanih figura za vodene znakove zahtevala je posebnu veštinu. Kada se započelo sa proizvodnjom papira pravili su ih samo majstori zaduženi za papir, ali su ih kasnije izrađivale posebne zanatlije, zlatari i kujundžije. Ručno proizvedeni papir, koji sadrži vodene znake, nudio je dragocene mogućnosti datovanja zbog nezavisne egzistencije žičanih formi koje su oblikovale vodene znake.

⁷ U Teplicu (današnja Slovačka) su, na primer, imali 182 komada filca, između kojih bi postavili 181 list papira. Prema: Pelbárt Jenő, *Teplic papírmalom vízjelvilága*, Budapest 2013, 43.

Od Fabrijana do Evrope: vodeni znak – evropska tvorevina

Kako je papir počeo da se proizvodi u Evropi još nije do kraja istraženo. Postoje dokumenti iz 1255. o tome kako su jedan đenovski i drugi milanski papir-majstori dobili pravo da u blizini Milana osnuju svoju kompaniju.

Ali na krajnjem jugu, na Siciliji, papir je već uveliko postojao od 12. veka. Ovde su radila dva arapska mlina za papir, u blizini Katanije i Palerma. Činjenica je da je ovaj papir, kao i španski, proizveden pod uplivom Mavara, pravi *arapski papir* i stoga spravljen prema arapskoj metodi. Vezivno sredstvo bazirano je na skrobu (štirku), koje je bilo dobro za zemlje sa toplim i suvim klimama kakva je Arabija, ali manje pogodno za umerenije i vlažnije regione kakva je centralna i severna Italija. Ovde je vlažnost potakla fermentaciju skroba i takvi procesi dovodili su do raspada papira, u tolikom opsegu da su za važnija dokumenta, koja su morala duže da traju, koristili skuplji pergament. Još jedna odlika arapskog metoda bio je proces razlaganja rita koje se izvodilo ručno u avanu, ogromnim tučkom (nalik buzdovanu), što ograničava proizvodnju.

U drugoj polovini 13. veka „novi“ tip papira pojavio se na tržištu, puno drugačiji od drugog papira. Imao je finija vlakna, lepšu teksturu i bolje je upijao mastilo. Trgovci koji su ga nudili na tržnicama Perude, Bolonje, Folinja i Firence došli su iz Fabrijana ili su bili u kontaktu sa tamošnjim trgovcima. Kao što je bilo jasno iz različitih dokumenata, izrada hartije uveliko je cvetala u ovom malom gradu u drugoj polovini 13. veka. S obzirom na to da je papir iz ove oblasti imao prvenstvo nad drugim, kako kod kuće tako i izvan nje, čini se da je njegov kvalitet morao biti vrlo visok i stoga se s pravom pretpostavlja da je njegova proizvodnja ovde morala započeti mnogo godina ranije. Izuzetna popularnost papira iz Fabrijana bila je rezultat tri inovativna postupka koja su ga razlikovala od ostalog papira i doprinela njegovom velikom uspehu.

Prvo, razlaganje platnenih vlakana nije se više obavljalo ručno, već mehanički sa mašinom, koja je prvobitno bila korišćena za procesuiranje vune, takođe uobičajeni posao u Fabrijanu. Ova mašina je modifikovana i korišćena za razbijanje lanenih i konopljinih vlakana, što je radnika oslobodilo od dugačkog, zamornog posla. Kvalitet konačne papirne pulpe bio je poboljšán, a to je povećalo proizvodnju, koja je unapređena dodatkom za povezivanje od životinjskog želatina nasuprot tvarima koje su sadržavale skrob, isključivo odgovoran za raspadanje arapske hartije. Nije poznato kako je ovo ušlo u upotrebu, ali smatra se da su u tom ranom periodu, verovatno i vuna i papir bili obrađivani i pravljani na istom mestu, u različito vreme, što je stvorilo priliku za

otkriće. Treća inovacija majstora papira iz Fabrijana, na prvi pogled ne toliko očita, ali sa ekonomske tačke gledišta vrlo važna, bio je vodeni znak (*filigrana, marca d'acqua*) koja identifikuje svaki pojedini komad proizvedenog papira.

Vodeni znaci papira u srednjem veku smatrani su simbolima,⁸ fragmentima tog sveta kako je on shvaćen u to vreme. To je pre svega evropski pronalazak, kojeg nema ni u kineskom ni u arapskom papiru. Ovo može biti objašnjeno činjenicom da su majstori proizvođači papira u Evropi počeli da koriste krute kalupe na koje su žičane figure mogle biti nakačene.

Vodeni znak bio je obeležje (slova – inicijali, imena i sl., kontura neke figure, itd.) koje se nalazi u papiru i koje se jedva opaža na prvi pogled, no, ukoliko se posmatra naspram svetlosti postaje prilično jasan. Vodeni znak je vidljiv zbog fine razlike u debljini papira, što je uslovljeno savijenom žičanom figurom u oblikovanju željenog vodenog znaka, prikačenog na sito kalupa. Kada majstor uroni modlu u kacu sa papirnom pulpom i izvuče je, kako bi napravio komad papira, voda bi brzo oticala i vlakna ostajala na situ. Brzo i umešno bi majstor rastresao vlakna čak i preko celog sita. Kao rezultat debljine žičane figure papir bi bio tanji na mestu gde je ona bila prikačena.

Od vremena kada su majstori umetali vodene znake u papir, na tržištu se znalo koji je papir iz Fabrijana. Kako je njihov papir bio veoma popularan, vodeni znak je predstavljao ne samo obeležje porekla, već i kvaliteta. Još ga u 14. veku veliki pravnik Bartolo da Saksoferato, u svom spisu *De insignis et armis*, spominje kako bi uveo koncept ekskluzivnog prava na korišćenje trgovačke oznake.

Vodeni znaci postali su obeležje proizvođača papira i mlinova za papir. U nekim slučajevima trgovci su od proizvođača tražili da unesu vodeni znak kako bi se zaštitili od krivotvorenja. S obzirom na to da je oko 60 vodenih znakova pronađenih u papiru iz Fabrijana, nastalog u periodu od 1363. do 1411. godine, moglo bi se pretpostaviti koliko je mlinova proizvodilo papir u to vreme. Njihov papir je bio popularan u italijanskim gradovima, ali i šire. Papski sud je u Avinjonu uvek poručivao papir iz Fabrijana. Za popularnost ovog papira vezuje se i fenomen izvoza metode proizvodnje ovog papira u celu Evropu zajedno sa migracijama

⁸ „Simbol (od grč. *symbolon* = znak) likovno je idejni znak, znamen koji obeležava neki stvarni predmet ili apstraktni pojam, dajući mu univerzalno, nadiskustveno i onostrano značenje. Njegova odlika je osnovna informacija koja direktno proističe iz znaka, ali i nešto što stoji ili predstavlja drugi predmet u kome se skriva preneseno značenje. Odnosi se na pisani ili štampani znak, slovo ili crtež, skraćenicu; na proces, svojstvo, količinu, odnosno muziku, matematiku, hemiju itd. Kaže se da jedna slika vredi hiljadu reči. To slici daje karakter simbola kojim sintetiše složenost misli, osećanja, skraćenicu u komunikaciji. Stoga je simbol/simvol tako složen pojam da obično traži nekoliko objašnjenja. Da bi simbol bio grafički opravdan, bar dva čoveka moraju da ga razumeju i prihvate njegovo značenje.“ Mile Grozdanić, *Put do knjige*, Beograd: Publikum, 2007, 154.

proizvođača ovog papira. Mnoge zanatlije-majstori su, zajedno sa porastom proizvodnje i brojem mlinova na Apeninskom poluostrvu, hteli da izbegnu bankrot usled povećane konkurencije i stoga su se iseljavali u druge zemlje. Veštinu su prvo širili u oblasti oko Fabrijana, ali kasnije su se prostirali izvan Apenina i Alpa. „Dokaz koliko je ovaj papir bio standard kvaliteta može se videti kroz činjenicu da se pri zaključenju ugovora jasno isticalo da je papir proizveden po metodi iz Fabrijana (*facere cartam ad usum fabrianensem*).“⁹

Upotreba papira u Holandiji bila je poznata u 14. veku. Najstariji papir iz 1346. čuva se u Kraljevskoj biblioteci u Hagu. U srednjem veku većina korišćenog papira u Holandiji bila je kupljena u Brižu, Kelnu i Antverpenu i dolazila je iz Troje u Francuskoj i u manjoj meri iz Lombardije i južne Nemačke. Proizvodnja holandskog papira počinje u 16. veku. Koncentracija proizvođača papira na početku 17. veka bila je u oblasti Veluv, u blizini Amsterdama. Velovski mlinovi proizvodili su fini beli papir za pisanje i štampanje, sivi papir za pakovanje i plavi papir za pakovanje glavica šećera. Papir proizveden u Veluvu koristio se kako u zemlji, tako i u Rusiji, Engleskoj, Nemačkoj, baltičkim državama i Skandinaviji.

Kada se proizvodnja papira odomaćila i ukorenila u 18. veku zabranjen je uvoz stranih majstora i opreme i proizvodnja papira postaje u holandskoj oblasti Veluv porodični posao. U Zan regionu pak bile su mnogo češće u upotrebi skuplje vetrenjače umesto vodenih mlinova za proizvodnju papira, kao i u trećem centru holandske proizvodnje papira na jugu zemlje. I ovde je bila koncentrisana proizvodnja papira u mlinovima koje je pokretao vetar, sa mnogo manjim brojem radnika i sa proizvodnjom usmerenom isključivo na sivi i plavi papir.

Iza ove rapidne proizvodnje papira posle 1650. stoji jedna holandska inovacija nepoznatog pronalazača. Pokušaj da se rite smekšaju pre nego da se udaraju zahtevalo je manje energije i istovremeno bilo produktivnije, praveći finija i rasprostranjenija vlakna. Mašina se zvala „Holander“ i bila je proizvedena 1673–4. g., a predstavljala je najvažniji pronalazak u proizvodnji papira između srednjovekovnog i 19-vekovnog uvođenja mehanizacije.

Papir proizveden na kalupu koji više pokazuje rebrastu strukturu, karakterističnu za srednji vek, pojavljivao se do sredine 18. veka. Položene i ulančane žice bile su kasnije zamenjene isprepletanim žicama kako bi se proizveo papir skoro bez ikakve teksture sa mnogo glatkijom površinom, a štampanje grafika na njemu imalo mnogo bolje efekte. Prva dokumentovana

⁹ Rückert, Peter, Hodeček, Sandra & Wenger, Emanuel (eds.), *Bull's Head and Mermaid – The History of Paper and Watermarks from the Middle Ages to the Modern Period...*, 16.

upotreba ovog papira našla se u latinskom izdanju Vergilija 1757. kod tipografskog osnivača i štampara Džona Baskervila u Birminghamu.

Tehnologija sa modifikovanim kalupom stvorila je nove forme vodenih znakova, tzv. pune vodene znake (nem. *Vollwasserzeichen*). Nije bilo više kontura oblika od uvijene žice, već su cela metalna slova isecana i stavljana na istkano sito. Ispunjen prostor i svetloprigušeni vodeni znaci proizvođeni su ovim pristupom.¹⁰ Tako je papir dobio nov izgled ali glavni problemi su, kao što je to bio nedostatak sirovih materijala, istrajavali.

„Period dramatičnih tranzicija u pravljenju hartije započeo je krajem 18. veka, a okončao sredinom 19. veka, kada se proizvodnja papira na tradicionalan način uz pomoć mlinova za papir napustila, zbog industrijske masovne proizvodnje koja je prevagnula kao efikasniji proizvodni metod.“¹¹ Manjak i promena sirovog materijala doveli su do promene tehnologije izrade, pored drugih faktora, a industrijski način proizvodnje je preovladao kao efikasniji metod. Rite su se koristile do početka 19. veka, polako menjajući svoj sastav. Sto godina kasnije papirna industrija koristi pulpu od slame, izbeljene slame, mahovine, hemijskog drveta i potrošenog papira u velikim količinama. Pri kraju 19. veka Nemačka je uvećala proizvodnju papira za oko 50 puta, dok je broj zaposlenih narastao oko 4,5 puta. Upotreba tehnologije i značajna izmena sirovinskog sastava za osnovne materijale modifikovali su odnose u proizvodnji papira.

Istraživanje, kolekcionisanje, digitalizacija vodenih znakova

Naučna istraživanja vodenih znakova, njihovo sistematsko kolekcionisanje, klasifikacija i analiza, uveliko su započela sa 19. vekom, a prekretnicu su načinile glavna dela Brikea i Pikara. Mogućnosti vodenih znakova koje se nude istraživaču se na prvom mestu tiču istorije papira, ali i, što je još značajnije, tekstova ilustracija koje se na hartiji nalaze.

¹⁰ „Takvi su znakovi upotrijebljeni u doba francuskog carstva 1803. godine za biljegovani papir s natpisom *timbre national*. Međutim, još prije nastala je slična vrsta punog znaka na novom velinskom papiru, koji je bio uveden u Engleskoj izumom tkanog žičanog sita bez vidljive osnove i potke. Na takvom situ već su pri izradi pojedina mjesta mogla biti tkana debljim ili tanjim slojem i tako su nastali vodeni znakovi – slike na velinskom papiru. Takvi su se znakovi pojavili na francuskim asignatima 1793. god. i kasnije su se upotrebljavali za bilježenje vrijednosnih papira, poštanskih maraka i novčanica.“ Vladimir Geiger, Damir Šodan, O filigranologiji i vodenim znakovima na papirnom novcu, *Numizmatičke vijesti*, 241, XXX, 1(41), 1987.

¹¹ Rückert, Peter, Hodeček, Sandra & Wenger, Emanuel (eds.), *Bull's Head and Mermaid – The History of Paper and Watermarks from the Middle Ages to the Modern Period...*, 20.

Vodeni znaci su od naročito metodološkog značaja za opisivanje dokumenata, što uključuje ne samo analizu papira na kojem je pisano, već i zapis i tekst. Kao dopuna istraživanju istorije papira, nedatirani rukopisi i printovi mogu biti datovani sa preciznošću od nekoliko godina na osnovu vodenih znakova; istraživanje je posebno značajno pošto obezbeđuje daleko preciznije pomoć za istorijsko datovanje (Pikar) nego, na primer, paleografske analize. Preduslov je, naravno, postojanje jednog identičnog, datiranog, vodenog znaka koji obezbeđuje činjenicu o periodu proizvodnje papira.

Prvi koji je shvatio značaj vodenih znakova kao pomoć u datovanju bio je prirodni naučnik Gothelf Fišer fon Valdhajm, koji je u tekstu publikovanom u Nirnbergu 1804. nazvanom *Opis pojedinih tipografskih retkosti zajedno sa priložima za istoriju pronalazaka veštine štampanja*, reprodukovao 30 vodenih znakova iz 14. veka. Shvatio je da ako „neko sakupi retke papirne oznake, dozvoliće nam određivanje dobi, sa visokim stepenom izvesnosti, dokumenata i rukopisa, napisanih na papiru sa ovim ili onim znakom“.

U drugoj polovini 19. veka mnoštvo kolekcija bilo je publikovano, prilično opsežnih i u većini slučajeva sa preciznim crtežima. Treba spomenuti zbirke Etjena Midoa, Ogista Matona, kao i Francišeka Pjekošinjskog, Nikolaja Petroviča Likačeva i Pola Hajca. Nenadmašne su zbirke objavljene u četvorotomnom kompendijumu *Filigriani (Les Filigranes)* Šarla-Moiza Brikea (Charles-Moïse Briquet), koja sadrži 16.112 reprodukcija vodenih znakova iz perioda od 1282. do 1600. god.

„Prve velike kolekcije vodenih znakova publikovane nakon Brikea, koje se mogu smatrati vrednim doprinosom njegovom delu, publikovali su 1957. Vladimir A. Mošin i Seid M. Traljić, pod nazivom *Vodeni znaci 13. i 14. veka*. Između 1961. i 1997. godine Gerhard Pikar, kome studije vodenih znakova danas duguju svoj položaj kao samostalne istorijske oblasti, publikovao je sedamnaest tzv. *Registara (Findbücher)* nazvanih po motivima vodenih znakova, što je uključilo reprodukcije 4.540 tipova vodenih znakova i 44.497 pojedinih vodenih znakova.“¹²

U poslednjih nekoliko decenija serije manjih kolekcija bile su objavljene,¹³ a među njima su i one koje su se objavljivale u našoj periodici kao što je časopis *Mélanges archéographiques* Narodne biblioteke Srbije, koji od 1991. publikuje vodene znake iz južnoevropskih rukopisa, dok

¹² Ibid, 74.

¹³ Lista velikog broja kataloga dostupna na sajtu *Bernstain projecta*. Videti na:
http://www.bernstein.oeaw.ac.at/twiki/pub/Main/DocumentsArchive/Deliverable26_D2.7_FINAL.pdf

se među našim stručnjacima – istraživačima-kolekcionarima, ističu imena kao što su Radoman Stanković, Miroslava Grozdanović-Pajić i Petar Momirović.

Kolekcije vodenih znakova i istraživanje glavnih naučnika kao što su Šarl-Moiz Brike i Gerhard Pikar demonstrirali su posebnu vrednost vodenih znakova i zadržali ih za datovanje nedatiranih rukopisa i štampanih listova. Pravilo je da, poređenjem i iznalaženjem identičnih vodenih znakova, mogu biti precizno određeni unutar okvira od nekoliko godina. Ovo je od posebnog naučnog značaja za rane primere vodenih znakova nastalih od 14. do 16. veka. Preduslov za datovanje uz pomoć vodenih znakova je, prema tome, veliki broj datovanih vodenih znakova. Katalozi vodenih znakova koje su publikovali Brike i Pikar bile su prve kolekcije koje su obezbedile takve informacije. Kasnije mnogobrojne kolekcije uvećale su ovaj materijal što je dovelo do stanja da je većina srednjovekovnih vodenih znakova danas registrovana.

Trljanjem grafitne olovke preko tankog papira, položenog na papir koji sadrži vodeni znak, a koji je potpomognut pločom od pleksiglasa, predstavlja najstariji vid ocrtavanja i kolekcionisanja vodenih znakova. Precrtavanje znaka na paus papir je najekonomičniji postupak, no tu su moguća znatna odstupanja od originala. Drugi metodi su sa tri različite tehnologije, bazirane na X-zracima – beta radiografija, elektronska radiografija i radiografija mekim X zracima, kao i metoda subtrakcije, odnosno redukcija spektra, i one su uvećale tačnost opisa. Analiza vodenih znakova postala je standard u naučničkim opisima dokumenata, a njena rentabilnost uvećana je kontinuiranim porastom kolekcija vodenih znakova i njihovom dostupnošću na internetu.

Pikar je veliki broj znakova skupio precrtavanjem. Tokom svojih prvih dolazaka u Haus, Hof und Štatsarhiv u Beču (HHStA) načinio je 1.700 precrtavanja vodenih znakova sa rukopisa, zapisa i dokumenata. Slično je prethodno prošao u Landesarhivu u Inzbruku, a zanimanje za ove ustanove bilo je sasvim opravdano: od 50-ih godina 20. veka Pikar se interesovao za period između proizvodnje papira i njegove upotrebe, što je pokušao da ustanovi uz pomoć vodenih znakova u kancelarijskim zapisima, s obzirom na to da su te službe radile u kontinuitetu, a njihovi zapisi jasno datirani. Kako se metoda beta radiografijom pokazala daleko preciznijom od precrtavanja, Komisija za paleografiju i kodikologiju srednjovekovnih rukopisa austrijske Akademije nauka počela je da beleži vodene znake u dokumentima HHStV, u leto 2006. metodom beta radiografije. Poređenje precrtanih vodenih znakova sa onima uhvaćenim beta radiografijom pokazuju da preciznost precrtavanja mora biti dovedena u pitanje i Pikarova izjava da njegovi crteži variraju

od originala tek za razliku debljine (širine) linije nije sasvim pouzdana. Ipak Pikar zaslužuje dužno poštovanje s obzirom na zasluge u kolekcionisanju.

U poslednjih nekoliko godina veliki broj kolekcija vodenih znakova su takođe digitalno zabeležene. Cela kolekcija Gerharda Pikara u Hauptštatsarhivu u Štutgartu sa približno 92.000 primeraka je već dostupna na internetu.¹⁴ „Pored vodenih znakova nađenih u sedamnaest registara koje je Pikar objavio, njegov indeks takođe je uključio i vodene znakove koji nisu objavljeni.“¹⁵

Opsežan rad na pripremi podataka iz Pikarove i Brikeove kolekcije za internet prezentaciju preuzet je u okviru projekta pod nazivom *Bernštajn – sećanje hartije* (*Bernstein – the memory of paper*),¹⁶ sponzorisanog od strane Evropske unije, unutar programa *eContentplus*.¹⁷ Započet je u septembru 2006, a njegov cilj je da stvori integrisani evropski internet sajt koji sadrži informacije o istoriji papira. Od ključnog interesa su baze podataka koje su već bile dostupne na internetu, kao što su Pikarova, bečki Vodeni znaci srednjeg veka (*Wasserzeichen des Mittelalters/WZMA*), Vodeni znaci inkunabula u zemljama severozapadne Evrope (*Watermarks in Incunabula in the Low Countries/WILC*), Vodeni znaci inkunabula štampanih u Španiji (*Watermarks in Incunabula printed in España/WIES*) i Internacionalna baza vodenih znakova i papira korišćenih za otiske i crteže (oko 1450–1800) Holandskog univerzitetskog instituta za istoriju umetnosti u Firenci (*Dutch University Institute for Art History in Florence/NIKI*). Cilj je takođe da se ponude veze ka istraživačkim alatima i digitalnim izvorima za istraživače papira. Jasno je da zajednička nomenklatura u terminologiji igra važnu ulogu, kao i višejezični pristup i opisivanje vodenih znakova. Redovne internacionalne diskusije u ovom usklađivanju bile su neophodne, što je prethodno učinjeno, naročito u Međunarodnom udruženju istoričara hartije (*International Association of Paper Historians – IPA*).

Osnovna ideja Bernštajn projekta je iznad svega stvaranje tehničke infrastrukture koja će velikom broju korisnika dopustiti pristup informacijama o papiru i vodenim znacima. Glavne grupe korisnika bili bi istoričari, istoričari umetnosti, istraživači dokumenata i inkunabula, konzervatori, umetničko tržište i papirna industrija. Projekat predstavlja zajednički napor između

¹⁴ <http://www.piccard-online.de>

¹⁵ Rückert, Peter, Hodeček, Sandra & Wenger, Emanuel (eds.), *Bull's Head and Mermaid – The History of Paper and Watermarks from the Middle Ages to the Modern Period...*, 87.

¹⁶ „Ime Bernštajn nije akronim već metafora koja se odnosi na ćilibar, fosilizovanu smolu, koja sadrži (kao i papir!) informaciju od momenta svog stvaranja. Za ćilibar to bi mogli biti insekti, dok su u papiru to tragovi alatki (kalup i figure vodenih znakova) i sirovine koje su se koristile u njegovom pravljenju.“ Ibid., 99.

¹⁷ www.bernstein.oeaw.ac.at/

humanističkih i informatičkih nauka. Partneri projekta su Austrijska akademija umetnosti, Zemaljski arhiv Baden-Virtemberg, Laboratorija za zapadnu medijavistiku u Parizu, Nemačka nacionalna biblioteka u Lajpcigu, Holandski univerzitetski institut za istoriju umetnosti u Firenci, Univerzitet tehnologije u Delftu, Kraljevska biblioteka u Hagu, Institut za kompjuterske sisteme i kompjuterske medije Tehnološkog univerziteta u Gracu i Univerzitet u Liverpulu.

Uobičajena sredstva pristupa bazama je preko portala, što podrazumeva jedinstvenu veb stranu. Bernštajn portal je jedno integrisano mesto koje dozvoljava pristup bazama sa vodenim znacima, povezanim referencama (bibliografije, katalozi inkunabula), kao i unapređenim analizama i modulima ekspertiza (npr. statistikama, programima za procesuiranje slike, mernim alatkama). Pretraživanje je omogućeno i rečnikom vodenih znakova na šest jezika (engleski, nemački, italijanski, francuski, ruski, španski i mađarski).

Bernštajn je partner projekta Europeana – *The European digital library, museum and archive*,¹⁸ čiji je cilj da stvori portal sa direktnim pristupom milionima digitalnih objekata (filmovi, fotografije, slike, muzika, mape, novine, rukopise, etc.).

Simbolika i vizuelni identitet vodenih znakova

Činjenica je da je najstariji vodeni znak potekao iz severne Italije, po jednim iz Kremone 1271. (u obliku slova F), ili iz Bolonje 1282. (u obliku krsta). Često su se nalazili znaci u obliku slova: u Nemačkoj E za Eslingena, F za Frankfurt na Majni, M za Mariju, majku božiju itd. Monogrami upućuju na proizvođača papira kao i na najpovlašćenije. Skraćenice kao IHS (Isus) takođe se pojavljuju u svetu vodenih znakova, dok se lična imena pojavljuju pre 1300. godine. Vodeni znak u obliku krune, koji se pojavljuje već posle 1310, postaje jedan od najučestalijih motiva među vodenim znacima. Prema Brikeu korišćen je za venecijanski papir sve do 18. veka. „Naročito je dominirala bikova glava sa različitim formama i ukrasima, znak koji je u Italiji korišćen već 1320, odakle se proširio u Francusku i Nemačku. Korišćen je intenzivno, ne iščezavajući sasvim do početka 17. veka, tristo godina kasnije. U grbu Ravensburga, koji je korišćen kao vodeni znak prvi put 1395, može se videti bikova glava u kombinaciji sa gradskom kapijom... podvlači da se u ovom slučaju može videti i evokacija evanđeliste Luke, čiji je životinjski atribut bio bik. Luka je takođe bio zaštitnik molera, zanimanja vrlo bliskog papir-

¹⁸ <http://europeana.eu>

majstorima. Životinjski atribut evanđeliste Marka, krilati lav, takođe se nalazi u svetu vodenih znakova. On je više od svih korišćen u Veneciji, gde je bio deo grba.“¹⁹

U rane motive spadali su glava i zmija koja se nalazila i u grbovima u Milanu i Švabiji, zatim tri brda, znak kojem je kasnije često dodavan obris krsta. Vodeni znaci u obliku krsta i palice bili su dobri primeri simboličkog sveta hrišćanskog srednjeg veka. Hermesov kaducej se često smatrao simbolom trgovaca, dok je Eskulapov štap danas još uvek simbol medicinske profesije. Bazelska palica, koja predstavlja grb episkopije i grada Bazela, takođe može biti dodata ovoj grupi. Korišćena je kao vodeni znak i van Bazela od 16. veka. Korišćenje grbova kao motiva za vodene znake često je u vezi sa formiranjem teritorijalnih država u srednjem veku. Vodeni znaci grada, dinastije i državne heraldike su uključeni u ovu grupu, kao što je to, na primer, burbonski krin ili amsterdamski grb. Ovi vodeni znaci bili su prvobitno korišćeni kao oznake porekla ili trgovine. Porodična heraldika je takođe često korišćena kao motiv za vodene znake.

Vodeni znaci su često bili anonimni, tvrdi Pikar. Njihova prvobitna funkcija bila je da uputi na poreklo. Kada su papirni mlinovi postali brojniji i raširili se, proizvođači papira smatrali su neophodnim da upotrebe jedinstvenu oznaku radi identifikacije sopstvenog proizvoda. Vodeni znaci onda postaju oznake kvaliteta i dalje se razvijaju u oznake proizvođača i trgovca.

„Kada se sistematizuje svet vodenih znakova od srednjeg veka, biološko/mitološki poredak predstavlja se sa tri glavne kategorije – ljudi, životinje i biljke – kojem se mogu dodati mitološke figure kao što su stvorenja iz mitova. Takođe se mogu naći vodeni znaci koji opisuju druge odlike prirodnog sveta, instrumente i alatke, što se sve može podvesti pod kategoriju ljudi, isto kao i heraldika i apstraktni simboli geometrije.“²⁰ Sama zbirka vodenih znakova koje je skupio Pikar, kada se razvrsta prema motivima, predstavlja široku klasifikacijsku šemu koja uključuje svet srednjeg veka u svim svojim prirodnim formama: od ameba do čoveka i njegovih alata, od lišća, cveća i drveća do mitoloških bića kao što su jednoroz i morske sirene i čak apstraktni svet geometrijskih simbola. Vodeni znaci uvek predstavljaju onoga ko pravi tj. proizvodi papir, čije je lično zaleđe izraženo relativno jasno uz pomoć odabranog motiva.

Jedan primer simboličke snage ovih znakova je školjka Jakobova kapica, koja je u srednjem veku bila prvobitno korišćena kao simbol važnog hodočašća u Santjago de Kompostela i uskoro

¹⁹ Rückert, Peter, Hodeček, Sandra & Wenger, Emanuel (eds.), *Bull's Head and Mermaid – The History of Paper and Watermarks from the Middle Ages to the Modern Period...*, 29.

²⁰ Ibid., 30.

potom predstavljala samog hodočasnika.²¹ Od 12. veka predstave svetog Jakova (St. James) portretili su ga kako nosi školjku kao svoj simbol, kao dodatak hodočasničkom štapu i vreći. Vodeni znaci koji kombinuju ovu školjku i hodočasnički štap su dokazi njihove bliske povezanosti sa hodočašćem u Santjago i sa uzdizanjem sv. Jakova. U nekim slučajevima ova veza se odražava na korisnike ili vlasnike papira, kao što je grof Adolf iz Nasaua naručivao papir sa ovim vodenim znakom jer je u njegovoj porodici ovaj svetac imao značajno mesto.

Grb italijanske dinastije Viskontija portretisan je zmijom koja je do pola proždrla Saracena i grb se često, deformisan, koristio za vodene znake na papiru proizvedenom u 15. veku u gornjoj Italiji. Očito da je ljudska figura do pola ispupčena iz čeljusti zmije, tj. „Saracen“, bila pogodna za mnogobrojne transfiguracije. Biskupova palica, ključ, mač, zmaj, hodočasnički štap i vreća, kao i školjka, predstavljaju attribute hrišćanske svetosti koji se takođe mogu naći u svetu vodenih znakova.

Efekte prioriteta štampara mogu se takođe videti u venecijanskom papiru. „Danas znamo da je papir koji je bio u upotrebi u Veneciji²² proizveden od velikog broja proizvođača smeštenih blizu jezera Garda, a kako bi dodatno obezbeđivali Venecijansku republiku, njihovi proizvodi stizali su i do južne Nemačke, Austrije, Dalmacije i čak Otomanskog carstva. U poslednjih trideset godina 15. veka motivi vodenih znakova, često korišćeni za hartiju koja je upotrebljavana za venecijanske inkunabule, bili su, mnogo više od ostalih, terazije, uz bikovu glavu, šešir i sidro. Ove teme bile su predstavljene u svim gorepomenutim geografskim oblastima, ali u različitim proporcijama: terazije su najčešći motiv u Italiji, bikova glava u južnoj Nemačkoj i sidro u delovima Austrije i, iznad svega, u Dalmaciji.“²³

Unutar same kategorije jednog motiva karakteristike vodenog znaka mogu se razlikovati, u zavisnosti da li se koristio u arhivama ili štamparijama. Određena vrsta vodenog znaka bile su i izraz standarda određene ekonomske grupacije, ili su upućivale na izvesnu fizičku determinisanost u proizvodnji ili distribuciji papira. Već je bilo rečeno da srednjovekovne norme zahtevaju da dva

²¹ Sir Volter Reli (Walter Raleigh) je pesnički iskoristio ovaj simbol, ilustrujući meditativnu dubinu hodočašća: „Give me my scallop-shell of quiet, / My staff of faith to walk upon, / My scrip of joy, immortal diet, / My bottle of salvation, / My gown of glory, hope's true gage; / And thus I'll take my pilgrimage.“

²² „Hartija koja se koristila u srpskim rukopisima prve polovine XVI veka pretežno je venecijanskog porekla, a u manjoj meri koristi se i hartija iz Fabrijana, Đenove i drugih gradova Italije.“ Miroslava Grozdanović-Pajić, Pregled najčešće korišćenih vodenih znakova u srpskim rukopisima prve polovine XVI veka, *Arheografski prilozi* 15 (1993): 144.

²³ Rückert, Peter, Hodeček, Sandra & Wenger, Emanuel (eds.), *Bull's Head and Mermaid – The History of Paper and Watermarks from the Middle Ages to the Modern Period...*, 40–41.

različita vodena znaka budu korišćena kako bi se razlikovao kvalitet papira. Fenomen je jasno potvrđen u 16. veku u Cirihi – gde je bilo propisano da vodeni znak superiorno kvalitetnog papira mora biti veći – i implicitno, istovremeno, u Regensburgu. Izbor motiva za ostale znake može sakriti druge ključeve: slučaj polumeseца je dobro uočen, proizvodnja koja je, uključujući oblast Garda, naročito bila usmerena u pravcu Otomanskog carstva; na isti način prevlast sidra kao motiva u Dalmaciji sigurno sugerise jedan indirektni način na koji je poseban papir bio određen da putuje preko mora. I nemoguće je ne primetiti da je bikova glava, koja je uglavnom bila usmerena prema Nemačkoj, bio motiv vodenog znaka koji je najviše korišćen kod proizvođača papira u nemačkom govornom području. Implicitno značenje prikriveno u vodenim znacima sigurno predstavlja jedno interesantno, ali nedovoljno proučeno polje studije.

Konačno, trebalo bi da pomenemo fenomen nastao u Veneciji, koji se kasnije pojavio u drugim zemljama: *kontramarka*. Ovo je vodeni znak manji od glavnog na listu i skoro se uvek može naći u uglu lista nasuprot onoga u koji je glavni vodeni znak smešten (tj. prišiven na originalni kalup). Kontramarka se prvi put pojavila malo posle 1480, ali njen puni razvoj mogao se desiti samo u sledećoj deceniji. Štaviše pojava fenomena može biti povezana sa metodom diferencijacije koji je bio poželjan kod proizvođača papira u geografskoj oblasti u kojoj su svi koristili isti vodeni znak. Ovo objašnjenje, međutim, ne uzima u obzir druge faktore: fenomen se ne pojavljuje u drugim regionima kontinenta, kao što su južna Evropa i Francuska, gde je situacija bila identična. Kontramarke se pojavljuju mnogo ranije i u većem broju u štampanim knjigama nego u arhivskim dokumentima. Postoji pozitivan uzajamni odnos između prisustva kontramarke i nivoa čistote papira.

Varijante vodenih znakova

Istraživanja vodenih znakova razlikuju *identične vodene znake* i *varijante*: oni koji se smatraju identičnim isti su u svim detaljima – podjednako u impresiji žičanim oblikom i postavkom na kalup – i savršeno se uklapaju, što se može proveriti postavljanjem primeraka papira jedan na drugi. Nasuprot tome, vodeni znaci, koji su klasifikovani kao varijante, očigledno je da su napravljeni od iste žičane figure, ali tokom proizvodnog procesa oblik se promenio, stvarajući vodene znake koji se razlikuju jedan od drugog. Tokom mehaničkog nošenja i kidanja u procesu pravljenja papira ili za vreme čišćenja kalupa, postojala je mogućnost da se žice olabave ili da

njeni delovi počnu da se gube. Žica bi se ponovo postavila, ali ne na sasvim isto mesto na kojem je bila kada je prethodno prišivana ili lemljena. Takođe se događalo da pojedini elementi žičane figure otpadnu sa kalupa i nisu bili ponovno pričvršćivani ili je žičani oblik bio samo privremeno popravljen i tako nastavljao da se deformiše. Varijanta je takođe mogla nastati labavljenjem žičanog oblika, njegovim uklanjanjem sa kalupa i ponovnim pričvršćivanjem, ponekad obrnuto ili na drugom mestu. Kao rezultat toga mogu se naći komadi papira u kojima se vodeni znaci razlikuju u različitom obimu, mada su napravljeni u istom papirnom kalupu.

Na prvi pogled često nije moguće reći da li su dva vodena znaka identična, varijante ili obeležja iz različitih papirnih kalupa. Crteži su obično toliko netačni da bi uz njih moglo da se odredi da li su razlike između dva oblika rezultat promene jednog od njih ili je crtež bio netačan. S obzirom na to da su se ne samo crtež, već i položaj znaka na situ, morali uzimati u razmatranje, varijante se mogu ustanoviti jedino uz pomoć fotografije. Fotografski program omogućava da se polože skenirani fotosi sa različitim stepenom transparentnosti jedan na drugi, što čak dopušta da suptilnije razlike budu vidljive.

Da bi se datovao papir jasno je da su te varijante korisne, s obzirom na to da potiču sa istog papirnog kalupa. Od bitnog značaja za datovanje papira je dužina vremena u kojem je kalup korišćen, a ne uslovi u kojima je žičani oblik bio pridodat. Odlučujuće je da varijante budu prepoznate kao takve i da se ne obrađuju kao različiti znaci, pošto bi mogle biti izgubljene za proces datovanja.

Slučaj vodenog znaka divlje svinje (vepra) iz Muzeja Vojvodine

Rukopisno četvoroevanđelje slovensko-vlaške redakcije iz 16. veka jeste knjiga koja nalazi posebno mesto u Zbirci stare i retke knjige Muzeja Vojvodine, jer se smatra njenom najstarijom knjigom, te joj je u skladu sa tim posvećivana posebna pažnja. Iako nije poznat način na koji je došla u Muzej Vojvodine, pružena joj je maksimalna pažnja i ona je, prilično oštećena, bila vremenom zbrinuta, tako da joj je konzervacijsko-restauracijski postupak pružen početkom 70-ih godina prošlog veka u konzervatorskoj radionici Pokrajinskog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Novom Sadu. Knjiga danas ima originalne samo ostatke početaka obeju drvenih korica od hrastovih daščica sa provučenim vrpčama za povezivanje listova i svežnjeva. Sačuvana je i kapitalna vrpca grube izrade od belog i crvenog prediva, na oba kraja hrpta, dok kožna obloga i

postavni listovi nisu očuvani. Primerak ima 251 očuvani list, čija je veličina 29,5 x 19,7 mm, i čije stranice nisu paginirane. Knjiga je nepotpuna – nedostaje Teofilaktov predgovor ispred Matejevog jevanđelja, od kojeg je ostalo samo nekoliko fragmenata/rečenica, i čitav sadržaj Matejevog jevanđelja. Lukino jevanđelje takođe nema predgovor i nekoliko fragmenata, a Jovanovo jevanđelje nema predgovor, sadržaj i početni tekst do krajnjeg dela 15. začala.

O *Četvoroevanđelju*, kako ćemo ga dalje u tekstu zvati, napisao je tekst Petar Momirović i prvi, do sada i jedini opsežan paleografski uvid, gde je govorio i o vodenom znaku hartije u obliku divlje svinje, dajući pri tome šest crteža.²⁴ Detekcija vodenog znaka pomogla mu je, da pored analize sadržaja – stila i jezika, kao i drugih tekstualnih osobina, locira i datuje nastanak ove knjige: „nastalo je u kraju negde bliže uplivu srpskih naseobina u Sedmogradskoj, Temišvaru i Aradu, docnije Temišvarskom Banatu. To bi moglo biti u Maloj Vlaškoj – Olteniji... U svakom slučaju jevanđelje nije poniklo na zemljištu udaljenije Moldavije.“²⁵ Izvodi zaključak da je prema „pismu, jezičkim i pravopisnim karakteristikama, po paleografskim osobinama, po vodenom znaku divljeg svinjčeta, po ornamentima i inicijalima vremenski... iz polovine ili iz druge polovine XVI veka.“ Momirović rekonstruiše i moguću putanju iz postojbine u naše krajeve, s tim što ostaje nejasno kako je došlo u posed Muzeja Vojvodine, o čemu ne postoje nikakvi tragovi.

Njegova paleografska analiza ovde nije sporna, nadovezujemo se samo na one elemente koji su u našem slučaju naglašenije prepoznati i analizirani, a to je znak divlje svinje (vepra), vodeni znak hartije na koju je *Četvoroevanđelje* prepisivano, u svojoj svojoj lepoti i iscrpnosti.

Momirović daje šest crteža divlje svinje,²⁶ bez napomene o varijantnosti ovog znaka, mada je to već i po njegovim crtežima očigledno. Sa naše strane, pristupivši detekciji ovih znakova, uočili smo veći broj varijanata i izvesna odstupanja od onoga što nam je u ovom tekstu ponuđeno. Eventualna preklapanja između Momirovićevih i naših crteža vidna su u jedva tri slučaja, mada Momirović ne pristupa detaljnom opisu, niti daje veličine.

Uz pomoć specijalno izrađene svetleće ploče, koja nam je omogućila lakše fotografisanje i precrtavanje, i daljom uporednom analizom, došli smo do izgleda i opisa svih varijanti vodenog

²⁴ Petar Momirović, *Rukopisno četvoroevanđelje XVI veka u Vojvodanskom muzeju*, Rad vojvodanskih muzeja 21-22 (1972–1973): 229–236.

²⁵ Petar Momirović, nav. delo, 233.

²⁶ Njegovim saznanjima (i crtežom) smo se rukovodili pri ilustrovanju vodenog znaka hartije na kojoj je nastalo *Rukopisno četvoroevanđelje iz 16. veka za izložbu Svet knjige 2006. g.*

znaka divlje svije, koji je po svim velikim katalogima, bio pretežan i čest znak hartije u 16. veku.²⁷ Ono što je takođe karakteristika 16-ovekovne hartije jeste i postojanje kontramarko, koja u našem slučaju izostaje. Za *Rukopisno četvoroevanđelje* je korišćena hartija sa osam varijanti vepra,²⁸ ali imamo i listove bez vodenog znaka. Razmak između glavnih rebara – pontizoa, je u širokom rasponu, od 28 do 37 mm, najčešće 30–32 mm. Znak vepra je paralelan sa dužom stranicom lista – pontizom, okrenut je na nekim listovima ka vrhu, a na nekim ka dnu. Čekinja je zatvorena, prava, „začešljana“ ka repu vepra na svim znacima.

Vodene znake u osam varijanata opisali smo prema normama filigranoloških opisa koji koincidiraju sa svetskim standardima i nalaze se u većini pominjanih kataloga:

slika 1: a 30–32; š 33; v 50; l 64, 206, 217, 223; sl. *Briquet* 13577, g. 1542–1547. Posen (Poznan, Poljska) WZIS DE-4620-PO-85580 Glogau (danas Glogov) 1545.

slika 2: a 34–37; š 34–37; v 58; l 166; sl. *Briquet* 13578 g. 1510–1562. Bromberg (danas Bidgość, Poljska), *Mareş* 357 Švajdnic (danas Svidnica, Poljska) 1553–1559.

slika 3: a 32–35; š 32; v 60; l 156;

slika 4: a 32–35; š 33; v 60; l 164; *Briquet* 13578 Bromberg (danas Bidgość, Poljska) 1545; WZIS DE-4620-PO-85580 (Picard Online) 1545. Vilna (danas Vilnius, Litvanija)

slika 5: a 30; š 35; v 49; l 196; (razlika u repu i njušci u odnosu na 1. sl.)

slika 6: a 30–32; š 32; v 50; l 209; (razlika u repu i njušci u odnosu na 1. sl.)

slika 7: a 30–32; š 34; v 50; l 52; sl. *Briquet* 13577 g., 1542–1547. Posen

slika 8: a 28–30; š 38; v 55; l 32; sl. *Briquet* 13576 g. Vshoven 1526. (biskupija u okrugu Poznjana).²⁹

U albumima vodenih znakova 16. veka, kod Brikea, Pikara, Mareša, Stankovića i Caplinske, nismo pronašli identične vodene znakove. Postoji čitav niz sličnih znakova na papiru koji se koristio u istočnoj Evropi između 1511. i 1560. godine. Velika rasprostranjenost znači da se radi o kvalitetnom papiru. Na žalost nismo našli identične znakove, ali Aleksandru Mareš

²⁷ „Osim kotve, tokom čitavog XVI veka, široko su zastupljeni vodeni znaci volovska glava i vepar.“ Vladan Trijić, *Govor hartije* (Stanković, Radoman. *Vodeni znaci hilendarskih srpskih rukopisa XVI veka*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 2010), *Pančevačko čitalište* 17, dostupno na: http://www.citaliste.com/casopis/br17/cip_vladan_trijic.html

²⁸ Zapravo bi se moglo raditi o većem broju varijanti i podvarijanti. Nemogućnost iščitavanja usled nanetog sloja pisanog teksta, kao i vremenom stečene prljavštine, ne dozvoljava nam da trenutno pristupimo njihovom opisu. Nadam se da ćemo jednog dana doći u poziciju kada ćemo uz pomoć specijalnih čitača/skenera, koji zanemaruju pisane slojeve i očitavaju samo vodene znakove, moći govoriti i o više oblika tj. (pod)varijanata.

²⁹ *Oznake*: a – razmak između rebara; š – širina; v – visina; l – list na kojem se nalazi; sl. – slično sa, slična varijanta.

objavljuje 52 znaka vepra pronađenih u rukopisima 16. veka u Rumuniji, među kojima ima sličnih našim „modelima“.³⁰ Papir sa ovim filigranom pripada papirnim mlinovima u Šleziji (Švajdnic – SCWEIDNITZ³¹ – Svidnica, današnja Poljska; 50 znakova) i u Austriji – Kremminster (dva znaka). Vodeni žigovi na papirima iz Šlezije su široko rasprostranjeni u Moldaviji, kako u dokumentima, tako i u rukopisima u periodu od 1505. do 1599. godine.

U prvoj polovini 16. veka u Moldaviju stiže papir i iz Italije (sa znakom kotve, arbaleta i krune), Nemačke (kruna sa tijarom, vepar), Poljske (krst). U drugoj polovini 16. veka, pored šlezijskog u Moldaviju stiže i poljski papir (krin, zvezda sa polumesecom, koplje). Vrlo je malo papira iz Italije i Nemačke.³² Šlezijski papiri su relativno brzo upotrebljavani, naime 80% od svih varijanti sa znakom vepra se javlja u roku od pet godina, a ostali u intervalu od 10 godina. Na osnovu gore iznetog, *Četvoroevangelje* je verovatno pisano sredinom 16. veka, približnije između 1540. i 1550, u okolini Temišvara ili u Moldaviji na papiru nastalom u periodu 1530–1545. u Svidnicama (Scweidnitz, današnja Poljska).³³

Proizvodnja papira u 15. i 16. veku u istočnoj Evropi nije dovoljno istražena, nedostaje mnogo podataka o mlinovima za papir i korišćenim vodenim znacima da bi bili određeniji u mestu i vremenu nastanka ovih znakova i rukopisa.

Bibliografija:

Grozdanović-Pajić, Miroslava, *Album vodenih znakova u rukopisima Narodne Biblioteke Srbije*, Beograd 1986.

Geiger, Vladimir, Šodan, Damir, O filigranologiji i vodenim znakovima na papirnom novcu, *Numizmatičke vijesti*, 241, XXX, 1(41), 1987.

