

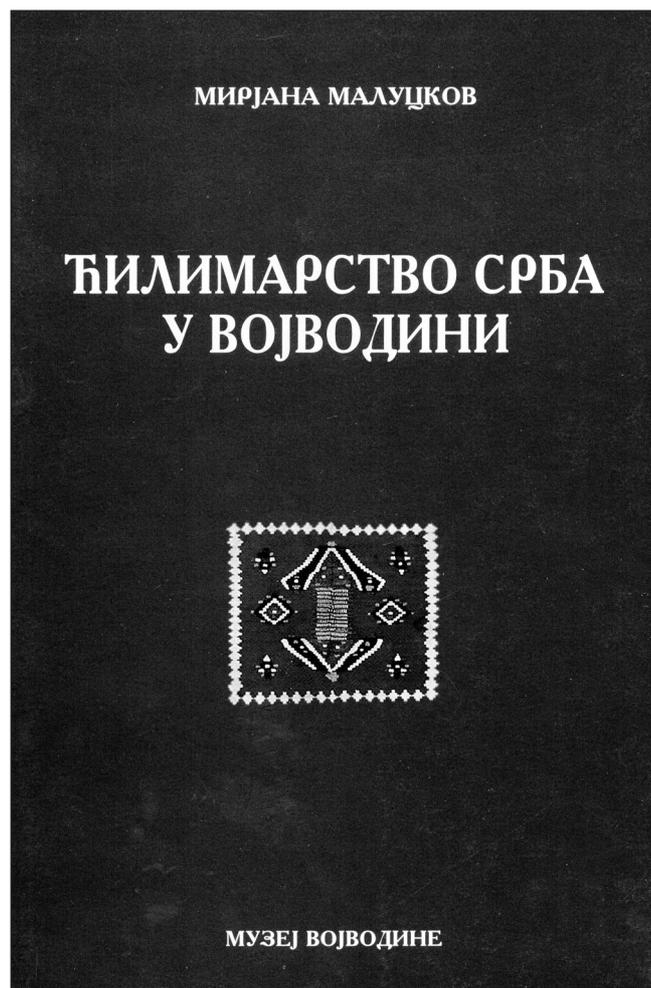
МИРЈАНА МАЛУЦКОВ: „ЋИЛИМАРСТВО СРБА У ВОЈВОДИНИ“ МУЗЕЈ ВОЈВОДИНЕ, НОВИ САД 2003.

ISBN 86-82077-15-9

Књига Мирјане Малуцков *Ћилимарство Срба у Војводини* је до сада најпотпунија и најобимнија етнолошка монографија о тој теми. Рад је у целини посвећен ћилимима и другим производима тзв. ћилимског ткања, односно, клечаним тканинама. Одређењем народног ћилимарства као особене радиности, а ћилима као производа ткања, М. Малуцков их је прецизно сместила у просторни, временски, социјални и етнички оквир. Због вишевековног присуства у животу ткаља и ентеријеру домаћинства, ауторка га с правом сматра делом европске културне баштине.

Велики део потреба за разноврсним тканинама у српским сеоским домаћинствима Војводине све до почетка 20. века подмиривале су жене својим радом. Међу женине производе спада и ћилим чије стручно разврставање може бити према материјалу, техникама рада, украшавању, функцијама и др.

У методолошком погледу књига М. Малуцков је узорна етнолошка тематска монографија. Она је плод вишегодишњег ауторкиног рада у Музеју Војводине и на терену. Подробно је проучила 153 српска примерка ћилима у Музеју Војводине, затим ћилиме у свим локалним музејима Војводине, у Етнографском музеју у Београду, као и ћилиме Срба у Румунији и Мађарској. Ауторка је показала и темељно познавање одговарајуће домаће и стране литературе. Њено познавање технике ткања и украшавања ћилима, начин комуницирања са проучаваном средином и посебно са ткаљама, описи контекста и ситуација у прибирању грађе уводе нас у примерну етнологову радионицу (на пр. стр. 85–86). Све оно што је М. Малуцков преточила у етнолошки запис сведочи да се ради о изворима прве врсте. У проучавању одговарајуће музејске документације она има крајње поштен однос према доприносу других који су ћилиме музеолошки обрадили или их касније објавили. То се види из целине рада, а посебно на стр. 6–7 као и из напомене бр. 14, где ауторка тачно наводи ко је унео податке о ћилиму у музејски инвентарски картон којим се она служила.