Mareş, Alexandru, *Filigranele hârtiei întrebuintate în Țările Române în secolul al XVI-lea*, Ed. Academiei, Bucureşti 1987.

³⁰ Mareş, Alexandru, *Filigranele hârtiei întrebuintate în Țările Române în secolul al XVI-lea*, Ed. Academiei, Bucureşti 1987, XXXVI–XXXVII, XLVII–XLVIII, LIII.

³¹ Mlinovi za papir su dobili nazive po gradovima u kojima su se nalazili, a u izvorima – filigranskim katalogima, štampanim i digitalnim – i u literaturi o vodenim znakovima njihovi nazivi pišu se verzalom.

³² Govoreći o rukopisima koji nisu srpske redakcije, niti su nastajali na srpskim teritorijama, Miroslava Grozdanović-Pajić, spominje i rukopis moldavske redakcije koji „ima hartiju sa vodenim znakom 'vepar', čija se proizvodnja pretežno vezuje za Nemačku.“ Miroslava Grozdanović-Pajić i dr., *Album vodenih znakova u rukopisima Narodne biblioteke Srbije*, u: *Opis ćirilskih rukopisa Narodne biblioteke Srbije*, Beograd 1986, 416.

³³ Postoje indicije, naročito na osnovu sličnosti sa Brikeom kod 8. slike, da je papir nastao između 1522. i 1529. godine u Svidnici. Na osnovu ličnog saopštenja Jenea Pelbarta.

Puškadija-Ribkin, Tatjana, Vodeni znakovi papirane zagrebačkoga Stolnog kaptola, *Arhivski vjesnik*, god. 37 (1994): 209–220.

Brković, Mirjana, Goran Vlahović, O savremenim načinima kopiranja, obrade i prezentacije vodenih znakova, *Godišnjak Biblioteke Matice srpske 2000* (2001): 114–126.

Stanković, Radoman, *Rukopisne knjige Muzeja Srpske pravoslavne crkve u Beogradu – vodeni znaci i datiranje*, Narodna biblioteka Srbije, Beograd 2003.

Grozđanić, Mile, *Put do knjige*, Beograd: Publikum, 2007.

Rückert, Peter, Hodeček, Sandra & Wenger, Emanuel (eds.), *Ochsenkopf und Meerjungfrau. Papiergeschichte und Wasserzeichen vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung des Landesarchivs Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, 3. Auflage, Stuttgart/Wien 2009, Landesarchiv Baden-Württemberg/Österreichische Akademie der Wissenschaften

Rückert, Peter, Hodeček, Sandra & Wenger, Emanuel (eds.), *Bull's Head and Mermaid – The History of Paper and Watermarks from the Middle Ages to the Modern Period*, Booklet and catalogue of the exhibiton presented by the Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart and the Austrian Academy of Sciences, Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Vienna, 2009

Stanković, Radoman, *Vodeni znaci hilendarskih srpskih rukopisa XVI veka*, Narodna biblioteka Srbije, Beograd 2010.

Pelbárt Jenő, *Hét évszázad papírtitkai. Magyar papír – és vízjeltörténeti kiállítás*, Budapest 2010.

Nina Dimić, *Konsolidacija papirnih nosioca* (habilitacioni rad), Beograd 2011. dostupno 12. 03. 2014. na: <http://www.scribd.com/doc/88637192/Konsolidacija-papirnih-nosioca>

<http://mapavit.webnode.hu>

www.bernstein.oeaw.ac.at/

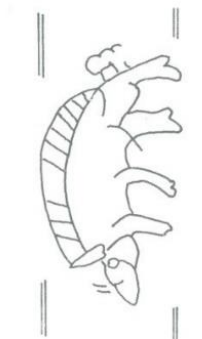
Ilustracije na sl. strani: Položaj crteža (slike 1–8) i fotografija koje ih prate su u skladu sa prostiranjem vodenog znaka u odnosu na tabak, tj. list papira. Znak vepra je paralelan sa dužom stranicom lista – pontizom.



Slika 1.



Slika 2.



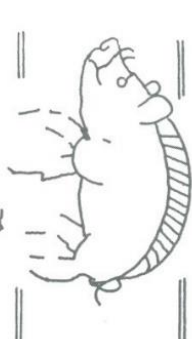
Slika 3.



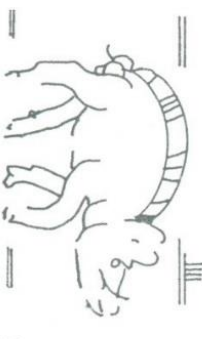
Slika 4.



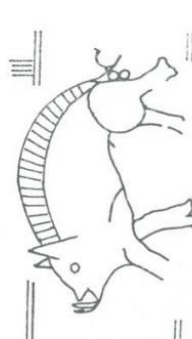
Slika 5.



Slika 6.



Slika 7.



Slika 8.

Fotografije: Željko Mandić

Lidija Mustedanagić, Đerđ Mor

THE PHENOMENON OF THE WATERMARK AND A NEW PERSPECTIVE ON
THE PLACE AND TIME OF THE CREATION OF THE TETRAEVANGELION
MANUSCRIPT FROM THE 16TH CENTURY

Throughout the history paper has been regarded as one of the most prominent civilizational achievement, the artefact par excellence, of which it is possible to think as an innovation, equally fascinating as the greatest human deeds. Development of human civilization is unimaginable without this invention, considering other achievements. Paper manufacture is also astonishing historical fact, especially in medieval manifestations and materializations which have delivered identification of watermarks. Patterns of appearance, manufacture and meanings of watermarks established the science of filigranology. This new science is unavoidable for up-to-date researching of written/printed material, especially from the 12th to the 18th century. Besides great artificiality of manufacturing, watermarks have also embodied, according to the practical spirit of individualism at the dawn of the Proto-Renaissance, wide esthetical aspirations. The peak has been reached with the appearance of printing, which coincided with already improved ways of paper manufacture. The phenomenon of watermarks tells us about human dominant craving for esthetics in all areas, which confirms us as beings of creation, even if this is not so easily perceptible.

In the case of *Four Gospels of Slavonic-Wallachian dialect from the 16th century* in the Collection of Old and Rare Book of the Museum of Vojvodina, it is possible to find many features of artificiality and esthetics of the late medieval watermarks. Paper of this hand-written book is full of hidden marks of medieval masters: there are eight distinguished variants of the boar motif. Beauty of described boar watermarks is hardly recognized in catalogues of Briquet, Piccard, Mareş, Caplinska and Stanković. It was possible to make only few analogies, but in spite of that, we are able to talk about great numerosity of these variants. Another specificity lies in the absence of countermark, which is the most common feature of paper in the 16th century. According to many available sources we are quite sure that the paper has been made on the territory of Schlesia (today's Poland), in the period from 1500 to 1550. The use of this kind of paper would be launched up to ten years, which is also a helpful correction in describing the origins of this unique example in the Collection of Old and Rare Book of the Museum of Vojvodina.

Рад Музеја Војводине 56 (2014): 231–245

Музеји и галерије у Бачкој

Кратак осврт на светску и локалну историју настанка музеја

Данашњи концепт музеја је нововековна творевина до које се дошло постепеним путем, од првог сакупљања и колекционирања у првобитним заједницама, те преко развијених појава старог и средњег века. Иако је реч музеј грчког порекла, старогрчке творевине у којима се на сличан начин данашњим музејима чувало благо нису носиле тај назив. Музеј, односно музеон, био је храм посвећен музама, бићима из хеленске митологије – ћеркама бога Зевса и богиње памћења Мнемозине. Стари век поред Александријске библиотеке, познаје и неке друге „музеоне“. Вавилонци су сакупљали предмете Сумераца, својих претходника у Месопотамији, још око 2123. године пре н. е. Многи храмови у класичној Грчкој коришћени су и за чување драгоцености и уметничких предмета који су даривани у част богова, тако да су уз храм често грађене и поједине мање грађевине, а чувари храмова су истовремено бринули о благу, водили белешке о предметима и показивали их посетиоцима. Хеленистичкој Грчкој дугујемо и прво поимање музејских установа као заштитника и чувара драгоцених људских производа. Музеји у Риму су пак биле палате у којима су се водиле филозофске расправе, но, ипак су предмети сакупљани и колекционисани, а функционисала је и берза уметничких артефаката, док су богате личности иступале пред јавност са својим збиркама.

Након пада Римског царства и сеобе народа, многобројних ратова, освајања и мешања народа, хришћанска црква се са својим ризницама успоставља као место сабиралишта драгоцености које имају друштвену и економску превласт, сакупљајући поред реликвија и моштију светаца и бројне друге предмете, нарочито уметничке израде, везане за ширу делатност цркве, чинећи њене ризнице налик правим музејским колекцијама, што ће касније заправо и постати. Од 15. века и ренесансе јављају се и профане збирке уметничких предмета које на првом месту одсликавају укус, богатство и моћ власника. Ренесанса убрзо успоставља и нови вид колекционарства не само међу богатим слојем, већ и међу научницима, лекарима, па и обичним људима. Сакупљају се поред уметничко-историјских и природњачки предмети, а међу првом групом предмета нарочиту превласт добијају антиквитети, односно антички уметнички предмети, што се као мода раширило из

Италије по осталим деловима Европе, а у чему је предњачила католичка црква на челу са папом. Значајан је и удео многих владара у формирању великих колекција/музеја и баш због тога се може нагласити да је њихова улога веома „важна за развој музејске делатности, иако је основна функција ових колекција била у доказивању сталешког статуса, економске моћи и друштвеног угледа њихових власника“. (Кумовић 2001: 14)

Током средњег века у српским крајевима манастири су били нарочити носиоци сакупљања предмета, не само сакралног, већ и профаног карактера, али су опустошени током османске владавине, или су страдали у току Другог светског рата као фрушкогорски манастири. Нешто је однето у друге земље, „неки су страдали и услед небриге и цркве и власти“ (Кумовић 2001: 15), а део материјала је ипак спасен и данас представља раритете од светског значаја, као што је то нпр. библиотека у манастиру Хиландару, која је поред књига и повеља чувала и многе друге предмете. Најзначајнији споменик српске писмености *Мирослављево јеванђеље* чуван је у Хиландару до 1896. године (данас је у Народној библиотеци Србије). Што се профаних колекција српске средњовековне властеле тиче, многе нису преживеле своје време, а најважнији извори о њиховом постојању налазе се у Дубровачком архиву.

Француска револуција је отварањем Лувра као „Музеја републике“ успоставила тип музеја који није више ни краљевски, ни приватни, ни црквени, већ национални и народни, што је на плану културних политика довело до стварања националних државних музеја, чиме је подстакнут процес доказивања историјског идентитета јаким нација, као и конституисања и освешћење мањих, потчињених европских народа. У знаку ове трансформације музеја налази се читав 19. век, што ће са друге стране држави дати могућност идеолошког уплитања и политичке инструментализације музеја. Француска је дала рецепт и за конституисање комплексних завичајних музеја.

У оквиру Хабзбуршке монархије, касније Аустро-Угарске монархије, превласт над свим народима, па и српским, имало је немачко племство. Борбом за самосталност крајем 18. и почетком 19. века Срби су успели да сачувају свој национални идентитет, захваљујући и све утицајнијој и ојачаној грађанској класи, јер су богати трговци и занатлије уз помоћ интелигенције, успели да утемеље више националних образовних и културних институција, као што су српске православне гимназије у Сремским Карловцима (1791) и Новом Саду

(1810), Велика школа у Београду (1811), Учитељска школа у Сентандреји (1812), те Матица српска (1826) при којој настаје и Српска народна збирка или Музеум 1847. године у Пешти.

Историјат настанка првог бачког (војвођанског) музеја

Далеке 1818. године знаменити Србин у Хабзбуршкој монархији Сава Текелија поднео је Мађарском националном музеју предлог „да се у оквиру музејске библиотеке постави намештеник са знањем славеносрпског језика који би бринуо о српском одељењу Музеја“, што није прихваћено. Ову идеју је сигурно пренео и на Матицу на чије чело је дошао 1838. године, постајући њен доживотни председник. Текелија је заслужан за стварање Српске музејске збирке, која ће бити основана пет година након његове смрти, већ самим обезбеђењем простора за Матицу српску, као и тестаментом којим је Матици, односно Заводу за школовање српске младежи – Текелијануму, завештао своју библиотеку, нумизматичку колекцију и друге драгоцености које ће ући у састав ове збирке. Корени првог српског музеја везују се тако за Саву Текелију, али и за *Летопис Матице српске*, чији је први уредник и покретач часописа Георгије Магарашевић давао значајан простор историјским изворима, студијама и критикама. Он је истакао и потребу за оснивањем музеја који ће бити „огледало живота нашег народа у крајевима у којима он живи“. Павел Јосиф Шафарик је подстакао Магарашевићеву оријентацију ка објављивању српских историјских споменика у *Летопису* и његово бављење историјом, па и идеју о потреби оснивања музеја. Објављивање историјских докумената и тема у часопису подражавали су и други уредници као др Јован Суботић који је 1843. године покренуо рубрику „Грађа за повестницу српску“, а залагао се и за сакупљање и чување историјских докумената у оквиру Матице која је праксу објављивања историјске грађе наставила и касније. Може се закључити да је посао на прикупљању и публиковању старих писаних споменика иницирао оснивање српског Музеума. Уз то, под утицајем просветитељства и националних музеја у окружењу све је више сазревала свест о потреби једне такве установе код Срба у Угарској.

С обзиром на то да је Матица основана као друштво за издавање *Српског Летописа* и књига и пошто је та књижевна и језичка компонента била њена примарна делатност, природно је да се на првом месту оснива библиотека (1846), а потом Музејска збирка.

Одлука о оснивању „Србско-Народне Сбирке“ или „Музеума“ донета је на седници Матице српске 14. октобра 1847. године. Пракса поклањања предмета за музејску збирку интензивирана је након оснивања Збирке и апела преко *Српских народних новина* и *Летописа*. „Та пракса присутна је и данас и не само у прибављању музејских предмета. Матици српској и музејима израслим из ‘Србско-Народне Сбирке’ (Музеј Војводине и Галерија Матице српске) понекад се поклањају читаве породичне заоставштине.“ (Кумовић 2001: 43)

Револуција 1848. године навела је многе Србе да се склоне из Пеште и Будима и доселе у делове јужне Угарске, ближе Новом Саду и Сремским Краловцима, а са тим се суочила и Матица српска која је, по добијању дозволе од аустријских власти и цара Франца Јозефа 1863, следеће године пресељена у Нови Сад. По пресељењу из Пеште библиотека и музеалије били су привремено смештени у дому бачког епископа Платона Атанацковића – Платонеуму, затим на још неколико места у граду, да би за трајније и адекватније решење купљена кућа на Пијаци, тј. главном тргу, и то заслугом др Јована Суботића. Матица се овде уселила 1888. године. Зграда је касније дограђивана, што је завршено 1897. године, а библиотека и архив су се у њу уселили 1898. године. Управа Матице, међутим, није тада поклањала онолико пажње Музејској збирци колико је поклањала библиотеци, обезбедивши јој не само нову зграду, већ и стручњаке задужене за сређивање књига и библиотекара. Стање се ипак мења 1912. године, кад је на годишњој Скупштини при Књижевном одељењу одлучено да се формирају историјско-археолошко, уметничко и етнографско одељење. Свака активност престаје услед ратова који су задесили Србију у то време – балканских и Првог светског рата, све до ослобођења 1918. године. Између два рата пак цела Матица српска премешта се у зграду у улици Матице српске у којој се и данас налази, саграђеној 1911. године као задужбина Марије Трандафил, с првобитном наменом да буде „завод за српску сирочад“.

Збирка је од оснивања била смештена у Матичину библиотеку са којом је чинила организациону целину све до краја Другог светског рата. По оснивању Музеја Матице српске 1933. библиотека је била у оквиру овог музеја.

Оснивање градских и завичајних музеја у Бачкој

Друга половина 19. века представља временски период у којем налазимо прве заметке и иницијативе за покретање првих музејских установа у Бачкој, која се није сводила само на рад Матице српске. Градски музеји оснивају се у Белој Цркви (1877), Вршцу (1882), Сомбору (1883) и Суботици (1891). Музеје углавном оснивају градске власти на предлог љубитеља старина и археолошко-историјских, односно музејских друштава. Сви су скоро комплексног типа, с акцентом на прикупљању археолошких, нумизматичких, историјских и природњачких предмета. Један од мотива настанка ових музеја је и покушај спречавања изношења старина и њихово похрањивање у централне државне, односно новоосноване регионалне музеје, какви су Музеј јужне Угарске у Темишвару и Музеј у Сегедину. Иако су тежње за оснивањем ових музеја биле претежно националне, улога централних власти Аустро-Угарске у њиховом настајању била је одлучујућа и у суштини афирмативна. По њиховом одобрењу оснивају се бројна историјска друштва која су иницирала сакупљање и заштиту историјских споменика, као и освешћење значаја музејске делатности уопште. Српски народ као најбројнији ентитет на овом простору Угарске је, поред других народа и народности у заједници, успео да, оснивањем музеја, у већој мери заштити и сачува скупљено културно наслеђе до данашњих дана.

Музеји и музејска делатност Бачке, односно Дунавске бановине, у Краљевини Југославији делила је судбину осталих културних делатности, као и музеја у другим деловима државе. Може се стећи утисак да је како и сама културна делатност, тако и уже музеолошка, била маргинализована и од државе крајње запостављена, што се јасно може ишчитати из извештаја Министарства просвете. Поред минималног државног буџета, преостала средства која су се издвајала за културно-просветна друштва и установе долазила су из Дунавске бановине, што је било прилично неравномерно.

Након присаједињења војвођанских области Србији 1918. године, Нови Сад је изгубио улогу примарног националног центра (коју је преузео Београд), што је посебно угрозило Матицу српску, која се тешко прилагођавала новој ситуацији, међутим, њен статус се 30-их година мења набоље. Најотпорнији у овој општој појави између два рата били су градски музеји са дужом традицијом и богатим збиркама у којима је остварен континуитет. Вршачки музеј (у Банату) је ту имао највише среће, нарочито залагањем његовог

дугогодишњег управника Феликса Милекера. Остали музеји формиран пре рата били су потпуно угашени, њихове збирке умањене, похрањене на неадекватним местима или се о њима није водило пуно рачуна, осим у случају Музеја Матице српске који је отворен 1933. године. Један од иницијатора оснивања овог музеја био је Јован Цвијић, који се нарочито залагао за изучавање етнологије и са тим у вези за прикупљање предмета из народног живота. Матицу српску као центар за проучавање Војводине видели су Станоје Станојевић, Васа Стајић и многи други, који су апеловали да се Матици предају старине од значаја и тако подстакли на размишљање о отварању посебне музејске установе. Јован Хаџи се залагао за оснивање природњачке збирке, а Миодраг Грбић, у *Летопису* за 1927. годину, износи концепт новог музеја путем којег би Војводина могла да „пружи верну слику свог природог и културног развоја“. Одлука о оснивању музеја донета је на седници Извршног одбора 21. марта 1933, а 30. марта усвојен је текст решења о оснивању и именован Одбор за припрему статута.

Музеј су чинили Матичина библиотека, збирка старих књига, архива, збирка повеља и рукописа, галерија слика и скулптура, етнографска, археолошка и нумизматичка збирка и збирка драгоцености, фотографија и клишеа, а остављена је могућност формирања других збирки према одлуци Управног и Књижевног одбора. Обрт да музеј има примат над библиотеком у овом случају је вероватно настао по угледу на европске националне музеје који су такође у свој састав укључивали и националне библиотеке, као што су то учинили Британски и Чешки музеј и др. Управник Музеја Матице српске био је Фрањо Малин. Стална поставка Музеја промовисана је 9. јула 1933. Експонати су били распоређени у 14 просторија од којих је у 11 била Галерија слика, након које је најкомплетнија била збирка графичких радова и старих цртежа, затим збирка старих хелиографира и фотографија, док су остале збирке биле заступљене тек са неколико предмета, а старе књиге, повеље и рукописи изгледа уопште нису били на поставци јер су улазили у састав библиотеке. До 1941. године овде је приређено 12 изложби слика савремених сликара, а свега три изложбе старих мајстора сликарства.

Оживљавање културног живота у Новом Саду и Војводини након ослобођења 1944. везано је на првом месту за обнављање Матице српске, односно музеја, који су током мађарске окупације стављени под комесарску управу, а слична ситуација била је и са сомборским музејом. Почетком 1945. поново је отворен Музеј Матице српске. Три дана

касније отворен је и музеј у Суботици, а два месеца потом и у Сомбору. Акција обнављања рада музеја имала је за циљ да оживи музеје, који су у току окупације били затворени и да их што брже укључи у културно-просветни живот. Судајући према поставкама са темом из НОБ-а, нова власт је највише потенцирала прикупљање материјала из тек завршеног рата. „У музејској делатности (гледајући по броју новооснованих музеја, новоприбављених предмета, материјалној подршци државе, стручном оспособљавању особља, афирмацији музејске струке, просторном смештају и др.) за само неколико поратних година учињено је више него у другим временима и околностима за неколико деценија.“ (Кумовић 20001: 157)

Формирањем Владе ДФЈ отпочео је и процес законског регулисања појединих области културног живота, тако да је већ 1951. у НР Србији донет и први закон о музејима. Прво упутство о организовању мреже музеја и делокругу њиховог рада израдило је Одељење за просвету Главног извршног одбора АП Војводине крајем 1946. Упутством су обухваћени и архиви и библиотеке. Одређено је да функцију централних, самосталних установа обављају Музеј Матице српске, Савет за старање о историјским и културним споменицима и природним лепотама, Библиотека Матице српске као главна стручна и научна библиотека Војводине и Војвођанска архива као средишња историјска архива у покрајини. Према овом упутству било је предвиђено организовање градских музеја, архива и библиотека, а сви градски музеји били би комплексни и са збиркама: културно-историјским, археолошким, етнографским, историјским, уметничким и природњачким (зоолошком, ботаничком, геолошко-палеонтолошком и минеролошко-географском). Упутство је предвиђало и организовање месних, приватних и музеја појединих установа, као и музејских збирки. По први пут је плански уређена и музејска мрежа у Војводини и иницирана широка акција прикупљања и заштите културно-историјских споменика.

Највећа промена настала је следеће 1947. године када је у Новом Саду уместо Музеја Матице српске као централни музеј основан Војвођански музеј, Галерија Матице српске, а нешто касније за подручје Новог Сада, Градски музеј Новог Сада.

После Другог светског рата из Музеја Матице српске издвојен је део материјала и 1947. године основан Војвођански музеј, као музеј комплексног типа, са бројним збиркама из археологије, етнологије, историје, историје уметности, зоологије, ботанике, геологије-палеонтологије и минерологије-петрографије. Из окриља Војвођанског музеја касније су произашле установе заштите споменика културе и природе: Музеј радничког покрета и

народне револуције, Музеј града Новог Сада, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Покрајински завод за заштиту природе, Позоришни и Пољопривредни музеј Војводине. Музеј радничког покрета и народне револуције, основан 1956, мења назив у Музеј социјалистичке револуције, потом у Историјски музеј Војводине и бива смештен у наменски подигнуту зграду коју је 1959. пројектовао арх. Иво Витић. Године 1992. сјединио се са Војвођанским музејом у јединствену установу под називом Музеј Војводине. Године раније 1974. Војвођански музеј добио је на трајно коришћење зграду бившег суда, подигнуту 1896. године по нацртима будимпештанског архитекте Ђуле Вагнера.

Музеј Војводине је данас организационо разграната установа, са богатим музејским фондом који броји око 200.000 предмета¹ и библиотечким фондом са преко 50.000 публикација. Бројна одељења налазе се у саставу Музеја: Археолошко, Историјско, Етнолошко, Одељење за конзервацију и рестаурацију, Издавачко одељење и библиотека, Служба за односе са јавношћу и педагошки рад, Матична служба и Одељење општих и правних послова. Редовна музејска публикација *Рад Музеја Војводине*, која излази од 1952. године, носила је назив *Рад војвођанских музеја* до 1994. године.

Музеј Војводине пред јавност излази са комплексно израђеном сталном поставком која, у континуитету од осам хиљада година, презентује развитак људског друштва на данашњем тлу Војводине. На простору од 3.000 м² представљено је 6.000 репрезентативних експоната из археологије (од палеолита до антике), опште историје и историје уметности (од 15. до друге половине 20. века) и етнологије. Стална поставка пружа синтетичку слику миленијумске прошлости овог краја. Изложени предмети сведоче о трајању људских заједница и култура од палеолита и мезолита до првих људских трагова код Ирига старих око 70.000 година, преко старчевачке, винчанске и других неолитских култура, вишеслојне Гомолаве, Феудвара и Калакаче, до митских времена старе Грчке и велелепних споменика империјалног Рима, од сеоба народа до смена етничких заједница – словенских, угарских, српских и других народа. Први део сталне поставке прати обимна монографија *Музеј Војводине* (1997). Други део сталне поставке, који се налази у згради бившег Историјског музеја Војводине, је 90-их тако реализован да покрива прошлост Војводине од 1848. године

¹ Збирно за сва одељења око 200.000 (преко 1.000.000 инвентарисаних предмета у студијским збиркама). *Извештај Матичне службе за 2011. годину.*

до 1945, али је 2009. добар део сталне поставке скинут како би уступио место Музеју савремене уметности, који је, крајем 90-их, овде делимично смештен, тако да је преостали део сталне поставке о међуратном периоду и Другом светском рату једино што је остало од првобитне концепције другог дела сталне поставке Музеја Војводине са почетка 90-их година прошлог века.

У успостављању разгранате музејске мреже створени су депанданси – изложба стилског намештаја у дворцу Дунђерских у Челареву, етно-кућа „Брвнара“ у Бачком Јарку и Музеј штампе у Новом Саду, који је смештен у кући где је 1942. године штампан први број *Слободне Војводине*, претече листа *Дневник*. У саставу музеја налази се од 2004. године и Пољопривредна збирка у Кулпину. Постављене су и бројне сталне поставке – педагошка изложба у гимназији Ј. Ј. Змај у Новом Саду, спомен изложба историчару и писцу Јовану Рајићу у манастиру Ковиљу, научнику светског гласа Михајлу Пупину у Идвору, завичајни музеј у Черевиху, музејске поставке у Руском Крстуру и Хртковцима, у родној кући Милоша Црњанског и библиотеци у Чонграду (Мађарска), у родној кући Доситеја Обрадовића у Чакову (Румунија), родној кући Саве Текелије у Араду (Румунија) и у Музеју Батинске битке. Данас су активни и преостали једино етно-кућа „Брвнара“ у Бачком Јарку, Пољопривредна збирка у Кулпину, педагошка изложба у гимназији Ј. Ј. Змај у Новом Саду, Михајлу Пупину у Идвору, родној кући Саве Текелије у Араду и у Музеју Батинске битке.

Музеј Војводине обавља послове матичне делатности за музеје на подручју Војводине, односно надзор над њиховим стручним радом.²

Музеј Војводине је успоставио везе са иностраним музејским установама кроз различите форме сарадње: размену изложби и стручњака, учешћу на међународним стручним скуповима и кроз заједничке истраживачке пројекте. Протоколи о сарадњи са партнерским музејима потписани су по важећим међународним кодексима које прописује ИКОМ (ICOM – Internation Council of Museums), међународно удружење музеја.³ Партнерски музеји су: Музеј Баната из Темишвара (Румунија), Централни музеј Подунавских Шваба из Улма (Немачка), Музеј планинског Баната из Решице (Румунија) и Музеј града Ријеке (Хрватска). Са овим институцијама сарадња је свеобухватна и покрива

² „Мрежа музеја у Покрајини укључује 12 регионалних, народних и градских музеја и музејских јединица, укупно две, у саставу установе културе локалне самоуправе. Са Музејом Војводине, који је уједно и матични, укупно има 14 музејских институција.“ (*Извештај Матичне службе за 2011. годину*)

³ Види на: <http://icom.museum/>

сва поља делокруга рада Музеја. Путем размене музејских издања Музеј одржава везе са 192 културне институције из 29 земаља.

Војвођански музеј је 1954. године приредио изложбу *Нови Сад у прошлости и садашњости* поводом које је донета одлука о оснивању Музеја града Новог Сада. Припада категорији градских музеја комплексног типа, чија делатност обухвата развој града од његовог настанка до савременог доба. Сачињавају га археолошке збирке из преисторије, антике и средњег века, историјске збирке из области фармације, школства, просвете, издавачке делатности града, затим збирке за културну историју са предметима из ликовних уметности, збирка савремене уметности и етнолошке збирке. У оквиру одељења за културну историју чувају се легати који припадају музеју или граду Новом Саду: легати др Бранка Илића, Меланије Бугариновић, Десе Костић, Данице Чавић-Лучић и вајара Павла Радовановића. Музејски фонд садржи преко 60.000 предмета.

Зграда у којој је смештен Музеј, позната као Топовњача, Арсенал или Мамулина касарна, грађена је између 1755. и 1760. као једноспратна војна касарна. У приземљу се налази простор под сводовима од 2.000 м², један од највећих у овом делу Европе. На њему се налази поставка *Петроварадинска тврђава у прошлости* која о овом јединственом архитектонском здању, насталом у 18. веку, говори на основу ранијих археолошких налаза из палеолита, па до краја Првог светског рата, уз уметничке представе Тврђаве. На спрату је поставка *Нови Сад од 18. до 20. века*. Поред стилског намештаја, на њему се могу видети дела познатих уметника – Саве Шумановића, Ђорђа Јовановића, Бошка Петровића, Миленка Шербана, Миливоја Николајевића и других. Јединствена колекција стилског намештаја, обједињује све важеће стилове од 18. до 20. века: барок, рококо, бидермајер, сецесија, арт деко и модерна. Депанданси Музеја су: Спомен збирка Јована Јовановића Змаја у Сремској Каменици, Збирка стране уметности, Завичајна збирка Сремски Карловци, Подземне војне галерије, Горње тврђаве на Петроварадину и Музеј фармације, у оригиналној згради апотеке петроварадинског подграђа из 18. века.

Годишњак Музеја Града Новог Сада излази од 2006. године. Поред изложбене делатности, Музеј организује и друге видове програма, као што су смотре документарних и научних филмова, промоције књига и креативне радионице намењене најмлађим суграђанима.

Године 1966. Бранко Илић, лекар, поклонио је Новом Саду своју колекцију, која се састојала од слика страних мајстора, предмета и скулптура, стилског намештаја и других предмета примењене уметности, од укупно 440 музеалија, што представља највећи фонд стране уметности у нашим крајевима. Најзначајнији и највреднији део збирке су сликарска дела. Др Илић био је неуморни колекционар неколико деценија, сакупљајући дела уметника Француске, Немачке, Италије и Аустрије, настала од 16. до 20. века. Збирка Бранка Илића представља посебан легат Музеја града Новог Сада, који је од 1968. отворен за јавност. Зграда (у Дунавској улици 29) у којој се Збирка налази саграђена је 1903. године по пројектима бечког архитекте Франца Воруде, у мешавини стилова неокласицизма и сецесије.

Галерија Матице српске, настала из Музеја Матице српске (1933), једна је од најстаријих и најбогатијих уметничких збирки у нашој земљи. Од укупног броја уметничких дела (око 7.000), једну трећину чине поклони и завештања, захваљујући којима је Галерија до данас формирала 58 поклон-збирки под именима својих дародаваца.

Фонд и сталну поставку чине дела српске ликовне уметности са подручја Војводине, од краја 16. до почетка 20. века. Поставка са око 500 уметничких дела изложених на 1.400 м² простора хронолошки приказује српску националну уметност од 16. до 20. века и њено уклапање у савремене токове европске уметности. У Галерији су изложене вредне иконе из бројних православних храмова са подручја Војводине, радови најзначајнијих српских сликара тога доба – Теодора Крачуна, Јоакима Марковића, Васе Остојића, Јанка Халкозовића и других. Ликовна уметност 19. века представљена је делима из периода класицизма, бидермајера, романтизма и реализма и радовима сликара Константина Данила, Катарине Ивановић, Павла Симића, Ђуре Јакшића, Новака Радоњића, Стевана Алексића, Уроша Предића, Паје Јовановића и других. Од репрезентативних примера српског сликарства прве половине 20. века изложена су дела Петра Добровића, Петра Коњовића, Васе Поморишца, Саве Шумановића, Ивана Табаковића и других, као и вајарски радови Ђорђа Јовановића. Богата Графичка збирка обухвата дрворезе и бакрорезе 17. и 18. века, цртеже и литографије 19. века. Посебну пажњу привлаче радови зачетника примењених уметности код Срба, Христофора Жефаровића и Захарија Орфелина – уједно и најзнаменитијих ликовних уметника 17. века, као и колекција цртежа и литографија Анастаса Јовановића.

Зграда у којој је смештена Галерија Матице српске – првобитно подигнута за Продуктну берзу у Новом Саду – грађена је 1926. и 1927. године, по пројектима новосадског архитекте Лазара Дунђерског. Изложбени простори у приземљу користе се за одржавање тематских и монографских изложби, када се издају и пропратне публикације, књиге, монографије и каталози. Галерија поседује богату библиотеку и документацију везану за историју српског сликарства. У оквиру рада са публиком, осим популарних тумачења сталне поставке Галерија организује стручна предавања, промоције књига, концерте, пројекције филмова и др. Активно учествује у ширим пројектима заштите наслеђа у сарадњи са другим институцијама и промовише резултате и домете рада кроз организацију стручних скупова и радионица. Посебан сегмент рада представљају едукативни програми и креативне радионице за децу.

Спомен-збирка Павла Бељанског отворена је 1961. године у наменски подигнутој згради по пројекту арх. Иве Куртовића. Дипломата и колекционар Павле Бељански прикупио је, а потом поклонио грађанима Војводине антологијска уметничка дела, организована у једну од највреднијих колекција српског сликарства прве половине 20. века. Основни уметнички фонд, скоро потпуно изложен на сталној поставци, састављен од 185 експоната: слика, скулптура, цртежа и таписерија, 37 уметника чија дела приказују више раздобља у српском сликарству, од зачетка импресионизма до појаве ране апстрактне уметности, као и личне предмете дародавца: намештај, слике, таписерије, књиге и др. „У складу с тим колекција хронолошки започиње сликама прве генерације модерниста (Надежда Петровић, Милан Миловановић, Коста Миличевић), а наставља се делима најважнијих представника српске уметности између два светска рата (Сава Шумановић, Милан Коњовић, Петар Добровић, Иван Радовић, Јован Бијелић, Петар Лубарда, Сретен Стојановић, Ристо Стијовић, итд.), као и остварењима уметника друге половине XX века која следе стилску оријентацију дела из претходног периода.“ Поред излагања основног уметничког фонда, у Галерији су организоване и пратеће поставке посвећене донатору и уметницима чија су дела изложена у колекцији: Меморијал Павла Бељанског и Меморијал уметника.

Галерија ликовне уметности отворена је октобра 1974. године као поклон колекционара Рајка Мамузића граду Новом Саду. Колекција је смештена у репрезентативној згради, изграђеној 1928–1929. године по пројектима новосадских

архитеката Филипа Шмита и Лазара Дунђерског. Основни фонд Збирке обухватао је 438 уметничких дела, слика, скулптура, цртежа, графика и таписерија, али се, захваљујући каснијим поклонима колекционара, уметника и њихових породица, касније попуњавао. Данас укупно има 933 уметничка дела.

У колекцији су заступљени неки од водећих уметника савременог сликарства са простора бивше Југославије друге половине 20. века – Лазар Возаревић, Лазар Вујаклија, Божа Илић, Младен Србиновић, Бошко Петровић, Марио Маскарели, Петар Омчикус, Зоран Петровић, Слава Богојевић, Александар Луковић и други. Збирка вајарских радова садржи дела Николе Јанковића, Јована Солдатовића, Матије Вуковића и Александра Зарина.

Музеј савремене ликовне уметности у Новом Саду основан је фебруара 1966. године. Основне делатности Музеја су прикупљање, чување и излагање дела модерне и савремене уметности у Војводини. По својој функцији, обиму деловања и богатом уметничком фонду, Музеј савремене ликовне уметности је јединствена установа ове врсте у Војводини. У фонду се налазе сабране збирке ликовне уметности друге половине 20. и прве деценије 21. века које представљају хронолошки преглед поетика и појава у уметничком збивању овог периода. Сакупљени фонд броји више од 2.400 експоната – слика, скулптура, графика и радова у другим техникама и медијима – из периода који обухвата делатност Музеја. У фонду се налазе и донације уметника из Војводине – Стојана Трумића, Душана Миловановића, Милете Виторовића, Милана Керца, Зорана Петровића, Богомила Карлавариса, Анкице Опрешник и Бошка Петровића. Музеј поседује и Збирку стране уметности са делима неких од познатих имена светске уметности – Виктора Вазарелија, Хундертвасера, Рафаела Сотоа и других. Библиотека, као и одсек документационог материјала, располаже обимном и стручно обрађеном грађом, релевантном за период којим се музеј бави. Дели зграду са Музејом Војводине у Дунавској 37.

Издавањем позоришног одсека Историјског одељења Војвођанског музеја 1982. године, поводом 120-годишњице оснивања нашег најстаријег театра Српског народног позоришта, формиран је Позоришни музеј Војводине. Музеј је организационо подељен у три одељења за позоришну историју: период до Првог светског рата, међуратни период и време после Другог светског рата. Данас поседује око 60.000 предмета – манускрипта, драмских дела, фотографија, плаката, писама, програма, уметничких дела, макета,

сценографских и костимографских скица, мемоарске грађе, личних предмета позоришних стваралаца и других предмета. У дугорочном плану је пресељење у адекватан простор и креирање експозиције сталног карактера, док се за потребе привремених поставки најчешће користе фоајеи СНП-а. *Алманах позоришта Војводине* је редовна публикација, документационог карактера, коју Музеј издаје континуирано од 1966. године, за сваку сезону свих професионалних позоришта у Војводини. Монографије из области драмског стваралаштва чине претежан део издавачког репертоара Музеја. „Занима нас и онај сегмент који је наука о позоришту – од театрологије и историје, до социологије и психологије; затим педагошки сегмент, школовање позоришника – уметничко или научно. Наравно, занимају нас и остале позоришне институције, организације, манифестације и све оно што чини позориште комплексном позоришном културом и традицијом.“

Покрајински завод за заштиту природе преузео је, по оснивању 1966. године, послове дотадашњег Природњачког одељења Војвођанског музеја, и тако добио двојну делатност – заштиту природе и музеологију. Збирка се налазила на Петроварадинској тврђави, одакле се сели 1993. у наменску зграду у Радничкој улици, коју су пројектовали Љиљана Милин и Натко Маринчић, добитници награде листа *Борба* за најбоље архитектонско решење те године. Стална поставка *Природа Војводине*, која је отворена 1957, остала је у згради Топовњаче до 1998. године. На новој сталној поставци, постављеној 1998. године, панорамским приказом представљено је седам фрагмената екосистема Војводине: шумска састојина Фрушке Горе, ритска шума, барско-мочварна заједница, слатина, степа, агробиоценозе и Делиблатска пешчара. Највреднији музејски експонат представља лобања рунастог мамута из геолошке збирке, која је 1947. године пронађена у алувијалним наслагама Тисе код Новог Бечеја.

Новосадски трговац Сава Вуковић завештао је 1810. године 20.000 форинти за оснивање гимназије у Новом Саду, која је са радом почела 1816. године, а 1865. постала Виша гимназија, са осам разреда. Године 1920. проглашена је за потпуну државну средњу школу и од тада до данас неколико пута је мењала назив. Мешовита гимназија се 1945. преселила у данашњу зграду Гимназије која је изграђена 1900. године уз новчану помоћ барона Милоша Бајића, а по пројекту Владимира Николића. Историјат најстарије школске установе у Новом Саду је једна од тема сталне поставке у њој, на којој се може видети аутентична учионица из 19. века, наставна средства, матурантски таблои, књиге, уџбеници,

часописи, документа и фотографије на којима су представљени великани српске културе, њени негдашњи директори – Павел Јосиф Шафарик, Јован Хаџић, Васа Пушибрк, професори – Лаза Костић, Тихомир Остојић, Исидор Бајић, и ученици – Жарко Васиљевић. Првобитна педагошка поставка у Гимназији „Јован Јовановић Змај“ настала је у сарадњи са Музејом Војводине 1985. године, уз чију помоћ се у последње две године реорганизује и модернизује.

Сакупљање старина и организовање надзора над њима у Суботици датира у време последњих деценија 19. века, односно од 1892. године. Идеја о покретању музеја постала је актуелна тек након Другог светског рата. Градски музеј отворен је крајем 1948. као музеј комплексног типа. Првобитно је био смештен у зграду тзв. Рајхл палате, почетком шездесетих година био је пресељен у зграду старе Градске куће, а 2007. године у најамну кућу Микше Деметера. Године 1962. установљен је Ликовни сусрет Палић који је организационо био повезан са Градским музејом, док није постао независан 1967. године. Музејски фонд броји више од 32.000 предмета, распоређених у археолошку, етнологску, природњачку, историјску и уметничку збирку, обухватајући и бројне поклон-збирке, као што је она удовице првог професионалног синеасте на Балкану Александра Лифке. Територијална надлежност Музеја покрива општине Суботица, Бачка Топола и Мали Иђош.

Галеријска поставка отворена је 1968. године, а годину дана касније и стална поставка, која је тренутно у фази новог уређења. Депанданс музеја у Бачкој Тополи отворен је 2002. године у рестаурираном каштелу породице Крај (Kraj), представљајући уметнички, природњачки, археолошки и историјски материјал. У Градској кући, грађевини насталој у стилу сецесије смештена је галерија са продавницом сувенира у којој посетиоци могу да виде и ентеријер друге суботичке апотеке. Градски музеј Суботица (Szabadkai Városi Múzeum) од 2002. године редовно објављује свој годишњак *Museion*.

У рестаурираном баронском каштелу породице Крај, у Бачкој Тополи, као депанданс Градског музеја Суботица, отворен је 2002. године музеј, где је представљен уметнички, природњачки, археолошки и историјски материјал. Прва музејска збирка састављена је од оставштине архитекте др Имрета Харкаија, која је смештена у библиотеку. Локално-историјски део представљен је књигама које говоре о историји Тополе, затим о историји других насеља и делима песника и писаца града Тополе. Биолошки део поставке приказује биљни и животињски свет у позно лето у долини Криваје, а археолошки резултате са

ископавања налазишта из каменог доба, сарматског периода, аварског периода и средњег века. Историјска изложба обухвата 25 различитих тематских целина, сачињених од фотоматеријала и оригиналних докумената. Последња изложбена одаја музеја посвећена је двојници истакнутих грађана Бачке Тополе др Јаношу Хацији, лекару и Балинту Фернбаху, ловцу и светском путнику.

Ликовни сусрет (Képzőművészeti találkozó) основан је 1962. године као манифестација која презентује уметничко стваралаштво настало у колонијама са територије бивше Југославије и прати савремену ликовну и примењену уметност. Галерија приређује изложбе сликарства, вајарства, графике и примењене уметности, самосталне и колективне изложбе уметника. Од 1968. године организује и манифестацију Тријенале керамика. Галерија поседује преко 1.200 експоната – слика, графика, скулптура и керамике – водећих југословенских уметника друге половине 20. века: Јожефа Ача, Славе Богојевића, Милоша Бајића, Стојана Ђелића, Емила Драгуља, Богомила Карлавариса, Милана Керца, Ота Лога, Александра Луковића, Марија Маскарелија, Душана Мијака, Анкице Опрешник, Габора Силађија, Косте Ангели Радованија, Александра Томашевића и других. При Модерној галерији делује Графички атеље, основан 1982. године, који континуирано ради као графичка колонија и као педагошки центар за афирмацију уметничке графике. Галерија је смештена у познатој Рајхловој палати у Суботици, архитектонском ремек-делу сецесије из 1903. године архитекте Ференца Рајхла.

Темељи Градског музеја у Сомбору постављени су 1883. године, али су услед недостатка одговарајућег простора музејске збирке први пут отворене за јавност тек 1904. године. Данашње седиште Музеј је добио 1945. године, када је на коришћење преузета кућа Јулија Ледерера, а за директора постављен Милан Коњовић. Исте године отворена је изложба са експонатима из Збирке југословенских аутора Павла Бељанског, док је Музеј добио назив који и данас носи. Поседује око 36.000 предмета, смештених у следеће збирке: археолошку, нумизматичку, средњовековну, етнографску, историјску, збирку историје уметности и збирку савремене уметности, којој припада колекција Ликовне јесени са делима сликара друге половине 20. века – Ивана Табаковића, Миће Поповића, Владимира Величковића, као и велики број радова војвођанских уметника.

Спомен-музеј Батинске битке, на Дунаву код Бездана, иако депанданс Градског музеја, није више доступан јавности. Под надлежност Музеја спадају општине Сомбор,

Апатин, Кула и Озаци. Библиотечки фонд Музеја је 1952. знатно обогачен легатом у виду нумизматичке библиотеке сомборског судије и добротвора Имре Фраја. Монографија о Музеју објављена је 1996. године под називом *Деценије музеолошке делатности*. Стална поставка, која је доживела своју трећу ревизију, поново је отворена за јавност 2003. године. Музеј објављује зборник стручних текстова под називом *Годишњак Градског музеја Сомбор*, а до сада су изашле три свеске, за период 2007–2010. године.

Галерија „Милан Коњовић“ је за јавност отворена у септембру 1966. године. Збирка је настала легатом пет стотина сликарских дела Милана Коњовића свом родном граду Сомбору. Галерија је прикупила још око 500 радова овог плодног уметника, чија су дела приказана на преко 300 самосталних изложби у земљи и иностранству. Поставка монографски приказује Коњовићево ликовно стваралаштво у дугом временском периоду 1913–1990. године, у техникама уља, пастела, акварела, цртежа и таписерија. Стална поставка је променљивог карактера, са повременим тематским изложбама везаним за живот и рад знаменитог сомборског сликара. Збирка је смештена у барокној кући подигнутој 1838. године за апотекара Турнера и адаптираној за потребе Галерије. Поред великог броја слика Галерија располаже богатом документацијом и комплетном био-библиографском грађом о Милану Коњовићу, која је хронолошки обрађена кроз стручне каталоге, албуме и бројна монографска издања о уметнику.

Колекција скулптура у слободном простору града Апатина настала је из колоније „Апатински вајарски сусрети“ при Апатинском бродоградилушту, која се редовно организовала од 1994. године. О колекцији брине Галерија „Меандар“, настала 1963. године. Од седамдесет скулптура изведених у металу, двадесетак је смештено на атрактивним градским јавним просторима. Ова својеврсна градска колекција скулптура од метала у слободном простору јединствена је амбијентална поставка у земљи и иностранству. На различитим градским позицијама налазе се дела савремених уметника и вајара: Косте Богдановића, Олге Јеврић, Габријела Глида, Милана Граховца, Зорана Тодоровића, Зорана Пантелића, Драгослава Крњајског, Младена Маринкова, Драгана Јеленковића, Добривоја Крговића и других, као и скулптуре уметника из иностранства: Бете Бенасија (Италија), Бојана Штокеља (Словенија), Арлиноа Ареза (Португал), Ромела Перловићија (Румунија) и других.

Иницијатива за оснивање комплексног музеја у Сенти постојала је још 1947. године. Почетни фонд музеалија чинио је археолошки и нумизматички материјал из збирки породица Дудаш и Брановачки. Музеј је за јавност отворен 1952. године, а исте године су организоване прва ликовна колонија у Сенти и прва археолошка истраживања. Након реконструкције зграде римокатоличке плербаније и припреме материјала за сталну поставку, сенћански музеј се сели у њу и постаје доступан јавности 1974. године. Долази до стапања више институција 1977. године, те се Музеј налази у склопу Културно-образовног центра „Турзо Лајош“ (Thurzó Lajos közművelődési központ – Városi Múzeum)

Поред изванредних примерака костију из палеонтолошке збирке, којима почиње стална поставка, на њој се могу видети ископине из каменог доба до великих сеоба народа, материјал из средњег века, илустрација битке код Сенте, затим експонати из етнолошке збирке који приказују сточарство, пољопривреду и занате. Водич кроз сталну поставку Градског музеја у Сенти изашао је 1976. године, двојезично, на српском и мађарском: *Сенћански музеј – Zentai Múzeum*. Ревизија сталне поставке 2002. године односи се на реконструкцију дела који илуструје Сенћанску битку из 1697. године, што је пропраћено посебним каталогом 2002. године.

Музеј у Бачкој Паланци основан је 1982. године одлуком Скупштине општине као Музејска јединица у саставу СИЗ-а за културу. У периоду 1992–1997. године постаје самостална музејска установа која од 1997. добија данашњи назив и делује у оквиру Установе за културу „Хазар“. Музејски материјал пресељен је 2002. године у део зграде бивше Грађанске школе где се обавља адаптација простора за презентацију сталне поставке, као и простора за тематске и гостујуће изложбе.

Музеј спада у категорију градских музејских установа комплексног карактера са фондом од 8.000 предмета, разврстаних у палеонтолошку, археолошку, нумизматичку, етнолошку, историјску и ликовну збирку. У саставу музеја налази се стручна библиотека и издавачка делатност.

Једна од првих југословенских и војвођанских колонија основана је 1953. године од стране Народног одбора среза Бачка Топола. Колекција садржи преко 2.000 слика око шест стотина уметника из земље и иностранства који су стварали на овој колонији. У граду се, на различитим локацијама, налази преко 20 мозаика и зидних композиција, укупне површине од 420 м², дела учесника колоније. У колекцији су између осталог заступљена

дела Јожефа Ача, Милоша Бајића, Александра Луковића – Лукијана, Петра Лубарде, Богомила Карлавариса, Недељка Гвозденовића, Миодрага Протића, Бранка Протића, Анкице Опрешник, Миливоја Николајевића, Милана Узелца и бројних других ликовних уметника.

Историја Врбаса постала је познатија захваљујући археолошким ископавањима 1902. године, а нарочито последњих деценија друге половине 20. века, на локалитетима Чарнок, Шуваков салаш и Циглана Полет. Конституисање Музејске збирке наилазило је на потешкоће, али је заслугом наставника историје Иштвана Ђенге утемељена и озваничена 1969. године. После пуно сељења и неадекватних простора, Збирка је била смештена у Дом културе у Врбасу, где је на простору од четири собе и једног ходника уприличена привремена стална поставка 1998. године, која илуструје прошлост Врбаса од преисторије до Другог светског рата. Године 2005. Збирка се сели у репрезентативну зграду у центру града, са додуше мањим простором за сталну поставку. Музејска збирка поседује око 20.000 предмета из области археологије, историје, етнологије и историје уметности. Водич *Музејска збирка Врбас* (1998) даје детаљан опис свих експоната са сталне поставке

Градски музеј у Бечеју основан је 1953, а следеће године формирана је Уметничка колонија Бечеја. Као резултат њеног деловања 1956. године се при музеју оснива галерија, те је од исте године званични назив ове установе Градски музеј и галерија Бечеј. Данашњи назив добија 1990. године. У њему се налази археолошка, историјска, етнологска, ликовна, примењена, нумизматичка и природњачка збирка, са фондом од око 16.500 предмета. Ликовна збирка, коју чине радови Уроша Предића и већи број портрета и икона из 19. века, обогаћена је делима уметника који су боравили у ликовној колонији, као што су Милан Коњовић, Милан Керац, Павле Блесић, Анкица Опрешник, Јожеф Ач и многи други. Стална поставка у музеју, која је отворена 1973, затворена је за јавност 1993. године.

Галерија-спомен збирка академског сликара Стојана Трумића, коју је уметник заједно са породицом завештао родном Тителу, настала је пред крај његовог живота иницијалним поклоном од 18 уља на платну. Галерија је започела са радом 1980. године. Поред 616 уметничких дела Стојана Трумића Галерија располаже и једним делом сликаревог намештаја и других личних предмета. У годинама када је Галерија имала своје просторије забележене су бројне посете овој меморијалној установи. Колекција се тренутно налази у истоименој Народној библиотеци.

Музејска јединица у Оџацима основана је 1980. године и на тај начин је аматерска збирка подигнута на ниво музејске јединице. До 1990. године Збирка се налазила у саставу Народног универзитета „Оџаци“, када прелази у састав Народне библиотеке „Бранко Радичевић“, где се и данас налази. Комплексног је типа и завичајног карактера, са археолошком, историјском и етнографском збирком. Стална поставка је археолошка и на њој се могу видети предмети из раног неолита, са локалитета Доња Брањевина, као и из других периода. Археолошко одељење има преко 4.000 предмета од великог културног значаја, а локалитет Доња Брањевина (откривен 1965. године) припада најстаријој земљорадничкој култури на Балкану. Надалеко чувена статуа „Црвенокоса богиња“, која у себи спаја симболе мушке и женске плодности, представља једно од најинвентивнијих обележја неолитског човека. Чува се у трезору банке у Оџацима.

Музеј је основан 1949. године под називом Словачки музеј, а почетком педесетих преименован је у Народни музеј. Устројен је као завичајни музеј комплексног типа, с основним циљем да чува и презентује баштину Словака на подручју Војводине. Од формирања Музеја развијане су етнологска, историјска и археолошка збирка. Седмдесетих година интегрисан је са Домом културе у Бачком Петровцу, а од 2004. године је под управом Словачког народног позоришта. На сталној поставци налази се етнологски материјал који илуструје материјалну културу Словака, као и реконструкција словачке собе из 19. века. Музеј је 1970. године адаптирао најстарију кућу у Бачком Петровцу и установио етнологски споменик култури првих досељених Словака у ово место.

Резиме

У Бачкој се стекао највећи број значајних војвођанских музејских институција, под којима подразумевамо и галерије које на музејски начин приступају очувању културног наслеђа, с тим што су претежно окренуте делима ликовне уметности. Не заборавимо да је већина произашла управо из неколико фундаменталних музеја, чије су се збирке осамостаљивале на тај начин што су стицале статус самосталних поставки, од којих су се даље развијали топоси сабирања и обраде културног наслеђа.

У Новом Саду садржан је највећи избор музеја и галерија – од Музеја Војводине тј. некадашњег Војвођанског музеја, до оних који су од њега настали као што су Музеј града

Новог Сада, Пољопривредни музеј, Природњачка збирка (данас Покрајински завод за заштиту природе) и Позоришни музеј. Нови Сад можемо сматрати водећим центром музејске делатности и културног живота Бачке. Поред наведених ту су и Збирка стране уметности Музеја града Новог Сада, Галерија Матице српске, Спомен-збирка Павла Бељанског, Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића и Музеј савремене ликовне уметности. Већина има своје депандансе, тако да је број музејских установа већи уколико се посматрају тако умрежени.

Музеј Војводине данас је музејска установа комплексног типа, са богатом традицијом и бројним поставкама ван музеја, са највећом структуром запослених и на простору који још није надмашен, те са улогом матичног музеја осталим војвођанским музејима. Већина музејских установа слична је овој – и Градски музеј Суботица, и Градски музеј Сомбор, Градски музеј Вршац, Градски музеј Сента, Музеј града Бачка Паланка, Градски музеј Бечеј, као и Музејска јединица Озаци, представљају музејске установе комплексног типа, односно са збиркама у широком распону области из археологије, историје, историје уметности, етнологије, палеонтологије и многих других. Разлике се највише тичу броја предмета, степена обрађености, доступности, изложености и опремљености. Већина са својим коренима и првим иницијативама задире у 19. век, а класичан галеријски приступ омогућен је у већини институција. Мањи музеји попут оног у Сенти и Озацима или у Бачком Петровцу, немају своје здање, или нису самостални, већ се налазе у оквиру већих комплекса као што су библиотеке или домови културе, док Позоришни музеј Војводине нема своју сталну поставку, односно свој изложбени простор. Музеј Војводине се такође последњих година суочава са смањеним радним и изложбеним простором и са реорганизацијом сталне поставке која је, у односу на првобитно концепцију постављену у обе зграде након уједињења са Историјским музејом Војводине почетком 90-их година прошлог века, редукована и окрњена у хронолошком и концептуалном смислу.

Од мањих посебних музејских јединица треба да истакнемо Етно-кућу Бачки Јарак која је депанданс Музеја Војводине, затим изложбу „Новосадска гимназија 1810–1985” при Гимназији „Јован Јовановић Змај”, као и неке приватне музеје, који као Мануал – музеј заборављених уметности и Фантази, музеј играчака, приступају све озбиљније третману и презентовању обимне сакупљене грађе.

Галерија Матице српске, Збирка стране уметности Музеја Града Новог Сада, Спомен-збирка Павла Бељанског, Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића и Музеј савремене ликовне уметности, Галерија Милан Коњовић, Галерија „Меандер” при Културном центру, Модерна галерија Ликовни сусрет, Уметничка колонија „Art Gallery“ у Бачкој Тополи и Галерија-спомен збирка „Стојан Трумић“, окренуте су чувању, презентовању, тумачењу и обликовању историјског залеђа највише у ликовним уметностима, тежећи да оставе богати траг и на музеолошком плану који је у својој концепцији често остварен интердисциплинарним методама. Велики распон и домете педагошког ангажмана показује можда Галерија Матице српске, али, судећи по броју објављених књига и изложби, један од запаженијих увида у расположивост сопственог блага остварује Галерија „Милан Коњовић“.

Судбина музеја у Бачкој неминовно је везана и за судбину музеологије, за промену појма културне политике, за установљење законских аката којима се регулише активност у музејима и за пробој нових технологија и теорија којима се подржава једно другачије виђење баштинских установа. Што се музеологије тиче она се сматра неопходном у раду стручњака, а са тим се везује и појам перманентног образовања које, судећи по спроведеним статистикама, заостаје за опсегом планираног и потребног образовања. Музеологија у Србији заостаје у односу на значај и оно место које има у другим земљама, јер не постоји ваљан теоријски оквир којим би се унапредило укључивање музеја у свакодневни живот. Виртуелност музејске садржине и доступност базама података такође представљају кључна места на којима се данас налазе музеји и галерије Бачке. Тренутно не постоји ниједна доступна база података у Бачкој (као и у целој Војводини), јер ни потпуно реализоване базе података такође нема. На њој се већ неколико година, парцијално, ради у Музеју Војводине, Градском музеју Сомбору и још неким установама, али јединствени став културних власти према потреби дигитализације баштине тек у последње време интензивира третман информатичке области и средстава неопходних за овај вид обраде и систематизације. Разлике су наравно велике и постоје и по питању заступљености овог процеса, као и по питању опремљености, па се чак ни интернет презентације не могу пронаћи у свим музејским јединицама (нпр. свој сајт немају Градски музеј Сента, као ни Музеј града Бачка Паланка). Богатији и већи музеји и галерије имају комплексно изграђене сајтове, који својом прегледношћу и доступношћу, у односу на поједине сегменте својих збирки, понекад

представљају праву врсту виртуелних музеја и поставки, са савременим приступом веб изградњи и дизајну.

Политички, идеолошки и економски моменти и даље су најприсутнији у опредељењу културне политике, у изградњи функционисања јавног мњења и публике и наравно у стручној опредељености унутар појединих музејских институција. Постоје различите динамике активности које се разликују како унутар једне музејске установе тј. између одељења, тако и између више музејских јединица. Музеј у Бачкој Паланци чека своје откривење и сталну поставку, мада је у далеко незавиднијем положају него што је то, на пример, Позоришни музеј Војводине. Неједнакости нису ствар одабраног опредељења, оне се понекад таложе годинама и неприметно нагињу ка конзервативизму унутар културне акције која јој погодује. Транзициона улога културе ја да у себи сабере и превазиђе највећи број противречности, што се претпоставља не само на плану музеологије и музеолошких и галеријских делатности, већ и другим доменима овог деловања. Памћење народа претвара се у памћење политичких импликација које су условиле једну или другу опцију, уносећи почесто суревњивост и заборав на плану колективне побуђености и јединственог фронта деловања, како унутар регије, односно, земље, тако и у њеном односу према свету.

Литература и извори:

Кумовић, Младенко М., *Музеји у Војводини (1847–1997) – Културна политика и развој*, Музеј Војводине, Нови Сад 2001.

Мустеданагић, Лидија, Владимир Митровић, *Музеји и галерије Новог Сада и Војводине – Водич / Museums and Galleries og Novi sad and Vojvodina – Guide*, Музеј града Новог Сада, Нови Сад 2006.

Ljiljana Gavrilović, *Muzeologija u vakuumu*, „Етноантрополошки проблеми“, год. 1, св. (н. с.) 2, Одељење за антропологију и етнологију, Филозофски факултет – Универзитет у Београду, Београд 2006.

<http://slovackizavod.org.rs/sr/kulturno-nasledje/muzeji/muzej/1430>

<http://www.bibliotekaodzaci.org/>

<http://www.gradskimuzej.becej.net/index.html>

<http://www.bibliotekastojantrumic.org.rs/sekcije.php?r=sbr-8/Спомен-галерија-Стојана-Трумића.html>

<http://www.nocmuzeja.rs/Gradovi/Vrbas/Muzejska-zbirka-Kulturnog-centra-Vrbasa.html>

<http://konjovic.rs/sr/>

<http://gms.rs/>

<http://www.gradskimuzej.subotica.rs/>

<http://www.pmv.org.rs/home.html>

<http://www.pzzp.rs/page.php?id=47>

<http://www.pavle-beljanski.museum/>

<http://www.galerijamamuzic.org.rs>

<http://www.galerijamaticesrpske.rs>

<http://www.museumns.rs/>

<http://www.muzejvojvodine.org.rs/>

Извештај Матичне службе за 2011. годину, Музеј Војводине

*Бачка кроз векове – Слојеви култура Бачке (зборник радова),
Вукова задужбина, Београд 2014, 305–331.*

Muzeji žena u svetu – pregled i značaj

U pravcu sagledavanja položaja žena u svetu, čemu inkliniraju feministički pravci, feminističke i rodne studije, te brojni centri istraživanja koji se fokusiraju na pojedine (feminine) aspekte života u prošlosti i danas, muzeji žena predstavljaju samo logičnu posledicu raslojavanja centara znanja i napora u njegovom afirmisanju. Istorijat razvoja i generisanje podataka u vezi sa njima nužno nas povezuje sa brojnim sajtovima koji, za sada, jesu najpozvaniji kada se ova tema istražuje. Na srpskom jeziku postoje brojni katalogi koji, najčešće, preko etnološke, te istorijske i istorijsko-umetničke građe, pristupaju ženi kao temi i ključnoj reči za skup određenih pojava, artefakata i slično. Strani sajtovi pak pružaju uvid u jedan već razgranat fenomen ženskih muzeja i centara koji teže ka fizičkom uobličanju onoga što bi moglo da se smatra muzejom.

Prema definiciji Međunarodnog saveta muzeja (International Council of Museums)¹ odnosno ICOM-a, prihvaćenoj 2007. godine u Beču na Generalnoj konferenciji ICOM-a, muzeji su „neprofitne, trajne institucije na usluzi društvu i njegovom razvoju, otvoreni su javnosti, te sakupljaju, čuvaju, istražuju, komuniciraju i izlažu fundus u svrhe izučavanja, edukacije i užitka kako u stvarnim tako i u materijalnim dokazima o ljudima i njihovoj okolini“.² Sve naglašenija potreba muzeja za učestvovanjem na tržištu i prilagođavanjem svog rada ubrzanim promenama koje nalažu i generišu globalizacija, informatizacija i (hiper)modernizacija današnjeg društva, donekle radikalizuju i menjaju osnovnu definiciju muzeja. Njena dalja dopuna jeste neminovna, a pripreme za buduće predefinisanje su u toku.³

¹ ICOM – International Council of Museums – Međunarodni savet muzeja je neprofitna, nevladina, međunarodna organizacija osnovana 1946. godine u sistemu Organizacija ujedinjenih nacija za obrazovanje, nauku i kulturu UNESCO. ICOM je međunarodna organizacija muzeja i muzejskih profesionalaca posvećenih očuvanju, zaštiti i predstavljanju svetskog prirodnog i kulturnog nasleđa, sadašnjeg i budućeg, materijalnog i nematerijalnog najširem društvu. ICOM predstavlja mrežu od 32.000 članova iz 172 zemlje sveta, 117 nacionalnih komiteta i 31 internacionalna komiteta posvećenih različitim aspektima muzejskog rada i zaštite kulturnog nasleđa. Aktivnosti Međunarodnog saveta su usmerene na izazove sa kojima se susreću muzejski profesionalci tokom rada, kao i na njihove potrebe, a to su: saradnja i komunikacija profesionalaca; širenje znanja i informisanje javnosti; trening profesionalaca; razvoj profesionalnih standarda; promovisanje profesionalne etike; očuvanje kulturnog nasleđa; borba protiv ilegalne trgovine. Međunarodni savet muzeja ima tri zvanična jezika, i to su engleski, francuski i španski jezik. (<http://network.icom.museum/icom-serbia/o-nama/icom-international/>, pristupljeno 5. 11. 2018)

² <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>

³ „Muzeji nisu samostalne, suverene, neograničene institucije, već oblikovane i duboko utkane u mnogostruke ekonomske i političke svrhe, u izgradnju nacije i oblikovanje nacionalnih identiteta, u regionalnu i komunalnu revitalizaciju, regeneraciju, urbanu obnovu – i naravno ovih dana značajno u turističko tržište. Postoje potrebe za njihovom daleko ekstenzivnijom nadležnošću i transparentnošću nego što se jednostavnim terminom 'ne-profitne' razjašnjava kako muzeji treba da oslove, definišu i da se pridržavaju svojih principa i steknu i koriste materijalne, finansijske, društvene i intelektualne raspoložive resurse.“ (iz *Dokumenta* koji je podneo Stalni komitet za muzejsko

U teorijskim radovima, a najpre u praksi, se odavno uočilo kako bi muzeji trebalo da razvijaju programe osposobljavanja i učenja u skladu sa osobenostima zajednice unutar koje muzej deluje, te se oni usmeravaju na prepoznavanje potreba okoline, naročito izolovanih i marginalizovanih članova društva. Problem njihove participacije opravdava između ostalog i funkciju muzeja, kako ne bi služili samo onima koji su ionako kulturno uključeni.

Upravo su muzeji mesta koja naglašavaju važnost međukulturnog i međugrupnog dijaloga, zastupaju politike saradnje i doprinose uočavanju vrednosti svih društvenih dometa, čime se obogaćuju društveno-kulturne, grupne i pojedinačne vizije života. An Laishun, izvršna direktorka Međunarodnog muzeja prijateljstva iz Pekinga muzejima pripisuje važnu ulogu jer „pružaju strukturisanu platformu za interakciju između kultura što ih čini idealnim ambasadorima interkulture komunikacije“.⁴

Prema ICOM-ovom etičkom kodeksu, muzeji su zaduženi za očuvanje i promociju prirodnog i kulturnog nasleđa, odnosno, za upravljanje prirodnom i kulturnom baštinom kao i resursima koji svedoče i prenose znanja. U svim tim aspektima ugrađena je društvena komponenta, pa je njihova svrha usmerena na društvenu dobrobit i kulturno sazrevanje. Odatle i potreba da saraduju sa zajednicama iz kojih potiču zbirke, kako bi se celovito predstavio i uvažio njihov prirodni i kulturni kontekst. Takođe je važno nameniti sadržaje svim društvenim grupama, a naročito onima koji su marginalizovani i društveno izolovani, te voditi brigu o interesima svih populacija i prilagođavati se njihovim mogućnostima, što je jedan od ključnih motiva muzejskog rada. Iz tog razloga vidimo da se u poslednjoj deceniji naročita pažnja posvećuje osobama sa posebnim potrebama, tako da i muzeji uveliko osiguravaju prilaz za invalide, prilagođavaju izložbe njihovim mogućnostima, a stručno muzejsko vođstvo – način izlaganja – usklađuju potrebama posetilaca svih kategorija. Primer isključenosti bile su, i još uvek jesu, brojne etničke zajednice, društvene i kulturne grupe, a u brojnim primerima su to, šire gledano, (bile) i žene.

Iz istih tih razloga još i danas je važno, u pojedinim društvenim zajednicama, odnosno državama, uvesti i fokus tumačenja društvenih fenomena na osnovu rodne odnosno polne zapostavljenosti, te je iz tih istih razloga i većina ženskih muzeja nastajala. U pojedinim istorijskim

definisane, prospekte i potencijale (Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials – MDPP), a koji je prihvatio Izvršni bord ICOM-a (ICOM Executive Board), 7). Dostupan 20. 12. 2018. na <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>. Redefinisaju će se pristupiti septembra 2019. na Generalnoj skupštini ICOM-a u Kjotu (Japan).

⁴ Prema: Ivana Brstilo, Željka Jelavić, *Kultura kao prostor mogućnosti: muzej kao čimbenik društvene integracije*, 148. Dostupno 20. 11. 2018. na https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=93489

ne tako davnim vremenima i žene su spadale u marginalizovanu grupaciju, kojoj puno toga nije bilo dostupno.

Muzeji žena su ustanovljeni da dokumentuju i učine vidljivom žensku istoriju, te da ponude alternativu pristrasnosti i nepotpunosti prezentacija tradicionalnih muzeja u oblasti istorije, umetnosti i kulture, i na taj ih način usmere ka promeni. Žene su ovo traganje započele 60-ih godina prošlog veka, a 80-ih su artikulisale koncepte muzeja kakvi su im nedostajali i počele sa osnivanjem muzeja u skladu sa njima. Ovi muzeji su razvili i iskoristili koncept *herstory*⁵ koji žene predstavlja kao aktivne aktere, u prošlosti i danas. U okviru postojeće historiografije govorilo se ne samo o heroinama, nego i o ulozi žena u prošlosti, njihovoj potčinjenosti i motivima za delovanje na polju politike.

Neophodnost postojanja ženskih muzeja ukazala se sa feminističkim pokretom 70-ih godina 20. veka koji je uveo interdisciplinarno istraživanje u ženskim studijama. Muzeji žena su postali mesta gde se mogu razmenjivati rezultati tih istraživanja i gde se moglo diskutovati sa širom publikom. Ispostavili su se kao nužnost jer su ženska strana istorije i drugih oblasti našle svoj prostor za afirmisanje, a takođe su nudili slobodu s obzirom na to da su „nove vizije, kreativna energija i projekti do kojih je dovela dinamika ženskih pokreta otvorili široki put, otkrivajući neodoljivu draž diverziteta u skoro svakom aspektu života, uključujući kulturu, umetnost i nauku.“⁶

Porast broja muzeja žena od 90-ih godina do danas bio je pokrenut zamahom ženskih i rodnih studija (teoretskih i empirijskih) u raznim oblastima znanja, kao i pojava koncepta *rodne muzeologije*, koji pretpostavlja primenu rodnih perspektiva u današnjoj muzeologiji, odnosno razmatranje ženskog položaja kao strukturišuće teme stalnih ili privremenih muzejskih zbirki i muzejskih aktivnosti. Ovaj novi teoretski okvir rezultat je kombinacije različitih faktora koji proističu iz određene oblasti muzeologije i ženskih i rodnih studija. U slučaju ovog prvog, može se navesti pojava *nove muzeologije* koja poziva na socijalnu i inkluzivnu ulogu muzeja, vrednosti koje su nastale na tragu odluka objavljenih u Deklaraciji Santjago de Čile 1972. i Deklaraciji iz Kvebeka 1984, tekstovima koji ustanovljavaju integrisani muzej „u službi društva“, povezujući ga sa novim socijalnim funkcijama, kao agente komunikacije i društvene intervencije, čiji epicentar

⁵ Nasuprot *his story* (=history), igra rečima na engleskom.

⁶ Meral Akkent, *Kratka istorija ženskih muzeja*, U: *Žene i muzeji – Čitanka o ženskom/rodnom nasljeđu*, Podgorica: NVO NOVA Centar za feminističku kulturu, 2016, 9.

predstavljaju pojedinac i zajednica, što znači da se oni više ne smatraju samo skladištima za zbirke i sećanja, već se bliže „strukturisanoj platformi za interakciju između kultura“, kako ih je opisala pomenuta An Laishun.

Hrabrost da se ospori autoritet tradicionalnih muzeja u pogledu sakupljanja, interpretiranja i prezentacije prošlosti ispoljena je tek sa početkom pojavljivanja muzeja žena, čime je promena bila neizbežna. Rodna muzeologija je rezultat konvergencije novih oblasti istraživanja i prezentuje se kao kritički diskurs o društvenoj i političkoj ulozi muzeja u savremenom društvu, tražeći pre svega da se obnove ženska sećanja i nasleđe i obezbedi vidljivost aktivnog uključivanja žena u sve oblasti života, kako u prošlosti tako i danas. Danas predstavlja sumu znanja koja se nedovoljno primenjuju u praksi i koje je podcenjeno u smislu „epistemološke refleksije, naročito u poređenju sa drugim naučnim oblastima u kojima su se ženske i rodne studije znatno razvile, kao što je antropologija, lingvistika i studije književnosti, ili čak i istorija.“⁷

Postavka da su *muškarac* i *žena* društveno i kulturno konstruisane kategorije, a ne biološke datosti uticala je na to da feministički orijentisana antropologija 70-ih godina uspostavi razliku između biološkog pola (*sex*) i društveno i kulturno utemeljenog roda (*gender*). U društvenim naukama, gde se ova terminologija ubrzo odomaćila, smatralo se da su rodni odnosi kulturne konstrukcije i da se kategorije muškosti i ženskosti ne mogu posmatrati kao prirodne datosti. Tako je omogućeno širokoj lepezi istoričara da relaciju između *muškarca* i *žene* posmatra u širem kontekstu drugih promenljivih kategorija, kao što su rasa ili klasa u različitim epohama. Na istoričnost roda ukazala je i Džoan Skot, videći ga kao „konstitutivni element društvenih odnosa zasnovanih na shvatanju razlika između polova, pri čemu je kategorija roda jedan od primarnih puteva konstituisanja i označavanja odnosa moći u društvu.“⁸

Novi uvidi u saznavanju uloge žene kroz istoriju, koji se nisu ticali njene biološke već društvene stvarnosti, pokazali su da su žene, izvan političkih programa i retorike, učestvovala u kreiranju istorijskih tokova. To se posebno odnosi na epohu uspostavljanja nacionalnih država u

⁷ Irene Vaquinhas, *Ženski muzeji danas: njihovo stvaranje, ciljevi i doprinos istoriji*, U: *Žene i nasleđe – Ka osnivanju Muzeja žena Crne Gore*, NVO NOVA Centar za feminističku kulturu, 2015, 36. (Dostupno 12. 12. 2018. na https://www.muzejzena.me/img-library/23/1523645887_zene-i-nasljedje-verzija-mala2.pdf)

⁸ Ana Stolić, *Od politike ka novim naučnim disciplinama: ženska i rodna istorija – Koncepti o ženskoj emancipaciji krajem 19. i početkom 20. veka u srpskoj historiografiji*, U: *Humanizacija univerziteta*, knj. 1, Zbornik radova (ur. Bojana Dimitrijević), Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu, 2013, 380.

19. i početkom 20. veka, kada su imale veliku važnost u programima nacionalnih mobilizacija, kao deo populacije koji biološki i kulturno učestvuje u produkciji i reprodukciji nacije.

Danas mnogi činioци utiču na to da se rodna politika menja u skladu sa politikom poštovanja ljudskih prava, te se istraživanja kroz rodni objektiv sprovode kako unutar akademskog sveta, tako i van njega. Nauka, umetnost i kultura nude neograničene mogućnosti koje vode ka promeni rodne politike. Ženski muzeji, koji su se pojavili kao rezultat promena koje su inicirane ovim naporima i raspravama, utiču na savremenu rodnu politiku tako što otvaraju nova mesta za diskusiju i aktualizuju brojne teme i učesnike.

Prvi muzeji žena, hronologija, tipologija i umreženost

Mada je opravdano početak istorije ženskih muzeja vezati za 80-te godine prošlog veka, kada je nastao prvi muzej koji je nazvan „muzejom žena“, ne bi trebalo zaboraviti ni one koji su ranije nastali, kao na primer Muzej žena pilota koji su 1929. u Oklahomi osnovale žene piloti iz Sjedinjenih Država, kako bi se istakle u profesiji kojom dominiraju muškarci. Šezdesetih godina se pojavila inicijativa nazvana *Ženska galerija slavnih*, koja se zalagala za ispravljanje pisane istorije. Žene koje su predvodile ovu inicijativu reagovalе su na prikazivanje samo muških biografija na mestima kakva su galerije slavnih ili spomen-kuće pionira. One su stvorile alternativnu Žensku galeriju slavnih ili Spomen kuću pionirki (kao što je ona u Brizbejnu, u Australiji, 1967). Godine 1969. osnovana je Nacionalna ženska galerija slavnih (National Women's Hall of Fame) u gradu Seneka Fols (Njujork, SAD).

Pod uticajem kritičkih studija i intenzivnih feminističkih debata 80-ih godina, prešlo se na traganje za alternativnim muzejom koji bi ponudio promenu. U deceniji od 1980. do 1990. godine osnovano je 15 ženskih muzeja u zemljama kao što su Nemačka, SAD, Danska, Australija, Vijetnam, Italija, Holandija i Indija.

Iste godine kad je osnovan prvi muzej žena – Frauenmuseum, 1981. Vilhelmina Koul Holadej (Wilhelmina Cole Holladay), kolekcionarka ženskih umetničkih dela, otvorila je svoju kolekciju za javnost u Vašingtonu, 1983. godine, nakon što je kupila i renovirala zgradu (nekadašnji masonski hram) u blizini Bele kuće. Ovaj Nacionalni muzej žena u umetnosti (NMWA) inaugurisan je izložbom *Američke umetnice: 1830–1930*.

Drugi primer je Skriveni muzej (Das verborgene Museum), koji je osnovan u Berlinu 1986. Grupa istoričarki umetnosti sastavila je manifest sa ciljem da sačuvaju od zaborava umetnice čiji radovi leže u muzejskim depoima, te su tako ponovo otkrivene brojne nemačke autorke koje danas baštine zavidnu reputaciju. Ovaj muzej, smešten u skromnom i malom prostoru u prizemlju jedne zgrade, takođe sprovodi značajna istraživanja iz ženske istorije. On nema zbirku ni stalne postavke. U skladu sa svrhom osnivanja, sve njegove aktivnosti, kao što su arhivska istraživanja, organizovanje izložbi o ponovo otkrivenim umetnicama i priprema tematskih publikacija vode volonteri. Iako njihov broj nije veliki, postoje muzeji koji su osnovani u okviru ženskih i/ili rodnih istraživačkih centara sa ciljem da omoguće interakciju teorije i prakse. Tako je Muzej žena (Women's Museum) u Sudanu 1995. godine osnovan pri ženskom univerzitetu (Ahfad University for Women). Kineski Muzej ženske kulture (Women's Culture Museum) osnovan je 2002. godine u okviru Shaanxi Normal University, u pokrajini Šensi (Kina). Muzej žena Dubai, prvi privatni muzej žena u Ujedinjenim Arapskim Emiratima, otvoren je zahvaljujući ličnoj inicijativi profesorke Rafije Obaid Gubaš (Rafia Obaid Ghubash) sa Arapskog Galf univerziteta (Arabian Gulf University), koja je omogućila njegovu realizaciju.

Prema rečima Meral Akent (Akkent), osim malog broja izuzetaka, većina ženskih muzeja su autonomne institucije. Imaju neredovne izvore finansiranja, kao što su donacije i finansijska podrška projektima ili programi podrške koje odobravaju nacionalne i međunarodne institucije. Održivost je postignuta zahvaljujući stručnosti i dobrovoljnom, ali ipak profesionalnom radu na temama od interesa, kao i tome što imaju značajnu ulogu u kulturnom životu grada, sela ili regiona u kojem deluju.

Mnogi muzeji žena imaju svoj fizički prostor, a mnogi ga nemaju, neki imaju sopstvene zbirke, ali postoje i muzeji bez zbirke i oni organizuju samo privremene izložbe. Pojedini muzeji žena se radije opredeljuju za virtuelnu platformu dok ne nađu fizički prostor, mada ima i obrnutih slučajeva, a Međunarodni muzej žena (IMOV) je upravo takav primer. On je nastao od Muzeja ženskog nasleđa osnovanog 1985. kao muzej sa fizičkim prostorom. Da bi proširio sferu uticaja i polje interesovanja, promenio je koncept. Sa zahtevom da ukaže na globalne promene, ohrabri kolektivni pokret i uspostavi transnacionalna partnerstva, 2006. postaje virtuelni muzej pod imenom Međunarodni muzej žena (International Museum of Women – IMOW). Osmišljene su interaktivne izložbe kojima se podstiče kreativnost, svesnost i akcija usmerena ka globalnim problemima za žene. Godine 2014. spojio sa Global Fund for Women, koji podržava male projekte

u ženskom pokretu. Atribut „feministički“ je 2002. godine prvi put ušao u naziv jedne državne ustanove: Bruklinski muzej (Brooklyn Museum) u Njujorku otvorio je Centar za feminističku umetnost „Elizabet Sakler“. Uz to, virtuelna arhiva feminističke umetnosti je postala dostupna u okviru muzeja.

Još jedan važan događaj koji je poslužio kao podsticaj u pravcu razvijanja ženskih muzeja predstavlja izložba Centra Pompidu u Parizu 2009. godine, koja je bila sastavljena od dela umetnica iz Nacionalnog muzeja savremene umetnosti, pod rukovodstvom kustoskinje Kamij Morino (Camille Morineau). Ovakva izložba je bila neophodna zato što su od 2.300 slika u Nacionalnoj galeriji u Londonu samo četiri dela umetnica i zato što u zbirci Muzeja u Orseju (Musée d'Orsay) i pariskog Luvra, koji je najposećeniji muzej u svetu sa 35.000 slika u svojoj kolekciji, ima veliki broj ženskih aktova, ali nema nijedne slike koju je stvorila žena. Sa završenim studijama istorije umjetnosti i ženskim studijama u Engleskoj Kamij Morino je, nakon što je dobila mesto kustoskinje u Centru Pompidu, najpre započela sa povećavanjem udela umetničkih dela autorki u muzejskoj zbirci, što joj je omogućilo da postavi izložbu *elles@Centrepompidou* koja je obuhvatila 500 dela 200 umetnica. Morino je s pravom naglasila uspeh ovog poduhvata kojim je „po prvi put u svetu muzej prikazao žensku stranu sopstvene kolekcije“. Ona je takođe skretala pažnju na rodnu neravnopravnost u društvu upoređujući procenat umetnica u zbirci (17%) sa istom stopom zastupljenosti žena u parlamentu Francuske 2009. godine.

Ženski muzeji se međusobno razlikuju prema razlogu osnivanja, sadržaju, ulogama i značaju koje imaju u svojim okruženjima. Međutim, svim muzejima je zajedničko da razvijaju sećanje i iniciraju žensku vidljivost u muzejima, da predstavljaju novi model kulturnog života, da se pojavljuju kao akteri koji podstiču transformaciju u tradicionalnim muzejima i da pokušavaju da povećaju vidljivost ženskih muzeja u društvu. Ovi muzeji – koji privlače pažnju ljudi svih uzrasta oba pola i koji doprinose konkretizaciji poštovanja ženskih ljudskih prava – još uvek nemaju sigurne radne uslove i redovna finansijska sredstva. Ipak, muzeji žena proširuju polje svoga rada demonstrirajući mogućnost da muzeji drugačijeg tipa mogu da iznesu alternativni pogled na istoriju, grad, umetnost i život. Oni rade zajedno i dele svoje probleme, otvaraju prostore kolektivnog rada i međusobno se podržavaju.

Njima se odaje poštovanje ženama koje su doprinele razvoju društva u raznim oblastima, od politike do sporta, uključujući umetnost i druge oblasti. Muzeji Latinske Amerike naročito pridaju važnost ženskom aktivizmu koji je podržao pokrete za nezavisnost u 19. veku, dok je u

nekim azijskim muzejima centralna tema izložbi nasilje nad ženama, bilo da je reč o vezivanju stopala u Kini (Muzej ženske kulture u Šensiju) ili o žrtvama seksualnog nasilja u ratno doba (Ženski aktivni muzej rata i mira u Tokiju; Muzej rata i ženskih ljudskih prava u Seulu). U okviru ove teme osuđivanja ratnog nasilja, neke institucije iz drugih muzejskih kategorija su stvorile spomen obeležja ženama, uključivši Anglo-Boer muzej rata u Južnoj Africi.

Znatan broj ženskih muzeja je povezan sa feminističkim pokretima/grupama, i zbog ideologije koju prenose i zbog činjenice da njima upravljaju žene, to jest sa misijom koja je usmerena na borbu protiv rodno zasnovane diskriminacije u savremenom društvu, čak i kada se odnose na prošlost. Još jedan aspekt koji ovi muzeji stavljaju u prvi plan je privatni i svakodnevni život (rad, porodica, život u kući, telo i rođenje), uključujući teme povezane sa istorijom mode i ženskim nakitom. Zasnovani na istoriji ili istoriji etnografije, ženski muzeji u Danskoj, Norveškoj i Vijetnamu su primeri ove kategorije ili, kao što je to slučaj sa Muzejom žena u Meranu (Museo della Done de Merano), preko mode istražuje evoluciju položaja žena tokom vremena.

Glavna misija „muzeja ženskih prava i antidiskriminacije“, kako ih je kategorisala Irene Vakinhas (Vaquinhas), je da doprinesu novim inicijativama ili osiguraju da se one zabeleže, naročito u vezi sa društvenom odgovornošću koja uključuje ženski pol. Dijalog između generacija, etničkih ili verskih grupa, borba protiv seksualnog nasilja, uključujući porodično nasilje, ili problematizacija odnosa između polova i institucija vlasti, jesu pokretačka snaga svih tipova muzeja koji su blisko povezani sa savremenim društvom. Reprezentativni primeri uključuju Međunarodni muzej žena u San Francisku, Ženski muzej u Istanbulu i, po pitanju porodičnog nasilja, Muzej roda u Harkovu (Ukrajina). Muzeji umetnosti imaju za cilj da prikažu stvaralaštvo žena, sačuvaju njihovo nasleđe u vizuelnim umetnostima i osiguraju da se ono izloži.

Mali je broj muzeja žena koji se redovno finansiraju iz budžeta. Neki primeri muzeja koje podržavaju vlade, opštine ili države su: Muzej žena u Danskoj (Kvindemuseeti Denmark), Nam Bo muzej žena (Ho Ši Min, Vijetnam), Muzej žena Hanoj (Vijetnam), Frojenmuzeum (Frauenmuseum – Hitisau, Austrija), Muzej rumunskih seljanki Maramuresa (Dragomiresti, Romania), Muzej ženske kulture (Šensi, Kina) i Ženski istorijski muzej (Umea, Švedska), koji je osnovan 2014. kada je Umea bio evropski kulturni centar.

U zemljama kao što su SAD, zahvaljujući kulturi doniranja, ženski muzeji opstaju zahvaljujući privatnim donacijama pojedinaca. Postoji još jedno zajedničko transkontinentalno pitanje – osim malog broja privilegovanih, ženski muzeji, naime, moraju obavljati svoj rad pomoću

volontera koji podnose teret posla. Iako problemi koji se tiču fondova i ključne uloge volontera važe za sve ženske projekte, i premda oni ozbiljno kočuju razvoj kulturnog rada, to ne predstavlja nužno prepreku njihovoj kreativnosti. Nije lako održati autonomnu kulturnu instituciju, ali je moguće.

Muzeji „ženske istorije“ koji osporavaju patrijarhalnu historiografiju tradicionalnih muzeja, muzeji „ženske umetnosti/umetnica“ čiji cilj je promena muškog koncepta umetnosti, muzeji koji rade na promovisanju interkulturalnosti u zemljama imigracije i mnogi drugi muzeji sa bezbrojnim konceptima, raznovrsnih podkategorija i širokog opsega profila odražavaju savremene feminističke debate o „ženskom putu muzeja“. Jedan od načina je i njihovo povezivanje i umrežavanje. Juna 2008. godine Muzej žena u Meranu (Italija) bio je domaćin Prve međunarodne konferencije ženskih muzeja i tada je osnovano Međunarodno udruženje ženskih muzeja (International Association of Women's Museums – IAWM).⁹ Predstavnice 40 ženskih muzeja iz Evrope, Azije, Amerike i Afrike su tada posebno naglasile zahtev za vidljivošću i društvenim priznanjem ženskih muzeja. Nakon što je osnovano Međunarodno udruženje ženskih muzeja (IAWM), Astrid Šenveger (Schönweger), koordinatorka udruženja, pripremila je interaktivnu mapu muzeja žena u svetu da bi olakšala razvoj mreže. Mapa obuhvata ženske muzeje koji su članice Udruženja i koji to nisu, kao i druge ustanove sa delatnošću u oblasti rodni studija. Na početku 2019. godine, ova mapa uključuje 73 ženska muzeja sa fizičkim prostorom, 19 virtuelnih ženskih muzeja, a postoji i 47 inicijativa za ženski muzej.¹⁰ Ove grupe neumorno nastavljaju da rade da bi se realizovali virtuelni ili fizički muzeji žena.

Međunarodno udruženje muzeja žena ima za cilj povezivanje muzeja žena širom sveta kako bi zastupali njihove interese. Udruženje vodi bord sačinjen od šest članova sa svih kontinenata. Promoviše kulturu, umetnosti, obrazovanje i obuku sa stanovišta rodne pripadnosti. Štaviše, unapređuje razmenu, umrežavanje, uzajamnu potporu i globalnu kooperaciju između

⁹ <https://iawm.international/>

¹⁰ Ove platforme, virtuelni muzeji, sajтови i inicijative koje se preko virtuelnog i raznih oblika realnih manifestacija (skupovi, knjige, dokumenta, etc.) takođe mogu nositi onu odgovornost za koju se zalaže i MDPP u okviru ICOM-a uočavajući sve disperzivnije oblike postojanja i uloge muzeja u svetu: „Dok su novi muzeji, specijalistički muzeji i inicijative nalik muzejima stvoreni naročito da oslove neke od spornih problema etničke pripadnosti, ljudskih prava, pola, održivosti ili čak i budućnosti, u odgovor na izražene društvene, upravne i potrebe zajednice, ostaje jaz između ovih suštinskih relacija i tema koje dominiraju istraživanjem, sakupljanjem, izlaganjem i događajima u tradicionalnim, mejnstrim muzejima.“ (Vidi fusnotu 2).

muzeja žena. Usmeravana istraživanja i razvoj projekata, izložbi, novih inicijativa, seminara i konferencija je drugi cilj. Udruženje promoviše i jača prihvatanje ženskih muzeja, kako bi afirmisalo njihovu globalnu saradnju i uzajamnu podršku i postiglo međunarodno priznavanje u svetu muzeja. Članstvo ženskih i rodni muzeja širom sveta zagovara prava žena i rodno demokratsko društvo. Udruženje radi kao spona i kao centralno kontaktno mesto za medijaciju za ženske muzeje i inicijative, a takođe vrši nadzor nad njima. Obezbeđuje bazu podataka ženskih muzeja i promoviše i širi aktivnosti i izložbe, organizuje međunarodne kongrese i dopire do drugih mreža radi saradnje. Umrežava ženske muzeje u kooperaciju i kolektivne projekte, kao što su EU-projekti i She Culture. Radi na razmeni i saradnji sa drugim ženskim ili rodni muzejima i muzejskim mrežama, odnosno udruženjima.

Danas ženski muzeji postoje na svim kontinentima. Proistekli su nezavisno jedni od drugih. Ženski muzeji Sjedinjenih Država i Evrope imaju svoje poreklo u periodu drugog talasa feminizma i svoje novo razumevanje istorije kao rodne istorije. Slično njima muzeji sa drugih kontinenata imaju svoje korene u modernom feminizmu. Oni žele da sprovedu uvid u žensku istoriju, kulturu ili umetnost kod zainteresovane publike. Važni su zbog obrazovanja ženske populacije, njihovog osnaživanja i samopouzdanja. Obezbeđuju osvešćenu obuku, mogućnosti za nezavisne akcije i alatke u prevazilaženju diskriminacije.

Ženski muzej u Meranu i Senegalu organizovali su prvi kongres gde je 25 ženskih muzeja sa pet kontinenata prisustvovalo. Po rečima iranske nobelovke Širin Ebadi (Shirin Ebadi), koja je prisustvovala kongresu „ženski muzeji su oni koji pišu istoriju sveta. U svakoj zemlji mora postojati ženski muzej.“ Ove reči su postale moto čitave mreže. Konačno, udruženje je svoju pravu verifikaciju dobilo na 4. međunarodnom kongresu ženskih muzeja u Alis Springsu (Australija) 2012. godine. Od tada se organizuju kongresi svake četiri godine, a po želji, i u međuvremenu. Do sada su bili održani u Meranu 2008, Bonu 2009, Buenos Ajresu 2010, Berlinu 2011, Alis Springsu 2012, Berlinu 2013, Bonu 2014, Meksiko Sitiju 2016. i Istanbulu 2018. Do sada je realizovano pet međunarodnih kongresa, četiri evropska i jedan evro-azijski koji je zajedno sa evropskim održan u Istanbulu 2018. Za 2020. planira se šesti međunarodni kongres u Hitisau (Austria).¹¹

Teorijski diskursi savremene ženske kulture, Zbornik Saveza feminističkih organizacija „(Re)konekcija“, Novi Sad (2019): 28–34.

¹¹ Prema: https://en.wikipedia.org/wiki/International_Association_of_Women's_Museums (dostupno 22. 12. 2018)

Voštana maskarada

Izložba voštanih figura muzeja Panoptikum iz Sankt Peterburga u Muzeju Vojvodine

Mali izbor od trideset (od ukupno 1.500, koliko muzej Panoptikum poseduje) voštanih eksponata raspoređen je u dva izložbena dela. U prvom su statue istorijskih ličnosti u prirodnoj veličini, a u drugom ono što bi Rusi nazvali „katastrofom prirode“: dva para sraslih sijamskih blizanaca, žena-pingvin, najmanja žena, najmanji i najdeblji muškarac na svetu, čovek bez donjeg dela tela...