Књига се састоји од следећих поглавља:

Предговор (стр. 5–9)

Ћилим у Војводини (стр. 11–28) са одељцима: 1) Увод; 2) Дефиниција ћилима; 3) Идентификација ћилима; 4) Ћилим у ентеријеру и обичајима; 5) Технике ткања; 6) Материјал за ткање; предење вуне; 7) Бојење вуне;

Класификација српских ћилима из збирке Етнолошког одељења Музеја Војводине (затим следе кратки описи 153 ћилима из Музеја Војводине, разврстана у 23 групе према њиховим украсима онако како је то устаљено у пракси Музеја Војводине);

О орнаментацији (стр. 54–81). У овом поглављу су издвојени важнији тематски блокови: Орнаменти од краја 18. до краја 19. века. Симболика орнамената. Начини преношења орнамената, Утицаји појединачна на промене у орнаментацији, Утицаји власти на развој ћилимарства;

О ткаљама (стр. 82–87);

Ћилимарство Срба у Румунији (стр. 88–97);

Ћилимарство Срба у Мађарској

(стр. 98–01);

Торбе дозиднице и различите врсте декоративних тканина рађених техником клечања (стр. 102–104);

Чункане ткањине (стр. 105–108);

Завршна разматрања (стр. 109–146);

Каталоџ (стр. 147–212);

Илустрације у каталоџу (стр. 213–300);

Сажетак (стр. 301–308);

Именски регистар (стр. 309–312);

Географски регистар (стр. 313–317).

У дефиницији ћилима и његовог имена ауторка је пошла од онога што су претходници учинили: прихватила је становиште да нам је назив ћилим преко турског килим пренесен из персијског језика.

Ћилим, као *rag excellence* предмет тзв. материјалне културе, у рукама М. Малуцков открива сву релативност поделе културе на материјалну, социјалну и духовну. Управо за социјалну етнологију посебно је занимљиво поглавље *Ћилим у етнологији и обичајима*. У њему ауторка указује на низ сличности и разноликих употребних и симболичких функција ћилима у средњоевропској и оријенталној култури. На пример: код муслимана се њима покрива под у џамији, а код православних хришћана само амвон; католичке Шокице носе лични „ћилимац“ преко руке да би на њему клечале за време молитве у цркви. У сеоској кући Срба ћилим је на почасном месту у „стајаћој соби“ на кревету; у 20. веку у грађанским кућама он је деградиран и пренесен на под, док се у сеоској кући то чини само са старим ћилимима. То показује и савремена прича (из 1994. г.) о ћилимима „који су били у Америци“: ткаљин син их је однео у Канаду (где се стално настанио), а оданде их је вратила његова мати. Разлог: свекрва је била увређена снахним поступком – она их није држала на достојном месту, на креветима у спаваћој соби, него на поду у приземљу куће.

Ћилим је део девојачке спреме и предмет даривања у свадбеним обичајима. Он је и невербални текст, као сликовно писмо чије шаре имају своје име, смисао и симболику. У погребном обреду ћилим служи и као предмет личног препознавања на оном свету: пошто је састављен из две „поле“, једна ће бити уз сахрањену мајку, а друга уз оца; мајка се нада да ће је кћи (на оном свету) препознати по шари ћилима.

М. Малуцков истиче ћилим као изразито ауторско дело: увек се зна ко га је, када и где ткао, за кога је ткан, ко га је коме и којом приликом даровао, продао или наследио. Линија наслеђа је по правилу женска: мајка – кћер или баба – унука. О свем том мноштву података ауторка се сликовито изражава да „...ствара кошмар у коме као да се преплићу љубави и нетрпељивости читавих генерација у којима су једни радили, други добијали или поклањали. Као да дочаравају пешеве разнобојних тканина које свечано односе кићеним колима или их кришом, кроз баште, носи нека даља, сиромашна рођака, јер ћилим, рад неке упокојене бездетне ткаље, није имао ко да наследи“ (стр. 19).

У поглављу *Класификација српских ћилима...* ауторка је изнела више мерила по којима је она извршена. Подела у 23 скупине извршена је углавном према орнаментима и њиховој сличности на „окрајницима“ или у „пољу“. У вези са класификацијом ћилима су и називи за четири његова основна дела. Ауторка је истакла да је у Музеју Војводине постигнут „договор да се код описа ћилима употребљавају исти термини за одређене појмове“, тј. делове ћилима, а то су: коло, (уместо „медаљон“ или „марамница“), поље (уместо „грунт“), укладница (без других назива) и окрајница (уместо „улама“, „перваз“). Сви ти називи су српски (словенски) и свакако старији од поменутих страних позајмица. Ауторка је забележила мноштво народних назива који су знатан извор и за језичка проучавања. По њима се делимично могу пратити страни утицаји на језик Срба.