U Muzeju Vojvodine je u četvrtak, 12. aprila 2001. godine, otvorena uzložba voštanih figura muzeja Panoptikum iz Sankt Petrburga. Izložba je otvorena do 12. maja, a pre dolaska u Novi Sad bila je mesec dana postavljena u Beogradu.

Muzej Panoptikum je privatni muzej koji je svoju prvu izložbu postavio 1989. godine. Za razliku od muzeja Madam Tiso, koji ima tri stalne postavke (u Londonu, Amsterdamu i Parizu), sanktpeterburški muzej voštanih figura ima pokretne izložbe, privremenog karaktera. Po rečima menadžera Mihaila Kondratjeva u poslednjih 12 godina izrađeno je oko 1.500 eksponata, koji su svrstani u nekoliko „zbirki“: istorijske ličnosti (sa akcentom na rusku nacionalnu istoriju), ličnosti iz sveta sporta, muzike, estrade, zatim iz Ginisove knjige rekorda, a tu su i *Katastrofe prirode*, tj. poznate nakaze. Postoje izložbe erotskog, pa čak i pornografskog karaktera koje ovaj muzej priređuje, a jedna takva je momentalno u jednom mestu na istoku Rusije, predstavljajući, između ostalog, i trenutak nastanka afere Klinton–Levinski.

Do Novog Sada stigao je mali izbor od oko tridesetak skulptura u vosku. Sala u zgradi u Dunavskoj 37 podeljena je u dva dela. U prvom delu, pri prigušenom osvetljenju, mogu se videti statue istorijskih ličnosti u prirodnoj veličini, poput Petra Velikog, Puškina u dobu od 14 godina, tu su, zatim, predstavljeni Staljin, Ruzvelt i Čerčil na jednoj klupi na Jalti, Da Vinči, Dali, Hitler, Ajnštajn, Nefretete na prestolu... Za razliku od poslednje figure egipatske lepotice koja svojim izgledom više evocira lutku nego živo biće (zbog načina šminkanja i kompletnog „stajlinga“), ostali likovi fasciniraju svojom „životnošću“, delujući kao da su jednog momenta zaustavljeni u pokretu i treba vam nekoliko sekundi da se na ovaj, pomalo sablasno-groteskni prizor „oživljenih mrtvaca“, naviknete. Nalazi se ovde i figura ruskog predsednika Putina, jedina koja predstavlja aktuelnu političku ličnost današnjice.

Drugi deo sale ispunjen je serijom likova koju su Rusi nazvali *Katastrofe prirode*: dva para sraslih sijamskih blizanaca, žena-pingvin, najmanja žena i najmanji muškarac, najdeblji muškarac, čovek bez donjeg dela tela. Svi oni su zaista nekada postojali i o njihovom identitetu postoje

podaci: Lazer Džon Batista Koloredo, musketar kralja Ludovika XIV, kome je iz grudnog koša izrastao njegov nemi dvojniki, zatim Bil Daks sa tri oka i dva lica, žena sa svinjskom njuškom iz XVIII veka sa Islanda, za života voljena i obožavana od velikog broja poklonika, inače majka dvoje dece. Tu je i Baster Simkus iz Dalasa, koji sa svojih 1.140 kg zaista pokazuje ono što Žan Bodrijar naziva „opscena gojaznost“ kod Amerikanaca. Sijamski blizanci imaju jedno telo, a dve glave, princeza Paolin visoka je svega 62 cm, a Džon Ekart iz Baltimora imao je samo gornju polovinu tela, što mu nije smetalo da igra u filmovima, svira saksofon, diriguje orkestrom i postane vlasnik velike trgovačke firme.

Neki od njih su bili članovi lutajućeg cirkusa, otkrivajući svetu one zastrašujuće dimenzije koje nastaju čudnim spletom okolnosti, kada ljudsko telo izgubi svoje granice i poprimi groteskna obeležja, mešajući se sa drugim, ljudskim ili životinjskim telima, ili gubeći od osnovnog korpusa onih mesta na kojima, od starogrčke do renesansne umetnosti, pa sve do moderne, počivaju temelji estetike u prikazivanju čovekovog tela. Mnogi od njih su se, kako švedski pisac Per Ulof Enkvist kaže, našli na poslednjoj granici ljudskosti, gde su se usidrili, pokušavajući da nađu odgovor na pitanje ŠTA JE LJUDSKO BIĆE, zagledani u Palog anđela, koji ih je, odbačen od Boga, podsećao na sebe same.

Ipak ovaj deo izložbe ne nosi onu jezu kao što je to susret sa „oživljenim mrtvacima“: nakazna ljudska obličja deluju pre kao proizvod umetnikove mašte. Stajati ispred portreta čuvenih ličnosti nije isto što i susret sa njihovim vernim voštanim obličjem, u čijim se očima sreće izvestan izraz i svetlost. Sve ovo govori u prilog uverljivosti izrade za koju je zaslužan veliki tim stručnjaka i umetnika, cela fabrika ljudi, koja stoji u potpisu svake voštane figure, čija vrednost, po primerku, iznosi 10.000 dolara, pa i više.

Ukoliko nemate toliko da platite za izradu svoje lutke-dvojnika, kao što se to u Rusiji i svetu radi (voštano kloniranje?), možete bar posetiti ovu izložbu. Cena ulaznica nije visoka: od 70 dinara za obične građane, do 50 dinara za decu, đake, studente i penzionere. Bez obzira na obećanja gostiju iz Rusije da će se na jesen pojaviti sa mnogo većom izložbom od ove, ni ovu postavku, efektnu i provokativnu po izboru i načinu prezentacije, ne treba zaobići.

Bulevar 20. 4. 2001, 38–39.

Pregled života i priključenja

Izložba u Muzeju Vojvodine

Jedan deo izložbe Dositej Obradović u Muzeju Vojvodine, biće preseljen, polovinom decembra, u Dositejevu rodnu kuću u Čakovu (Rumunija) gde će biti oformljena stalna postavka i ostati kao trajan spomenik velikom književniku i prosvetitelju

Književnica Svetlana Velmar Janković, u romanu *Dorćol*, na početku poglavlja *Dositejeva ulica*, ugledala je velikana srpskog prosvetiteljstva Dimitrija Obradovića, „u kaluđerstvu narečenoga Dositeja“, misli izbrazdanog bespućima i neizbrojivim putanjama koja su ispunila karte njegovih „priključenja“. Neke druge karte, ali sa gustim potezima crnog mastila kojim su beležena kretanja Dositeja, uokviruju vrata na ulazu u svečanu salu Muzeja Vojvodine u Dunavskoj 35, gde je na Dan Muzeja Vojvodine, 26. oktobra, otvorena izložba pod nazivom *Dositej Obradović*. Kao jedna od manifestacija *Dositejevih dana* izložba se nadovezala na naučni skup *Putovanja u XVIII veku*, a pomenute karte poslužile su kao mesto spajanja dva događaja i kao uvod u jednu dimenziju postavljene izložbe. Uz pomoć umetničkih slika, gravira, crteža i fotografija moguće je hronološki pratiti Dositejevo odrastanje i sazrevanje, ne kroz sva, jer je za to ipak potreban daleko veći prostor, ali sigurno kroz mnoga mesta koja je imao prilike da poseti i u njima boravi duže ili kraće vreme. Nalaze se ovde panorama i arhitektonski momenti iz rodnog Dositejevog mesta Čakova, zatim Temišvara, Senmartona, Dalamacije, Crne Gore, Trsta, Beča, Carigrada, Halea, sve do Lajpciga, Londona i Beograda, na način kako su viđena i doživljena uglavnom „u tom učenom, radnom, galantnom, i, opet i na svoj način, pustolovnom“ (L. Ćurčić) XVIII veku.

Brojni portreti ličnosti beleže, u ograničenom opsegu, Dositejeve susrete, zatim istorijske likove i one tipične za period prosvetiteljstva kojima je bivao nadahnut, te je na izložbi moguće prepoznati Evgenija Vulgarisa, kojeg Dositej, nažalost, nije zatekao na Atosu i čiju školu tako nije imao prilike da pohađa, potom Pavla Nenadovića, koji ga je rukopoložio za đakona, sluteći njegov skori odlazak iz Hopova, zatim Simeona Zorića, Lukijana Mušickog, I. G. Brajtkopfa, Žan Žak Rusoa, Fransoa Mari Voltera, Danijela Defoa, Džonatana Svifta... Hronologija zbivanja, predočena na zidovima svečane sale u Dunavskoj 35, ravnomerno je presecana umetničkim portretima Dositeja Obradovića, od onih rađenih za života književnika, pa do kasnijih decenija XX veka: tu su dela Arse Teodorovića, Jozefa Peškog, Anonima, Dimitrija Tirola, Anastasa

Jovanovića, Novaka Radonjića, Rudolfa Valdeca i Đorđa Jovanovića. Umetnički sloj izložbe potkrepljen je i drugim motivima iz Dositejevog života, na kojim se uočava umetnički rukopis imena kao što su Mića Popović, Petar Omčikus i Stojan Aralica.

Vitrinski deo izložbe govori o Dositeju kao književniku jednog predromantičarskog senzibiliteta, ispunjenog saznanjima stečenim uz pomoć velikog broja evropskih jezika koje je za života upoznao. Tu su izdanja koja ilustruju njegove preteče (Orfelinov *Slavenoserbski magazin*, Rajićeva *Istorija*), Dositejevu prvu lektiru (*Pervoe učenje otrokom* T. Prokopovića, čuvenog ruskog prosvetitelja iz vremena Petra Velikog, *Besede* Jovana Zlatoustog sa zabeleškama učinjenim za vreme boravka u Hopovu), ovde su i drugi predstavnici prosvetiteljstva – evropskog (Rusoova *Nova Eloiza*) ili srpskog (Stojkovićevo *Fizika*), ali su u najvećem broju prisutna prva, kao i posthumna izdanja i prva sabrana dela Dositeja Obradovića: od *Života i priključenja* i *Pisma Haralampiju* iz 1783. godine, preko *Pjesne na insurekciju Serbijanov* iz 1804. i posthumno izdatog *Mezimca* iz 1818. godine, do prvih *Sabranih dela* (1833–1845) i onih izdatih na stogodišnjicu njegove smrti, pored spomenica i kataloga izložbi objavljivanih poslednjih decenija XX veka.

Jedan deo ovako zamišljene koncepcije realizovane u Muzeju Vojvodine biće preseljen polovinom decembra u rodnu kuću Dositejevu u Čakovo (Rumunija), gde će oformiti stalnu postavku i ostati kao trajan spomenik našem velikom književniku i prosvetitelju. Veliki broj pozajmica koji Novosađani imaju priliku da vide vraća se u svoje matične kuće: Muzej Vuka i Dositeja u Beogradu, Biblioteku Matice srpske, Rukopisno odeljenje Matice srpske i Galeriju Matice srpske.

Bulevar 9. 11. 2001, 35–36.

Dopisivanje univerzalnog

Umetnost neolita na tlu Banata

Zahvaljujući uspešnoj kulturnoj saradnji vojvođanskih i rumunskih muzeja, u Muzeju Vojvodine postavljena je izložba *Umetnost neolita na tlu Banata*

Nedavno postavljena izložba u Muzeju Vojvodine *Umetnost neolita na tlu Banata* rezultat je uspešne kulturne saradnje između vojvođanskih i rumunskih muzeja. U zajednici sa Muzejom Banata iz Temišvara, Muzejom Gornjeg Banata iz Rešice, zatim sa Narodnim muzejima iz Vršca i Zrenjanina, Muzej Vojvodine organizovao je i prezentovao izložbu za koju inicijativa postoji još od 1993. godine. Zamišljeno je, po prvi put, da jedna izložba okupi i predstavi najznačajnije umetničke tvorevine ljudi koji su nastanjivali celokupno područje Banata tokom perioda neolita.

Nakon paleolita i mezolita, dugih perioda nastajanja čoveka i njegove kulture, dolazi neolit ili mlađe kameno doba, kada se stvara složeni ekonomski, kulturni i populacioni proces, u arheologiji poznat pod imenom „neolitska revolucija“. U ovom dobu praistorije stiču se prirodni uslovi za početak zemljoradnje i stočarstva u Panonskoj niziji i nastaje nova ekonomika zasnovana na proizvodnji hrane. Podižu se stalna naselja u blizini reka, jezera i bara, povećava se gustina naseljavanja i počinje pripitomljavanje životinja, upotreba keramičkog posuđa i izrada alatki od glačanog kamena i kosti. „Neolitska revolucija“ odigrala se u drugoj polovini VI milenijuma pre nove ere, a kraj ovog perioda obeležen je uvođenjem prvih metala (bakra i zlata) u upotrebu, negde sredinom IV milenijuma stare ere.

„Umetnost neolitskog perioda, sa svojim bogatstvom i raznolikošću i izrazitom rasprostranjenošću, predstavlja verovatno najreprezentativniji izraz duha praistorijskog čoveka. Neolitska umetnost, duboko povezana sa jezikom, ima svoje korene u magijsko-religioznim konceptima, koji zajedno sa sklonostima ka realizmu i apstrakciji, određuju karakteristike umetničkog izraza i simbola.

Dela neolitske umetnosti predstavljaju manifestaciju ljudske misli, na način na koji čovek opaža svet koji ga okružuje. Taj svet je istovremeno i realističan i simboličan, i u njemu svakodnevni život zavisi od dobre volje superiornog, svemoćnog Duha. Zbog toga umetnost predstavlja čoveka samog. Raznovrsni produkti neolitske umetnosti su služili za potrebe magijsko-religioznih kultova kao rekviziti u obredima koje su ljudi obavljali. Nesumnjivo, ove radnje su bile

povezane sa magijskim radnjama; magijske formule, ritualni pokreti i igre, koji, nažalost, nisu sačuvani u zemlji koja je na kraju prekrila one koji su ih upražnjavali.

Umetničke predstave neolita u Banatu su nesumnjivo uključene u sferu ovih istina, predstavljajući materijalno ostvarenje ljudskog duha i duhovnosti, koja je ovde izrodila izvanredne kulture i civilizacije.“

Umetnost prvobitnih ljudi nije, kao što iz citiranog odlomka može da se zaključiti, bila odvojena od ostalih sfera delanja: egzistencija je bila usko povezana (čak i nerazdvojna) sa duhovnim planom. Citirani odlomak je preuzet iz kataloga i osmišljen kao jedina legenda na izložbi, što je čini hermetičnom i manjkavom, jer je neupućenima malo teže da se snađu među eksponatima i bolje ih upoznaju, s obzirom na to da je niskotiražni katalog, čija je cena 10 DM, na engleskom jeziku i ne baš sasvim dostupan. Ipak, od vitrine do vitrine, sa tamnoplave podloge, upečatljivi artefakti prvih ljudskih nastojanja u prevazilaženju sopstvene zadatosti, plene pogled svojom brojnošću i raznovrsnošću. Figurine su uglavnom modelovane od gline, ređe od alabastera i kosti, a njihova pažljiva izrada upućuje na veštog umetnika, odraslog čoveka. Pretpostavlja se da je nevešti izgled pojedinih statueta produkt dečijih ruku. Većina predmeta bila je pronađena u fragmentima, što se objašnjava činjenicom da su pravljene od odvojenih delova koji su kasnije spajani, a ne isključuje se ni mogućnost ritualnog razbijanja. Repertoar umetničkih predmeta iz doba neolita na tlu Banata zastupljen je ovde sa antropomorfnim i zoomorfnim figurinama, amuletima, posudama sa ljudskim predstavama i posudama sa prosopomorfnim poklopcima. Ljudske figure, posebno muške, imale su važno mesto u kulturnim obredima, jer im je bila namenjena uloga zaštitnika od zla, a jedan mali deo ovih figura ima i ubode koji se ne tumače kao ornamenti, već kao tragovi crnomagijskih rituala. Ženske figure prikazane sa svim ženskim atributima: grudima, glutejima, kukovima i stomakom, a na nekima se prepoznaju frizure i nakit. Statuete sa trouglasto oblikovanim glavama, urezima namesto očiju i poluloptasto istaknutim nosom, modifikovale su u kasnijoj fazi vinčanske kulture svoj izraz, koji je ipak ostao sličan ritualnoj masci koja se nosila tokom magijskih ceremonija. Neke statue imaju po dve ili tri glave što se tumači kao materijalizacija principa „majka–muž“, „majka–sin“ ili „majka–muž–dete“.

Zoomorfne figurine, realistički oblikovane, uglavnom predstavljaju rogate životinje, a služile su za prizivanje sila koje bi zaštitile domaće životinje i pospešile njihovu plodnost. U zavisnosti od perioda bile su različito stilizovane, tako da one iz srednjeg neolita karakteriše veća naglašenost tela u odnosu na udove.

Antropomorfnost je ipak dominantna odlika većine predmeta na izložbi: jedna posuda prikazuje osobu sa široko otvorenim ustima i „duplim ve“ (W) na grudima, dok su pojedini poklopci za posude modelovani u obliku lica, a čak cele posude pokrivene prizorima osoba koje igraju ili se mole. Amuleti koji su korišteni u magijsko-religioznim radnjama, imaju, ponaosob, i ženske i životinjske karakteristike. Prave groteskne sprege ljudskih, životinjskih i predmetnih elemenata prisutne su na minijaturnim oltarima (ili, prema drugačijim tumačenjima, lampama): na uglovima oltara, u produžetku nogu, nalaze se stilizovane životinjske glave ili čak glave bikova udružene sa ljudskim glavama pokrivenim trougaonim maskama, dok je telo oltara izbrazdano meandrastim i uglastim urezima.

Nesumnjivo je repertoar umetnosti neolita na tlu Banata bio bogat, što nam dokazuju sačuvani i izloženi eksponati. Nedoumica u vezi sa njima, kao što je slučaj sa minijaturnim oltarima, ima još. Arheolozima je ostalo nepoznato značenje simbolike dekorativnih motiva koji se nalaze na skoro svim predmetima, te ih oni, uslovno rečeno, svode na jednostavne dekorativne elemente sa isključivo estetskom vrednošću, iako su svesni da je nemoguće razdvojiti svakodnevni od duhovnog života i ritualnih radnji, kako u kulturi neolita, tako i u ostalim praistorijskim društvima. Na nama je da, smeštajući ove predmete u svoj asocijativno-čulni doživljaj, „dopišemo“ značenja i da, pomerajući granice horizonta naših estetskih očekivanja, utvrdimo ono univerzalno i jedinstveno, arhetipsko, u razvoju čoveka, a naročito njegove duhovne dimenzije.

Bulevar 7. 12. 2001, 30–31.

Vreme reči i vreme slika

Izložba o Borislavu Pekiću

Hronologija zbivanja od rođenja do prve knjige predstavlja nam velikana srpske književnosti kao dete, kao gimnazijalca, te zatvorenika koji je zbog svojih političkih uverenja došao u sukob sa vlastima oslobođene Jugoslavije i zbog antikomunističkog stava proživeo „godine koje u pojeli skakavci“ u kazneno-popravnim domovima u Nišu i Sremskoj Mitrovici

Premda nepotpuna, bar u odnosu na prvu verziju koja se krajem 2000. godine mogla videti u Narodnoj biblioteci Srbije u Beogradu, izložba o piscu Borislavu Pekiću (1930–1992), koja je ovih dana postavljena u Kulturnom centru Novog Sada (Art klub), prati glavne događaje njegovog života tj. života u književnosti. Hronologija zbivanja od rođenja do prve knjige predstavlja nam velikana srpske književnosti kao dete, kao gimnazijalca, te zatvorenika koji je zbog svojih političkih uverenja došao u sukob sa vlastima oslobođene Jugoslavije i zbog antikomunističkog stava proživeo „godine koje u pojeli skakavci“ u kazneno-popravnim domovima u Nišu i Sremskoj Mitrovici. Borislav Pekić je u ranoj mladosti u 19. godini osuđen (14. maja 1949) na kaznu zatvora, najpre na 10, pa na 15 godina, koja mu je vremenom smanjena na pet godina. Nije to bio samo nagoveštaj jedne posebne sudbine, poput mnogih koje su, kada su književnici u pitanju, bile praćene zatočeničkim danima (Dostojevski, De Sad, Servantes, Zupan i drugi), već i momenat kada „pletilja života“ upreda paradoks u svoje tkivo i time anticipira sredstvo izražavanja koje je u Pekićevom proznom kazivanju bilo korišćeno do te mere da postaje i zaštitni znak njegovog viđenja antropoloških istina: umesto da mu, kao što je to učinila brojnim XIX-vekovnim pesnicima, oduzme u teškim zatvorskim danima život, tuberkuloza postaje faktor njegovog produženja, usled smanjenja kazne, čiji je upravo ona uzročnik.

„Narodni neprijatelj“ će vreme između momenta izlaska iz zatvora (1. decembar 1953) i prve objavljene knjige (*Vreme čuda* 1965) ispuniti studijama eksperimentalne psihologije, na kojima je poništavao ocene manje od 10, dramaturškim radom i pisanjem filmskih scenarija (mnogi filmovi koji su rađeni prema njegovim scenarijima nosioci su brojnih nagrada evropskih i svetskih festivala). Svojom prvom knjigom potvrdio se kao zreo i istančan pisac, te preostali deo izložbe orbitira oko naslova i korica potonjih knjiga, redom kojim su se pojavljivale: *Hodočašće Arsenija Njegovana* (1970), *Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijana* (1975), *Odbrana i poslednji dani* (1977), *Kako upokojiti vampira* (1977), *Zlatno runo* (1978–1986), *Besnilo* (1983), *Atlantida* (1988), *Godine koje su pojeli skakavci* (1987–1989–1990), *Novi Jerusalim* (1988), *Pisma iz*

tuđine (1987), *Nova pisma iz tuđine* (1989), *Poslednja pisma iz tuđine* (1991), *Sentimentalna povest Britanskog carstva* (1992), te posthumno priređene knjige *Vreme reči* (1993), *Odmor od istorije* (1993), *Graditelji* (1994), *Rađanje Atlantide* (1996), *Skinuto sa trake* (1996), *U traganju za zlatnim runom* (1997). Naravno, zahvalnošću udovice Borislava Pekića Ljiljane Pekić autorka izložbe Dragana Tipsarević došla je u posed mnogih fotografija i dokumenata kojima se oživela ona strana Pekićeve ličnosti, nama najviše poznata iz njegovih autobiografskih kazivanja i svedočenja njegovih savremenika i bližnjih. Citati iz objavljene i neobjavljene prepiske i knjiga bili su pomoćno sredstvo uz čiju je pomoć zaokružen traženi profil ove osebujne ličnosti, koja je, po rečima Nikole Miloševića, istaknutih u momentu otvaranja izložbe, mogla postati i nešto drugo: sudeći po *Filosofskim* i *Političkim sveskama* (priređila Ljiljana Pekić, 2001), umesto plodnog i vrsnog pisca srpske književnosti, možda smo u Pekiću mogli steći i filozofa istog kalibra i renomea, kakav je kao pisac bio priznat kod nas i u svetu. Za sada nam preostaje da ipak više zažalimo zbog „pletilje života“ koja je našeg pisca otrgla od brojnih književnih projekata i započetih dela koja poput duhova lebde nad bogatim stvaralačkim opusom Borislava Pekića.

Bulevar 8. 3. 2002, 36.

Privilegije autonomije

Izložba o autonomiji Vojvodine

Izložba *Autonomija Vojvodine – istorijske osnove* uslovno je podeljena u nekoliko celina koje su naznačene krupnim „naslovima“: *Oslobodilački pokreti, Privilegije, Vojvodstvo, Prisajedinjenje, Vojvodina u Drugom svetskom ratu i Ustav 1974. godine*

Nedavno otvorena izložba u Muzeju Vojvodine pod nazivom *Autonomija Vojvodine – istorijske osnove* biće sigurno zapažena po pregnantnosti i sintetičnosti muzeološkog izraza, naročito kada su u pitanju istorijske teme u rasponu od XVI do XX veka, koje za uvod imaju sledeći tekst: „Teritorija današnje Vojvodine, svojim prirodnim bogatstvom i geografskim položajem oduvek je privlačila mnoge narode. Tokom vekova, u celini ili delimično, nalazila se u sastavu: Rimskog carstva, Vizantijskog carstva, Franačke, Ugarske, Otomanske imperije, Habzburške monarhije, Jugoslavije. Od najranijih vremena imala je višenacionalni i multikonfesionalni karakter. U njoj su živeli i danas žive: Srbi, Mađari, Nemci, Rumuni, Hrvati, Slovaci, Rusini, Ukrajinci, Crnogorci, Makedonci, Bunjevci, Šokci, Bugari, Česi, Romi i drugi – pravoslavne, katoličke, protestantske, grko-katoličke, mojsijevske i drugih veroispovesti.“

Istorijski događaji hronološki prezentovani sa po jednim, dva i najviše do pet eksponata, uglavnom papirnog sadržaja, što podrazumeva i fotografije, karte (kojih ima najviše), članke, dokumenta i kopije slika i drugih likovnih predstava, uslovno su podeljeni u nekoliko celina koje su naznačene krupnim „naslovima“: *Oslobodilački pokreti, Privilegije, Vojvodstvo, Prisajedinjenje, Vojvodina u Drugom svetskom ratu i Ustav 1974. godine.*

U prvu grupu ušla je Mohačka bitka 1526. (predstavljena kopijom gravire), oslobodilački pokret Jovana Nenada protiv Turaka (fotos spomenika), ustanak protiv Turaka u Banatu 1594. godine, u krvi ugušen (karta), Rakocijev ustanak 1703. godine – ustanak mađarskog naroda protiv habzburške vladavine (kopije litografija ustanika i tvrđave gde je Rakoci bio zarobljen), zatim ustanak rumunskog naroda pod vođstvom Horije 1784. godine, takođe za izdvajanje iz Habzburške monarhije (dve gravire koje ilustruju pogubljenje vođa), pogubljenje ugarskih jakobinskih pobunjenika od strane habzburške vlasti, dok je seoba Srba iz 1690. predstavljena oleografijom čuvene slike Paje Jovanovića. *Privilegije* iz iste godine, koje su date na latinskom i slavenosrpskom (kopije iz *Zbornika privilegija* Hristofora Žefarovića nastale u Beču 1745), srpski narod je dobio od cara Leopolda I i one su mu obezbedile nacionalnu i versku autonomiju. Južna

Ugarska sa Vojnom granicom predstavljena je jednom kartom i litografijama četiri graničara, a faksimili stranica iz IV knjige *Hronika* Georgija Brankovića govore o propasti prvog projekta o uspostavljanju posebne teritorije koja bi okupila sve pravoslavne u Panonskoj niziji i na Balkanskom poluostrvu. Karlovačka mitropolija krajem XVIII i početkom XIX veka predstavljena je kartom, a Temišvar i Temišvarski sabor 1790. godine, na kojem su Srbi zahtevali zasebnu teritoriju (Banat) sa lokalnim organima samouprave, što je bečki dvor odbio, predstavljeni su sa dve gravire. Nalaze se ovde i grbovi slobodnih kraljevskih gradova koji su nastali otkupljivanjem statusa: Novi Sad 1748, Sombor 1749, Subotica 1779, Vršac 1817.

Temat *Vojvodstvo* počinje čuvenom slikom (kopijom) Pavla Simića *Majska skupština 1848*, a tu su zastava Zemunske narodne garde; zastava Vojvodstva srpskog iz 1848, karta Vojvodstva Srbije i Tamiškog Banata (1835) i *Tucindanski članak* Svetozara Miletića povodom njenog ukidanja. Kopije članaka koje je donela *Zastava* povodom *Narodnosnog kongresa Srba, Slovaka i Rumuna Kraljevine Ugarske u Budimpešti 10. avgusta 1895*. svedoče o zahtevima ova tri naroda za autonomijom u okviru pojedinih županija, zavisno od sastava stanovništva. *Prisajedinjenje* je ilustrovano sa dve fotografije sa dočeka srpske vojske u Novom Sadu 1918. godine, kopijom slike Anstasa Bocarića *Velika narodna skupština u Novom Sadu 1918*, svedočanstvom u vidu fotosa sa plenarne sednice Velike narodne skupštine i prikazom današnjeg izgleda zgrade, kao i dokumentima u vidu odluka donetih na njoj, tako i onima koji su ih potvrdili na Pariskoj mirovnoj konferenciji (1919–1920). Administrativno-teritorijalna podela Vojvodine na oblasti 1922–1929. data je u vidu karte, kao i Dunavska banovina 1929–1939. Prisutan je dokument Novosadske rezolucije iz 1932. kojom se za Vojvodinu i Srem traže, u budućem uređenju države, isti položaj koje imaju i druge pokrajine. Posebnost Vojvodine došla je u prvi plan uoči i tokom Drugog svetskog rata, što je ilustrovano fotosima, kartom i časopisom *Slobodna Vojvodina*, kao i momentat kada je proglašen Ustav 1974. godine, koji se u prevodima na jezike naroda Vojvodine može posmatrati u vitrinama koje završavaju ovu izložbu.

Bulevar 13. 3. 2002, 35.

Fantazmagorija košmarnih vizija

Izložba slika Dejana Ulardžića u Muzeju Vojvodine

Tragično, košmarno, apokaliptično, beznadežno, jezivo, groteskno – bili bi neki od stalnih epiteta koji se u napisima kritičara vezuju za slikarstvo Dejana Ulardžića, blisko klasičnim medijalcima po metafizičkom posmatranju predmeta, ali sa više nadrealističke mašte

Izložba slika Dejana Ulardžića postavljena u Muzeju Vojvodine, sastavljena je od tačno 30 naslova reprezentativnih za stvaralaštvo ovog vrsnog slikara, odabranog, između ostalog, i za *Svetsku izložbu fantastičnog slikarstva* u Italiji, koja će se održati u junu mesecu i okupiti svega stotinu autora. Nekoliko Ulardžićevih slika naišlo je na izuzetan prijem i dobilo svoje mesto u kolekcijama Međunarodnog centra fantastične umetnosti u Šato de Griheru u Švajcarskoj. Našoj publici autor se predstavlja izborom iz nekoliko opusa: *Egzodus* (nastao 80-ih godina), *Jezik neizrecivog bola* (posvećeno holokaustu) i *Nepriлагоđeni*. Slike su rađene tehnikom uja na platnu, kaširanom na dasci.

Tragično, košmarno, apokaliptično, beznadežno, jezivo, groteskno – bili bi neki od stalnih epiteta koji se u napisima kritičara vezuju za slikarstvo Dejana Ulardžića, blisko klasičnim medijalcima po metafizičkom posmatranju predmeta, ali sa više nadrealističke mašte. Poređeno je sa slikarstvom Vlade Veličkovića i Dada Đurića, i često stavljanu u kontekst i okruženje koje po motivskim i tematskim obrascima pripada evropskoj tradiciji grotesknog (fantastičnog i nadrealističnog) stvaralaštva, od Hijeronimusa Boša, Pitera Brojgela Starijeg, Grinevalda, Arčimbolda do Edvarda Munka i Salvadora Dalija.

Bodler je rekao da „draž užasnog opija samo snažne individue“ među koje nesumnjivo spada i Ulardžić, sudeći po temama sa kojima se smelo suočava: kraj ljudske istorije, otuđenje čoveka od samog sebe, paklena i apokaliptična stvarnost, biološka degeneracija i ekološka katastrofa, strah od smrti. One su ga navele na specifičnu stilizaciju izraza, iskazanog preciznim crtežom, umerenim koloritom i jakim kontrastima. Njegovim slikama vrve „izobličeni gnomi, gnomide, monstrumčići i 'nakazice' u pratnji boginje Lete“, koje, kako Dragan Jovanović Danilov kaže „opstoje u sataninom mlinu, u jednom vražijem košmarniku između dva sveta, sveta mrtvih i sveta onih koji se nikada neće roditi, jer su omađijana vradžbinama 'đavolovog carstva'“. Repertoar groteskno-fantastičnih motiva, prema arsenalu čuvenog teoretičara fenomena grotesknog Vofganga Kajzera, baziranog na fundusu evropskog književnog i likovnog stvaralaštva od XV do XX veka, nalazi se na slikama Dejana Ulardžića. Predočena monstroznost pojačana je

disparatnostima u kojima su združeni nakazno, embrionalno i infantilno, jer su likovi koje Ulardžić prikazuje upravo takvi: neki od njih metastazu nestajanja doživljavaju lebdeći u vazduhu, sa balonom u ruci (*Melanholija*), a neki je prizivaju, igrajući se živom maskom sačinjenom od kolopleta raznih likova (*Alhemičar zla*). Infantilne figure, poput gladne afričke dece, imaju izdužene i tanke udove, izbočene stomake i velike glave. Maske, kao i lutke i marionete, čest su dekor na ovim fantazmagoričnim vizijama: one pojačavaju opozicije živo-neživo, karakteristične za modernu grotesku kojom se predočava otuđenost i mehanizovanost života. Metamorfoze antropomorfnih oblika, njihovo pretapanje i transformacije u ljudski, životinjski i predmetni svet, tesno prepleten i zbližen, predstavlja osnovno groteskno svojstvo likovnog izraza, od najstarijih dana, od praistorije, preko oslikanih rimskih katakombi otkrivenih u renesansi, do danas: ono je i ključ Ulardžićevih slika, na kojima je ova prepletenost razrađena jednim minucioznim stilom kojim dominira nagomilanost detalja. Riboliki i pticoliki likovi koji zazivaju najsmelije fantazije jednog Boša, Brojgela ili Goje, gnusoliki ispremeštani fragmenti, otuđenost delova tela kao što su parovi očiju od kojih mnogi ne pripadaju nijednom ili svim likovima, njihova horibilna razrogačenost, maske, figurice, antroponagoveštaji, stopljena lica jesu prividna ravnoteža jednom usamljenom parčetu zelenog postolja na koji je sleteo leptir ili plavetnilu blistavo jasnog neba u pozadini slike čiji naslov – *Godine koje su pojeli bumbari 1989–1995* – priziva zatvorsku memoarsku prozu Borislava Pekića (*Godine koje su pojeli skakavci*). Ovakve jukstapozicije nalaze se na većini slika čija je tema smeštena u plavetnilo neba i često se čini da razbacani fragmenti i njihova grupisanost u gomile i gomilice evociraju neku udaljenu eksploziju, pri kojoj su se sve stvari razletele i raspršile, i izgubile težište kao u sthovima Viljema Batlera Jejtisa: „Stvari se ruše; centar ne drži više / Anarhija je provalila svetom / Mutna krv plimom provalila, i svud / Se svečanost nevinosti davi.“ Prozračnost i transparentnost poteza i obrisa koji se međusobno pretapaju, a koji su smešteni na crnu pozadinu, asociraju sablasnost, svet duhova i privida.

Ostaje pitanje da li prikaze sa slika Dejana Ulardžića očekuju i veruju u „drugi dolazak“, ali se, na jedan visoko estetizovan način evidentno pruža odgovor posmatraču da je „moguće da se iz tog pakla besmisla i bespuća čovek ponovo vrati samom sebi, da u sebi pronade snagu i one istinske vrednosti koje će ga učiniti stvaralačkim bićem sa verom u sopstveno dostojanstvo“, kako je to rečeno na otvaranju izložbe (Mile Ignjatović), koja će u Muzeju Vojvodine biti dostupna za javnost do 24. aprila ove godine.

Bulevar 16. 4. 2002, 34–35.

Политички плакат у Војводини (1848–2003)

Изложба „Политички плакат у Војводини (1848–2003)“ др Драге Његована, бившег вишег кустоса Музеја Војводине (а сада директора Музеја града Новог Сада) била је постављена на два нивоа, тј. у две сале у згради Музеја Војводине у Дунавској 37, у другој половини децембра 2004. године. Изложба нам је приказала, у својој једноставној дизајнираности галеријског приступа, преглед најстаријих плаката, који обележавају круцијалне догађаје од половине прошлог века. Пред нама су се низали први плакати чији је изглед био сведен, штур, скоро да су у питању били леци, без посебног дизајна, јер је штампана реч једино што њима доминира. Касније се усложњавају, на први поглед наивно, а затим добијају модеран обол који је препознатљив већ неколико деценија: доминира упечатљива слика и слоган.

Плакат је важно пропагандно и рекламно средство, а од краја XIX века и посебна грана графичке уметности, коју су различито дефинисали. Између осталих Сузан Зонтаг је написала: „Плакати нису само јавне обавести... плакат, за разлику од јавних обавести, претпоставља модеран концепт јавности, у коме су чланови друштва дефинисани првенствено као посматрачи и потрошачи. Јавна обавест има за циљ да обавести или да нареди. Сврха плаката је да заведе, подстакне, прода, образује, убеди, апелује. Док јавна обавест информише заинтересоване или будне грађане, плакат се намеће онима који би иначе прошли крај њега не приметивши га ...“.

Као што је случај са сваком штампаном ствари и судбина плаката почиње са Гутенбергом, премда су стварно значење и употреба плаката везани за појаву индустријског друштва, те масовне производње и потрошње. Уместо добошара који су на трговима и раскрсницама узвикивали важна обавештења, појавио се плакат. Садржаји се тичу владе, регрутације, забаве, побуне, продаје, превоза и слично, а неписменост је приморавала оне који су плакате лепили да их наглас другима читају. Увек се водила борба ко сме да лепи плакате – власт је тражила за себе монопол, забрањивала плакатирање за друге, ограничавала место, контролисала штампање и евидентирала плакатере. Градско представништво у Суботици нпр. 1891. усваја Статут о излагању плаката који прецизира да се плакати могу лепити на тачно одређеним таблама или стубовима. Када је плакат постао професионални посао, око њега су се заузели највећи уметници, сликари и графичари, а од

времена Тулуз Лотрека започео је култ сакупљања и одржавања изложби плаката.

Поред етимологије, дефиниције и историјата плаката, Драго Његован нас у тексту каталога упућује у његову типологију, осврћући се наравно највише на политички плакат, за који каже да се најмасовније штампа, јер га штампају сви: окупатори и ослободиоци, чувари режима и побуњеници, државе и политичке странке, влада и опозиција, удружење грађана и појединци. Политички плакат позива на мобилизацију, објављује демобилизацију и рат, оглашава мир, уводи преки суд и узима таоце, објављује стрељање и помиловање, премешта становништво, уводи полицијски час, ратни порез и сл. Политичке кампање и акције просто се не могу замислити без њега.

И као такав, плакат се проучавао, нарочито од како се почело са систематским сакупљањем и прављењем збирки у музејима, као што је то случај са Збирком плаката у Музеју Војводине која броји око 2.000 примерака. За потребе изложбе састављен је избор од 118 плаката, већим делом из ове збирке, а мањим бројем из Историјског музеја Србије и Градског музеја у Суботици.

Инвентар и попис плаката подељен је у каталогу на шест периода, који су према историјском осећању аутора и расположивости материјала битно маркирани: 1848–1914, 1914–1918, 1918–1941, 1941–1945, 1945–1990. и 1990–2003. На првом спрату зграде Музеја Војводине у Дунавској 37 налазили су се распоређени плакати из прва четири периода, док су у сали у подруму била приказана последња два периода.

Изложени плакати пратили су важне историјске догађаје, као што су народни покрет 1848–1849, Први и Други светски рат и нарочито новија политичка превирања. Одмах на почетку налази се и једини Рукописни плакат (транспарент) са Мајске скупштине у Сремским Карловцима 1848, на којем се јасније уочава година и слоган *Хаиц браћо у име бога само нек је слога... да живи србска слобода*. Налазе се овде и Проглас аустроугарског цара Фрање Јосифа I о постављању архиепископа Јосифа Рајачића за патријарха карловачког и о проглашењу мајора Стефана Шупљикца за војводу, а изузетно велик и илустрован плакат, редак те врсте у овом периоду је *Српска песма прва певачка слава у Сомбору*. Учествује око 1.300 певача из Угарске, Босне и Србије. Плакат за фотографисање војника из 1922. године занимљив је својим ликовним решењем и позивом на фотографисање, јер је у центру обезглављена фигура војника, што упућује на празно место које би евентуална (жива) глава попунила.

Плакат може и да уплаши позивајући, као што то чини Предизборни плакат Народне радикалне странке из 1925, где су бројни портрети уоквирени цртежима костура, набијених лобања, обешеним човеком, замковима, гавранима и осталим арсеналом призора из готских прича! *Не познајем милостињу...* (према комунистима) јесте застрашивање које долази од једне главе налик лобањи под немачким шлемом из 1942, а сличан мотив поновиће се на плакату који иронично наговештава *Атланту '96 Олимпијске игре*: на њему костур обучен у униформу америчког војника хода планетом и носи бакљу. Сабласна карикатура је јединствена, а већина плаката опремљена је у складу са укусом и потребама одређене партије, политичког захтева и историјског тренутка. Са те тачке гледишта естетски приступ евидентан је тек у послератном периоду, па се може стећи утисак да је више преовладавао кич и неукус, него што је реч о добрим ликовним остварења. Њих има: црно-црвени плакат *Тито у Војводини*, леп је баш због доброг портрета и једноставности лика и слогана, док ће црно-бели плакат покрета Отпор са слоганом *Готов је*, такође једноставан и као цртеж и као порука, вероватно због симбиозе своје садржине и форме остати дуго упамћен као један од најупечатљивијих у нашој новијој историји (политичког плаката).

Рад Музеја Војводине 46 (2004): 389–390.

Нове концепције учења у музејима

Јована Милутиновић, *Хуманистички приступ васпитно-образовној улози музеја*, Савез педагошких друштава Војводине и Виша школа за образовање васпитача, Нови Сад – Вршац 2002.

О проблематици постојања и деловања музејских установа толико тога постоји, да се може самерити једино научним приступом. Постојање универзитетских катедри за поједина подручја именују степен цивилизацијских прегнућа одређеног друштва. О томе, такође, говори и њихово непостојање. Музеологија се код нас на појединим катедрама проучава као помоћна историјска наука, којој се не придаје пуно пажње. У већини земаља она пак поставља посебну научну област коју афирмишу бројне катедре са високим звањима. И наравно, исто тако велики број радова који се једва могу наћи у преводима на наш језик. У жељи за сазнањем улоге музеја у једном ширем друштвеном контексту детерминисаном условима и моћима сазнања кренула је Јована Милутиновић* са својим магистарским радом из педагогије (оствареним на новосадском универзитету), сублимирајући најновија достигнућа музелошке теорије (и праксе) у свету и код нас и нове концепције учења које су се, са предзнаком постмодернизма, појавиле у педагогији и другим научним областима.

Ауторка се определила за актуелан, занимљив и сложен проблем који у нашој научној и стручној литератури није проучаван. Предмет њеног проучавања односи се на питање како и на који начин се у оквиру конструктивистичке или развојно-хуманистичке парадигме може унапредити васпитно-образовна функционалност музеја, прихватајући при томе конструктивистичко поимање стварности као оквир за разумевање интеракције која се дешава између посетиоца и музеја. У разради одабраног проблема ослонила се на схватања хуманистички оријентисаних педагога и психолога, по којима људи имају природни потенцијал за учење, отвореност за прихватање нових искустава, способност за откривање и стицање знања која за њих имају одређени смисао и значај.

Пажња је усмерена на најпознатије теорије сазнавања и учења које имају утицаја на организовање музејских експозиција, као и на васпитно-образовно деловање музеја. Овакав

* Јована Милутиновић је пре ангажмана на Филозофском факултету у Новом Саду (асистент на катедри за педагогију), била запослена у Музеју Војводине као музејски педагог од 1995–2001. године.

прилаз у разматрању музеја и његове вишесмерне улоге има упориште у оним теоријама учења које у свој центар стављају активно ангажовање појединца (ученика) у процесу усвајања знања и обједињавање когнитивне и емоционалне компоненте учења. Тиме се наглашава значај подстицајне околине, откривања, претходних искустава и доживљавања у процесу учења.

Комплексност проблема који је Јована Милутиновић одабрала у свом раду изискивао је опис развоја музеолошких концепција, сагледавање различитих приступа тумачења процеса учења у музеју, импликације унутар сваког од њих, те значај водећих теоријских приступа проучавању когнитивног развоја и учења за његов васпитно-образовни рад, као и указивање на основне принципе хуманистичко-педагошког приступа и деловања.

У поглављу *Општи приступ развоју музеја и његовој васпитно-образовној улози* критички и интердисциплинарно приступила прегледу развоја васпитно-образовне функције музеја кроз историју, изложила дефиниције и дала образложење основних термина и појмова неопходних за проучавање и разумевање одабраног проблема као што су: музеј, музеологија, основне музеолошке функције, са посебним акцентом на васпитно-образовној улози музеја. У свом раду није правила разлику између појединих врста музеја, јер сматра да су општа начела васпитно-образовног деловања примењива у свима. Музеји, мимо свих класификација, морају тежити успостављању међуодноса самих својих експоната, те експоната и посетилаца. Они морају бити свесни важности своје улоге у друштву које се мења. То су уједно и услови њиховог опстанка у данашњем свету, као и премисе бројних музеолошких проучавања који су данас актуелни.

Унутар сложене конструктивистичке перспективе лежи веровање да се процес учења одвија на основу личне конструкције и реконструкције знања, које настаје као резултат интеракција са природним светом у одређеном социокултурном контексту, уз динамичко посредовање претходних знања. Конструктивизам нуди дефиницију учења као процеса персоналне конструкције значења. Стога се, када је о музејима реч, пажња посвећује знању и значењима које посетиоци стварају (конструишу) на основу садржаја музеја. Суштина васпитно-образовног рада у музеју не састоји се само у поучавању посетилаца, већ се ради и о томе да посетиоци користе музеј на начин који је лично важан за њих. Ово савремено схватање процеса учења ставља нагласак на активности посетилаца – на њихове унутрашње потребе и потенцијале, истраживачке активности, сарадњу са другима итд. Учење у музеју

схваћено је и објашњено као процес који ангажује чула, стимулише меморију, персонална значења и имагинацију, побуђује радозналост и потпомаже разумевање и поштовање културне баштине и других људи.

У поглављу *Комуникацијска улога музеја* ауторка је обрадила проблем генезе музеолошких концепција, затим изложбе као облика музејске презентивне комуникације и облике излагања. С обзиром на то да будућност музеја лежи у развоју њихове комуникацијске компетенције, ауторка је са правом указала да би у фокус истраживања требало ставити музејску публику и њихове разлоге боравка у музеју. Детаљно је приказала генезу музеолошких концепција и показала да су се битне концепцијске промене музеја дешавале управо на нивоу схватања саме функције музеја у друштву, тј. на нивоу његове васпитно-образовне улоге.