Орнаментика ћилима често је зависила од његове намене: свакодневне, свечане или обредне. Украси су геометријски и фигурални. Ауторка истиче богатство појединости и њихову усклађеност у једну потпуну слику. Она у својим радовима често доноси неочекиване новине. Таква је случај и са ћилимом. Указала је на драгоцене описе Стефана Кеса с почетка 19. века

који сведочи о изради ћилима као устаљеној народној радиности Срба у Срему, јужном Банату и у Шајкашкој. Он је констатовао израду ћилима на пруге, али и употребу белог лана у шараме, из чега М. Малуцков изводи закључак „да војвођански ћилим има старије корене но што смо ми то раније тумачили и да су оне карактеристике за које ми нисмо имали храбрости да их датирамо у време пре средине 19. биле већ увелико присутне почетком истог века...“ (57).

Када је упитању симболичка орнаментика М. Малуцков са резервом говори о симболици ћилима коју је изнела С. Суботић, уз напомену да „није сигурно да их она није ’усвојила’ према подацима из литературе“ (72). И обрнуто, одаје признање М. С. Филиповићу који је истицао колективни однос према ћилиму као сликовном писму које се чита.

Изоштрена национална осећања Срба у Војводини симболички су изражавана и на ћилимима. Тако се са краја 19. и почетка 20. века на њима јављају мотиви „српска слобода“ и српска тробојница.

Други пример уклањања стереотипа из српске етнологије јесте прихватање бидермајерске руже у ћилимарству Срба у Војводини. М. Малуцков сматра „да не треба проглашавати ’кривом’ за ’кварење’ народне орнаментике оне који су прихватили шаре ружа и паунова, оптужујући их да су радили под страним утицајима“ (стр. 66). Тиме је М. Малуцков потврдила да је израда ћилима само један вид многостуког динамичког народног живота, да се народна уметност мења током времена. Ауторки свакако иду у прилог и познате чињенице везане за барок у сакралној уметности Срба у Војводини, који је својевремено такође сматран „кварењем“ те уметности.

Када су у питању утицаји на ћилимарство Срба у Војводини, ауторка истиче њихову разноврсност. На првом месту су утицаји даровитих појединаца. У овом случају има места аналогiji са улогом појединаца у стварању народних песама. Затим она указује на утицаје просветитељских идеја, па аустријске државне управе, занатских школа и удружења и, на крају, утицаје трговине.

Запажа се посебан емоционални набој (иако каже да не воли ту „емотивну интонацију при писању о народној уметности и проглашавање сваког ћилима уметничким делом“), али и интелектуално поштење М. Малуцков када говори о ћилимарству Срба у Румунији. У сусретима са

Србима у румунској Банатској Црној Гори, а нарочито у селу Лесковици. У долини реке Неке ауторка још једном јарко осветљава свој истраживачки поступак и контекст настајања етнолошког дела. „Питање је како то да неки предмет, у одређеној ситуацији постаје део националног ега и то у свим његовим облицима: по томе што га је ткала домаћица, мати или бака домаћице или домаћина; по томе што је део српских или румунских обичаја; што сваки део процеса рада, прибора за ткање или орнамент ћилима има свој назив на српском или румунском језику. И наједном ви постајете учесник свих радости или туга те породице, а ћилим постаје симбол српства или румунства и то у средини где је национална измешаност, до које долази брачним везама, веома изразита. И мада сте ушли у авантуру истраживања ћилимарства на крају 20. века као рационални аналитичар, ви одлазите збуњени његовом активном присутношћу у породицама, носећи у души и у оку неки одблесак чаролије боја у којима су ћилими ткани, као одраз праисконске жеље човека да му, и тада када га нема и тамо где га нема – подсећајући вас на боје дуге – сија сунце. (...) Терминологија им је српска и румунска. Асимилација са Румунима у месту је веома снажна. Жене не опажају да ли су назив рекле на једном или другом језику, а када им се на то обрати пажња, оне назив брзо преводе на онај други језик. (...) Нисмо имали прилике да разговарамо са старицама рођеним почетком 20. века, а њихови одговори би свакако били другачији“ (93). Само на примеру српског ћилима у Румунији, готово успут, М. Малуцков је суштински осветлила сву драматику процеса мешања и постепеног утапања Срба у румунски етнос.

Закључци Мирјане Малуцков били би, углавном следећи:

Ћилимарство у Војводини и суседним областима је беочуг у ланцу декоративне уметности Европе, део укупне европске материјалне културе.

Мишљење да је реч само о народној орнаментички у ћилимарству мора се исправити сазнањем да су и сеоске ткаље биле под знатним утицајем цртача орнамената „као усмерених тумача жеља онога слоја који је ове производе куповао“.

Српско ћилимарство у Војводини сви истраживачи сврставају у посебну групу.

Полет фолклоризма у Европи крајем 19. века подстиче ћилимарство у Банату (ткачке радионице у Бечкерекy).