Овде је нарочито важан став према класичном музеју и класичној музејској изложби, према којем они не одговарају данашњем времену. Музеј данашњице треба да престане да буде оптерећен својом сакупљачком традицијом и да се усмери на проблеме хуманости, имајући за циљ комуникацију са заједницом. Уместо механичке слике света коју презентује модерни научни поглед на свет, потребно је ново виђење стварности и темељна промена наших мишљења које ће омогућити испољавање критичког духа према досадашњем току цивилизацијског развоја и које ће омогућити човеку да се ухвати у коштац с огромним проблемима данашњице. У музеју се то може учинити оним приступом који полази од посетиоцевих унутрашњих искустава, те од актуализације његових стваралачких потенцијала, односно, приступом који истиче учење које укључује целокупног појединца и има за њега одређени смисао.

Посебна пажња усмерена је на музејску изложбу с обзиром на то да је она највише коришћен и специфичан медиј у комуникацији музеја са посетиоцима. Приказана је општа слика основне музејске оријентације у презентативној комуникацији данас и то од информативних изложби (најчешће линеарних), у којима нема места за двозначност и неочекиваност, па до савремених комуникацијских које настоје да промене посетиочево сазнање и уведу вишезначност као темељну категорију. Ако је пракса презентације информативног типа надвладана идејом о потреби и могућности тзв. презентације комуникативног типа, онда изложба треба да има значење за посетиоце и да се организује на начин који ће им омогућити обраду информације. Ауторка закључује да је фокусирање

на посетиоце и на значења која они приписују свом искуству један од најефикаснијих начина максимализовања инхерентног потенцијала објеката у музејима и његовом преображају у „комуникативни“ музеј.

У поглављу *Сазнавање и учење у музеју* изложени су и разматрани проблеми у вези са теоријама сазнања и различитих приступа тумачења процеса учења у музеју, могућностима примене теорија учења у васпитно-образовном раду музеја и сазнавања унутар социјалног контекста.

Данас када се у школама све више напушта концепт преношења информација и њиховог складиштења у главама ученика, ни музеј не може више деловати само као пасиван облик документовања и спремања материјалних доказа. У активној улози музеја у друштву, такав приступ је у супротности са новим трендовима у васпитању и образовању и са природом њиховог новог положаја.

На основу анализе савремених приступа учења у музеју (дидактичко-приказивачки, бихејвиористички, приступ открића и конструктивистички), ауторка је закључила да социо-културна теорија има широку примену на велики распон различитости унутар информалног контекста учења у музејима. Појединачни посетиоци у музеј уносе своја специфична искуства, претходно знање и преферирани стил учења, при чему интеракција између појединаца и богатих извора на изложби резултира специфичним исходима за сваког појединачног посетиоца. Дељењем ових искустава са осталим члановима групе или другим посетиоцима увећава се искуство сваког појединца. Музеј који заузима позицију социјалног конструкционизма не прихвата само значај социјално посредованог учења, већ ствара услове за подстицање социјалне интеракције, дизајнира простор, конструише изложбе и организује програме који ће подржати и извући највише за сваког појединца.

Прихватање учења као централне улоге музеја захтева много шире и обухватније ангажовање педагогије. Стога је ауторка у оквиру хуманистичке педагогије изложила и коментарисала четири најутицајније и водеће когнитивне теоријске концепције које могу дати допринос васпитно-образовној пракси у музеју: Дјуиеву теорију искуства, мишљења и учења; Пијажеову развојну теорију; социо-културну теорију Виготског и Брунерову концепцију учења, категоризације и потраге за значењем. С обзиром на то да је у оквиру теоријских концепција наведених аутора усвојена конструктивистичка концепција активног менталног функционисања, оне чине и окосницу раног конструктивизма.

Изложена је суштина и посебност сваке од поменутих теорија и указано је на њихове специфичности и могућности примене у музејској средини.

У поглављу *Педагошке импликације хуманистичког приступа у музејској делатности* на основу претходних перспектива нуди широк оквир за развијање стимулативног окружења за учење и указује на принципе који би се могли успешно применити приликом организовања музејских изложби и програма. Према конструктивистичким моделима учења, утемељење васпитно-образовног рада музеја базира се на активирању посетилаца на изложби, вођењу рачуна о мотивационим факторима и претходном знању, развијању метакогнитивне свесности, подстицању социјалне интеракције, контекстуализовању информација и дефинисању комфора.

Музеји морају да се брину о обезбеђивању прилика да посетиоци нешто сазнају „из прве руке“, да буду просторно и концептуално доступни, да пруже помоћ при разгледању, кретању и сналажењу у музеју, да воде рачуна о индивидуалној и социјалној природи учења, о времену неопходном за размишљање, комфору, привлачењу пажње, вођењу посета, стварању когнитивних изазова, приступачности различитим изворима информација итд. Музеј може да задовољи широк распон људских потреба, јер нуди сусрет са конкретним и аутентичним предметима (културним и природним изворима нашег живота) и интеракцију са другим (музејска искуства су углавном социјална, јер пружају широке могућности за интеракцију са другима).

Јована Милутиновић проучила је богату релевантну литературу, нашу и инострану, како музеолошку, педагошко-дидактичку, тако и ону из других и сродних научних дисциплина и области, што њен рад чини незаобилазним прилогом теорији и пракси проучаваног васпитно-образовног подручја и уједно подстицајем и извором за нова и даља проучавања.

Рад Музеја Војводине 43-45 (2001–2003): 211–213.

Да на крај свог живота не стигнем празног срца

Изложба слика Оље Ивањицки *Очекивање немогућег*
Нови Сад, од 31. јула до 27. септембра 2004.

Распета на две стране стране булевара – градске жиле куцавице која под правим углом избија на Дунав, изложба *Очекивање немогућег* Оље Ивањицки обухватила је у својој концепцији две раскошне зграде унутар којих је било смештено око тридесетак слика, од оних огромних, налик муралима, које опседају степениште и позивају на пењање у Музеју Војводине, до неколико мањих, укупно шест, колико их је било размештено по зидовима велелепног хола Дунавске бановине. Очекујући немогуће посетилац је могао видети сасвим извесно Ољино репрезентативно сликарство и аутентичан сликарски израз којем је она остала верна у делима насталим од 1975. до 2004. године. „Овде су моје све слике, ја више ниједну немам код куће“, тихо је завапила ауторка после отварања изложбе. Подсетимо се: у највећим светским центрима, галеријама и музејима, као што су Метрополитен и Музеј модерне уметности у Њујорку, Национална галерија у Вашингтону, Народни музеј и Музеј савремене уметности у Београду и у бројним приватним колекцијама широм света, налазе се радови ове уметнице која је, поред осталих избора, бирања међу *Изузетне појединце 20. века* (Ај-Би-Си Кембриџ, 2000) и међу *Водеће живе легенде света за 2001. годину* (Ај-Би-Си Кембриџ, 2001). Куриозитет ове изложбе је што је она била оцењена за најпосећенији културни догађај 2004. године у Новом Саду, према сазнањима након испитивања јавног мњења које обавила агенција СКАН. Након Новог Сада изложба је кренула пут предивне палате Рајхл у Суботици, чиме се њено кретање не окончава.

Најчешће је био присутан формат 2x3 метра, премда и композиције на седам метара платна, као и оних далеко мањих, које не стају ни на пола квадратног метра. Замашност њених тема и мотива траже велики простор, чак и ако на њему треба да буде концентрисан само један пар усана и језик у облику јагоде. Уметница је пре коју годину у једном интервјуу истакла како је атомизација тела све учесталија одлика савремене уметности, а да је она на свом путу до мозга стигла до језика који је један од важних људских органа, његов унапређивач. Када је у облику јагоде одговара потреби да чулни доживљај света предочи у извесној стопљености, заправо у свој његовој гротескности (а атомизација тела и њена фантастична употреба датирају још од ренесансе која је устоличила материјални израз карневалске уметности и културе). Њоме одише већина слика виђених на овој јединственој

изложби, јер на њима срећемо заједно велики број личности различитих епоха, космонауте, манекене, нага женска и мушка тела, религиозне мотиве, вође, космичке пределе Месеца и Марса, бројеве, сликарске тубе, предмете за свакодневну употребу... „Дело Оље Ивањицки одише античким и ренесансним духом, духом америчких иновација и космичке еуфорије. У извесном смислу, са својим опусом, Оља је – класификатор“, нагласио је једном приликом Миро Главуртић. „Пролазимо каталогизујући“ начело је Леонида Шејке са којим је од првих дана Медијале уметница интензивно пријатељевала и дописивала се, начело које је подједнако нашло примену у њеној поезији и сликарству. Као да бројни ликови представљени на огромном триптиху *XX век* чине само покушај да се свеколика историја света у свом реперезентативном и генијалном, сакупи, сачува, чувајући успомену на лица, односно портрете Деникена, Далај Ламе, Мартина Хајдегера, Мадоне, Пола Валерија, Лени Рифенштал, Маргарит Јурсенар, Ноама Чомаског, Тесле...

У каталог чувених људи, бесмртника и оних препознатих по извесној склоности, Оља Ивањицки уврстила је сопствени лик, често коришћен као мотив који је на разне начине обликовала. Бела Дуранци је то назвао „суптилно емитована нарцисоидност“, премда присуство сопственог лика може бити окарактерисано као остварена утопијска чежња да се сваком историјском чину или феномену приђе директно, да се оствари телесно, чулно присуство у бројним сегментима људске историје и генезе. Сlike су праћене текстовима који подједнако сугестивно призивају наклоности, мотиве, објашњења, или су додатак у свом вербалном виду. Честе су реплике на познате теме: *Тајна вечера* (1984) је омаж Ренату Гутузу који је на „своју вечеру“ позвао сликаре које воли, док у Ољиним мистичним амбијенту, за столом и удаљени од њега, седе, а неки се тек назире, Исус, Јуда, Борхес, Кортасар, Дирер, Калајић... *Слав медузе* јесте настао потакнут Жериковом сликом, али апокалиптични штимунг на њој изазива и присуство подморнице, за коју из пратећег текста сазнајемо да је потопљени Курск, васкрсао са дна мора. Апокалипса је тема која није заобиђена: на платну дугом седам метара стапају се еротика и смрт, девастирано тело и анђели без лица са патиком, папучом, вишњама (или трешњама?), богородицом, распећем и хладним погледом генерала Александра Хејга.

Када све нестане, када напустимо лице земљиног шара на којем налазимо волшебни свет предмета, лица, биљака, ређе животиња (јагње или саламандер којем је својевремено посвећен читав циклус), винућемо се заједно са ауторком у простране космичке висине и

пејзаже: овај елемент провејава добрим делом њеног новијег стваралаштва, преко Месечевих мора, космонаута (у скафандер је обукла свога оца и себе), до предела Марса које је већ почела да насељава радом своје неуморне маште. У заносне висине са човеком путује сва симболика његове интелигенције, његовог постојања од минорног до епохалног – ништа не пропада. Оља не спашава свет, она само даје путоказе које, попут оних у житу, наговештених сликом *Искиравање*, треба пажљиво пратити, сабирати, тумачити и одгонетати – не своди ли се васколик човеков напор управо на читање трагова, које неко зауман, неко мудар, са божанским или другим прерогативима, поставља око нас. На нама је одговорност: пред нама је изазов.

Рад Музеја Војводине 46 (2004): 399–400.

Фотографија и одевање у Војводини

Изложба *Светлопис и мода: Грађански костим у делима војвођанских фотографа*

Изложба *Светлопис и мода* ауторке Љубице Отић, кустоса Историјског одељења Музеја Војводине у Новом Саду, била је постављена први пут у њеној матичној кући, од 18. марта до 6. априла 2004. године. Ова изванредна изложба кренула је потом на своја, не тако бројна, али ипак запажена путовања, прво у априлу месецу у Сарајево где је гостовала скоро месец дана, а потом у Немачку, где су житељи Улма имали прилику да је посећују прве седмице месеца јуна.

Окосница изложбе Љубице Отић представља чињеница да су се након појаве фотографије у Војводини почели множити фотографски атељеи, у којима су, често на свечан начин, позирали за ту прилику прикладно одевени грађани. Отуд незаменљив сусрет фотографије и моде која је често служила као синоним за начин одевања, карактеристичан за одређено време, стил и епоху. Поставка, као и каталог, говоре о историјском развоју фотографије и њеном продирању у токове савременог живота, као и о присуству трендова и начина одевања, односно одређеног погледа на свет карактеристичног за Средњу Европу и грађански сталеж у распону скоро од 80 година.

Међу свим областима, начин одевања носи најприснију људску поруку: одећа говори о друштвеном статусу, о полу, старосном добу, о естетским и моралним схватањима, о филозофији живота, о националној и верској припадности личности која је носи. Начин на који се носи такође упућује на низ карактеристика које су у одређеним временским периодима имале различиту тежину и значај: од сигнала који говоре о душевном стању човека, до његовог парадирања и позирања, која су у разним церемонијама и другим приликама имала за циљ да прикажу и покажу оно што се тиме хтело истаћи или прибавити: углед, богатство и моћ.

Бројни историјски извори упућују нас на чињенице које говоре о начину одевања у Египту, Асирији и Вавилонији, старој Грчкој, античком Риму и Византијском царству. Од антике до позног средњег века нема драстичних промена у начину одевања, осим када је оно везано за живот на дворовима, што је посебно кулминирало у 17. веку у Француској. Префињени модни талас, рођен у дворском високом друштву, полако се ширио и на грађанску класу, прилагођен њеним потребама и могућностима.

Умножавање људских продужетака у „Гутенберговој галаксији“ условило је и могућност меморисања факата који су чинили део историје свакодневног живота: поред штампе која је омогућила издавање великог броја публикација, од књига (мемоара, путописа, других књижевних и научних дела) до посебних издања, као што су модни и други часописи, журналы, каталози разних врста; архивска грађа, која је у рукописном или штампаном облику сведочила о приватним и јавним моментима везаним за наруџбу и израду одела; ликовна дела, од цртежа до графике, гравире и слике, била су такође вредан докуменат времена; на крају, појава фотографије која је до 60-их година 19. века била привилегија једног грађанског слоја, чинећи њен статусни симбол – тек је појавом талботипије, јефтинијег начина њене израде, прихваћена у најширим друштвеним слојевима и због тога је драгоцен и примаран извор за изучавање грађанског начина одевања од друге половине 19. века.

Због тесне историјске везе са Аустријом европски утицаји у начину одевања стизали су брже у Војводину, преко Беча и Пеште, него у друге делове наше земље. Иако је грађанска класа прихватала европске модне облике, традиционална зависност је у једном делу грађанског друштва присутна до 19. века. О начину одевања и присуству европске моде у Војводини сведоче платна знаменитих сликара, као што су Арса Теодоровић, Павел Ђурковић, Константин Данил и други. Први српски модни часопис *Магазин за художество, књижевство и моду* излазио је у Будиму и један је од првих у Европи који је донео вест 5. априла 1839. године о „Важном открићу“, фотографији, која је исте године 19. августа, као најсензационалније откриће 19. века, промовисана на седници Академије наука и уметности у Паризу.

Смењују се стилови у моди, а они по називима одговарају стиловима у уметности, у времену од почетка 19. века до 30-их година 20. века: ампир (1804–1815), период рестаурације (1815–1820), бидермајер (1815–1848) – били су препознатљиви и у моди, нарочито на женској одећи која се мењала под њиховим утицајем. Други рококо (1840–1870) је уметнички и модни стил који је карактерисала раскошна, богато набрана *кринолина*. Период мешавине стилова (1870–1890) и сецесије (на прелазу два века), карактерише стапање више историјских стилова.

Модне трендове пратио је и развој технологије и индустрије, који је омогућио производњу најфинијих тканина, чинећи их доступним већини друштвених слојева.

Проналазак 19. века је и шиваћа машина која је убрзала развој конфекције. Модне куће постају обележје многих европских градова, а прву кућу високе моде отворио је Шарл Фредерик Вориџ 1857. у Паризу. Шивење од заната постепено прераста у уметност.

Нови друштвени положај жене након Првог светског рата огледао се и у моди, те она почиње да носи моделе практичне, једноставне и ослобођене сувишних детаља. Двдесетих година рођена је популарна игра *чарлстон* по којој су назване кратке вечерње хаљине, прилагођене брзом плесу.

Крајем двадесетих година појављује се Габријела Шанел, чувена модна креаторка, која управо тада лансира своје модне креације и данас присутне у свету моде. Шанел је увела лагане штрикане и хеклане материјале, као и жерсеј, за који је креирала једноставну и практичну одећу. Чувен је њен *шанел костим* од твида, са кратким капутићем и кратком сукњом, као и њена једноставна мала црна хаљина.

Тридесетих година женска мода прилагођавана је мушкој, која је што се тренда тиче, била под утицајем енглеске моде. Главни делови мушке одеће биле су уске панталаоне и фрак, као и дуги рендгот. Фрак је за време Луја XVI постао гала одело двора, а после Француске револуције војна и чиновничка униформа. Тада се појављује у разним нијансама дугиних боја, да би се у 19. веку вратио енглеској елеганцији и црној боји. Користио се на баловима и у најсвечанијим приликама читавог 20. века. Уз њега се носио цилиндер, а у осталим свечаним приликама тврди халбцилиндер. И данас је фрак професионално одело диригената и музичара класичне музике. За свечане прилике служио је и жакет од црног финог штофа. У почетку је имао наглашен струк, уз карактеристична два дугмета на леђима и носио се уз уске припијене панталоне, које су временом постајале шире, а тако се и изглед жакета мењао: постајао је равнији, а ревери су се проширили. У 20. веку носио се уз пругасте панталоне, преко беле кошуље, са специјалном белом марамом и иглом од племенитог метала. Трећа варијанта свечаног црног одела био је смокинг, капут са једноредним или дворедним копчањем, дубоког изреза и са сјајном свилом на реверима. Црне панталоне су са стране имале сјајну траку, а носиле су се и уз прслук који је касније замењен широким појасом.

Фотографија је након Луја Дагера који ју је усталичио у Паризу 1839. добила свој једноставнији и јефтинији начин израде у виду талботипије, педесетих година истог века, што је директно утицало на њену примену у ширим друштвеним слојевима и на појаву већег

броја фотографа, као и фотографских атељеа. Шездесетих година у примени су фотографије залепљене на картон, величине визит карте (6x9 цм), које су се могле чувати у специјално израђеним албумима, чија се појава и везује за време настанка визит карти.

Појавом већег броја атељеа настала је велика конкуренција, као и потреба за рекламом, у чију су сврху служили реверси фотографија: уз податке о имену фотографа, називу радње и адресе, често су ишли стилизовани прикази медаља освојених на изложбама и титуле (нпр. дворски фотограф); текст (у боји) красили су флорални облици и геометријске фигуре; касније су се појављивали и бизарни цртежи, а основни подаци штампали су се и на мађарском и немачком језику.

Дагеротипије је у Војводини било мало, а поуздано се зна да је прве такве записе овде начинио Анастас Јовановић, зачетник фотографије на нашим просторима и дворски фотограф. У Војводини је снимио места на којима су се одвијале важне битке током револуције 1848. Из истог периода сачуван је снимак Петроварадинске тврђаве. Бранка Радичевића и Милицу Стојадиновић Српкињу А. Јовановић снимио је у Бечу.

Први познати фотографски атеље отворен је у Великом Бечкереку 1854, године, а отворио га је Иштван Олдак, чији је посао касније наставио његов истоимени син и атеље је био отворен до 1921. године. Нови Сад је свој први фотографски атеље добио заузимањем Георгија Кнежевића, чије су фотографије забележиле Ј. Ј. Змаја са браћом, Новака Радоњића, сестре Нинковић, Мишу Димитријевића, Литерарне дружине у Печују и многе друге. Након њега појавили су се Стефан Вулпе, Игнац Рајс, Игнац Фулк и још велики број осталих фотографа. Шездесете године карактерише не само велико интересовање за портретну фотографију, која је због незграпности опреме могла да се ради једино у атељеима, него и појава великог броја фотографских атељеа у свим војвођанским градовима и варошицама, који су до краја века постали прави фотографски центри (Велики Бечкерек, Панчево, Вршац, Бела Црка, Велика Кикинда, Суботица, Сомбор, Сремска Митровица, итд.)

Целокупан преглед наведеног историјата је на изложби илустрован наравно великим бројем фотографија, на којима су, заслугом чувених фотографа, забележени како непознати и анонимни људи војвођанских места, тако и познате личности, као што су Лаза Костић, Ленка Дунђерски, Јаша и Милица Томић, Ђорђе Натошевић, Васа Пелагић, Милан Ћурчин и многи други; гардероба у којој су снимани носи одлике стила и тренда који је у њихово

време владао, што је евидентно и из изгледа ентеријера у којем су фотографије настале. Велики број хаљина, капута и других одевних детаља, на луткама и у витринама, послужили су да се, у једном грађанском амбијенту дочараном комадима стилског намештаја и реконструкцијом фото-атељеа, осети дух једног минулог доба, у којем је свечаност живљења био сваки тренутак вредан помена, а у које су, пре свега, спадали и одласци у атеље војвођанских мајстора светлописа.

Рад Музеја Војводине 46 (2004): 391–393.

Insignije dinastije Karađorđević

Izložba Muzeja Grada Novog Sada u Zbirci strane umetnosti

Pojam insignija (od latinskog insignis = zapažen, istaknut) obuhvata oznake vlasti, položaja, funkcije ili pripadnosti određenom krugu ličnosti. Insignije se po tipu i karakteristikama dele na insignije vrhovne vlasti (vladarske insignije ili regalije), sakralne (insignije episkopskog, tonaškog, prezviteriskog ili đakonskog čina, insignije crkvenih funkcija) i sekularne insignije (vojne, policijske, administrativne, sudske, službene, specijalne, odlikovanja i sl.).

Definicijom pojma koji je u naslovu kataloga i izložbe, započet je i jedan od tekstova zastupljenih u katalogu, autora Dragomira Acovića, koji je u koautorstvu sa dr Dragom Njegovanom i Slavicom Ilin tvorac istoimene izložbe. Dalje su, u skladu sa odabranom tematikom, navedeni predmeti koji spadaju pod pojam regalije, odnosno vladarske insignije, a to su krune, pod kojom se podrazumevaju i mitre, tijare, dijademe itd., zatim skiptre, sfere i akakije, narukvice i prsteni, ogrlice, vladarsko oružje, vladarski ornat, prestoli, posebne regalije kao što su zastave, tugovi, suncobrani itd., relikvije i talismani, te krunidbeno posuđe, sa svim podgrupama koje ih prate. Ovakva temeljna podela i definicije važna su karakteristika teksta D. Acovića, koji veoma stručno obrađuje oblast insigniologije, kao i heraldike, jer kako kaže, „insigniologija se, u širem smislu, bavi heraldikom koja je napustila oblast štita“.

Izložba nam u istorijskom preseku daje ne samo znamenja vladarske vlasti dinastije Karađorđević, koja su značajnim delom preuzeta sa stalne postavke na Oplencu, gde se čuva zadužbina kralja Petra I, već i brojna istorijska i umetnička dela preuzeta iz bogatih fondova muzejskih i arhivskih depoa, trezora banaka i crkvi, kao što su Vojni muzej, Istorijski muzej Srbije, Muzej Srpske pravoslavne crkve, Patrijaršija SPC, Trezor Narodne banke Srbije, itd.

Priču o dinastiji Karađorđević, njihov istorijski presek i ulogu sintetično je predstavio jedan od autora dr Drago Njegovan, citirajući na početku svog teksta *Dinastija Karađorđević* dr Dragoljuba Živojinovića: „Bili su hajduci, vojnici u stranim vojskama, buntovnici protiv otomanske vlasti, podstrekači otpora tuđinskoj vladavini, utemeljivači i reformatori moderne srpske države i vojske, zakonodavci, tvorci nacionalnog i državnog programa, podstrekači i podržavaoci širenja moderne demokratije, parlamentarizma, slobodne štampe, privrednog razvoja, borci za oslobođenje i ujedinjenje srpstva, tvorci države Srba, Hrvata i Slovenaca i njeni prvi vladari.“

Posebno su u tekstu obrađeni vožd Đorđe Petrović – Karađorđe, knez Aleksandar Karađorđević, kralj Petar I Karađorđević, kralj Aleksandar Karađorđević i kralj Petar II Karađorđević, što je u katalogu, odnosno na izložbi ilustrovano delima čuvenih slikara i skulptora – od Uroša Predića, Đorda Jovanovića, Paje Jovanovića, preko Špire Bocarića, Vsevoloda Guljeviča, jeromonaha Rafaila Momčilovića i nepoznatog autora, a ova svojevrsna galerija portreta čuvene srpske dinstije, čiji su članovi i danas aktivni učesnici političkog i društvenog života Srbije, upotpunjena je i foto-materijalom, crtežima i drugim ilustracijama iz knjiga, sa novčanica i mozaika.

U centru pažnje su naravno znamenja njihove vlasti, od ustaničke zastave i Karađorđeve dolame, preko krune, skiptra, plašta, šara, pafte koji su vezani za kralja Petra I, te drugih brojnih predmeta koji sadrže znake kraljevskog dostojanstva, kao što je sablja dimiskija kralja Aleksandra, njegova admiralska uniforma, posmrtna maska, ram za fotografije, kandila, ordenja i sl. O sudbini svih predmeta, njihovom nastanku, nestajanju i ponovnom oživljavanju, na živopisan i muzeološki nekonvencionalan način govori nam autorka Slavica Ilin u svom tekstu *Značenje insignija*, koji za predmet ima katalošku obradu predočenih muzealija. Zanimljiva je sudbina jednog retkog umetničkog dela, koje se vezuje za kralja Aleksandra: radi se o reljefnoj kompoziciji u sedefu, alabasteru i srebru sa motivom Tajne večere nepoznatog autora iz Jerusalima, odakle je doneta prilikom sahrane kralja Aleksandra i položena na njegov grob. Na sahrani ju je zapazio najbliži Hitlerov saradnik Gebels koji ju je, nakon nemačke okupacije Srbije i zauzeća crkve Svetog Đorđa na Oplencu, odneo u Nemačku, odakle je vraćena posle rata. Iako nezavidne istorijske uloge Gebels je poznat po svom umetničkom ukusu, a zahvaljujući njemu preživela su i, na primer, brojna dela nemačkog ekspresionizma koja je, ne tako istančani Hitler, hteo da uništi, zajedno sa njihovim autorima.

Jedan od markantnijih prizora sa izložbe, ne samo po mišljenju autora ovih redova, jeste kompozicija u vitrini, sačinjena od posmrtna maske kralja Aleksandra, napravljene u Marseju nakon balsamovanja kraljevog tela, njegovog redengota, odnosno dela admiralske uniforme u kojoj je ubijen i košulje koja i danas nosi tragove skorene krvi stare 72 godine, koliko je prošlo od atentata u Marseju, kada je simbolično, po prvi put, stradala i ideja o integralnom jugoslovenstvu. Simulacija tela u ležećem položaju, ostvarena komponovanjem posmrtna maske, trorogog šešira, redengota i košulje koja se nalazi u produžetku redengota, njihova autentičnost, teška blizina nasilne smrti i njenog istorijskog značenja, donosi onu mešavinu osećanja koji ovaj deo čine

fascinantnim, što se može reći i za celu izložbu na kojoj su se stekli predmeti neprocenjivi po svom umetničkom i istorijskom značaju, i neuništivi u svom aktuelnom važenju koje nalazimo u svemu odgovornom za činove istorije, te učiteljice života, kojom se i danas nadahnjujemo.

Misao 33 (2006): 6.

Svet knjige

Izložba Muzeja Vojvodine u Narodnoj biblioteci „Vuk Karadžić“
u Kragujevcu, april/maj 2007.

Izložba *Svet knjige* nastala je u Novom Sadu, u Muzeju Vojvodine 2006. godine kao podsticaj upoznavanju knjige ne samo kao sredstva saznanja i medijuma različitih čitalačkih doživljaja već i kao predmeta koji je plenio pažnju kako načinom izrade, tako i svojom inspirativnom ulogom u umetničkim interpretacijama. Jedan od ciljeva izložbe bio je i predstavljanje Zbirke stare i retke knjige Muzeja Vojvodine, zapravo jednog njenog dela, te isticanje nekih pratećih elemenata koji njenom opstanku osiguravaju trajnost i prepoznatljivost, elemenata često poznatih samo posvećenicima retkih i nepopularnih nauka. Takođe je imala za cilj da uvede i proslavu Dana knjige, kojem se tek nekoliko godina unazad posvećuje izvesna pažnja u našim krajevima.

Na 28. opštoj konferenciji UNESKO-a održanoj 15. novembra 1995. godine, u znak sećanja na 23. april, dan smrti Šekspira, Servantesa i De la Vege, ali i dan rođenja drugih velikih autora, među kojima je i Nabokov, proglašen je Svetski dan knjige i autorskih prava. Ideja o obeležavanju tog dana potekla je iz Katalonije u Španiji, gde su se, unazad osamdeset godina, svakog 23. aprila, na Sv. Đorđa, poklanjale ruže i knjige voljenim osobama. Glavni cilj Svetskog dana knjige je da ohrabri decu da iskuse zadovoljstvo čitanja knjiga i pruži im mogućnost da dobiju svoju knjigu. Svake godine je sve veći broj zemalja koje na razne načine učestvuju u obeležavanju ovog praznika.

I Muzej Vojvodine se priključio obeležavanju Dana knjige, čiju je tradiciju preneo u Kragujevac, u Narodnu biblioteku „Vuk Karadžić“, sa ciljem da se ovdašnjoj publici predstavi ne samo sa svojom zbirkom i načinima prezentovanja jednog bogatog znanja kakvo je znanje o knjizi, već i da se, u zajedničkom naporu, sjedine tradicije čuvanja stare knjige i njenog upoznavanja sa širokom publikom. Stoga se na ovoj izložbi mogu videti i primerci iz bogatog fonda stare knjige iz Narodne biblioteke „Vuk Karadžić“, kao i osvrt na dragocene momente iz istorije nacionalnog izdavaštva i štamparstva koje se vezuje za Kragujevac u vreme kneza Miloša Obrenovića i Dimitrija Davidovića, začetnika prve srpske tipografije, koja je u Kragujevcu radila od 1833. do 1835. godine.

Široki spektar tema i pojmova zastupljen je na izložbi, kao i u katalogu, posebno priređenom za ovo gostovanje. Izložba *Svet knjige* ostvarila je nameru da čitalaštvo upozna sa

brojnim vidovima i oblicima knjige, koji su se menjali tokom istorije, od 12. do 20. veka, a pre svega je prikaže kao izvor raznih znanja, naročito estetskih vrednosti iz oblasti književnosti i umetnosti.

Uvodni tekst kataloga je istovremeno i tekst legende, dok se razrada odvijala u njegovom osnovnom delu, sačinjenom od odrednica koje su zastupljene na izložbi ili su sa njom, kao i sa knjigom samom, u vezi. Leksikološko-enciklopedijski oblik, kao jedan od najstarijih formi teksta, naročito je popularan u eri postmoderne, podjednako i u književnosti i u nauci, a ovde ima zaista opravdano mesto, jer se svet knjige, sa istorijom svoje unutrašnjosti i spoljnih obeležja, nametnuo brojnim temama i odrednicama. U tekstu su obrađeni pojmovi kao što su autograf, bibliofil, bibliofilsko izdanje, bibliofob, bibliografska retkost, biblioteka, vinjeta, vodeni znaci, grafička zbirka, ekslibris, elektronska knjiga, iluminacija, ilustracija, inicijal, konzervacija, kustos, liliputno izdanje i tako dalje, pa sve do papira i štampane knjige. Među njih spadaju i odrednice o veku prosvetljenosti i književnom stvaralaštvu i izdavaštvu 19. veka sa naših prostora, jer su ove teme takođe bile uslovljene jednim delom Zbirke stare i retke knjige Muzeja Vojvodine, o kojoj je u tekstu isto tako bilo reči. Razrada zastupljenih tema argumentovana je ne tako brojnim citatima, ali je zato podržana korišćenom literaturom.

Tekst ima, pored svoje edukativno-informativne uloge, zadatak da se uklopi u jedan konstruktivistički prilaz tumačenju prikazanih datosti, pri čemu je posmatraču, odnosno čitaocu omogućeno da od predloženih činjenica iznalazi i uspostavlja veze na osnovu kojih, kao i sopstvenih afiniteta, gradi „neku svoju priču“ o tome šta sve knjiga može da bude, šta je bila i gde su njene okosnice i granice.

Otvaranje izložbe na Dan knjige u Kragujevcu proteklo je uz prikazivanje 7-minutnog filma, koji je uradio samostalni producent, snimatelj i montažer Željko Mandić. Film je na stilski raznovrstan i pregnantan način, sa izvesnim otklonom od dokumentarnog i novinarskog pristupa prikazivanja, predočio izgled izložbe *Svet knjige* u Novom Sadu prošle godine.

Rad Muzeja Vojvodine 49 (2007): 290.

Rimski šlemovi iz Muzeja Vojvodine

Izložba *Kasnoantički šlem iz Jarka* zamišljena je tako da nam predstavi načine otkrivanja, rekogniciju, restauraciju i prezentaciju ne samo poslednje otkrivenog rimskog pozlaćenog šlema iz sela Jarak u Sremu, već i prethodno pronađena dva šlema iz Berkasova koji od 1955. čine jedne od najdragocenijih eksponata Muzeja Vojvodine, postajući njegov neformalni zaštitni znak.

Autorka izložbe Tijana Pešterac, kustos-arheolog i dizajner izložbe Jelena Dobrović, akademski slikar, osmislile su zanimljivu i inspirativnu postavku, prilagođavajući se prostoru sale u zgradi u Dunavskoj 37, ali i propozicijama savremenog pristupa ekspoziciji materijala, sledeći jedan od osnovnih zahteva muzeja koji, prema Etičkom kodeksu IKOMA (ICOM) iz 2004, imaju *važnu dužnost da razvijaju svoju obrazovnu ulogu i privuku širu publiku iz zajednice, okoline ili grupe u čijoj su službi.*

Duhovno putovanje kroz vreme i kulturološka avantura suočavanja sa predmetima koji na simbolički način predstavljaju jednu od najjačih evropskih država – Rimsko carstvo (na našim prostorima prisutno od I v. n. e. sve do pada Carstva), podeljeni su na tri faze/prostorije.

U prvoj prostoriji posetioci su sa temom, najavljenom TV spotom i novinarskim prikazima sa konferencije za štampu, mogli da se upoznaju preko pet panoa na kojima su se nalazile legende, 3D animacije šlema iz Jarka nasuprot rotirajuće osvetljene žičane skulpture Dragana Miličića koja je predstavljala konstrukciju istog šlema, a naročito putem dokumentarnog 50-minutnog filma o sva tri rimska šlema.

Autori filma Nela Toth i Saša Ljubojević, su na način dokumentarnih filmova i ostvarenja popularnih televizijskih produkcija kao što su National Geographic ili History, uspeli da ožive vreme rimskih osvajanja na području današnje Vojvodine i Slavonije, nastanak provincije Panonije, važna strateška utvrđenja i položaje mesta značajnih za otkriće rimskih šlemova. Pronalazak šlemova, istorijska kretanja i mape, kao i kazivanja naučnika i konzervatora, te postupak restauracije, u jednoj živopisnoj montaži nadahnuti su virtuelnim kretanjem šlemova, detekcijom njihovih detalja i strukture, kao i transparentnošću konstrukcije, što je ostvareno bogatom i izražajnom kompjuterskom animacijom.

U legendama na pet panoa govorilo se, uz pomoć mapa i fotografija, o nalaženju kasnoantičkog šlema u selu Jarak, udaljenom od Sirmijuma (Sremske Mitrovice) 17 km, koji je u fragmentima, smotanim u zlatni svitak i smeštenim u krčag, pronašao u avgustu 2006. godine

poljoprivrednik Živko Rajaković, a koji je, ne raspoznavajući o čemu se radi, fragmente ispravljao lepeći ih na karton. Pažnji stručnjaka iz Muzeja Vojvodine dr Velikoj Dautovoj Ruševljan nije tada moglo promaći da se tu u stvari radi o šlemu tipa Berkasovo. O delovima, radionici i pripadnosti takođe je precizno izvešteno: saznajemo da je šlem verovatno pripadao visokom oficiru iz neke od konjičkih jedinica rimske vojske, a po skupocenosti izrade i njegovoj predstavi na novcu sa likom vladara, sasvim je izvesno da su i sami carevi mogli posedovati takav šlem.

S obzirom na to da su ostaci šlema pronađeni u krčagu arheolozi su zaključili da je reč o ostavi, a da je vreme njenog pohranjivanja u zemlju moguće vezati „za nemirno doba IV veka, kada je tlo provincije Druge Panonije (Pannonia Secunda) bilo poprište brojnih sukoba, počev od unutrašnjih borbi za vlast, do ratova koje su Rimljani vodili sa spoljnim neprijateljem – brojnim varvarskim plemenima“.

Pano 3 i 4 govorili su o restauraciji i konzervaciji, pri čemu su pristupačnim jezikom postale čitljive sve faze u oživljavanju predmeta koji je na prvi pogled delovao kao hrpica zlatnih ljuski: konzervator Milan Čolović i restaurator-vajar Slobodan Savić uspeali su da skinu naslage minulih vekova i vrate predmet u skoro funkcionalno stanje, ali i prepoznatljiv izgled. Arheolozi dr Velika Dautova Ruševljan i docent dr Miroslav Vujović predložili su dva tumačenja natpisa na šlemu – radi se ili o imenu konjičkog krila ili o delu ličnog imena vlasnika šlema, koje može glasiti kao Latinianus, Latinus, Lateranus, Laternus, Latiaris, Laticcus, itd.

Pano 5 podsetio nas je na povest kasnoantičkih šlemova iz Berkasova: o tome kako ih je pronašla seljanka Angelina Vrkić, kako su bili zakopani još u rimsko vreme zajedno sa dva para konjskih žvala i nekoliko srebrnih ukrasnih delova za pojas (koji su bili izloženi u vitrini u drugom delu izložbe), te o istorijskim uslovima IV v. n. e. u kojima su nastala i pohranjena u zemlju. Radi razlikovanja nazvani su Šlem br. 1 i Šlem br. 2 iz Berkasova, a prvenstvo najlepšeg među svim ikada pronađenim kasnorimskim šlemovima uvek je pripadalo Šlemu br. 1: „Izuzetnog sjaja, ukrašen umecima od staklene paste koji imitiraju dragi kamen smaragd i poludrago kamenje oniks i kalcedon, već pola veka oduševljava naučnu i širu javnost“. Autorka izložbe Tijana Pešterac na istom mestu ne propušta da navede o kakvoj je to javnosti sve reč, pa spominje i dve velike evropske izložbe koje su se poslednjih godina organizovale u Triru (Nemačka) i u Udinama (Italija), na kojima su šlemovi iz Berkasova imali povlašćeno i reprezentativno mesto. Njenom zaslugom je ova priča redukovana i objavljena u flajeru-katalogu koji je, u srpskoj i engleskoj jezičkoj verziji, pratio ovu postavku od 12. do 22. maja 2009. godine.

Središnji deo izložbe sastojao se od vitrine sa krčagom u kojem su nađeni fragmenti šlema iz Jarka, te dva para konjskih žvala i srebrne aplikacije za vojnički pojas koji su nađeni u ostavi iz Berkasova. Na dva susedna zida prostirala su se dva stripa, veličine od oko 2x3 m, na kojima je umetnik Nebojša Pejić koloristično i realistički oživeo momente pronalaženja sva tri šlema (tekst se mogao iščitati u prevodu na engleski, posebno odštampanim za izložbu).

Srednja ili druga prostorija je pored vitrine sadržavala i četiri laptopa, pri svakom zidu, na kojima su se mogle gledati fotografije šlema iz Jarka pre i posle restauracije.

Treća prostorija je od druge bile odvojena tamnom zavesom na kojoj su odštampane fotografije šlemova i potpisne legende, u istom rasporedu kako su bili i izloženi u poslednjem delu postavke. U zamračenoj prostoriji tamnih zidova, tri šlema na rotacionim postoljima, pokrivena zvonima od pleksiglasa, na koja je padala hladna usmerena svetlost iz tri izvora, na postamentima od oko 1 m visine pokrivenim belom nabranom draperijom, bila su okružena sa osamdeset gipsanih figura vojnika, visine 50 cm koji su predstavljali visoke konjičke oficire iz IV veka, kakvi su i mogli nositi jedan ili sve prikazane šlemove. Bio je to zapravo jedan umnoženi vojnik, a ne neka vojna formacija. Figure su bile postavljene na svetao pod ispunjen veštačkim ružinim laticama koje su simbolizovale trijumf rimskog oružja i opasane mesinganim stubićima, povezanim kanapom; čitava prostorija mirisala je na ruže, a ambijent je ispunjavala mešavina filmske instrumentalne muzike na temu Rimskog carstva. Skoro mistična atmosfera obavijala je tri velelepna rimska kasnoantička šlema, čija je zlatna boja dobijala iskričavo sablastan izgled sporo se okrećući pod hladnim osvetljenjem, a ovoj hladno-toploj mešavini sasvim je odgovarala igra senki i svetlosti, koja se lomila među figurinama na podu. Simbolizam ovako minimalistički ponuđene postavke samo je još više naglasio lepotu i posebnost ovih eksponata.

Verbalni nivo izložbe trebalo je da pored flajera-kataloga, legendi i filma, bude upotpunjen i pratećom monografijom *Kasnoantički šlem iz Jarka*, autora dr Velike Dautove Ruševljan i dr Miroslava Vujovića, što se nažalost nije dogodilo, pa ćemo o ovoj publikaciji govoriti po njenom izlasku iz štampe.

Zadovoljavajući ne samo vizuelno i auditivno, već i kinetičko, taktilno i oflaktivno, na nivou čula, koja tako angažovana predstavljaju riznicu fenomenoloških i sazajnih senzacija, izložba je uspela da uspostavi ritam predstavljačkog u postupnoj gradaciji ponuđenog sadržaja, podatnog ne samo nivou stručnjaka, koji će pomno zagrebatu ispod površine stvari, već i arheološki nevičnim i laički zainteresovanim da, od brojnih termina vezanih za delove šlema do izraza lica

slučajnih pronalazača prikazanih na stripu i samih predmeta, sklope celinu koja će ih preneti u rimsko doba. Autorka je uz brojnu ekipu saradnika uspela da odgovori na Faustovu mudrost, odgonetajući *prošla doba koja su u tami, / zapečaćena knjiga prava; / što vama duh se doba čini / ono je sopstven duh vaš u suštini, / u kom se doba odražava.*

Rad Музеја Војводине 51 (2009): 366–369.

Ноћ Шерлока Холмса

Славни детектив енглеског писца Конана Дојла, који је своју планетарну популарност стекао и уз помоћ других медија, нарочито филма, телевизије и стрипа, али и музеолошким поставкама и скулптуром, обрео се у Ноћи музеја на изложби *Археолог као детектив*, ауторке Лидије Баљ, као сигнификантни стрип-водич из чијих смо облачића могли ишчитати суштинске идеје ове, наоко кратке, али прилично прегнантне поставке коју је дизајнирала Јелена Добровић.

Ситуирање у спољне ходнике сала на којима се налази стална поставка Музеја Војводине је својом „Г“ структуром такође условило занимљивост и тајанственост откривања изложбе (сугерисане пригушеним осветљењем) која се може прећи у двадесетак корака. Иза паноа и окука „стрип“ се урушавао у мање амбијенталне целине као што је замишљени радни кабинет чувеног српског археолога Милоја Васића, некад и сад, са стилским радним столом и столицом, орманом пуним књига, слајдовима на којима су се одмотавали призори са његових ископавања и његов дневник из 1911, те слајд шоу презентацијом специјализованог софтверског пакета *Archaeo-PackPro*, који је први пут коришћен током археолошких ископавања и истраживања у Винчи и који нуди потпуну интерактивност током радног процеса, базе података и рада у 3Д окружењу. Иза следећег паноа открива се кабинет форензичара данас, са радним столом, лаптопом, паноима са отисцима прстију, те материјалом који служи за прикупљање података са терена, док је простор на којем се обавља прикупљање и анализа отисака прстију, ограђен траком, далеко другачијом од оне жуте којом амерички плавци и форензичари омеђују места злочина: наша је црвено-плаво-бела са црним ознакама и словима.

У само неколико потеза посетиоцима се сугерише да археологија мора да се ослони и на методе из других области и наука, као што је форензика, нарочито у детекцији и читању отисака прстију. На археологу је да, прегледањем материјала са локалитета, уочи има ли на њему и неки отисак прста, који научнику може помоћи да утврди старосну доб аутора датог предмета. У фокусу детективног препознавања нашле су се овог пута играчке из преисторије, из збирки Музеја Војводине, док је под „лупом“ посебно разматрана једна играчка, чији је облик позајмљен из света четвороножаца, са отиском прста који је припадао детету. Ово откриће додатно је потврдило премису да је у питању заиста дечија играчка.

Према досадашњем искуству Лидије Баљ, трагови прстију се најчешће срећу на дечијим радовима и они су последица недостатка вештине и искуства. Међутим, трагови прстију су чести и на дечијим играчкама које су израдили одрасли, јер им приликом израде често није поклањана велика пажња, или у случајевима када завршна фаза обраде – као што је глачање – није изведена у потпуности. Анализом отисака прстију могуће је добити низ драгоцених података – од оних везаних за реконструкцију поступка приликом њихове израде до узраста особе која их је направила.

На изложби се, унутар мрежасте полице налик на саће, могло видети око педесетак најмаркантнијих играчака старосне доби од 3.500 до 7.000 година, већином са налазишта Феудвар и Гомолава. Панои који својим црнобелим фотографијама представљају свет детета које данас меси глину и открива у њој занимљиве облике јесте материјализација тезе о насушној људској потреби за игром, старом колико и сам човек. Према педагогу Емилу Каменову играчке, као и сама игра, имају вишезначну улогу – оне су средство забаве али и учења, оне унапређују когнитивно понашање, стимулишу креативност и помажу у развоју психофизичких и менталних вештина деце неопходних за каснији живот. Јављају се као медијатор света који окружује дете, извор су прилагођавања и стваралаштва, одређеног усмеравања у мишљењу и понашању, али и слободе да се понаша по сопственом укусу и у складу са сопственим намерама. Дечије играчке археологу пружају драгоцене податке о укључености деце у живот заједнице, па њихово истраживање омогућава боље разумевање односа између одраслих чланова друштва и деце. Са друге стране, оне сведоче о различитим доменима живота заједнице, те ова сазнања доприносе бољем познавању укупне организације друштва.

Последњи сегмент изложбе представља витрина са непознатим предметима и кутија у коју су посетиоци изложбе могли да оставе предлоге покушаја открића и сугестија шта би предочених шест предмета могло да представља. Сегмент разоткрива археолога као несигурног трагаоца за претпостављеним функцијама остатака материјалног света, ишчезлог пре неколико хиљада година, али и истраживача који, отворен према свету, може бити инспирисан у процесу сазнавања и сугестијама оних који су најмање стручни, али можда имају богату машту, као што су то нпр. деца. Отуд и најчешће обезличени лик Шерлока Холмса (обученог у старомодно одело које му је дао први илустратор Дојлових прича Сидни Пецет, натичући му, између осталих шешира и тзв. дирсталкер или капу за лов

за јелене – коју Конан Дојл никада под тим именом није споменуо – али само када би га представљао у ванградским срединама) заправо представља кат-аут фигуру, спремну да добије било чије лице, лице онога ко се упусти у авантуру откривања, као што је то урадила и ауторка изложбе, предњачећи, као и британски писац, у односу на време у којем истражује. Не заборавимо да је славни детектив, као најчешће форензичко средство – отисак прста – користио нешто раније него што је то постало и средство званичне полицијске истраге у Лондону, са краја XIX века.

Рад Музеја Војводине 52 (2010): 357–359.

Музеј Војводине – Приказ 52. броја *Рада Музеја Војводине*

Часопис *Рад Музеја Војводине*, чији је први број објављен 1952. год. и који се првобитно појављивао под називом *Рад војвођанских музеја*, да би са променом назива издавача – од Војвођанског музеја у Музеј Војводине – и он 1992. променио назив, је до 2010. године изашао у педесет и два броја (41 свеска). Континуитет излажења часописа је, и поред историјских тешкоћа, очуван, као и његов рејтинг, те по последњој ранг листи републичког Министарства за науку и технолошки развој он носи ознаку М52. Програмска оријентација овог годишњака, са незнатним изменама и допунама, сачувана је до данас. Идући у корак са временом *Рад Музеја Војводине* прилагођава своје рубрике пратећи савремене тенденције, а свој профил јасно обликује стратегијом која пружа најбољи приступ научним и стручним текстовима, као и текстовима који употпуњују карактер оваквог часописа.

У последњем 52. броју *Рада Музеја Војводине* заступљене су следеће научне области и рубрике: антропологија, археоботаника, археологија, етнологија, историја, историја уметности, палеонтологија, музеологија и културни менаџмент, затим грађа, прикази књига и изложби, размена публикација и In memoriam-и. У изради научних и стручних радова учествовало је 29 аутора, од којих су десеторо радници Музеја Војводине. Највише прилога је из археологије, историје и историје уметности.

Теме су бројне. Пажњу Иване Пантовић нарочито заокупљају „култни хлебови“ које препознаје као слабо истражене. Ослањајући се на 19 примерака са локалитета Потпорањ – Кремењак и Вршац – Ат, који се налазе у збирци Градског музеја Вршац, ауторка чини напор да нам, на основу свих доступних података, пружи нешто више информација које ће омогућити боље разумевање и будуће прецизније дефинисање евентуалне улоге ових предмета у оквиру винчанске културе. Винчом се бави и Снежана Маринковић која нас упознаје са археолошким налазима са локалитета Живанићева доља, смештеним у збирку Народног музеја Зрењанин. У питању су предмети из периода од винчанске културе до средњег века, при чему ауторка нарочиту пажњу поклања онима из винчанске културе, а то су посуде за свакодневну употребу, богата фигурална пластика – атропоморфне и зооморфне фигурине, амулети од алабастера и накит од спондилус шкољке. Лидија Баљ је и даље окупирана темом преисторијских дечјих играчака, овога пута из енеолитског периода са

Гомолаве. Ради се о минијатурним предметима од керамике међу којима се налазе различите посуде, жртвеник и мала зооморфна теракота, а циљ њеног рада је приказ заступљености дечијих играчака у археолошким налазима и указивање на значај њиховог изучавања. Тијана Станковић-Пештерац представља резултате геоелектричне проспекције на локалитету Феудвар код Мошорина, која је спроведена у априлу 2006. године и чији је циљ био да се утврди да ли се културни слој наставља, тј. да ли последњи откопан слој крије археолошке остатке. Илдико Медовић описује два предмета са територије средњег Баната, односно локалитета Тараш-Селиште и Борђош. Са Тараша потиче ливени оков од бронзе са сценом бика на којем стоји птица, што је типична представа за критско-микенску културу. Оков из касног бронзаног доба је служио као украсни део кола. Други предмет је харпун из бронзаног доба, откривен на локалитету Борђош, који се користио за риболов. Метални налази су и предмет анализе Марије Јовановић која нас упознаје са накитом из старијег гвозденог доба и латенског периода са локалитета Гомолава. Ради се о копчама типа Ламинци из I в. п. н. е, астрагалним појасевима из IV–III века п. н. е. који имају бројне аналогије у старијем гвозденом добу, у сремској групи. На Гомолави, у каснолатенском насељу које су средином II в. старе ере подигли Скордисци, пронађено је више бронзаних огрлица са механизмом за затварање, док из подграђа налазишта потиче бронзана копча из халштатског раздобља.

Анрополошки налаз из гроба пронађеног на локалитету Пећине у Врднику 1969. године, који је опредељен у старије гвоздено доба, навели су Наташу Миладиновић-Радмиловић и Александра Капурана са Археолошког института у Београду да напишу рад и осветле анализу ових остатака: у питању су добро очувани, али некомплетни, скелетни остаци мушке индивидуе старе око 25 година. Прилог из археоботанике, као и до сада, потписује Александар Медовић, а овога пута нас упознаје са неколико индикативних узорака из I или II в. са локалитета Хртковци-Врањ у оквиру комплекса Гомолава, који се састоје од неколико корова из окружења јечма, чији квантитативни и квалитативни пораст у односу на колекције из млађег гвозденог доба на Гомолави указују на системски заокрет у ратарству. Сеоско-интензивна производња на мањим парцелама се мењала ка екстензивној, аграрној индустрији великих поседа, што представља пледоаје за размишљање о могућем римском утицају. Палеонтологија је заступљена са прилогом Дарка

Радмановића који описује варирање морфометријских карактера тарзалних костију код домаћег говечета и јелена из неолитских слојева балканског полуострва.

Етнологија је заступљена са два прилога, Ане Сећ-Пинћир и Татјане Бугарски, и оба се заснивају на проматрању и тумачењу свадбених обичаја. Ана Сеч-Пинћир анализира склапање брака код Словака у Пивницама које обухвата периоде предсвадбених обичаја, обичаја на дан венчања и обичаја после свадбе, доводећи у питање функције, позиције и важности свадбених обичаја компарацијом традиционалног и савременог модела. Татјана Бугарски се у свом раду бави елементима свадбених обичаја у Гибарцу, селу у Срему које је до последње деценије XX века било већином насељено Шокцима – Хрватима, а који су спровођени у периоду од завршетка II св. рата до 70-их година XX века, мада су се многи од њих одржавали и касније. Описани су обичаји пре, у току и после свадбе и приказане су улоге учесника у свадбеном ритуалу, нарочито свадбених часника, као и улога и значај села.

Историја уметности започиње са радом Драгане Гарић која уочава велики број карикатура у листовима *Брка*, *Сатир*, *Шаљиви астроном*, *Врач погађач* и *Абуказемов шаљиви календар*, које за тему подсмеха имају женску моду. Исмевали су се преуски мидери у којима су жене тешко дисале, незграпно и непропорционално велики шешири које су једва стојали на главама, дугачки шлепови који су се вукли по поду, те велики број подсукњи. Милана Квас анализира писма Мила Милуновића из Документарног фонда Спомен-збирке Павла Бељанског, настала између 1931. и 1935. године. У њима се налазе подаци о копији Пусенове слике *Инспирација песника*, Милуновићевом раду насталом у Лувру 1926/27. године, о односу између колекционара и уметника, као и о Милуновићевим сликарским узорима. Бељански се у овим писмима појављује као посредник у продаји Пусенове копије Француском клубу у Београду, али и као уметников пријатељ и мецена. Јасна Јованов разматра значај и функције легата у друштву, затечено стање у овој музеолошкој области у Србији, мапира проблеме и позитивне аспекте у области рада легата и сагледава перспективу и могућности које они имају у нашем друштву. Студије случаја обухватају различите моделе функционисања легата, којима се илуструје текућа пракса. Иван Крашњак из Загреба пружа нам на увид историју настанка крста принца Еугена на Везирцу, којим је обележена победоносна битка над Османлијским царством код Петроварадина 5. августа 1716. године. Нацрт за споменик израдио је архитект Херман Боле. Споменик је исклесан из белог истарског и тиролског мрамора у радионицама Обртне школе у Загребу,

а радионице исте школе израдиле су, такође према Болеовом пројекту, и ограду од кованог гвожђа постављену око споменика. Угљеша Рајчевић из Београда нам је представио портрет вајара Дејана Бешлина (1897–1967), до сада мало познатог стручној јавности и српској историји уметности. Аутор је више јавних споменика, краљевима Петру I, Александру и Петру II Карађорђевићу, а велика већина његових дела била је уништена у периоду од 1941. до 1944. године. Вајао је и попрсја Илије Бирчанина, Светозара Милетића, Полита-Десанчића, Косте Трифковића, Тихомира Остојића и др. Посебан извор у реконструкцији биографије била је преписка између њега и др Милекића, некадашњег директора Музеја у Суботици. Још један портрет испоставља нам Филип Крчмар из Зрењанина, који уобличава лик и дело Липота Баумхорна, мађарског архитекте познатог првенствено по изградњи синагога (преко 20) широм Аустроугарске. У раду је стављен акценат на његово стваралаштво на тлу данашње Војводине, сагледано у знатно ширем контексту, који обухвата положај Јевреја у Аустроугарској и трендове у мађарској архитектури на прелазу из 19. у 20. век.

Највећи број радова је из историје. Александра Смирнов-Бркић из великог опуса академика Милоша Н. Ђурића (1892–1967) издваја списе о античкој култури, нарочито осветљујући оне о хеленском миту, с циљем да одреди његове методолошке постулате у приступу миту, као и да његове анализе појединих хеленских митова класификује према модерним теоријама митологије. Снежана Божанић даје исцрпан приказ влашког становништво на поседима св. Стефана у Бањској, на основу Светостефанске хрисовуље по којој нису засебно наведене међе и границе дарованих катуна. Чарна Милинковић одређује положај жене у средњем у веку ослањајући се највише на законе, повеље и житија, као документима друштвених токова и поделе рада. Феудално уређење, као и продор хришћанства у разне народе и њихове културе, јесте основ средњовековног друштва и без познавања њега, не може се схватити ни улога жене. Борис Стојковски даје преглед историје османлијске управе над Суботицом, кроз коју је прошао и Евлија Челебија, од 1542–1543. па све до Великог бечког рата. Гордана Буловић нас, на основу Збирке фармације Музеја града Новог Сада која садржи предмете, стручну литературу, библиотеку и архивску грађу, упознаје са постојањем и радом некадашње апотеке „Код златног орла“ у Петроварадину. Веселинка Марковић разматра настанак првих пивара у Војводини, а међу њима највише пивару у Великом Бечкереку која је основана 1745. год. Ђерђ Мандић описује увођење

оргуља у Војводину, нарочито након протеривања Турака и организовањем верског живота великог броја досељеника међу којима је било католика, протестаната и Јевреја-либерала, који у својим обредима користе оргуље. Видак Вуковић даје нам увид у збирку ватреног оружја Народног музеја Зрењанин, међу чије највредније примерке спада колекција барона Николића од Рудне, унука српског кнеза Милоша Обреновића, поклоњена почетком XX века. Владимир Баровић нас упознаје са оцем српског новинарства Димитријем Давидовићем кроз његов рад у државној служби, дипломатији и на изради првог либералног устава у Србији. Анализира његов новинарски рад и деловање на уређивању листова, посебно на развоју рубрика у српском новинарству, као и настанак жанровске структуре у листовима које је покренуо и уређивао.

Прилог из музеологије потписује Тања Ђођић која наводи разлоге настанка и почетак употребе ветрењача на подручју северне Војводине, уз кратак осврт на последњу ветрењачу у Бачкој Тополи. У рубрици Културни менаџмент имамо рад Мирослава Вујичића, Угљеше Станкова и Снежане Бесермењи у којем се анализирају фактори који могу утицати на успешност веб презентације музеја при чему је за студију случаја узета веб презентација Музеја Војводине. Грађу о ускршњим обичајима у Новом Саду доноси Данка Вишекруна, о књигама Слободана Бјелице, Владимира Вујина, Спомен-збирке Павла Бељанског, Снежане Мишић, Жарка Димића, Ервина Дубровића и Драга Његована пишу Душан Миљковић, Јован Пауновић, Миланка Тодић, Лидија Мустеданагић, Драго Његован, Милкица Поповић и Предраг Бајић. У рубрици Из музеја и галерија налазе се прикази изложби Музеја Војводине и Градског музеја Вршац, присутна је и размена публикација са описом стања за 2008–9. годину и три *In memoriam*-а.

Годишњак Историјског архива Града Новог Сада 5 (2011): 316–320.

Karneval – svuda!

Izložba i katalog Vesne Marjanović u Muzeju Vojvodine *Na kraju i na početku karneval*, februar 2012.

Vesna Marjanović razmatra karneval ne samo kao folklorni, već i kao kulturni fenomen, čineći, kako ona u svojoj pregnantnoj studiji skromno kaže, samo „početni korak ka razumevanju karaktera i strukture karnevala“. Nesvojstven srpskom folkloru osim u običajnim i obrednim formama, koje zapravo imaju iste korene i slično ontološko poimanje čoveka u svetu i prirodi, karneval je ipak nalazio mesta na prostorima Srbije i naročito Vojvodine, a njegovo razmatranje kao savremene pojave inicira posezanje i za prvim pojavljivanjima. Autorka naglašava da je karneval kao tema slabo istražen u srpskoj kulturi, a ne samo ni u kulturi – njegovi odjeci u umetnostima i naučnom poimanju pojedinih fenomena takođe su zanemareni, za razliku od svetske scene na kojoj postoji mnoštvo rasprava i publikacija koje pristupaju ovoj temi, kako sa stanovišta etnologije i antropologije, kulturne istorije, sociologije, tako i sa pozicija istorije umetnosti, teorije književnosti, fotografije i filma, naratologije i mnogih drugih disciplina. U istoriji srpske književnosti, pak, podsetimo samo da je kao tema karneval inspirisao mnoge naše pisce, počevši od Petra Petrovića Njegoša i njegovog *Gorskog vijenca*, preko Laze Kostića i tragedije *Maksim Crnojević*, do brojnih ostvarenja Miloša Crnjanskog i romana *Tvrđava* Meše Selimovića. Venecijanski karneval je ne samo kod njih već i u delima narodnih i postmodernih umetnika imao svoje zapaženo mesto i zauzeo poseban status kao književni topos.

Studija i izložba Vesne Marjanović upućuju nas u pojam, nastanak i genezu karnevala, u komparativno sagledavanje karnevala i običaja kao što su Mesopust ili Bela nedelja u našim krajevima i koji su, kao i karnevali, vezani za period kada se smenjuju zima i proleće, kada umire staro, a rađa se novo i kada se obnavlja ciklus, nastupajući umesto linearnog ciklični doživljaj prirode i sveta. Karneval u korenima seže do svetkovina stare Grčke i Rima i kultova plodnosti, do srednjovekovnih kultova koji su posvećeni precima i umrlima, da bi se formirao i preko predstavljачkih formi pozorišnog tipa, preko usmene književnosti i pisane parodijske književnosti, i dobio razne nacionalne predznake u vreme konstituisanja nacija tokom 18. i 19. veka u Evropi. Globalna scena poznaje karnevale duboko ukorenjene u kulture Latinske Amerike, kao što su onaj u Riu, na Trinidadu, Kubi, ili na drugim kontinentima, kakav je u Nju Orleansu, ili u Kini. Evropski karnevali baštine tradicije smehovne narodne kulture stare preko više od hiljadu godina, kako nas uverava Mihail Bahtin, čija je teorija karnevalizacije nastala na osnovu proučavanja ovih formi

kao izvora u nastanku književnih dela, koji su, kao i karnevali sami, prilazili društvenim pojavama, bazirajući se na principima smehovne kulture, inverzije, parodiranjem strogih crkveno-religioznih kanona, utvrđenih društvenih normi i hijerarhije, stapajući unutar sebe ono što je nespojivo i tako stvarajući smele obrasce koji su vodili u groteskno, u preterano i opsceno, u hiperbolu i karnevalski doživljaj sveta. U odeljku o strukturi karnevala u studiji Vesne Marjanović ovi opšti principi postaju evidentni analitičnim pristupom pojedinim istraženim svetkovinama, dobro opisanim i ustanovljenim u delima etnologa i antropologa. Vesna Marjanović nas upućuje na determinante koje su vezane za prostor i vreme dešavanja svetkovina, za hranu i gozbene slike koje su dominantni deo svakog karnevala jer „jedenje, pijeње i smeh teraju smrt“, kako kaže Fransoa Rable, renesansni pisac romana u kojem su oblapornosti karnevalskog porekla prikazane jednim svojevrsnim stilom, prepunim preterivanja i grotesknih preobražavanja. Prostor dešavanja karnevala je javni, radi se o ulicama i trgovima na kojima učesnici postaju viđeni tek kroz masku i kostim, postajući tako deo jedne veće scene, gde svako dešavanje ima naizgled svoju nasumičnu manifestaciju, slivajući se ipak u određeni skup pravila, različit od epohe do epohe, u zavisnosti od kulturnih obrazaca. Opisani su i predočeni brojni karnevali, ali i poklade koje su se na različite načine nadovezivale i nadopunjavale savremenim iskazom kod pojedinih naroda i narodnosti Vojvodine, kao što su to npr. fašange kod rumunskog stanovništva u Grebencu, naselju blizu Bele Crkve u južnom Banatu. Pokladne igre u Grebencu razvijale su se kao praznik i ritual u kojem se obeležavaju dani pred Uskršnji post, sa ustaljenim ritualima, kao što su prepodnevni ophod domaćinstava u prva dva dana Belih poklada i okupljanje povorki u popodnevним časovima u centru sela, gde sve do večeri traje zabavljanje. U subotu, na kraju te sedmice, mire se zavađene strane što je opšte mesto u kontekstu pokladnih događanja. Specifičnost povorki koje se formiraju i defiluju kroz centar sela ogleda se u scenografiji, odnosno u pokretnim slikama smeštenim na traktorske prikolice, ukrašene vidljivim simbolima rumunskog entiteta, u čemu se najviše ogleda duhovitost i ironičnost Grebenčana, kao i njihov odnos prema aktuelnim događanjima. Vesna Marjanović nam takođe daje opis i tumačenje urbanog koncepta karnevala u Srbiji u prošlom i ovom veku, zadržavajući se na primerima karnevala u Beogradu, koji je više regata sa nekim odlikama karnevala, zatim onih u Pančevu, Beloj Crkvi i Vrnjačkoj Banji.

Napuštajući teren strukture preko kojeg se posegnulo i za analizom i komparacijom drevnih obrazaca, autorka nas uspešno prenosi u karakteristične tipove karnevala, birajući one koji su poznati i koji, iako i danas aktuelni, imaju duboke korene u istoriji i uveliko su nam prepoznatljiviji

iz domena slikarstva, pozorišta, književnosti i filma, kao što je već spomenuti čuveni karneval u Veneciji. Venecijanski karneval, kao najpoznatiji i jedan od najstarijih, razvijao se u pravcu socijalnog oslobađanja i stvaranja iluzije da su svi ljudi jednaki, čemu su doprinosile i glamurozne maske, kao i mogućnost da se u njima uđe na bilo koje mesto u ovom prelepom i najviše opevanom italijanskom gradu. Za stvaranje slike o karnevalu autorka je za primer i obradu uzela još dva evropska karnevala, u Kelnu (Nemačka) i u Benšu (Belgija). I dok se karneval u Kelnu prepoznaje kao svetkovina koja kroz grotesku i satiru kritikuje društvenu stvarnost, dotle je karneval u Benšu odabran kao primer razvijanja samosvesti o poreklu i identitetu, ispoljavanju kohezivnih snaga zajednice, porodice i građanstva u vreme karnevala. Autorka posebno naglašava udeo arhaične predstave o ulozi kolektivnog delovanja zajednice u kritičnoj smeni zime i proleća, odnosno strukturu i scenografiju kroz koje se evocira drevnost rituala za obnovu i plodnost kroz karneval u Benšu, potvrđujući ga kao prepoznatljiv simbol kulture i identiteta tamošnjeg stanovništva.

Karnevali u Srbiji, iako novijeg porekla, u svom tranzicionom obliku najviše podupiru zabavni sadržaj ovih svetkovina, ali se na taj način, makar i formalnom ulaskom u federaciju karnevalskih gradova Evrope, prepoznaju kao deo jedne šire zajednice i baštine preko kojih polako uplivišu i neke druge vrednosti, koje spektakli ovog tipa nose kroz istoriju, a koje je Vesna Marjanović uspela, da na primerima konkretnih svetkovina, kao i uz pomoć jedne uopštene antropološke sinteze, predstavi svojom izložbom i iscrpno i izvrsno izrađenim i napisanim katalogom.

Rad Музеја Војводине 54 (2012): 283–284.

Beč obasut zlatnim poljupcima

Belvedere se sada može radovati najznačajnijem dodatku svojoj kolekciji u istoriji Druge austrijske republike: počevši od 9. marta, bečki muzeji koji opslužuju najveću kolekciju slika Gustava Klimta na svetu, predstaviće još dva dela ovog izuzetnog austrijskog umetnika. Klimtove slike *Suncokret* i *Porodica* (1909–10), koje je do sada posedovao bečki kolekcionar Peter Parcer (Parzer), ulaze u zbirke čuvenog muzeja, prvobitne rezidencije princa Eugena Savojskog. Zahvaljujući ovim dvema donacijama, Klimtov posed u Belvedereu uvećaće se na 24 slike. Sve ovo događa se u godini jubileja, u tzv. Klimtovoju godini 2012, kada se obeležava vek i po od rođenja jednog od najvećih austrijskih, odnosno bečkih slikara.

Oba dela bila su izložena u Gornjem Belvedereu od 9. do 18. marta tekuće godine, a ovde će se vratiti sa izložbom pod nazivom *Remek-dela u fokusu: 150 godina Gustava Klimta*. I, naravno, to nije jedina izložba niti u Belvedereu, niti u Beču, koja će naglasiti sjaj i bogatu produkciju poznatog slikara: pored stalnih postavki koje već sadrže dela iz zbirke umetnika čija slava ne jenjava još od vremena njegovog života, a koje se, pored već pomenutog Gornjeg Belvederea, nalaze u Leopold muzeju, MAK – Muzeju primenjene umetnosti / Savremene umetnosti, Muzeju grada Beča, Secesiji, Austrijskom etnološkom muzeju i Istorijskoumetničkom muzeju, zamišljeno je da ove godine bude izvedeno devet tematskih postavki, koje će obuhvatiti dela i sa stalnih postavki, kao i iz depoa i drugih (privatnih) kolekcija, tako da će u Beču moći da se vidi oko 800 eksponata – slika, crteža, skica, arhivalija, predmeta i sl. što će, na do sada neviđen način, produbiti sliku o ovom velikom umetniku. I ne samo to. Odavno se zna da Beč pravo lice pokaže odmah, a to lice je uvek bilo obeleženo, na prvom mestu, Klimtovim *Poljupcem*, koji se sijao sa ukrasnih podmetača, razglednica, blokova i ručnih satova, a koji sada, u jubilarnoj godini, dostiže vrhunac svoje orbitalizacije, postajući najdominantniji simbol „carstvujušće Vijene“ i njenih sledbenika.

Gustav Klimt

Slikar bečkog modernizma rođen je 14. jula 1862. godine u Baumgartenu blizu Beča. Dvadeset i jednu godinu kasnije sa svojim bratom Ernstom Klimtom i Francom Mačom (Franz Match) ustanovljava Udruženje umetnika (Kunstler-Compagnie) i sa njima 1886. počinje rad na oslikavanju tavanica bečkog Burgteatra, što se okončava 1888. godine, za šta će biti odlikovan Zlatnim redom za

zasluge od cara Franca Jozefa I. Zajedno sa svojom družinom pristupiće 1890. oslikavanju dekoracija na otvorima nad stepeništem u Istorijskoumetničkom muzeju (Kunsthistorisches Museum) koje je znameniti austrijski slikar i njihov učitelj Hans Makart započeo. Klimt oslikava zidove i tavanice u javnim zgradama na Ringštrase ulici, izvodeći i uspešnu seriju *Alegorija i emblema*. Godine 1891. pristupa drugom umetničkom udruženju (Künstlerhausgenossenschaft).

Uzima proviziju 1894. godine (koju će nekoliko godina kasnije vratiti) za tri slike na oplatama Velikog hola Bečkog univerziteta (*Filozofija, Medicina i Pravo*), koje su bile kritikovane kao „pornografske“ ali, kao rezultat velikog protesta, nisu bile izložene u Velikom holu. Sve tri slike uništile su SS snage pri odstupnici na kraju Drugog svetskog rata. Njegovo delo *Gola istina* (1899) definisalo je njegov pokušaj da uzdrma establišment. Moćna gola crvenokosa žena drži ogledalo istine, a nad njom se viju stilizovana slova citata preuzetog od Šilera: „Ako ne možete zadovoljiti sve sa svojim delima i sa svojom umetnošću, probajte sa nekolicinom. Zadovoljiti mnoge je loše.“

Klimt osniva 1897. Bečku secesiju (Vereinigung bildender Künstlerinnen Wiener Secession) i postaje njen prvi predsednik, a njen je član do 1905. godine. Cilj ove grupe umetnika bio je da obezbedi izložbe nekonvencionalnim mladim umetnicima, da dovede strane umetnike u Beč i da objave svoj časopis (*Ver Sacrum*), a unutar njih su podjednako koegzistirali svi pravci na tadašnjoj umetničkoj sceni – naturalizam, realizam i simbolizam. Simbol grupe bila je Atina Palada, grčka boginja mudrosti i umetnosti, čiju je radikalnu verziju Klimt oslikao, izazivajući resku kritiku. Danas se nalazi u Muzeju grada Beča (Wien Museum). Godine 1900. dešava se sedma izložba Secesije, na kojoj Klimt izlaže svoje prve pejzaže, dok slika naručena za Bečki univerzitet *Filozofija* osvaja Zlatnu medalju na Svetskoj izložbi u Parizu.

Portret Emili Flege (Emilie Flöge) nastaje 1902. kada Klimt započinje i prijateljstvo sa njom, koje će, uprkos njegovim mnogobrojnim vezama, trajati do kraja njegovog života. Njen portret se danas nalazi u Bečkom muzeju. Na 14. izložbi Secesije Klimt predstavlja svoj *Betoven friz (Beethoven Frieze)*, koji se u zgradi Secesije nalazi i danas.

Sa Jozefom Hofmanom (Josef Hoffmann), čuvenim bečkim arhitektom i dizajnerom, koji osvaja pravo na ugovor za izgradnju Stoklet palate (Palais Stoclet/Stoclet Palace) u Briselu 1904. godine, udružuje svoje ideje za unutrašnji dizajn trpezarije, uključujući slike *Ispunjenje i Očekivanje*. Ovo neće biti jedini zajednički projekat, jer će sa Hofmanom, u manjoj ili većoj meri, sarađivati do kraja života.

Portret Frice Ridler (Fritza Riedler) je prvi četvrtast portret njegove zlatne faze i nalazi se u

kolekciji u Belvedereu. Sledeće, 1907. godine, nastaje portret Adele Bloh-Bauer (Adele Bloch-Bauer I), trenutno jedne od najskupljih slika na svetu. Klimt je na slici radio tri godine. Naručilac je bio bogati industrijalac Ferdinand Bloh-Bauer, čiju je suprugu Adelu Klimt dvaput portretisao (drugi put 1912). Delo je kasnije postalo predmet višedecenijskog sudskog spora koji se završio tako što je Marija Altman, Ferdinandova nećaka, proglašena za zakonitog vlasnika 2006. godine, prodala portret na aukciji Ronaldu Loderu za 135 miliona dolara, što je tada bila rekordna suma za jedno likovno delo. Portret se danas nalazi u njegovoj Novoj galeriji u Njujorku.

Izražena upotreba zlatnih listića, za šta ga je inspirisao boravak u Veneciji i Raveni, potiče od vremena *Atine Palade*, *Judite I*, *Adele Bloh-Bauer*, a vrhuni u *Poljupcu* (1907–1908), slici pokazanoj prvi put na izložbi 1908. godine i do sada njegovoj najpoznatijoj slici. Smrt i život, sada na postavci u Leopold muzeju (Leopold Museum), dobija prvu nagradu na Internacionalnoj izložbi umetnosti u Rimu 1911. godine.

Gustav Klimt umire 6. februara 1918. od kapi i upale pluća i sahranjen je na velikom bečkom groblju Hicing. Iste godine umrla su i tri velika Klimtova savremenika, a to su arhitekta Oto Vagner (Otto Wagner) i slikari Kolo Mozer (Moser) i Egon Šile (Schiele).

Saradnja sa Jozefom Hofmanom

Dve veličanstvene palate Belvederea – Gornji i Donji Belvedere – podignute su u 18. veku kao letnja rezidencija za čuvenog generala princa Eugena Savojskog (1663–1736), koji je pozvao jednog od najboljih arhitekata Johana Luku fon Hilderbranta (Johann Lukas von Hilderbrandt, 1668–1745) da ih projektuje. Palate sa svojim ogromnim vrtovima smatraju se skoro najlepšim baroknim obeležjem arhitekture. Stalna postavka, u kojoj se nalaze i dela Gustava Klimta, smeštena je u Gornji Belvedere, iz čijeg se Mermernog hola, kao i mnogih drugih sala, pruža spektakularan pogled na Beč. Njegovo remek-delo *Poljubac* nabavljeno je za Modernu galeriju (danas Belvedere) već 1908. godine tokom Bečke umetničke izložbe (Vienna Kunstschau) i deo je ove stalne postavke. Pažnju takođe pleni i Donji Belvedere sa svojim salama, kao što su to npr. Hol groteske, Mramorna galerija i Zlatna soba, u kojima se održavaju privremene izložbe. Jedna od njih je bila i *Gustav Klimt/Jozef Hofman* kojom je posvećena opsežna pažnja dvojici pionira modernizma u Beču, a istovremeno je to bio i uvod u Klimtovu godinu 2012. Izložba je trajala od 25. oktobra 2011. do 4. marta 2012. godine.

Arhitekta, dizajner predmeta i enterijerista Jozef Hofman i slikar Gustav Klimt nisu delili samo

moravsko poreko već su i saradivali na velikim izložbama i inovativnim projektima, ostavljajući trajan i fundamentalan pečat na austrijsku umetnost. Kameni međaši njihovog uticaja bili su *Betovenova izložba* koja je bila prikazana u Secesiji 1902. i umetnička saradnja pri izgradnji Stoklet palate u Briselu, koja ove godine slavi svoju 100-godišnjicu. Pomoću elaborirane rekonstrukcije, planova i modela, izložba postavljena u Belvedereu pokušala je da istraži poreklo i podrži prostorni uticaj ovih nastojanja. Pored ova dva važna događaja zajednički izložbeni projekti u Sen Lujju, Manhajmu, Rimu i Beču, kao i tranzicija od dekorativnog i zakrivljenog stila art nuvoa do daleko strožih dizajnerskih principa i intenzivne razmene sa belgijskom umetničkom scenom, bili su rastumačeni. Prijateljski odnos dva izuzetna umetnika, čija je saradnja u domenu Totalnog umetničkog dela (Gesamtkunstwerk) postavila nova merila u Evropi, trajao je do Klimtove smrti. Preko dve decenije udruživali su se u svojim umetničkim i društvenim aktivnostima, čak i kada je intenzitet njihove saradnje varirao. Delili su iste grupacije, imali iste klijente i obojica su bili vodeće ličnosti na bečkoj novoj umetničkoj sceni.

Suštinska veza u njihovoj saradnji uvek je bila zajednička vizija umetničkog dela, totalnog umetničkog dela, odnosno integracija arhitekture, slikarstva, primenjene umetnosti i vajarstva u oblikovanju modernog prostora ujedinenog pod ovim konceptom. Ispod ove saradnje krilo se duboko prijateljstvo, koje se ogledalo i u tome što je Klimt tražio od Hofmana da uredi njegov studio. U nebrojeno slučajeva Hofman je dizajnirao i nakit koji je Klimt poklanjao članovima svoje familije i Emili Flege.

Hronologija njihovog zajedničkog delovanja počinje od vremena nakon osnivanja Bečke secesije, kada se Hofman, nedugo potom, pridružio udruženju za koje je kasnije dizajnirao zgradu, dok je sa Klimtom oblikovao nekoliko izdanja zajedničkog časopisa *Ver Sacrum*. Dizajnira paviljon na Svetskoj izložbi u Parizu, na kojoj Klimt dobija nagradu za *Filozofiju*, a 1903. i uvodni hol Klimtove izložbe u Secesiji, kao i enterijer za Sonju Knips čiji portret izrađuje Klimt. Postepeno se, nakon pariske izložbe, Hofman odmiče od zakrivljenih linija art nuova, sledeći sve više strogi, geometrijski stil. Godine 1904. kreira enterijer za Klimtov studio u Jozefšteter štrase 21 u Beču. Pored angažmana oko zajedničkog klijenta Margarete Stonborou Vitgenštajn (Margarethe Stoneborough Witgenstain), zajednički te 1905. rade na čuvenoj Stoklet palati, što će se nastaviti i sledećih godina, do njenog završetka 1911. Na Međunarodnoj umetničkoj izložbi u Manhajmu portreti i crteži Gustava Klimta obešeni su u prostor koji je dizajnirao Hofman za Viner verksštete (Wiener Werkstätte), dok je Hofman iste 1907. odabirao Klimtove ilustracije za jedno izdanje *Razgovora sa heterama* Lukijana iz Samosate. Dizajnira ramove za Klimtove slike *Vodena zmija I* i *Adela Bloh-Bauer I*. U paviljonu

Kunstschau (Kunstschau) 1908. koji je uredio Hofman, izlaže 180 umetnika, a ovo je prva velika izložba Klimtove grupe. Njegova dela odvojena su u poseban odeljak i ovde se prvi put pojavljuje *Poljubac*. Na Međunarodnoj umetničkoj izložbi u Rimu 1911. Hofman radi na unutrašnjem uređenju paviljona, dok su Klimtove slike postavljene u Galeriju V, a on dobija nagradu za sliku *Život i smrt*. Godine 1913. Hofman radi na enterijeru apartmana Morica Galie (Moritz Gallia) u Beču, unutar kojeg je postavljena slika *Hermina Galia* iz 1903–04. Poslednji Hofmanov dizajn za Klimta se ne realizuje: iako je izradio nacrt za Klimtovu grobnicu, ne sprovodi se u delo, a Klimt dobija počasnu parcelu na Hicingu.

Crtež grobnice, kao i svi evidentirani zajednički projekti, vidljivi su na izložbi, uz pomoć delova friza, kao što je Betovenov i uz maketu Secesije, a ovaj princip simulacije pojedinih enterijera, uz makete i masivne rekonstrukcije, bio je oživljen originalnim nameštajem, slikama, predmetima, crtežima i sl., koje su iz sale u salu bile nanizane kako bi se lakše uhvatila nit njihovog jedinstvenog zajedničkog delovanja. Modestost izlaganja potpomognuta je, pored dizajna koji je naročito u poslednjoj sali došao do izražaja, brojnim legendama koje su se jednostavno, na poleđini ogromnih fotografija fragmentovanih u manje celine, mogle cepati sa zidova i nositi tokom i posle izložbe, što je utisku posmatranja davalo primesu interaktivnosti kojoj bečka muzejska praksa neprekidno teži, bez obzira da li se radi o umetničkim, prirodnjačkim, istorijskim ili drugim izložbama.

Klimtova godina 2012.

Tokom jubilarne Klimtove godine posetioci bečkih muzeja biće u prilici da iskuse koliko su umetnik i savremenici austrijskog modernizma oblikovali naše misli i živote do danas i otkrili nam zašto ova era nije izgubila ništa od svoje privlačnosti. Većina Klimtovih dela, iznad svih njegova najranija, biće na stalnim postavkama u bečkim muzejima tokom 2012. godine: u Muzeju primenjene umetnosti/savremene umetnosti (MAK), Secesiji, Belvedereu, Leopold muzeju, Bečkom muzeju, Burgteatru, Austrijskom pozorišnom muzeju, Austrijskom muzeju folkloru, Kući umetnika (Kunstler-hause) i Istoriskoumetničkom muzeju. Ne samo stalne već i tematske izložbe, kao i obeležavanje momenata koji predstavljaju učinak njegovog likovnog dejstvovanja na enterijere i eksterijere, biće istaknuto i predato posebnom uobličanju, zanimljivom za sve zainteresovane.

Muzej Belvedere, njegova gornja palata, sa izložbom *Remek-dela u fokusu: 150 godina Gustava Klimta*, ima nameru da ovoga puta ne ulazi u odnose koji se tiču stila niti istorije umetnosti, već da se zaokupi samim Klimtovim delom, onim što svaka slika nosi kao poruku i koja se kao takva

otkriva posmatraču, bilo da se radi od *Frici Ridler* ili *Juditi I*, na primer. Postavka će takođe argumentovati svaku pojedinu godinu Klimtovog života. Stoga druga žarišna tačka leži na tome koliko se malo razmatrala istorija recepcije i prihvatanja Klimtovog dela. Posle 150 godina Klimt je postao fenomen u terminima koji se ne tiču samo umetničke teorije, već i istorije. Izložba bi trebalo da traje od 12. jula 2012. do 6. januara 2013. godine.

Leopold muzej koji se nalazi u centru Bečkog muzejskog kvarta (Wiener Museums Quartier), sadrži neka glavna Klimtova dela koja se nalaze na stalnoj postavci, a koja su u dosluhu sa takođe velikom kolekcijom slika Eгона Šilea. Među njima je najpoznatija slika *Smrt i život* (1910–15), a muzej pored slika čuva oko 100 skica umetnika i veliku kolekciju razglednica, pisama i fotosa koje je umetnik slao svojoj životnoj saputnici Emili Flege tokom više od dve decenije. Stvari kao što su pisma, telegrami i umetničke razglednice koje je Klimt slao svojim prijateljima i porodici u Beču sa svojih mnogobrojnih putovanja – u Boemiju, Istru, Rumuniju, Nemačku, Belgiju, Englesku, Francusku, Španiju i druge delove Austrije – upotpuniće doživljaj prepoznavanja umetnika preko njegovog privatnog života jednom tematskom postavkom pod nazivom *Klimt: Blizu i lično. Slike, pisma, uvidi*, koja će biti dostupna javnosti od 24. februara do 27. avgusta 2012. godine.

Secesija (Secession) predstavlja izložbeni prostor savremene umetnosti jedinstven u istoriji modernizma, naročito svojom arhitekturom koja je simbol duha optimizma i promene, prisutnih na sceni oko 1900. Zlatna kugla vidljiva iz prilične daljine, popularno zvana „Krauthappel“ ili „glava kupusa“, smeštena na belo zdanje (koje je na prelazu iz 20. u 21. vek čak bilo i crveno), predstavlja celinu koju je 1898. završio Džozef Marija Olbrič (Joseph Maria Olbrich) i do danas je najpoznatiji primer bečkog art nuvoa. Ime je dobila po udruženju koje je Klimt osnovao, a jedna od najpoznatijih izložbi ovde održanih bila je 1902, posvećena Ludvigu van Betovenu. Najupadljiviji momenat izložbe bio je *Betoven friz*, koji je Klimt izradio specijalno za zajednički događaj i koji i danas krasi zidove Secesije. Mural, preko 24 m dugačak, prati teme iz Betovenove *Devete simfonije*, bio je i ostao objekat divljenja i kritike zbog svoje erotičnosti i drskosti. Premda je skinut 1903, vraćen je 1986. ali u posebno kreiran prostor u prizemlju Secesije. U periodu od 23. marta do 4. novembra tekuće godine umetnik Gervald Rokenšaut (Gerwald Rockenschaut) razvijaće platformu sa koje se *Friz* može posmatrati u nivou očiju, što se može smatrati posebnom umetničkom instalacijom koja usmerava posetioce kroz izložbeni prostor i menja način percepcije. Od 22. novembra 2012. do januara 2013. škotska umetnica Suzan Filips (Susan Philipsz) postaviće zvučnu instalaciju koja će se čuti tako što će se odbijati od umetničkog dela dugačkog 34 m.

Albertina će takođe pokazati svoje predmete iz iscrpne kolekcije koja sadrži 170 crteža Gustava Klimta, a ova posebna jubilarna izložba, pod pregnantnim nazivom *Klimt – Crteži*, trebalo bi da obezbedi nezaboravan uvid u Klimtovu svestranost, s obzirom da se raspolaze i materijalom iz drugih austrijskih i stranih zbirki. Veliki raspon figuralnih studija, pripremnih skica za murale i živopisna alegorijska dela takođe su na izložbi, a raspoloživost ovakvih eksponata stavlja u prvi plan umetnika koji izuzetno vešto koristi bazične medijume kao što su kreda, olovo, olovke u boji, ređe pero i vodene boje, kao i zlatnu boju kako bi postigao fascinantant efekt. Izložba kao što je ova zapravo otkriva radne i kreativne procese umetnika i traje od 14. marta do 10. juna ove godine.

Istorijskoumetnički muzej, koji pored ostalih velikana evropskog slikarstva, sadrži i najveći broj Brojgelovih slika, i nezamenljiv je za spoznaju istorije umetnosti, naročito u periodu od 15. do 17. veka, bogat je i delima iz carske riznice, te antičkom i egipatskom zbirkom. Njegovo stepenište je naročito važno za fanove Gustava Klimta, jer se nad njim dižu lukovi između kojih se nalazi 40 umetnutih slika i drugih dekorativnih elemenata unutar uzanih delova između stubova i lukova, od kojih je veliki umetnik izradio 11, dok su ostale završavali njegov brat Ernst i Franc Mač. Prizori naslikanog opisuju istoriju umetnosti od drevnih egipatskih početaka do modernog doba. Radovi predstavljaju poslednji zajednički projekat prvog profesionalnog Klimtovog udruženja, koje se raspalo nedugo nakon smrti njegovog brata 1892. godine.

Muzej grada Beča čuva izuzetnu kolekciju koja će se u javnosti pojaviti u potpunosti prvi put ove godine, pod nazivom *Klimt. Zbirka Muzeja grada Beča*. Sa oko 400 crteža ovaj muzej raspolaze najvećom kolekcijom Klimtovih skica, uključujući pripreme za njegova remek-dela, podeljene po tematskom odabiru: secesija, studija za slike za *Univerzitet*, erotske skice, itd. Takođe će biti izložene i slike, a među njima najpoznatija koja je u posedu predstavljene kolekcije – Klimtov prvi portret žene i to njegove prijateljice Emili Flege (1902). Drugi eksponati su u vidu postera i štampanog materijala koji je Klimt dizajnirao za Secesiju, umetnikova odeća, posmrtna maska, originalne fotografije, biste i odlivak njegove desne ruke. Crtani portret preminulog umetnika načinio je Egon Šile. Izložba će trajati od 16. maja do 16. septembra tokom jubilarne 2012. godine.

Gustav Klimt je svoju poznatu i retko izlaganu sliku *Gola istina (Nuda Veritas)* iz 1899. zaveštao Austrijskom pozorišnom muzeju (Österreichisches Theatermuseum) kao deo poseda austrijskog autora, dramaturga, pozorišnog i književnog kritičara Hermana Bara (Hermann Bahr, 1863–1934), koji je, kao blizak umetnikov prijatelj, mogao povoljno da dođe do ove slike. Gola istina predstavlja plodan odnos između umetnosti, kritike i javnosti. Bar je imao odlučujuću ulogu u

reklamiranju secesionističkog pokreta od samog početka: godine 1902. odgovorio je na buru izazvanu Klimtovim delima, posebno na skandal oko slika naručenih za Univerzitet u Beču, sa svojom knjigom *Protiv Klimta* kojom je nagrdio Klimta i umetnost uopšte. Izložba istražuje pitanja kao što su: šta je inspirisalo umetnika u stvaranju alegorija? Koje su se umetničke i književne tradicije stekle u različitim elementima ovih frapantnih slika? Kako su pogrda, kritika i entuzijizam sa kojima je dočekan avangardni pokret u Beču oko 1900. godine postavili način na koji su rana modernistička dela bila pozdravljena i kako sve te kontroverze izgledaju danas – to su neke od tema koje su demonstrirane na postavci *Protiv Klimta. Nuda Veritas i njen branilac Herman Bar*, dostupnoj u periodu od 10. maja do 29. oktobra 2012. godini.

Gustav Klimt i Kinstlerhauz je izložba koja koristi dokumenta, pisma i fotografije iz arhive Kinstlerhauza (Künstlerhaus), kako bi objasnila mnoge umetničke i biografske prekretnice kod Klimta, koji je bio aktivni član ovog najuticajnijeg umetničkog udruženja u centralnoj Evropi u periodu 1891–1897. Kroz svoje članstvo Klimt je dolazio u dodir sa mnogim značajnim figurama i bio smešten u brojne komisije za javne ugovore, kao što je ona za nadzor uređenja enterijera Većnice. Preko ovog udruženja je takođe sreo i Nikolausa Dumbu, glavnog pokrovitelja za Ringštrase, za koga je izveo veliki broj narudžbi. Prvi veliki uspeh iskusio je 1890. kada je za sliku *Unutrašnjost* Starog dvorskog teatra dobio carevu ekstremno velikodušnu nagradu. Godine 1897. napustio je udruženje sa još 18 svojih savremenika u znak protesta zbog sve prisutnije pridike akademske dogme. Udruženje je pravilo izložbe posvećene Klimtu, 1943. i 1985. godine, a ova sada može se pogledati od 6. jula do 2. septembra tekuće godine.

Austrijski etnološki muzej (Österreichische Museum für Volkskunde) na uvid pruža blistave vezove, delikatnu čipku, lepe trake, materijale sa ornamentima tipičnim za art nuvoa, što predstavlja glavninu jedne veće zbirke tekstila koju je prikupila modni dizajner – i Klimtova muza i partner – Emili Flege (1874–1952). Muzej je bio u mogućnosti da 1998. godine nabavi 350 predmeta iz ostavštine Klimtove prijateljice, a oni će prvi put biti izloženi ove godine, tako što će parirati „bekgraundu“ sačinjenom od otkrića i pronalazaka narodne umetnosti iz vremena oko 1900. godine. Gradska buržoazija bila je vrlo zainteresovana za ruralne rukotvorine krajem 19. veka, i tek kada su ljudi počeli da skupljaju primerke ove dekorativne, iako primitivne i tradicionalne umetnosti, učinilo je da se njihova umetnička i estetska suština ispolji i uvaži, a konačno, i izvrši uticaj na stilistički razvoj austrijskog art nuvoa. Komparativna netekstilna izložba pomoći će u prezentovanju materijala u njegovom širem istorijskom kontekstu, a pod nazivom *Objekti u fokusu: Kolekcija tekstilnih primeraka*

Emili Flege, moći će da se vidi u periodu od 25. maja do 14. oktobra ove godine.

MAK – Austrijski muzej primenjene umetnosti / Savremene umetnosti (MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst) posvetiće posebnu izložbu nacrtu koji je Gustav Klimt izradio za mozaik trpezarije u Stoklet palati. Celo zdanje u Briselu je smatrano delom art nuvoa i dizajnirano od strane Jozefa Hofmana i Gustava Klimta, koji je izradio devet dizajnerskih nacrtu za mozaik sa poznatom temom sa svojih slika – *Iščekivanje*, *Ispunjenje* i *Drvo života*, nastalih 1910–11. godine. Nakon nekoliko godina restauratorskog posla one se izlažu u MAK-u. Muzej takođe čuva i nasleđe svetski poznatog Viner verkšteta, koje sadrži studije, knjige modela, originalne uzorke materijala, vezove i kompletnu arhivu društva. Izložba *Gustav Klimt: Iščekivanje i Ispunjenje. Crteži za mozaik na frizu Stoklet palate* pokušava da rekonstruiše Klimtov stil rada i uz pomoć dokumenata koje je umetnik autorizovao ili napisao, javnosti je dostupna od 21. marta do 15. jula 2012.

Pozorište Burg (Burgtheater) sa svojim velikim otvorima za stepenište, bilo je jedno od prvih mesta na kojem se Klimt sa bratom i Francom Mačom našao u izradi jedne narudžbe između 1886. i 1888. godine i tako su nastale četiri zidne slike na kojima je Klimt dočarao atmosferu antičkog pozorišta iz Taormine na Siciliji, londonskog Glob teatra i poslednje scene iz *Romea i Julije*, a ovde je dao i svoj jedini autoportret uz portrete brata i kolege. Sve ovo se može videti tokom dnevnih tura kroz teatar ili pri večernjim posetama predstavama.

Vila Klimt u 13. bicirku, prvobitno jednostavna baštenska kuća koju je Klimt koristio za studio i radionicu od 1911. godine do svoje smrti 1918, u procesu je renoviranja i trebalo bi da na jesen 2012. bude dostupna javnosti. U jednoj od dve sobe naći će se izložba koja će dokumentovati Klimtov život i uticaj koji je Daleki istok imao na njegovu umetnost.

„Klimtuj se“

Brojni toponimi vodiča koji su usmereni na Klimtovu godinu, propagirajući sjajne sadržaje na jedan ozbiljan način, dotiču se i većine mesta na kojima se može prepoznati otisak ere modernizma, odnosno art nuvoa koji je ostavio traga na dizajn, arhitekturu, stil života i samu umetnost. Istorijsko-umetnički konteksti i predočavanja perspektive stvaralaštva ne samo Klimtovog već i njegovih savremenika očigledni su iz sadržaja izložbi koje se nude u jednom opsežnom i zamašnom projektu kakav je proslava ovog jubileja. Manje zahtevniji toponimi nude ono što se kroz devizu *delectari et*

prodesse, koju pored poezije imaju i današnji muzeji po hrvatskom muzeologu Tomislavu Šoli, a to je da pouče i da zabave, odnosi više na zabavu, pozivajući u obilazak voštanih figura u Madam Tiso muzeju na Prateru, reklamirajući vino specijalno pakovano sa Klimtovim imenom i *Poljupcem*, ili istoimeni mjuzikl u pozorištu, dizajnirane predmete modernih proizvođača u znaku art nuvoa i Klimtovog stvaralaštva, pri čemu se brojni artikli sa reprodukcijama slika i motiva, mogu naći ne samo u muzejskim suvenircama već i u specijalizovanim prodavnicama, u kojima sjaj zlatne faze Klimtovog stvaralaštva blešti više nego na njegovim slikama. Lanac poslastičarnica kao što je Aida nudi delikatne „Klimtove kocke“ sa tamnim filom od nane i gomoljike, slutnjom cimeta i pokrivene crnom čokoladom, dok se „Gerstner Klimt torta“ preporučuje kao poseban specijalitet za sladokusce, naravno u omotu sa „zlatnim poljupcem“. Interaktivni pristup sadržajima uvek je bio zanimljiv, pa ako poslušate imperativ sa sajta na adresi www.klimt2012.info/en „Klimt Yourself“, možete prometnuti u skladu sa potrebom za karnevalizacijom saznanja i svoj lik, u tri odabrane slike: okvir majmunskog lica sa detalja *Betovenovog friza*, Juditinog lica i lica, kako se ponekad nezvanično tvrdi, Emili Flege iz *Poljupca*. Očigledno je da i ovde žene imaju prednost, jer, ih je uvek, i radije, davao najviše Gustav Klimt, nalazeći na taj način nepresušno vrelo inspiracije.

Nova misao 17 (2012): 64–70.

Замисли живот на 33 обртаја

Изложба о југословенском року и лонгплеј плочама у Музеју Војводине

У Музеју Војводине 14. маја 2013. године, отворена је изложба у простору зграде у Дунавској 37, под називом *101 на 33 LP*. Аутори Александар Бошковић, Дарјуш Сами и Дејан Болорин су на сажет, концептуално модеран начин приступили лонгплеј плочама као симболу једног не тако давног времена, али и одређеној врсти музике, која нам у њима открива пре свега урбане посматраче рок сцене и појава које су је пратиле.

У времену када изгледа да се препушта заборава и запостављању ЛП се са овом поставком вратио међу поклонице квалитетног звука. Јединствен по томе што нам омогућава да непосредно учествујемо у читавању музичког записа, ЛП је у исто време и изузетан визуелни и тактилни доживљај. Спој фотографије и текста, аудитивног и визуелног, као и посебност искуства „отварања“ сваког омота чинили су од ЛП плоче својеврстан симбол, односно сложену поруку коју су нам музичари на тај начин слали. Колико су овај облик и величина постали скоро архетипски образац произишао из целе друге половине 20. века, сведоче и изгледи бројних књига и издања које се угледају на величину омота овог носача звука, који је код нас, на пример, евидентан у формату часописа за културу *Нова мисао*, као и присуство омота лонгплеј плоча унутар већих концепција, какву нам је ове године понудио Леополд музеум из Беча, представљајући тему облака (*Clouds*).

На изложби, која је већим делом чинила пресек најбољих остварења рок музике са простора бивше Југославије, могле су се видети плоче са краја 60-их па до ретких последњих ЛП-ија објављених ове године, као што су издања група Велики презир и Збогом Брус Ли. Акцент је стављен на златно доба југословенске рок музике 70-их и 80-их година, те су се овде нашли одабрани албуми група Шарло акробата, Бијело дугме, Азра, Филм, Куд Идијоти, Прљава казалиште, Смак, Атомско склониште, Хаустор, Панкрти, Булдожер... Одабирани су наслови који су били сигнификантни за време у којем су настали, уводећи у тадашњи мејнстрим бројне теме као што су отуђеност, сексуалне слободе, загађење планете, апокалиптичне најаве нуклеарног рата и сл. Ништа од овога не би било довољно аутентично нити документарно да на изложби нису била постављена четири грамофона са којих су пуштани изложени албуми, док су светлост у простору давали црвени неони типични за

прве дискотеке и клубове у којима се рок музика, са животним стилем који је диктирала, афирмисала. Бескрајни тамни круг лонгплејке завртео се опет, евоцирајући једно феноменолошки непоновљиво време, чији смо сведоци добрим делом били.

Рад Музеја Војводине 55 (2013): 254.

Čitanje tajni – arheološki nakit

Izložba *Nakit – skriveno značenje* u Muzeju Vojvodine, 10. maj – 15. jul 2013.

*The hues of the opal, the light of the diamond,
are not to be seen if the eye is too near.*

Ralph Waldo Emerson

Nakit – reč dovoljno magična da privuče i one zainteresovane samo za odblesak najpovršnijeg sjaja, kojem, kao i svrake, teško odolevaju, a za one malo probitačnije duhom, ukusom i obrazovanjem, reč inspirativna toliko da se zagledaju u svet velikih horizonata, duboko i daleko, još od prvih čovekovih stremljenja. Muzejske ekspozicije posebno računaju sa artificijelnošću ovih predmeta koje je čovek nosio kako bi u svoju stvarnost uneo estetski naboj. Naučnička akribičnost otkriva da sve može biti nakit – kamen, drvo, kamen, kost. Ili bilo koji materijal pogodan za tu svrhu: dostatan svojom lepotom ili postojanošću.

Od materijala koji su čoveku preistorije poslužili kao građa za ove ukrasne predmete krenule su, u svojoj arheološkoj priči, kustoskinje Muzeja Vojvodine – Tijana Stanković-Pešterac i Lidija Balj, nižući bisere ideja koje su sačinile jednu krajnje zanimljivu, ni previše opširnu, a ni oskudnu, koncepciju, otkrivajući ono što iza sjaja, koloritnosti i razuđenosti neobičnih raskošnih oblika nakita, ne može tako lako da se iščita – njegovo skriveno značenje.

Za homo sapiensa nakit je bio predmet koji je trebalo izraditi i otuda prvi segment izložbe o zanatlijskom pristupu koji osvetljava radni proces u njegovom nastajanju. Ovde su zastupljeni sirovi materijali, od školjke u čijem obliku se nalazi deo vitrine, a ujedno i pano za tematsku legendu o sirovinama, do baltičkog ćilibara i drugog vrednog poludragog kamenja; kalup za izradu nakita, kao stvaran predmet i kao uvećani crtež, deluje svojom autentičnošću izvajanom neobičnim asimetričnim oblikom, udubljenjima u kojima su se formirale kuglice i šarama, postajući pandan bilo kojem artefaktu moderne, apstraktne umetnosti. Kako se nakitom trgovalo, ukazano je i na nakit kao robu, kao i na platežno sredstvo, pri čemu je istaknut i doslovan prenos smisla drugog: fotografije probušenih novčića koji su se svojevremeno, u nizu, pojavljivali oko vrata ili na rukama drevnih ljudi.

Nakit je izražavao tipske oznake identiteta, bilo da su one rodnog, statusnog ili kulturnog tipa, a isto tako bio je i statusni simbol, što sugeriše na određenu društvenu hijerarhiju i podele unutar postojećih slojeva; nakit je predstavljao i predmete ispunjene magijskom moći i sa takvim svojstvima najčešće je imao zaštitnu ulogu, štiteći ljude od uticaja volšebnih, zlih sila – od prirode,

bolesti, gladi i slično. Na nakitu se nalaze i oznake koje upućuju na religioznog praistorijskog čoveka, a ranohrišćanske oznake su, takođe, deo tog arsenala raznih obeležja preko kojih je čovek imao takođe potrebu da se identifikuje, odnosno prepozna. I na kraju sama materijalnost predmeta uvrštava ga među druge predmete koji su, u zavisnosti od stepena društvene stratifikacije i razvijenosti, imali različita merila vrednosti, a u odnosu na njih, ustanovljavao se i odnos prema nakitu kao izvesnoj materijalnoj vrednosti.

Neobična dizajnerska rešenja umetnice Jelene Dobrović i ovde su u sprezi sa značenjima na koja su autorke izložbe ukazivale, te je i niz tzv. specijalnih ogrlica, pronađenih u nekoliko ženskih grobova, smeštenih u vitrinu ispod koje je, na podu, belom ženskom siluetom asociran grob na taj način što je crni skelet ucrtan u okviru bele siluete, u obliku u kojem je, naravno, pri otkopavanju zatečen. Vitrina je smeštena u visini kuka, upravo kako je i nakit bio zatečen i otkriven. Ogrlice su od zuba, školjki i kaolina.

Treći tematski deo pod nazivom *Nakit u službi nauke*, takođe je propraćen multimedijalnom prezentacijom i velikim panoom koji, na koloritan način, predstavlja stratigrafiju zemljišta i intrigantni Grob 180, čija je fotografija, u prirodnoj veličini, postavljena na podu. Kuriozitet nalaza iz ovog groba nije samo trepanirana lobanja, smeštena u vitrinu/kutiju već prepoznatljivog, po izložbi svuda prisutnog oblika (bela, obložena ogledalima i po gornjoj ivici malim sitnim svetiljkama, pokrivena staklom), nego i ogrlica čiji jedan deo čini ljudsko rebro, jedinstvena po svom obliku i sastavu u evropskom arheološkom svetu. U njenoj je detekciji učestvovao čitav tim ljudi, od Smitsonijan instituta do Budimpeštanskog univerziteta. Pregled razvoja i pojavljivanja fibule, preteče dugmeta i današnjih kopči, ilustrovan je brojnim primercima otkopanim sa arheoloških lokaliteta. Među fibulama je ipak najprepoznatljiviji pozlaćeni markantni primerak iz druge polovine 4. v. p. n. e. (gvozdeno doba) koji je Muzej Vojvodine otkupio i čuva pod imenom Nalaz „Vukoder“. I dok arheološki nakit, posredovan iskopavanjima stručnjaka upućuje na puno toga – vreme, status, materijalni razvitak određene kulture, dotle otkupljeni primerci „slučajnih“ pronalazača imaju najviše kolekcionarsku vrednost i malo toga kazuju o određenoj zajednici, osim da su, kao u slučaju pomenute zlatne fibule, imali visoke estetske potrebe i afinitete. Popularizacija dometa arheologije tiče se kako potreba opšte kulture, tako i čovekovog etičkog vaspitanja, a odnos prema predmetima i njihovom životu pre muzeoloških postavki, podcrtan razgraničavanjem nakita kao rezultata arheoloških istraživanja od

onog koji je došao sa „divljeg“ iskopavanja, ima naročitu, preko potrebnu i poželjnu, pedagošku funkciju.

Autorke su izložbu o arheološkom nakitu zamislile na jedan pregnantan, izazovan i konstruktivan način, podsticajan za savremenog posmatrača, bez obzira na pol i starost. Opredelile su se i za estetizam u pristupu i naglasile umetničke tendencije koje su, u traženju kulturološkog koda i moći izražavanja, prisutne kod današnjih stvaralaca, tako da jedan deo izložbe predstavlja savremena umetnička postignuća inspirisana preistorijskim nakitom. U ovom segmentu, fizički izdvojenom u predvorje sale u kojoj se predočena arheološka priča može iščitati od plafona do poda i u ostalim ravnima percepcije, učestvovalo je nekoliko umetnika. Serijal fotografija Aleksandra Ramadanovića inspirisan je srebrnom sidrastom kasnoantičkom fibulom iz grobnice sa freskama koja se umetniku, nasuprot svom zvaničnom nazivu, asocijativno nametnula kao brod, usidren i nasukan na pesak ili pušten na plovidbu, plavim i narandžastim morima iz fantastične umetničke topografije. Dizajner nakita Mirjana Ranković se već ranije potvrđivala kao čuvar antičkog nasleđa rukovodeći se drevnim izvorima u svojoj umetničkoj obradi, koja je ovde prezentovana u skupocenim ukosnicama sa i bez brilijanata, ogrlicama i prstenjem sa motivima grčkog, rimskog, keltskog i srednjovekovnog nakita. Vajar Nikola Macura ponudio je instalaciju u kojoj svako može da se „prepozna“ redukujući mimetička svojstva ogledala na doslovan, jednoobrazan „odraz“: posetioci mogu stati unutar isečenog (u obliku ljudske figure) ogledala i slikati se, a ovaj svojevrsni *cutout* predstavlja tako performans u okviru niza ogledala i ogledalaca sa floralnim motivima koji su postali već prepoznatljiv Macurin umetnički rukopis.

A kako se današnji posetilac muzejskih postavki ne bi osećao skrajnut i kako bi se izašlo u susret savremenim participativnim shvatanjima o interaktivnosti i umešanosti publike u postavljanje muzejskih datosti, jedan segment izložbe posvećen je nakitu savremenika/građana/posetilaca, kojima pre svega predstavlja sentimentalnu vrednost, što je, kroz odabir zanimljivih primeraka i priča koje ih prate, poslužilo da se veliki narativni predložak dopuni iskustvima živih ljudi.

Magistarke Tijana Pešterac-Stanković i Lidija Balj ponudile su koncept koji je izneverio datosti udžbeničkog tipa i, sa uvidom u muzejske kolekcije, pružio je kompleksno i slojevito tumačenje o jednom delu čovekove potrebe, iste od daleke prošlosti neolitskih kultura do dana današnjeg. Bez linearnosti hronološkog pristupa, autorke su se rukovodile samim predmetom i potonjim značenjima koje je nauka u njemu postupno očitavala. U tome su im poslužili kako

predmeti iz zbirki Muzeja Vojvodine, tako i iz Muzeja Slavonije Osijek, Narodnog muzeja Kikinda, Udruženja GEO-PAN iz Novog Sada, Prirodnjačkog muzeja Beograd, kao i saradnja brojnih stručnjaka iz matične i drugih ustanova.

Рад Музеја Војводине 55 (2013): 248–250.

Svete slike kao pratioci čitalačkih stremljenja

Izložba *Tempus Sanctorum* u Muzeju Vojvodine od 12. 12. 2013. do 01. 02. 2014.

Svojevrsna istorija čitanja prepliće se sa istorijom knjige, kao i sa prizivanjem pročitanog i njegovog implicitnog i eksplicitnog ispoljavanja u najčešće objavljenom ili kazivanom narativu. Postoji i na marginama knjiga, a retki su oni koji će krenuti u tumačenje takvih zapisa. Lična povest ispisuje se i na tzv. bukmarkerima, a svete slike, kao njihova specifična podvrsta spadaju u onu kategoriju predmeta jedva vidljivih na obzorju istraživača istorije svakodnevnog života. Darjuša Samija privukle su pre svega zbog tih intimnih konotacija, a kao istraživača istorijskoduhovnih sadržaja, nije mu bila nepoznata ni ikonografska raznovrsnost koja je, u raznim oblicima, pratila istorijskoumetničku pojavu štampanih artefakata.

Vezuju se pre svega za rimokatoličku ikonografiju, a nastaju još sa pojavom prvih grafičkih otisaka u 15. veku, raspoređenih po knjigama ili van njih, na izdvojenim otiscima. Svete slike su bile malog formata, spadaju u red minijatura, a svoj klimaks dostižu kada i zamah i rasprostranjenost (profanih i) svetih knjiga, naročito Starog i Novog zaveta, bogoslužbene literature, molitvenika i sl. izdanja – bio je to 19. vek i vreme romantičarskog zanosa u poimanju vere, kada je u opticaju veliki broj prikaza iz ovakve literature. Do 30-ih godina 20. veka prostire se vreme bogato umnožavanjem često i originalnih litografskih i drugih otisaka, crnobelih i u boji, da bi ih postepeno, pojavom fotografije i fotolitografije, zamenili sadržaji sa već viđenih i poznatih, najčešće likovnih ostvarenja na religiozne teme.

U početku, u 15–16. veku, su to bili detalji većih celina koji su dobili samostalnu važnost i tako se prikazivali, npr. Sveti Jovan Bogoslov, apostol i jevanđelist naslonjen na grudi Isusa Hrista – detalj sa kompozicije *Tajne večere* ili Isus Hristos, Bogomladenac u jaslama – iz kompozicije *Rođenja*. U 18. veku slavilo se Sveto srce Isusovo, što je uslovalo pojavu potpuno novih ikonografskih rešenja – od mistične vizije Svete Margarete Marije Alakok do Srca ukrašenog atributima stradanja. Ovaj kult se putem svetih slika uveliko širio dok nije, u 19. veku, postao opšti praznik za sve vernike rimokatoličke crkve. Tokom 18. veka počinje i proslavljanje Svetog srca Marijinog, da bi u sledećem veku dobio mesto među zvaničnim crkvenim praznicima. Tokom 19. veka Pariz postaje najznačajniji centar izrade ovih minijatura, koje se najčešće uokviruju čipkastom dekoracijom, dok na njima počinju da prevladavaju alegorijske predstave i kombinacije simbola do tada neviđene u zapadnoj ikonografiji. Na našem području su se izrađivale

za svetišta u Doroslovu i na Tekijama, a veoma često se mogu naći one donošene iz najbližih hodočasničkih centara: Marije Radno – Rumunija, Marije Đid – Mađarska, Marije Cel – Austrija, i sl. Kasniji razvoj kako ideoloških, tako i umetničkih pravaca dobija svoj odraz i u izradi svetih slika, pa se jugendstil odlikuje prizorima iz Starog zaveta kao da su iz starogermanske epike, dok nacizam svodi ikonografiju na minimalizam i uvodi kombinaciju crvene i crne boje – do tada neviđene u hrišćanstvu, osim za prikazivanje pakla. Istorija crkve puna je promena koje su uticale i na sadržaj ikonografskih prizora, tako da su i u 20. veku mnogi sveci izgubili na svom značaju, a posle II svetskog rata, ove sličice gube i svoju raskošnu dimenziju kakve su imale u prethodnom veku.

Darjuš Sami uspeo je da prikupi, i na izložbi pokaže, priličan broj ovih jedinstvenih minijatura. Od marginalizovanih primeraka iz zbirki Muzeja Vojvodine i Muzeja grada Novog Sada do lične kolekcije, prikupljane najviše istraživanjima po antikvarnicama, crkvama, samostanima i pijacama, i do impozantne kolekcije Borisa Mašića iz Apatina, steklo se ovde oko 500 zanimljivih minijatura koje su oslikale svet intimnih preokupacija i stremljenja čitalaca literature verskih sadržaja, uz koju su najčešće išle. Četvorogodišnje iskustvo u istraživanju ovog zanemarenog fenomena vizuelnog identiteta ljudi koji su živeli na ovim prostorima – i danas žive – potvrdilo se i u koncepciji kojoj je autor pristupio, kreirajući za nas ovaj specifičan doživljaj. Velika je mana što uz izložbu nije išao i pravi katalog, već omanji flajer, koji nije mogao pokriti svu lepezu značenja i izvora kojima se kustos Darjuš Sami, u svojoj samostalnoj i usamljenoj potrazi, rukovodio.

Rad Muzeja Vojvodine 56 (2014): 293–294.

***Heroji baštine: izložba Od nitni do šlema – konzervacija i restauracija pozlaćenog
rinskog šlema*** autorke **Tijane Stanković-Pešterac**

Nacionalni muzeji Srbije organizovali su novu manifestaciju, pod nazivom *Muzeji Srbije, deset dana od 10 do 10*, koja je trajala od 9. do 18. maja 2015. i obuhvatila čitav niz izložbi i pratećih programa u vidu prezentacija, javnih razgovora i drugih sadržaja, i bila potpuno besplatna za građanstvo. U okviru manifestacije obeleženi su važni datumi: 9. maj – Dan pobeđe nad fašizmom i Dan Evrope, 16. maj Evropska noć muzeja i 18. maj – Međunarodni dan muzeja.

U ovoj nacionalnoj muzejskoj manifestaciji, najvećoj do sada na teritoriji Srbije, učestvovalo je oko 65 muzejskih i srodnih institucija sa 115 lokacija širom zemlje. Cilj akcije je jačanje insitucija zaštite, posebno muzeja, i uspostavljanje kvalitetnije komunikacije sa publikom. Centralna tema manifestacije – *Heroji kulturne baštine*, bazira se na globalnom trendu povraćaja pokradenog kulturnog blaga iz evropskih muzeja, sa arheoloških lokaliteta i drugih lokacija od značaja za kulturnu baštinu, kao i na tragičnom iskustvu naših muzeja i ukupnog kulturnog nasleđa tokom minulih ratova. Javnosti su bili predstavljeni anonimni heroji – muzealci, državni službenici, vojnici, ali i ljubitelji umetnosti, obični ljudi i stranci, koji su tokom ratnih zbivanja spasavali kulturnu baštinu Srbije, zajedno sa umetnicima, kulturnim i naučnim radnicima, koji su na autentičan način učestvovali ili odigrali posebnu ulogu tokom ratnih zbivanja. Drugi fokus teme su savremeni heroji kulturne baštine – konzervatori, restauratori i entuzijasti koji su, skupljanjem i radom na čuvanju ostataka prošlosti doprineli i obezbedili čitav sistem zaštite kulturnog nasleđa. Osnivači manifestacije su beogradski Narodni muzej, Prirodnjački muzej, Etnografski muzej, Muzej primenjene umetnosti, Istorijski muzej Srbije, Muzej savremene umetnosti, Muzej istorije Jugoslavije i Galerija Matice srpske u Novom Sadu.

U okviru predstavljanja savremenih heroja baštine Muzej Vojvodine se odazvao prezentacijom niza imena koja su svojom stručnošću i zalaganjem doprineli čuvanju ostataka prošlosti i obezbedili im dug vek za budućnost. Posebno mesto dobili su restauratori i konzervatori Slobodan Savić i Milan Čolović koji su, kao stručnjaci Narodnog muzeja u Beogradu, radili na restauraciji kasnoantičkog šlema iz Jarka, što je bilo obeleženo izložbom u maloj sali zgrade Muzeja Vojvodine u Dunavskoj 35.

Izložba je bila koncipirana od segmenata filma *Dolina zlatnih šlemova*, posebno montiranih za ovu priliku, u kojima se ukratko osvrnulo na nastanak provincije Panonije, dok je glavni deo

posvećen pronalasku šlema, njegovom dolasku u muzej i kazivanju naučnika i konzervatora, a najviše postupku restauracije, u jednoj živopisnoj montaži nadahnutoj rekonstrukcijama i detekcijom detalja i strukture šlema. Stripski prikaz pronalaska ostataka šlema, koji se u vidu brojnih fragmenata pohranjenih u antički ćup, vekovima nalazio u zemlji, te 2005. u njivi pored sela Hrtkovci i njegovo donošenje u Muzej Vojvodine, je pored brojnih legendi i fotografija koje su propratile postupak restauracije, konzervacije i rekonstrukcije šlema, deo jedne veće celine koja je u vidu izložbe *Kasnoantički šlem iz Jarka* predstavila sva tri rimska šlema Muzeja Vojvodine 2010. godine. Na ovoj izložbi je, pored velike legende sa portretima stručnjaka Slobodana Savića i Milana Čolovića, bio prisutan i restaurirani šlem, u svom sjaju i punoći. Posetioci su kroz tumačenja kustosa i uvidom u bogati materijal koji je i putem pisane reči, kao i multimedijalnog materijala bio izložen, mogli steći uvid u široki opseg i bogatstvo pojmova restauracija i konzervacija predmeta, naročito kada se prikaže derutnost stanja u kojem se određeni predmeti najčešće mogu naći, te njihovo vaskrsavanje u skoro prvobitnom obliku, što je ova izložba sasvim dostatno uspela da predoči.

Rad Музеја Војводине 57 (2015): 259–260.

Плакат у служби усташке пропаганде у Срему током Другог светског рата

Драго Његован, *Плакатирање геноцида*, Београд: Музеј жртва геноцида, 2014.

У поднаслову последње објављене књиге др Драге Његована уже је одређен садржај једне заисте монументалне публикације – *Каталог немачких и хрватских нацистичко-усташких плаката и летака у Срему за време Другог светског рата (1941–1945)*. Монументалност је очита пре свега избором формата и изгледа публикације, која представља праву малу, покретну изложбу: у величини странице А4 формата представљен је избор од 187 плаката које је аутор истражио у оквиру неколико установа културе, као што је Музеј геноцида Србије у Београду, Музеј Војводине у Новом Саду, Музеј Срема у Сремској Митровици и Архив САНУ у Сремским Карловцима. Плакати су штампани у пуном колору на одличном папиру, тако да им је осигурана трајност у овом виду, као и стабилност при презентовању и коришћењу.

Аутор је већ увелико афирмисан истраживач и приређивач архивске грађе везане за Други светски рат – објавио је десет књига елабората Покрајинске комисије за утврђивање злочина окупатора и њихових помагача у Војводини из архива Музеја Војводине, а такође је истраживач овог вида пропагандног материјала, чије смо прве резултате имали прилику да видимо 2004. на изложби *Политички плакат у Војводини 1848–2003. Плакатирање геноцида* је природан наставак претходних публикација и музеолошког окружења. У Предговору објашњава генезу настанка ове књиге која је условљена како претходним радом и интересовањима, тако и бројношћу музеалија – хрватских усташких плаката из Срема, који су се затекли у богатој Збирци плаката Музеја Војводине. Уследило је истраживање у већ побројаним установама (и бројним другим, о чему аутор даје исцрпан извештај) и опсежнији увид у тематику, којом је само проширен сазнајни хоризонт о битној саставници Независне Државе Хрватске, а то је геноцид над Србима, Јеврејима и Ромима који је, према речима аутора, НДХ „оглашавала плакатима“.

У уводу Драго Његован се у сажетом облику осврће на основну стручну терминологију и објашњава одреднице – појам, историјат и врсте плаката, плакат као музеалију, Збирку плаката Музеја Војводине, појам летка, плакати и леци у Срему током рата, затим даје дефиницију геноцида, као и новоформираних појмова – плакатирање геноцида и неплакатирани геноцид. Објашњавајући плакатирање геноцида у НДХ као део

њене страгије, аутор каже да је то био део „*коначног решења* српског питања по формули: једну трећину иселити, протерати, једну трећину побити, једну трећину покатоличити, тако да не остане ни један Србин у Хрватској“, за шта су поглавари ове усташке творевине добили одобрење од самог Хитлера, а према речима једног од његових најближих сарадника – Химлера, које бележи Глез фон Хорстенау, била је то „велика и тешка политичка грешка јер се мислило и веровало да је могуће побити и искоренити два милиона православаца.“ Укупан број жртава геноцида у Срему током Другог светског рата било је 32.848 цивилних жртава, од тога 27.506 Срба.

Следе поглавља која такође уз помоћ сажетог, али исцрпног прегледа дају историјску слику Срема између два рата (1918–1941), Независне Државе Хрватске (1941–1945) и Велике жупе Вука, односно Срема у саставу НДХ.

Замашнији део књиге посвећен је плакатима који су представљени по један на целој или пак две стране, уколико је била реч о двостраним лецима, подељеним на групе омеђене годинама, од 1941. до 1945. Испод сваког плаката налази се краћи коментар који је сачињен од музеолошког описа – назива плаката, места објављивања, врсте штампе, димензија и места где се чува, у краћем облику, као и у дужем, у којем се сажима проглас и оно што се њиме истиче, на пример: „Оглас о стрељању 50 Срба талаца. Независна Држава Хрватска. Више редарствено повјереничтво за Велику жупу Вука. Број 1181–42, Вуковар, 8. рујна (септембра) 1942. године. Хрватски језик, латиница, црна слова на светлозеленој подлози, дим. 63 x 47 цм. Музеј Војводине, Збирка плаката, инв. бр. 197.“

Извори и литература дати на три стране, као и краћа биографија аутора, само употпуњују овај историјски преглед пропаганде злочина за које аутор не жели да буду превиђени нити да се у свом феноменолошком облику забораве, како из разлога респекта према жртвама, тако и из потреба историјске свести која са једне више инстанце оцртава перспективу појава у простору и времену, пратећи њена кретања и облике.

Рад Музеја Војводине 58 (2016): 258–260.

Један сасвим аутентичан Банат

Изложба *Мој Банат* Милана Живковића у Музеју Војводине

Милан Живковић, мајстор фотографије, рођен је у банатском месту Баваниште 1960. године. Фотографијом се активно бави од седамдесетих година 20. века. Каријеру фотографа (и дизајнера) започео је у Природњачком музеју у Београду 1984. где је радио 18 година, а затим наставио ангажманом у маркетиншкој агенцији Direct Link, Центру за културу у Ковину и у часопису *ReFoto* у којем истрајава до данас. Излагао је широм простора некадашње Југославије, од скромних домова културе до Галерије САНУ у Београду, као и у иностранству, посебно у Бугарској, Француској и Португалији. Стваралачки рад окарактерисан је љубављу према природи и непрекидним експериментима у потрази за новим и неочекиваним могућностима фотографије. Као плод вишедеценијског рада објављене су, до данас, фотомонографије *Банат*, *Други сан* и *Tera recognita*.

Изложба *Мој Банат*, постављена у Музеју Војводине 11. 05. 2016. године, у згради у Дунавској 37, настала је на основу сарадње између установе културе и самог аутора, који је понудио једно готово решење, односно изложбу насталу 2010. године и представљену тада у Галерији ФКВСВ. Реч је о радовима, црнобелим фотографијама, насталим у периоду 1980–2010. који су, како модератор изложбе, кустос музеја Војводине Дарјуш Сами у тексту, у флајеру изложбе каже:

„Она је рођена, стасала и сазрела у Банату, као и сам њен стваралац.

Изабрани портрети, мало је рећи живописни, буде у посматрачу жељу за сазнањем њихових судбина и путева којима су наставили своје животе након тренутка снимања...

Не ишчежавају само људи, ветрењаче и салаши. Уз банатске обале Дунава растачу се већ спомињани и опевани бродови, чекајући ослобађајући рез вариоца да се из глиба, претопљени, поново задесе у мору светлцавом, а до тада у фото-објективу уметника.

Пејзаж Делиблатске пешчаре преображаван ветром, као и куће истрошене генерацијским животом свет су у коме се аутор очигледно радо налази. Саживљен са простором и људима, Живковић нам изложбом нуди неосвојиви бедем савременог уметничког стваралаштва, а то је аутентичан доживљај подељен са публиком.“

Изложбу од педесетак фотографија Милан Живковић поклонио је Музеју Војводине. „Све изложене и још стотинак других налазе се у фотомонографији *Банат*. Књига је рађена

по систему *принт он деманд* који је једини избор у данашње време када је проблем пронаћи средства за класичну штампу, а истовремено је број људи који купују књиге, а посебно фотомонографије, веома мали. Овако имам могућност да штампам без огромних инвестиција, без лагера и проблема дистрибуције.“ (Милан Живковић, <http://www.refoto.rs/milan-zivkovic-moj-banat-otvaranje-izlozbe/>)

Рад Музеја Војводине 58 (2016): 240–241.

Interdisciplinarni pristup ribarstvu u Vojvodini

Nevelika obimom, ali kompleksna, sa podsticajima za dalje razgranjavanje i istraživanje – takva je, ukratko, izložba *Ribari iz ravnice* koju su postavili, zajedno, Muzej Vojvodine i JVP „Vode Vojvodine“, uz saradnju i učešće WWF-a, odnosno Svetske fondacije za prirodu. Izložba je održana u centralnom holu zgrade JVP „Vode Vojvodine“, od 10. do 22. maja 2016. i bila primećena po svojim raznorodnim sadržajima, jer je za sobom povukla i serijal predavanja koja su, na bliske teme, priredili brojni učesnici ovog događaja.

Izložba se sastojala od desetak vitrina, mnoštva legendi, plakata, fotografija i crteža – umetničkih i obrazovnih, tj. dokumentarnih, negativa i tač skrinova. Početni deo bio je posvećen zaštiti voda i tu su na nekoliko panela bili istaknuti naslovi *Zaštićena prirodna područja JVP „Vode Vojvodine“*, *Svako može naći svoje mesto za pecanje*, *Hidrotehničko nasleđe u Vojvodini i 160 godina prevodnice Beždan*.

Sve legende na izložbi koje su potom sledile bile su ilustrovane slikama pojedinih rečnih riba koje je izradio umetnik Dragan Miličić. Za koncepciju izložbe najviše je bila odgovorna jedna od autorki, ujedno i dizajner izložbe i pratećeg štampanog materijala Jelena Bojanović-Dobrović.

Sledi nekoliko vitrina sa arheološkim materijalom i legendama. Predstavljeni su predmeti – udice, harpuni, tegovi, strelice i sl. starosti do 4.000 godina pre nove ere, sa lokaliteta Hrtkovci-Gomolava, Sajam-Domboš i dr., te bronzani kotlići iz 1-2. veka. Koliko je vezanost za vodu i za ribu bila presudna i u prvobitnim zajednicama još dalekog kraja ledenog doba, a potom, preko prvih tragova ribarstva i u mezolitu, Jovan Koledin, autor ovog dela postavke i kataloškog teksta *Ribarstvo u praistoriji* naročito naglašava spominjanjem kulture Lepenskog vira, čija je statua ribolikog čoveka, tzv. *Danubiusa*, postala svetski poznata. U Lepenskom viru razvila se jedna posebna kultura okrenuta Dunavu, koja je uslovlila religijski pogled na svet i nastanak ribljih božanstava plodnosti. U prilog tome stoji i činjenica da se kosti moruna nikad nisu mogle naći među fosilnim ostacima iz razloga što su smatrane simbolima večitog vraćanja života i stoga bile izuzete iz ishrane kod ljudi.

Dalji tok izložbe sa dosta crteža skeleta, legendom i vitrinom iznosi pred nas koštane ostatke riba sa arheoloških lokaliteta, koje i danas lako prepoznamo – kosti kečige, morune, soma, smuđa, štuke i šarana su takođe iz Odeljenja za arheologiju Muzeja Vojvodine, iz

arheozoološke zbirke koju vodi drugi autor izložbe i pisac kataloškog teksta *Nalazi riba na arheološkim lokalitetima* Darko Radmanović.

Ribari i ribarski alati je naziv teksta Tanje Đudić koja je na izložbu postavila desetak markantnih etnoloških predmeta, a to su struka za morune, barka za čuvanje ribe, buba za ribu i vrška za ribu. To su najmonumentalniji predmeti, koji su se dobro uklopili i među sitnije harpune, zapravo ostve za ribu i druge alatke za njihovo hvatanje, popularne u narodu u 19. i 20. veku. Raznolikost mreža i brojnih ribarskih alata samo govore u prilog činjenici da su ljudi oko vojvođanskih reka bili naklonjeni ribolovu i da je riba, pored redovnog pojavljivanja na stolu, bila i simbol, snovna pojava, zaštitni znak i pesnički predmet, isto kao i ribari i ribarstvo, koji su oko sebe razvili splet brojnih značenja i verovanja.

A da je ribarstvo steklo status posebne zanatske veštine svedoči i cehovsko pismo koje je kalfa dobijao u toku svog šegrtovanja – vandrovanja, kod gradskih majstora, tj. nakon izrade remeka, odnosno predmeta iz oblasti svog zanata, koji je ocenjivala za tu priliku sastavljena komisija. Cehovska pisma su smenila vandrovice ili knjižice, u koje su majstori upisivali zapažanja i ocene šegrta i koje su bile mnogo praktičnije za nošenje. Ipak, cehovska pisma ostala su kao izuzetan grafički proizvod tog perioda, jer su bile rađene sa izvesnim estetskim pravilima: u gornjem delu je bila veduta ili panoramski prikaz nekog mesta, a u donjem tekstualni deo sa osnovnim podacima o nosiocu pisma i sa potpisom glavnog majstora, čime se potvrđivala pripadnost nekog kalfe određenom zanatskom udruženju, dužina rada i vreme vandrovanja. Jedno od takvih pisama, odnosno njegova kopija, našla je svoje mesto na ovoj izložbi. Njegova posebnost se, prema Jeleni Bojanović-Dobrović, koja nas detaljno uvodi u istorijat zanatskih cehova i njihovih dokumenata u tekstu *Alasi i cehovsko pismo*, ogleda u veduti Apatina, prvo zbog svoje estetske vrednosti, a zatim i zbog značaja koji je Apatin kao jedno od najvažnijih ribarskih naselja imao u razvoju ove privredne grane. Dok se, u 18. veku, oko 200 apatinskih porodica bavi ribarstvom, dotle je u Novom Sadu zabeleženo svega 12 ribara. Alaski zanat je svoj zamah dobio u vreme Marije Terezije, koja je dekretom odredila Apatin kao tranzitno mesto na Dunavu. Hroničari takođe beleže da su apatinski ribari u korpama od vrbovog pruća izvozili ribu u Austriju, Češku i Poljsku. Sve je to uslovalo zanimanje za Zanatsku školu gde su se naročito opredeljivali za ribarski zanat, a u prilog značaja ovog izbora govori i dobijanje protokola 1773. kojim je carina regulisala esnafske privilegije. Cehovsko pismo u svom originalnom izdanju čuva se u grafičkoj zbirci Muzeja Vojvodine.

Da je ribarstvo inspiracija ne samo alasima i kuvarima govore umetničke crnobele fotografije, iz fundusa Odeljenja za noviju istoriju Muzeja Vojvodine, izložene u centralnom delu ove izložbe, a koje su autorski radovi nekolicine fotografa: Geza Barta, Tosko Dabac, Borivoj Mirosavljević i Velimir Medo. O njima nas u svom tekstu *Ribarstvo okom fotografa* informiše autor ovog dela izložbe, kustos Darjuš Sami.

O upravljanju ribolovnim područjem od strane JVP „Vode Vojvodine“ i o pecaroškim mestima za osobe sa invaliditetom upoznaje nas Aleksandra Radić, a o zaštićenim prirodnim područjima JVP „Vode Vojvodine“ – Jegrički i Beljanskoj bari Milanka Mišković. Snažan zamah na kraju izložbe, doduše samo na engleskom jeziku, daju paneli sa grafički razumljivom slikom izlovljenosti i ugroženosti raznih vrsta jesetri u svetu, dok nas tekst Sonje Bađure *Jesetre – dunavsko blago na ivici opstanka*, upozorava na vrstu koja nestaje u vodama Dunava. S tim u vezi podvlači se velika uloga koju World Wide Fund for Nature (WWF) ima u saradnji sa brojnim institucijama, ustanovama i udruženjima, kako bi opstanak pojedinih vrsta vratio na tas koji se uzdiže iznad nule. Ako bude drugačije, jesetra će nam ostati poznata samo preko slika, zabeležena u knjigama nad kojima se pitao niko drugi do pesnik Ljubomir Simović – *Listam ovaj rečnik: jegulja, jesetra, / listam: kečiga, manić, moruna, smuđ, / listam, i čitam, i čudim se, i pitam se: / Je li ovo rečnik ili reka?*

I mi se možemo zapitati je li ova izložba bila samo san o reci i ribarenju ili reka prepuna ihtiloških nalaza i čovekove težnje da preživi, ali i preživljavanje transformiše u viši simbolički i spoznajni poredak. Interdisciplinarni put i radoznalost stručnjaka svih profila, da u radu drugog, pronade inspiraciju za omeđivanje sopstvenog prostora, predstavlja ne tako nov, ali svakako siguran način u kojem se ostvaruje jedan sveobuhvatan i sadržajan projekat.

Rad Музеја Војводине 58 (2016): 241–244.

У славу оца Србије

Музеј града Новог Сада се током 2017. године афирмисао са још једном изложбом из богатог репертоара музејских делатности. Реч је о изложби *Којекуде Карађорђе* Гордане Буловић и др Мирка Пековића, који су и аутори каталога под називом *Вожд Карађорђе отац Србије*. На сцени је, заправо, производ сарадње, на првом месту између МГНС и Војног музеја из Београда, док су на реализацији оба дела овог културног догађаја учествовали сарадници из других бројних музејских установа и других институција.

Изложба је уприличена поводом 200-годишњице од смрти Ђорђа Петровића Карађорђа, заправо од, како аутори кажу, „два века... свирепог убиства вожда“, који је своје место нашао не само у историографији, већ и можда далеко више у усменом, те у епском предању српског народа, по којем се највише јунаци и памте, а на које се историја ослања, те који заједно настављају да живе у многим облицима културолошке провенијенције и комуникације. Један од циљева је да се укаже поштовање и очува сећање на важне догађаје и знамените личности које су обележиле највећу епопеју српске историје у новом веку.

Први српски устанак је 1804. године изазвао не само потрес у турској царевини и тако скренуо на себе пажњу готово целе Европе, већ је утро пут ка ка „националној слободи Срба у Хабзбуршкој монархији који ће довести до стварања крунске земље у Аустријској царевини назване Српско Војводство и Тамишки Банат (1849–1860), а век касније и припајање некадашњег Војводства матици Србији 1918. године“. Тековине модерне Србије већ су након устанка устоличене увођењем Народне скупштине, као и оснивањем Правитељствујућег совјета српског 1805, стварајући тако основ за изградњу суверене националне државе.

Карађорђе је за живота, а тек након трагичне смрти, побуђивао пажњу народних певача, било је то време живе усмене традиције, „време гуслара и певача, али и време приповедања“. Наравно о њему се пуно и писало, а све што је у писану књижевност претекло добило је подстицај у лику који је Филип Вишњић опевао у народној епској песми *Почетак буне на дахије*. Доситеј Обрадовић устаничку химну *Востани Србије* (1804) посвећује Георгију Петровићу, док Петар II Петровић Његош свој спев *Горски вијенац* (1847) посвећује *Праху Оца Србије* („...Ал' хероју тополскоме, Карађорђу бесмртноме, / све препоне на пут бјеху, к циљу доспје великоме: / диже народ, крсти земљу, а варварске ланце

сруши, / из мртвијех Срба дозвола, дуну живот српској души). Он је главни јунак код Симе Милутиновића Сарајлије у *Србианци* (1826) и *Трагедији сербског господара и војска Карађорђа* (1847). Инспириран његовим ликом Пушкин је написао *Песму о Црном Ђорђу* (1830), а Васко Попа две песме у којима се поиграва са његовим именом – *Смрт Црног Борба* (На спавању му одсеку главу / Однели је у град цара пса / И бацили је пашчади...) и *Посвећивање Црног Борба*, њиме инспирирани стихове пишу и Милутин Бојић, Иван В. Лалић, Матија Бећковић. Бројни писци драмских дела осветљавају Вождову смрт и трагични крај у Радовањском лугу кроз историјско-поетски приказ, уздижући га „у личност која у свој својој драми и трагичности исказује поуку и усуд који прати српски род од издајства на Косову до данас. Карађорђе је јунак који се везује за косовски мит враћајући наду и борећи се за царство земаљско, али и јунак који продужава овај мит уздицањем међу небеска бића.“

На изложби су приказани многи чувени и ређи прикази Вождовог лика, као што је биста Јована Пешића из 1934, бронзана скулптура Ђорђа Јовановића под називом *Које куде – Карађорђе*, те скулптура Ђорђа Лазића Ђапше; од ликовних дела истичу се *Портрет Војска Карађорђа* (1929) Уроша Предића, *Портрет Карађорђа* Јована Бјелића, те уља на платну Милића од Мачве – *Ратни савет Војска уочи Мишарске битке* (1972) и *Војска на Мишарском бреду* (1981). Налазе се овде и портрети других устаника и савременика Карађорђевог, од Васе Чарапића, Јакова Ненадовића и Илије Бирчанина, које је насликао Лукијан Бибић, преко *Проте Матије Ненадовића* Анастаса Јовановића, до портрета хајдук Вељка и Милисава Ресавца (непознатих аутора) и анонимних бораца на сликама Всеволода Константиновича Гуљевича, који су више били у функцији дочаравања историјског костима тога времена.

Један од доказа избора сјајних сарадника огледа се и у одабиру текстова који су постали саставни делови каталога *Војска Карађорђе отац Србије*. Текст *Митски елементи у лику Карађорђа*, који потписује Драган Јацановић, даје нам преглед митских елемената који прате животну путању великог Војска, од његовог рођења, преко устоличења и дизања устанка, са посебно исцрпном митолошко-етимолошком анализом његовог надимка Црни (турски *кара*, отуд Карађорђе), као и чина његовог жртвовања, односно убиства. Други текст *Приказивање представе о српској револуцији – Првом српском устанку и Војска карађорђу 12. септембра 1812. године* Алојза Ујеса, бави се историјским контекстом и

рецепцијом, као и судбином једне представе у Мађарској, која се приказује за време Обновљене Србије и док јој је Вожд Карађорђе на челу, постајући тако прави пример политичког театра. Реч је о *Црном Борђу* Иштвана Балого, представи која је доживела велики успех и која је од самог почетка била на мети шпијуна, те након неколико приказивања у Пешти забрањена. Дело је извођено са много статиста, у раскошним српским костимима и уз пратњу оркестра Мађарског театра, било је проткано песмама и завршавало се ватрометом и сценом Београда у пламену, који гори након битке и где Турци предају кључеве од града Карађорђу, чиме је на један спектакуларан начин приближена његова „основна идеја у којој доминира мисао: СЛОБОДА СЕ СТИЧЕ ВЛАСТИТИМ СНАГАМА, ОТПОРОМ, ОРУЖЈЕМ, ВЕРОМ У ПОБЕДУ И ЈЕДИНСТВОМ ТЕЖЊИ УСТАНИКА И НАРОДА.“

Балог је са својом представом путовао по Мађарској и представу сасвим сигурно извео у педесетак провинција, градића и на дворцима великаша, од којих су неки били и српског порекла. Јоаким Вујић, *отац српског позоришта*, превео је Балогово дело, вероватно одмах после првих представа, али више власти нису дозволиле штампање ћирилицом, те га је Вулић, неколико година пре смрти штампао у Новом Саду код Каулиција 1843. године. Није одустао од стварања српског позоришта, те је свој превод и посрбу Балоговог *Црног Борђа* већ 17. августа 1815. приказао у Градском позоришту у Сегедину, иако се зна да је цар забранио приказивање Балоговог дела. „Он је већ 4. септ. 1815. у Новом Саду приказао своју верзију Балоговог дела *Црни Борђе или Отјатије Београда од Турака*. Тако је остварио свој сан, да српској публици на српском језику прикаже *Освајање Београда од Турака* у тренутку када су српске војводе са породицама још биле у Новом Саду, који је био пун избеглица. Аустријске војне власти су биле затечене и узнемирене, јер су на границама већ пристигле турске трупе које су могле свакога тренутка да крену у акцију. Покренута је велика војна и полицијска машинерија и након чешћег приказивања представе, тек 5. децембра 1813. представа је забрањена. Вујић је стражарски спроведен у своју Бају.“

Скоро ниједан војсковођа у историји није добио тако значајно место у позоришној уметности као Карађорђе. Прва драма написана и изведена још док је трајала револуција је драма Фердинанда Кулмера *Храбри Срби* (1807), поменути комад Иштвана Балого *Црни Борђе или Освајање Београда од Турака* (1812) и његов посрбљени превод Јоакима Вујића,

затим представа која се изводила у бечком Бургтеатру 1849. године *Црни Борђе* Антона Панаша, а Алојз Ујес на крају свог исцрпног текста наводи да је успео да сакупи преко 50 драмских дела на шест језика о Карађорђу и устанку, што тек треба да добије свој прави истраживачки оквир и објашњење таквог феномена.

Каталог завршава каталогизацијом свих музеалија, које поред уметничких дела чине заставе из времена устанка, затим кубуре, јагагани, пушке и пратећа бојна опрема, додатно појашњена и мањим речником на самом крају овог јединственог представљања једне знамените српске личности и трага који је она оставила иза себе.

Рад Музеја Војводине 59 (2017): 220–222.

Riskantan naziv, škakljiva tema, upečatljiva građa

*Stvoriti u nama sva ona divna i plemenita osećanja ljubavi,
postaviti slavuja i sve nebeske sfere da pevaju, samo
da bi nas bacila u ovu grotesknu pozu, da izvedemo ovaj
ponižavajući čin, je stvar vredna cinizma, ne samo
dobrog Tvorca, već i demona koji se ruga.*

D. H. Lorens

Izložba sa nazivom *Seks u Beču – Požuda. Kontrola. Nepokornost* bila je postavljena u Muzeju Beča (Wien Museum) od 15. septembra 2016. do 22. januara 2017. kao pravi primer urbanog posmatranja fenomena koji ima svoju bogatu istorijsku genezu. Postavka je predstavljala pravi muzeološki doprinos jednoj tako osetljivoj temi, koja se u Austriji tretira kao neizostavni deo svakodnevnog života, kako u prošlosti, tako i danas. Većina izloženih muzealija potiče iz ustanova i institucija sa baštinskim karakterom, dok je manji broj iz privatnih kolekcija, što samo svedoči o serioznosti pristupa koji, uopšteno govoreći, karakteriše savremenu austrijsku muzeologiju. Izložba je izvedena zajedno sa Centrom za gej/lezbo kulturu i istoriju (QWIEN), a zbog svog specifičnog vizuelnog karaktera i sadržaja nije bila dozvoljena za posetioce mlađe od 18 godina.

Ono što izbija u prvi plan jeste isticanje slobode i potiskivanja seksualnosti u Beču, te istraživanje brojnih vrsta seksualnih želja koje se mogu otvoreno upražnjavati i onih, kao što su homoseksualni odnosi, koje su se oslobodale jedino u tajnosti. Na izložbi se mogu pratiti društveni okviri koji su menjali Beč od 19. veka, kada su pretnje i policijska kontrola bili u nemoći da regulišu seksualne susrete koji su se odvijali u spavaćim i tajnim sobama ili u zamračenim tavankutima grada. Kako se Beč razvijao, obećavao je anonimnost, načine izbegavanja društvene kontrole i ispunjenje seksualnih fantazija. Zajedno sa tim simultano je stvarao nove mogućnosti za praćenje, disciplinovanje i kategorizaciju seksualnosti. Izložba opisuje i reperkusije nad ljudima, ukoliko su bili uhvaćeni tokom nedozvoljenih seksualnih susreta. U prologu kataloga se već jasno sagledava njen osnovni koncept:

„Jednoj izložbi o seksu uvek će biti pridružen određen oblik voajerizma. I privatne i komercijalne predstave seksa obično služe da stimulišu ili vizualizuju erotske želje – posebno kada one ne mogu biti upotpunjene. Suprotno tome, kada seksualni čin promišlja religiozna zajednica, zakon ili nauka, takva razmatranja uopšteno služe da regulišu vrstu seksualnih susreta koji su dozvoljeni i ohrabreni, za razliku od zabranjenih i isključenih. Ipak radoznalost i zabrana mogu

funkcionisati simultano, kao što je demonstrirano u primerima prilično preciznih opisa seksualnih delikata u policijskim dosijeima.

Izložbeni objekti često dokumentuju neravnotežu moći. Istorijski gledano oni koji su uvek prikazivali i opisivali seks bili su isključivo muškarci; sa druge strane prikazane i opisane bile su uglavnom žene, a ponekad i deca. Ovaj obrazac primenjivao se posebno na proizvodnju erotskih i pornografskih slika. Vekovima su takve slike bile proizvođene od muškaraca za druge muškarce. Do današnjeg dana žene su ostale isključivi objekt muškog pogleda.“

Izložba je podeljena u šest glavnih celina koje se odnose na faze ljudskih susreta pre seksa, tokom i posle njega: *Kontakt očima*, *Iniciranje kontakta*, *Fizički kontakt*, *Norme*, *Zabrane*, *Mesta za seks*, *Poze&opisi* i *Posle seksa*.

Na izložbi su se mogle videti razne kategorije predmeta, od razglednica, oglasa, postera i filmskih klipova, do brojnih predmeta kao što je vibrator iz perioda oko 1900. koji je konfiskovala policija ili kondom sačinjen od ovčijih creva. Za potonji manja tematska legenda daje objašnjenje: „Kondomi su prvobitno bili dizajnirani za zaštitu od sifilisa i drugih seksualno prenosivih bolesti. Prvi delotvorni kondomi bili su napravljeni od ribljeg mehura ili ovčijih creva i bili su veoma skupi – stoga su se prali da bi se ponovo koristili. S obzirom na to da tada nisu bili elastični koristila se poveznica kako ne bi spadali.“ Kada je kontracepcija u pitanju početkom treće decenije 20. veka zagovaralo se *Oštećenje putem prekida koitusa*, kako već glasi naslov izložene ilustracije iz knjige u kojoj su se 1931, između ostalog, plasirale ideje da prekidanje odnosa, u cilju sprečavanja ejakulacije, stvara oštećenja koja pogađaju srce, mozak, kičmu, nerve i testise. Ova pretpostavka se producirala verovatno sa ciljem promocije upotrebe daleko efikasnijih metoda kontracepcije, o čemu u glavnom gradu Austrije postoji čak i muzej (MSUV ili Muzej kontracepcije i abortusa). Sa druge strane, u delu postavke koji govori o zabranama, štampale su se i knjige o štetnosti masturbacije, jer je po mišljenju švajcarskog doktora Samjuela A. D. Tisoa (Samuel A. D. Tissot) iz 1791. izbacivanje sperme slabilo nervni sistem i izazivalo zdravstvene probleme, naročito kod adolescenata.

Prohibicije su se naročito odnosile na homoseksualce, pa je iz tog razloga izložen i materijal iz Bečkog gradskog i zemaljskog arhiva – policijski zapisnik o tome kako su dva policajca 1936. izvela raciju u jednom restoranu u delu grada poznatom kao Špitelberg. Njihovo „posmatranje ticalo se 'homoseksualne i nemoralne aktivnosti' dok su, prilično šokirani, ukratko opisivali relativno bezbrižnu homoseksualnu scenu, uprkos zabranama i društvenoj osudi“. Takođe su nam

bila upriličena i artefakta oca psihoanalize Sigmunda Frojda, koji je seksualnost izdigao u prvi plan sazrevanja čoveka. Između ostalih moglo se videti pismo koje je bilo neobjavljeno, iz privatne kolekcije, a koje svedoči o Frojdomovom divljenju naučniku Magnusu Hiršfeldu (Magnus Hirschfeld), ne toliko u oblasti njegovih istraživanja koliko po pitanjima životnih borbi, odnosno aktivizma kao dela prvog svetskog homoseksualnog pokreta i njegove neumorne borbe protiv kriminalnih gonjenja homoseksualaca i transrodnih ljudi.

Promiskuitet je jedna od tema koja je posebno obeležena, iako se, legendom, naglašava istorijska nepravda prema polovima, jer su se žene drugačije posmatrale u odnosu na muškarce, kada je održavanje više seksualnih veza i menjanje partnera u pitanju. Ono se danas reaktualizuje novim odnosom prema polnoj ravnopravnosti, koji pokušava da izbalansira koncepte koje ni seksualna revolucija 60-ih i 70-ih godina prošlog veka, sa idejom slobodne ljubavi, nije uspela da izvede. Interesantna je muzička deonica iz Mocartovog *Don Đovanija* koja se mogla, putem slušalica, preslušati: reč je o ariji *Katalog (Madamina il catalogo é questo)* u kojoj sluga Leporelo nabraja dugačku listu Don Đovanijevih ljubavica. Iako je glavni junak konačno kažnjen za svoje grehove, arija je shvaćena kao omaž promiskuitetnom ljubavnom životu. Bolnička dijagnoza Franciske Nojmajer glasi *erotomanija*, a ona nije bila jedina žena koja je sa dijagnozom *erotska konfuzija* ili *nimfomanija* tražila svoj način osveščivanja u bolnicama za umobolne. Zanimljiva je sudbina glumice Katarine Šrat (Katharina Schratt), koju je carica Elizabeta lično upoznala sa svojim suprugom Francom Jozefom i time inicirala vanbračnu vezu koja je trajala nekoliko decenija. Glumica nije uživala samo u vezi sa carem, već i u mnogim drugim vezama sa muškarcima njenog vremena, kao što je vojvoda Vilček, kralj Bugarske, ili Viktor Kučera, pozorišni i filmski glumac i pozorišni režiser. Još jedna ljubavnica Franca Jozefa – Ana Nahovski, je takođe prikazana na izložbi svojim portretom. Znalo se da joj je car kupio jednu vilu i preko 10 godina, koliko je veza trajala, posećivao ju je često, rano ujutru, između četiri i pet sati.

Dok vinovnici zloupotrebe dece, kakav je bio novinar Peter Altenberg, nisu bili pod udarom zakona, jednim delom i zbog niskog statusa zloupotrebljenih osoba, zaštita dece je ozbiljnije razmatrana tek nakon 1918, a kazna koja je bila izrečena njegovom prijatelju arhitekti Adolfu Losu 1923, bila je daleko blaža od one koju su pripadnici nacional-socijalističkog režima izricali tokom godina Drugog svetskog rata: smrtna kazna je, zbog pedofilije, bila izrečena izvesnom Johanu D., 47-godišnjem kovačkom šegrtu, o čemu je svedočio zapisnik iz DÖW-a (Dokumentacioni centar austrijskog otpora).

Deo pod nazivom *Mesta za seks* nudio je obilje mapa, karata, razglednica, časopisa, postera i drugog propagandnog materijala, koji je obilovao prizorima grada, gde su se nalazila opisana mesta pogodna naročito za prostituciju, ali i za različite vrte igre, striptiza po noćnim klubovima, kakav je bio Mulen Ruž. Bioskopi i *peepshows*, klubovi svingera, gej klubovi, javne kuće, hoteli, erotski studiji i slična mesta takođe su bili u fokusu razmatranja, kao i ulice i delovi grada, „ozloglašeni“ po svemu onome što su zvanično i nezvanično nudili. *Opisi&poze* nudili su u većem broju filmski materijal, kao i fotografije koje su beležile događaje kao što je koncertulani „nastup“ bivšeg vikara Hermesa Petberga (Phettberg) koji se publici izložio u galeriji WUK 1990. obnažen i okovan u lance i tako ostao 16 dana. „Borimo se za to da... izaberemo sopstvena seksualna ponašanja“, pisao je umetnik u svom *Manifestu slobode* 1989. godine.

Trominutna filmska sekvenca pokazuje nam prvi ženski orgazam u istoriji filma, kada se Hedi Kisler (Hedy Kiesler) pojavila gola u ostvarenju pod nazivom *Ekstaza* iz 1933. i time započinje deo izložbe pod nazivom *Posle seksa*, u kojem su predstavljene sve do sada moguće posledice, do najnovijih bolesti 20. veka, često simbolizovane crvenom ukrštenom trakom, ali i one koje se tiču održavanja trudnoće i odgajanja dece.

Inventar predočenih tema nije iscrpljen, a samim tim i ponuđenih artefakata, ali je bilo izvesno da je pokrivena jedna široka lepeza muzeološkog pristupa onome što je bilo karakteristično za seksualno ponašanje u Beču i što su kustosi Muzeja Beča uspeali da predstave na jednoj prilično posećenoj izložbi. Tako je i „uspešno izveden seksualni čin“, koji je za Džordža Orvela u *1984* predstavljao „pobunu“, jer je i sama želja „bila zločin misli“, a koji je u Hakslijevom *Vrlom novom svetu* mogao probuditi revolucionarna strujanja, prikazan između ostalog i kao sredstvo koje je unapredilo zaštitu, pravni sistem, legalizaciju odnosa i progres u medicinskom i, slobodno možemo reći, seksološkom arsenalu sredstava koji pre svega služe čovekovo potrebi za uživanjem, čime se iz vida ne gubi granica iza koje se on preinačava u merkantilnu tvorevinu i prostor za dekadentne forme življenja.

Рад Музеја Војводине 59 (2017): 217–220.

Један поглед на изложбу Милана Пивничког

Музеј Војводине, 7–17. 03. 2017.

Нови Сад, град са свим својим менама и ширењима кроз историју, вечно ослоњен на Петроварадин и Петроварадинску тврђаву, те на Дунав као неминовну природно-географску окосницу, не спада, ни у историјској перспективи нити данашњим изгледом, у оне срећне теме које су ушле у филозофске расправе о сретном граду, нити у утопијске визије ослоњене на трансценденталну светлост златног града на високој гори. Ипак, као и сви већи и велики градови, стекао је широку лепезу поштовалаца, хроничара и уметника који су у њему налазили неисцрпну инспирацију. Ако је и преживео у песмама непознатих аутора из 18. века или у онима које су написали Аница Савић-Ребац и Мирослав Антић, те у прози Бошка Петровића, Ота Толнаија, Ласла Вегела, Данила Киша и Александра Тишме, Нови Сад у књижевности савремених новосадских писаца некако остаје једва запажен, чак до оне мере, како каже Ласло Блашковић у *Забрањеном граду*, да му се једва и име спомиње. Некако се то не би могло рећи за ликовне уметнике који су га пропратили кроз историју, да се вратимо уназад све до цеховских писама, и поново направимо заокрет само ка 20. веку, који има перспективу једног суманутог калеидоскопа измена, не само нашег града, већ и целог света. У урбаној какофонији сликари, графичари и остали ликовни уметници, добијају ореол хроничара онога што једва назиремо као кроз сан, непрозирно сећање, сећање на сећање сећања. Нарочито дворишта из којег смо као деца истрчавали у неко златно заокружено време довољности, одакле је и писак локомотиве остао као меланхолична опомена на време које се тешко, али брзо ваља и односи са собом све. Када се из тог дворишта пробудимо видимо да смо у једном посебном делу града, где смо ишли на све оно прво што се у једном сазревању подразумева, а остали смо и много дуже од тога. У том смислу, у фокусу целе урбане приче, штрчи Грбавица, којој Милан Пивнички, као њен вишедеценијски житељ, остаје веран и лојалан, уносећи сопствени нерв у свој градски опус посвећен управо овом насељу.

Грбавица је један од старијих делова Новог Сада. У 19. веку је представљала градску периферију, на којој је 1800. године отворено Јеврејско, а 1860. године и Католичко гробље. Данашњи назив насеља настао је почетком 60-их година 20. века, када су на овом простору, у данашњим улицама Војвођанској, Владимира Николића и Вере Павловић, подизани нови

стамбени објекти. Пошто је требало убрзано градити станове, тадашњи урбанистички инжењер Милан Цветков преузео је, у оквиру сарадње између Новог Сада и Сарајева, готове пројекте израђене за сарајевски квартал Грбавицу и тако је радни назив стамбених планова прихваћен међу грађанима као име за тај део града. Неке од значајнијих улица на Грбавици су: Браће Рибникар, Булевар ослобођења, Булевар цара Лазара, Војводе Книћанина, Гогољева, Данила Киша, Ласла Гала, Пушкинова и Футошка. Овде се, између осталих топонима, налазила и стара железничка станица, од које је преостала зграда са пероном где је данас смештена Пошта 2.

Грбавицу су карактерисала, као и Телеп, Клису и много старија насеља попут Роткварије и Салајке, велики број приземних кућа са двориштима у којима се гајило поврће. Временом су приземне куће смениле, највише на преласку два века, вишеспратнице, а дворишта са баштама уступила су место аутомобилским паркинзима.

Милан Пивнички поступком старих мајстора, како кажу аутори монографије *Слика града* из 2009, исликава кровове кућа које још увек одолевају модерној урбанизацији. Геометризоване и сведене композиције представљају детаље унутрашњости појединих дворишта, зачеља једносратних кућа, са тек ту и тамо поједином препознатљивом грађевином у даљини. Двадесетовековни Нови Сад којег више нема налази се и на сликама Миленка Шербана, Петра Тијеша, Саве Ипића, Ивана Табаковића, Петра Ђурчића, Драгана Ивковића, те на графикама Душана Тодоровића. Милан Пивнички улази и у онај круг уметника који потичу са Грбавице, дајући овом крају још један препознатљив и аутентичан печат, а међу њима су Борислав Шупут, Маријана Гиле Прентовић, Душан Баша, Бане Петрић, Драгољуб Грковић, Миодраг Миљковић, Александар Чер, Ференц Ходи, Ђорђе Беара, Игор Антић, Драган Јанков и Видоје Туцовић. Ретки су ипак оставили дела на којима се види стара Грбавица, можда треба споменути још само Банета Петрића, те су нам тако слике са овим мотивом, нама, старим Грбавчанима, мада то можда геотополошки толико и нисмо, колико гео-поетички, још драже и милије, те сматрамо да им треба посветити посебну пажњу у односу на цео опус. Ако се оне и не налазе у толикој мери на изложби коју овога момента отварамо, пронаћи ћете их или у монографији коју смо вам овом приликом представили, или у каталогу објављеном поводом ретроспективне изложбе нашег аутора у Музеју Војводине из 2006. године.

Рад Музеја Војводине 59 (2017): 212–214.

Од *Карпатије* до руског фронта – стопама лекара и писца Артура Мунка

Артур Мунк (1886–1955) је рођен и преминуо је у Суботици, а своју животну путању остваривао је као лекар и књижевник, на широким потезима средње Европе, Русије и на прекоокеанским бродовима, од којих је један чувена *Карпатија*. Свршивши основну школу и гимназију у родном граду, стекао је основе за упис на Медицински факултет у Будимпешти у којој ће после радити у неколико болница, одакле ће бити упућиван на разне задатке и на фронт. Као лекар у Првом светском рату био је уредник једног логорског листа да би 1917. постао руски заробљеник, те лекар Црвене армије до 1921. Враћа се у Суботицу, а крај Другог светског рата дочекује на челу Војне епидемиолошке болнице Треће армије. Писао је на мађарском језику и објавио шест књига – романе, мемоаре, путописе, дневник, као и чланке у новинама. *Hinterland (Пат у унутрашњости земље, 1933)* сматра се његовим најуспешнијим романом, а новосадски Форум га 1981. штампа у едицији Библиотека југословенских мађарских романа. На хрватском је објављен роман *Летећи Вучидол* (Суботица, 2013), а следеће године треба да се појави његов аутобиографски роман *Хвала до тада...* на српском. Као књижевник био је и члан југословенског ПЕН-а: „Мој највећи доживљај тридесетих година без двојбе је био дубровачки конгрес ПЕН-а. Београдско књижевно удружење је одабрало у своје редове пет писаца из редова националних мањина, укључујући и мене. На моју велику жалост као жртве фашизма су страдали Имре Радо, Лајош Боршоди и Карољ Хаваш.“ (*Хвала до тада...*)

Животопис Артура Мунка постао је инспиративан за музеолошки приказ још 2016. године, када Харгита Гаџо прави изложбу о њему у Градском музеју Суботица. Ове 2018. године та је изложба допуњена и постављена у Музеју општине Бачка Топола (јун–октобар) под насловом *Роман једног живота*, у сасвим новом издању и прилагођена архитектури бивше палате богатог властелина Краја. У девет просторија, односно исто толико амбијенталних целина, на занимљив и слојевит музеолошки начин, који подразумева увећане старе фотографије, дизајнирану реконструкцију бродског амбијента, ратног попршта и пољске болнице, до високог степена анимације коришћене у неколико видео односно филмских сегмената, уз звучну подлогу која се непрестано емитује, те скенираних докумената доступних на тач скриновима, уз обиље материјала из музеја и библиотека из Суботице, Врбаса, Новог Сада, Будимпеште, те из приватних колекција, као и уз присуство

савремених уметничких дела насталих на позив кустоскиње и директорке Музеја општине Бачка Топола Харгите Гажо, настала је једна надасве занимљива музеолошка прича о личности кроз коју су се укрстиле високе тековине цивилизације као и највеће трагедије епоха у којима је живео. Изложба је поткрепљена обиљем легенди на српском и мађарском, у које су се уписивали и бројни цитати из његове аутобиографије, у преводу Драгиње Рамадански. Планирано је и издавање каталога, а на сајту овог музеја дат је фасцинантан приказ изложбе, као и на YouTube-у до којег се стиже преко сајта, једним кликом на почетној страни тј. наслову (<http://topmuz.rs/>).

Рад Музеја Војводине 60 (2018): 246–247.

Knjiga u fokusu – dve bečke izložbe

Muzej književnosti Austrijske nacionalne biblioteke čini jedan od njenih pet delova, pored raskošnog Državnog hola (Prunksaal) gde je izložena masivna količina stare retke knjige i drugih umetnina, te Muzeja globusa, Muzeja papirusa i Esperanto muzeja. Smešten je u zdanje koje je pripadalo Arhivu austrijsko-mađarskog ministarstva finansija. Muzej književnosti je prvi muzej u Austriji koji predstavlja austrijsku književnost u rasponu od kraja 18. veka do danas, a koju karakterišu multijezičke i multietničke tradicije višenacionalnog carstva. Mesta koja ona pokriva se protežu od rubova Habzburške monarhije i Galicije do Budimpešte, Praga i Slovenije, odnosno Koroške oblasti. Čak i izvan toga austrijska književnost je tesno isprepletana sa drugim zemljama i jezicima. Na postavci se stoga mogu videti brojni eksponati koji ilustruju ne samo književnu produkciju, već i razvoj određenih ideja, istorijske događaje, druge umetnosti sa kojima su književna dela korespondirala, te činjenice iz života pisaca. Nisu knjige jedino pokriće i svedočanstvo u muzeju književnosti, već su to i mape, fotografije, novine, časopisi, notni zapisi, plakati i poster, lutke, rukopisi, pisma, razglednice, pisaci pribor, rekonstrukcije i dekorativni predmeti. Johan Nestroy, Artur Šnizler, Franc Kafka, Štefan Cvajg, Karl Kraus, Ingeborg Bahman, Tomas Bernhard, Peter Handke su samo neka od imena glavnih austrijskih pisaca čija su pisma, dela i kreativnost predstavljeni u ovom muzeju uz pomoć jedinstvenih originalnih izvora. Raznovrsna i inovativna stalna postavka smeštena je u povezane prostorije i predstavlja vibrantan pristup autorima i fenomenima književnog dela. Odabrani predmeti upućuju na momente u vezi sa stvaralaštvom. Ovde se, na primer, može videti magični štap iz Indonezije koji je Peteru Handkeu služio kao štap za šetnju i njegov slomljeni sat sa alarmom. Originalni zvučni i filmski odlomci, interaktivni pristupi izložbi, koji se ostvaruju i uz korišćenje tableta na nekoliko jezika, predstavljaju široku osnovu ka različitim pristupima saznavanja i promišljanja pojava u austrijskoj književnosti.

Posebne specijalne izložbe osvetljaju širok raspon dela i perioda ili tekuća književna pitanja, a jedna od takvih izložbi se, u periodu od aprila 2017. do februara 2018, mogla videti na trećem spratu muzeja, iznad spratova sa stalnom postavkom. Reč je o izložbi *U ushиту pisanja – Od Muzila do Bahmana (Im Rausch des Schreibens – Vom Musil bis Bachmann)*, koja tematizuje književnost između ekscesa i askeze, odnosno zavisničke odnose i stvaralački postupak. U pet tematskih poglavlja izložbe istražuje se način na koji čin pisanja može steći karakteristike slične

intoksikaciji, kao što se i fokusiranje na tekst, na različite načine, nosi sa prevazilaženjem granica, transom, ushićenjem i telesnim uslovima. Šolja kafe, cigareta, alkohol, muzika ili zvuci mašine odnosno tipki na kompjuteru – šta sve može izazvati književnu imaginaciju proteže se od svakodnevnih stimulansa do supstanci koje menjaju stanje svesti. „Osećanje pojačanog fokusa i uronjenost u tok, intoksikacija pisanjem, praćena je često marljivim procesom revidiranja i ispravljanja: *nema dizanja / niti droge / samo rad*, kako je u svojoj poeziji komentarisala poetsko stvaralaštvo (vom dichten) bečka pesnikinja Elfride Gerstl.“

Izvanredna originalna postavka dopunjena je fotografskim (samo)portretisanjem i značajnim dokumentima kulturne istorije, koji su, pored brojnih knjiga i portreta, mahom fotografskih, opisali oblast između književnog posla i književnih graničnih iskustava. Poetski vrhunac je jedan (idealni) uslov za umetničku produktivnost. On se evocira, za njim se čezne i namerno se pobuđuje. Stoga su brojni pisci posezali za duvanom, alkoholom i drogom. Odnos između književnosti i prekomernog uživanja nikotina i alkohola je očigledna, s obzirom na to da su oni gorivo za proizvođenje tekstova i motivi književnih dela. Godine 1821. nemir je uzrokovan u početku anonimnom *Ispovešću jednog engleskog uživaoca opijuma (Confessions of an English Opium-Eater)* Tomasa De Kvinsija. Kada je Sigmund Frojd eksperimentisao sa „kokom“ 1899. kokain je bio još uvek uobičajeni lek protiv bolova. Čitajući *Stepskog vuka* Hermana Hesea Valter Bendžamin je dobio inspiraciju za eksperiment sa hašišem, kao i protagonist priče *Kif* koju je napisao, u Beču rođeni, švajcarski pisac Fridrih Glauser. U njegovom romanu *St. Petri-Schnee* (1933) pušač hašiša Leo Peruc opisao je efekat alkaloida nađenih u zrnu ubuđale gljive, koja je u sintetisanoj formi deset godina kasnije postala čuvena pod imenom LSD. Falkova čuvena himna *Ganz Wien* slavi grad u stanju konstantne intoksikacije.

Književnost je prelaženje granica između svakodnevice i snova, između realnosti i imaginativnog, između društvenih konvencija i alternativnih načina života. Književnost govori o izuzetnim stanjima izvan onoga što može biti objašnjeno kao racionalno ili onoga što je politički korektno. Čuvena Muzilova „druga stanja“ znače „fantastična osećanja dizanja svih granica, neomeđenost spoljašnjeg i unutrašnjeg koje je zajedničko ljubavi i misticizmu.“ Pisanje, razmišljanje i intoksikacija „koji su mimo čoveka“ neposredno su vezani jedno s drugim u mnogim tekstovima. Nasuprot zavisničkim odnosima koji indukuju stvaralački čin, stoji trezvenost i asketizam Franca Kafke. Da eksces i asketizam idu ruku pod ruku impresivno je demonstrirano u njegovoj priči *Gladni umetnik*: kako bi povećao utisak na svoju publiku, umetnik se izglednuje

do smrti. Njegov eksces je njegovo odricanje i želja „da nadmaši samog sebe na neki nezamisliv način“.

Korišćen je veliki izbor knjiga kako bi se stekao internacionalni uvid u ovu temu, ne samo među književnim delima. Između ostalih mogli su se videti naslovi: *Opium and Other Stories* by Geza Csath, *Haschisch: Erzählungen* by Oscar A Schmitz (1902); Oskar von Chelius, opera *Haschisch* (1897); *The Naked Lunch* by William S. Burroughs (1959); Aldous Huxley, *The Doors of Perception* (1954); *ACID: Neue amerikanische Szene* von Rolf Dieter Brinkmann (1975); Dr. Albert Hofmann: *LSD – Mein Sorgenkind (LSD – My Problem Child, 1979)* i mnoge druge.

Drugu izložbu koja pobuđuje pažnju muzejskim tretmanom knjige našli smo u Etnološkom muzeju u Beču (Weltmuseum Wien), koji se od 2017. ponosi novom stalnom postavkom, izvedenom posle tri godine priprema. Na njoj se nalazi ogroman broj artefakata koji na fascinantan način govore o drevnim civilizacijama i starim narodima sa svih kontinenata, što je dobrim delom nasleđe velikih istraživača, svetskih putnika i preduzimljivih akvizitera, koji su još od 16. veka popunjavali kabinete retkosti, te privatne i javne kolekcije. U korenima Etnološkog muzeja u Beču nalazi se zbirka nadvojvode Ferdinanda II poznata kao Ambras kolekcija, oko 250 sakupljenih predmeta Džejmsa Kuka, predmeti prirodnjaka Johana Naterera, živahna aktivnost Franca Hegera, upravnika Kraljevskog dvorskog prirodnjačkog muzeja (koji je otvoren 1889. i koji je bio preteča Etnološkog muzeja), akvizicije učinjene od mnogih istraživača i putnika, putovanja preduzeta od strane Austrijsko-mađarske mornarnice i velikodušni prilozi članova imperijalnog dvora, koji su znatno uvećali postojeće zalihe. One su definitivno obogaćene čuvenom Este kolekcijom, koju je sakupio princ Franc Ferdinand na svojim putovanjima 1892–93, sa oko 14.000 etnografskih objekata i više od 1.100 fotografija. Od 1912. Este kolekcija bila je izložena u novom krilu Hofburga, prvobitno dizajnirana za život članova kraljevskog dvora. Etnografska zbirka se odvojila od Kraljevskog dvorskog prirodnjačkog muzeja (danas Naturhistorisches Museum) i postavljena je u palatu Hofburg, a Muzej etnologije otvoren je formalno 1928. godine, menjajući do danas nekoliko puta stalnu/e postavku/e.

Iako neizmernog obilja i sjajne koncepcije, Etnološki muzej u sebe uvek uvodi i one koji na kritički, umetnički i (li) radikalnan način preispituju stara značenja, uvrežene simbole i položaj čoveka u svetu. Stoga verovatno i obilje malih, pratećih izložbi, koje se, najčešće po obodima stalne postavke, dešavaju u hodnicima ili rubnim mestima arhitektonskog velelepnog zdanja, a imaju ulogu da i tu masivnost i obilje, ne samo na izvestan način prekinu, već omoguće posetiocu

drugačiji, kratak i inovativan predah od velikog i moćnog toka informacija. Prošle zime (2017–18) stekle su se ovde brojne izložbe fotografija, audio-zapisa i crteža, kao i naročitih instalacija, koje prevrednuju upotrebu predmeta, a među njima i „kritičko čitanje” jedne knjige od strane umetnice Rajkamal Kahlon, koja je posebne stranice knjige postavila u prostor, čineći tako manju izložbu. U pitanju je njena instalacija *Narodi sveta*, prema istoimenoj knjizi *Die Völker Der Erde* Kurta Lamperta iz 1902, koju je rastavila, izabranih 70 strana dočitala/doslikala i preudesila, čineći tako osetljivim pojedine teme iz savremene istorije i politike, učitavajući u jedno antropološko štivo, obilato ilustrovano fotografijama, sasvim oprečna, ironizovana i groteskna značenja. Ako se na slici vide arapska deca kako trče, ona će samo staviti ispred njih isprekidanu liniju ispod koje stoji „Europe”, aludirajući na granicu čvrsto postavljenu u savremenim migracijskim kretanjima; *Jedan ulični berber iz Damaska* više koristi (krvavi) nož nego bricu, jedan burmanski stanovnik okićen je buketom povadenih očiju, na kolibi jednog plemena stojaće „Native tours, euros, dolars, cash only, no photos”, Arapkinja će nositi zavoje preko cele glave i lica, i ne samo ona, već pripadnici mnogih naroda i plemena, od kojih neki imaju omču oko vrata, drugi mrtvačke maske na licu, žene najčešće krvare, drže odsečene glave u krilu, a pored američkih i drugih zastava svetskih sila, grozdovi očiju se tu i tamo pojavljuju kao „dekor” koji se ponekad gubi u apstrahovanim formama i, tako izobličen, postaje puka ukrasna oznaka. Oživljavanje antropološke knjige sa početka 20. veka dobilo je svoj krajnje neobičan izraz u pregnantnoj postavci ove umetnice, ispostavljaajući se, da se borhesovski izrazimo, kao „kratka istorija beščašća”.

Rad Muzeja Vojvodine 60 (2018): 248–251.

Od Sentandreje do Moskve, od Udina do Kila

Krovna institucija zaštite na području Vojvodine, Muzej Vojvodine je u protekloj godini ostvario niz uspešnih projekata na polju međunarodne saradnje

Muzej Vojvodine decenijama unazad ima razvijenu politiku poslovno-stručnih odnosa i strategiju saradnje koja je usmerena prema zemljama u regionu, kao i u celoj Evropi. Pojedini odnosi se i dalje razvijaju, ali se i isto tako širi opseg kontakata koje ova visoko razvijena muzejska ustanova kompleksnog tipa može da podrži. Godinu 2017. je obeležila saradnja sa brojnim ustanovama sličnog tipa – muzejima, institutima, kulturnim centrima i drugim organizacijama.

Sa Mađarskim nacionalnim muzejom u Budimpešti sarađivali smo povodom pozajmice za izložbu *Oživljeni Avari (Avars Revived)* gde je jedan predmet iz Zbirke ranog srednjeg veka – tuba (od roga, iz Mokrina, sa crtežom drveta i životinja), poslužio kao centralni motiv vizuelnog identiteta izložbe. Sa Slovačkom je uspostavljena saradnja povodom gostovanja izložbe *Iza gora i dolina – tri veka Slovaka u Vojvodini*, koja se nalazi u Nacionalnom muzeju u Martinu, odakle će se preseliti, krajem godine, u Bratislavu. Sa Republikom Hrvatskom, naročito sa Povijesnim i pomorskim muzejom Istre u Puli, imamo dugogodišnju razvijenu saradnju, gde pored razmene stručnjaka i iskustava, najveći akcenat stavljam na razmenu izložbi, a ove godine je njihov muzej obeležilo gostovanje postavke *Stara meta novo odstojanje*. Sa Muzejom Republike Srpske iz Banja Luke takođe je potpisan protokol o saradnji, kojim povodom je isplanirana razmena izložbi za narednu godinu.

Saradnja je reaktualizovana početkom godine sa Muzejskim centrom Ferenci u Sentandreji koji je na izložbi *Srebrno doba Sentandreje*, otvorenoj 26. oktobra, izložio i predmete iz fonda Muzeja Vojvodine, odnosno lične predmete Evgena Dumče, prvog gradonačelnika Sentandreje.

Muzej Vojvodine od 2014. godine sarađuje sa Univerzitetom iz Kila (Nemačka) na istraživanju neolitskog lokaliteta Borđoš kod Novog Bečeja. Iz ove saradnje proizašao je niz nalaza i publikacija, kao i obostrana razmena stručnjaka u vezi sa restauracijom predmeta i predstavljanjem rezultata istraživanja.

Sa Muzejom banatskog sela iz Rumunije potpisan je sporazum o saradnji na polju etnoloških istraživanja, a u cilju zajedničkog učešća na međunarodnim projektima u okviru Kreativne Evrope.

Muzej Vojvodine uspostavio je saradnju sa bečkom kompanijom Oroundo, koja je rezultirala izradom multimedijalnog vodiča kroz stalnu postavku za mobilne uređaje, a u planu je

i primena drugih informaciono-komunikacionih tehnologija (Virtual Reality, itd.). Sa Arheološkim muzejom u Udinama (Italija) sklopljen je sporazum povodom pozajmice naših predmeta za izložbu *Women, Mothers, Goddesses: Universal Languages and Metaphors in the Prehistoric Art*.

Učešće stručnjaka iz Muzeja na pojedinim međunarodnim skupovima u Austriji (*Being refugees a European narrative* u organizaciji Univerziteta u Beču), Rumuniji (Međunarodni skup u organizaciji centra za kulturu županije Arad i *Banat – istorija i multikulturalnost u Rešici*), Rusiji (Druga rusko-srpska arheološka konferencija u Moskvi), Republici Srpskoj (*Predškolske ustanove, škole i muzeji – saradnici u obrazovanju i Tradicija i inovacije u Banja Luci*), Mađarskoj (*Evgen Dumča (1838–1917) prvi gradonačelnik Sentandreje i njegovo doba*) takođe je zastupljeno, kao i pružanje stručne pomoći, kao što je konzervacija i restauracija predmeta u manastiru Krka u Hrvatskoj.

Časopis Nacionalnog komiteta ICOM Srbija 7 (2017): 15.

Екслибрис или метаморфоза

*The universe is transformation: life is opinion.
Marcus Aurelius*

Инсталација под насловом *Конкретизована метафора* била је постављена на изложби *Прича о екслибрису* (Музеј Војводине, 2011), а њоме је представљен историјски увид у данашњу популарну форму махом уметничког израза. Екслибриси су у свом најрепрезентативнијем облику, који се одомаћио са проналаском штампарске пресе и развојем штампања, зачети у 15. веку и наставили су, у развијеном облику, да сведоче о човековој потреби да омеђи свој простор и имовину, да јој на естетизован начин обезбеде приступ и тако и наследницима ставе на знање шта је то што стичу и од кога. Књиге су у то време, па све до појаве индустријске штампе, сматране правим богатством, а начин њиховог додатног обележавања и украшавања попримио је гигантске размере, јер су се у то умешале како личне тако и јавне библиотеке. Екслибриси су постали суверена форма којом су се дичили имућнији, а његово колекционисање добило је у 19. веку размере праве епидемије, што је оголило велики број форзаца и насловних страна бројних приватних и јавних публикација, остављајући четвртаста места означена трагом лепила или промењене боје. Онда су се отргли од своје утилитарне форме, све оно што је практично постало је модерном духу сувишно и ту креће његова орбитализација у правцу самосталне уметничке форме, којој ера постмодернизма, са својом подложношћу рециклирања свега постојећег нарочито погодује. Екслибрис, мали папирни предлојак на којем је био утиснут латински израз (касније се усталио и на другим језицима) *ex libris* (*из књига, из библиотеке*) поред имена власника, редовно је био илустрован, на њему се стицало све оно што би се и на већим форматима могло наћи – сцена, ликови, мотиви, део приче, приказ, хералдика од које је у штампаном облику и кренуо, и томе слично. Отуд уметничка зараза овом минијатуром која и не опстаје више као таква, јер слобода израза подразумева и веће формате који, уколико би се и употребили не би били баш подесни за свако издање. Нешто ређе су на њему штампане изреке, стихови и било какав изрицај који би се могао носити са осталим садржајем који би власник/колекционар или, можда уметник, пожелели. Недовољно, ипак, да заживи и као књижевна форма.

Синтагма *конкретизована метафора* јесте појам из књижевне стилистике које означава да се једна метафора, метафорични израз у виду неке изреке нпр. може опредметити у даљем развоју изрази. Своје место је прво нашла у сликарству, јер су поједини уметници, као Бош или Бројгел на пример, налазили задовољство у томе да поједине пословице дају у дословној материјализацији, те тако пренебрегну пренесена значења, што је погодновало једном хуморескном, али и гротескном изразу. Такво сликарство највише воли конкретизовану метафору, односно употребу метафоричких изрази у доследном значењу, што је такође врло присутно и у књижевности, нарочито оној коју карактерише гротескна стилизација. Термин је (зло)употребљен јер је одговарао принципу реверзибилности који је резултирао концепцијом витринске поставке. Опасност од истоврсности приказаног предметног света на самој изложби *Прича о екслибрису* пренебрегнуто је са неколико скулптура и предоченом инсталацијом, инспирисаном, између осталог, управо тумачењима и анализом садржаја са бројних екслибриса, из збирке и литературе. Мотиви су бројни и могао би се направити читав списак, на неколико страна, шта је све приказано и шта је то што плени дух колекционара/читаоца који, потакнут жељом за читањем скида одређену књигу са полице и окреће прво место на којој се налази екслибрис, уживајући у ликовном и значењском призору који симболички препознаје као неко своје духовно, интелектуално или емотивно уточиште. Са таквим сигналом се књига спрема и налази своје место у библиотеци, а ознака коју носи остаје препрека између власника и „другог“, који на било који начин може отуђити сећање на првобитно власништво. Ипак ми се чини да су мотиви ванитас теме, удружени са атмосфером читања књиге уз свеће, присутни на екслибрисима дословце неколико векова. Један од омиљених мотива је и сова, као симбол знања и мудрости, али и ноћног бдења, које је често пријатељ преданог читања. Сва та симболика стекла се у витрини коју смо употпунили једном преисторијском мушком лобањом са Гомолаве, једном свећом, црвеном драперијом и примерцима књига из 18. и 19. века из Библиотеке Музеја Војводине, довољно старим и речитим, с обзиром да је једна од њих отворена на страни која илуструје историју скулптуре што се, евокацијом обриса нагог женског тела, добро слаже са ванитас представом, те једном препарираним совом позајмљеном из Природњачке збирке Покрајинског завода за заштиту природе. Дакле сав инвентар прочешљане симболике, највише наслеђене из барока, стекао се у тој инсталацији која је, на првом месту, била инспирисана иницијалним

екслибрисом из Збирке старе и ретке књиге, пронађеним на првој страни књижице *Ladislaua Szörénya Vindiciae Syrmieneses. Seu: Descriptio Syrmii (Posonii 1734)*, који смо раније овако описали: „Црно-бели екслибрис, величине 9x8 цм, украшен је цртежом сове на отвореној књизи поред свеће у свећњаку и књигама на полицама у позадини, а испод је текст 'ex libris Dr. Karolý Messinger Ечка No1143'.“ Највећа интрига ове инсталације био је пламен свеће који је данима „тињао“ у затвореној витрини, а који наравно није био прави, већ дигитални, емитован са мањег таблета, фино ушушкан у црвену украсну тканину, чија је симболика била да повеже предмете и бојом се супротстави овом свету мртве природе. Како је инсталација пролазна, као и сама изложба, њено документовање изведено је уз помоћ фотографа Жељка Мандића и, након што је скинуто предње стакло како би се избегао одсјај, а и са жељом да се инсталација врати у плошно стање, у домен слике одакле је све и кренуло, настала је и фотографија којој је Време указало милост уобличења на корицама књиге *Terra museologica*. Латински манир оличен у наслову иде у прилог оних реалија које се збирно тичу музеологизације свега постојећег.

Инсталација *Конкретизована метафора* била је реализована у сарадњи са Драганом Јеринићем, који је осмислио дизајн изложбе и каталога, а једно од надахнућа била је и чувена *Соба Ме Вест* Салвадора Далија, постављена у Далијевом музеју у Фигуерасу, која је уствари реплика његовог познатог платна *Лице Ме Вест*. Композиција је састављена од софе, две урамљене слике, завеса и камина необичног облика која формира бизаран портрет глумице Ме Вест, а посетитеље плени својом илузијом слике док се посматра са врха степеница, што се губи када се гледа са стране, јер предмети постају очигледни у својој дубини и тродимензионалности. Наслов је преузет из стилистике гротескног сликарства и књижевности, као што је већ речено. Од инсталације остала је фотографија, а њу, шта с њом чинити? Вратити је у графику, или још боље, у екслибрис?

И опет смо на трагу токова екслибриса. Упловити у свет минијатура значи посветити јој извесно време, а како их се све више множило у Збирци старе и ретке књиге, све више су улазили у фокус интересовања, обраде, изучавања и презентације, те и стварања екслибриса, или бар прављења нацрта за исти. Наравно, вратили смо се првобитним инспирацијама, можда баш захваљујући овој књизи, односно покушају да јој се да „глава и реп“, те да се минимално поигравање са формама и дигиталним моћима доследно спроведе, акцентује и уобличи.

И екслибрис је рођен, остаје само да се одштампа, неагресивним органским лепилом полепи по страницама (најчешће преднасловној или десној страни форзаца) књига од којих неке скривају само руком исписано име, своје или туђе, као покушај да им се очува припадништво, а други подсети да треба да их врате. Сасвим је могуће да ће завршити и у Збирци старе и ретке књиге међу хиљаду других екслибриса, од којих је већина ипак савремене провенијенције, настајала на бројне теме којима су се бавили уметници, екслибрис удружења и бијенала у Новом Саду, Војводини, Европи и сл. Наравно и овај носи ауторски отисак фотографа који га је превео из једног формата у други, из фотографије у дигиталну графику.

Под светлом свеће, наслоњени замишљено над књигама и лобањом, посвећено очекујемо хук сове, постављајући хамлетовски питање: читати или не читати, писати или не писати, поседовати или не?