Такозвани торонталски ћилим (према одређењу мађарских етнолога) је територијално, а не етничко одређење; у ствари, он је првенствено производ народне радиности Срба Торонталске жупаније.

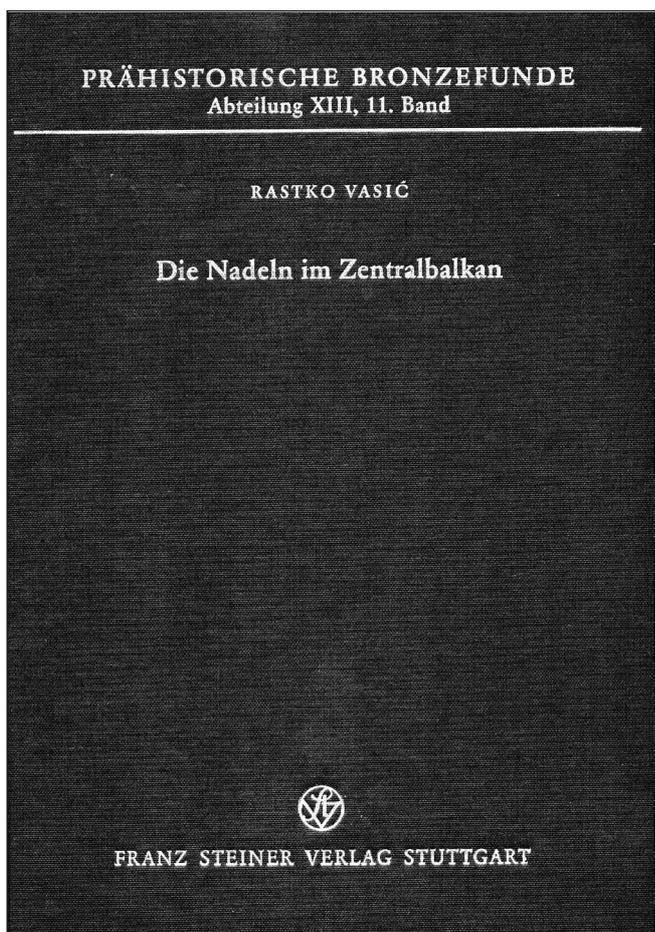
Каталог у овој књизи у великој мери негира уврежено схватање о анонимности народног ствараоца у области декоративне уметности.

„Као речи народне песме раскошни су називи ћилима: царски двор, рајска башта, дан и ноћ, вилине очи. Асоцијацијама су настали, а преузимањем модела се раширили називи: ћилим на кола, на рипиде, на кширове, на зуберке итд.“

Ткање ћилима је искључиво рад жена.

Никола Ф. Павковић

**Rastko Vasić: DIE NADELN IM ZENTRALBALKAN,
PRÄHISTORISCHE BRONZEFUNDE ABTEILUNG XIII, 11. BAND,
Franz Steiner Verlag Stuttgart 2003.**



Капитални корпус преисторијских предмета израђених од бронзе добио је још једну монографију, нарочито важну за нас. Обрађене су украсне игле на централном Балкану. Централни Балкан, узет овде као геополитичка одредница, укључује Војводину, Србију, Косово и Македонију. Са ове територије, Растко Васић је публиковао раније објављен материјал и до сада необјављене налазе из музејских депоа.

Дат је кратак приказ историјата истраживања и поделе материјала, чиме су одређене (хронолошки и територијално) различите археолошке културе, као носиоци одређених типова материјалне културе.

Сам материјал је, по устаљеном обичају за читав корпус ПБФ, дат хронолошким редоследом, почевши генерално са раним бронзаним добом.

Типови игала су названи углавном по начину на који је израђена глава игле, као основни украсни елемент, ређе по изгледу самог тела.

После описа сваког од типова, следи каталог. Каталожки је обрађено место налаза, са подацима о димензијама, местом чувања предмета, околностима налаза и наведеном литературом.

Функција игле, као украсног предмета је изведена на основу околности налаза. Неки типови су ношени у паровима, како се види из скелетних гробова. Игле које припадају носиоцима култура са спаљивањем покојника је због овога могуће само типолошки одредити. Велик део налаза су случајни налази, без јасног археолошког

контекста. Налази из добро датираних целина су узети као чврсти хронолошки показатељи времена коришћења појединих типова.

Последње поглавље је посвећено територијалној распрострањености одређеног типа. На таблама 50–69 су картирани сви типови.

На основу изнете грађе, аутор закључује да се украсне игле прво јављају на територији Војводине, као страни елемент, у склопу Моришке културе. Крајем раног бронзаног доба, појављују се први типови који се израђују на нашој територији, од стране ватинске културе на војвођанској територији.

Игле моришке и ватинске културе су ношене у пару, како се види на налазима из женских гробова. У средњем бронзаном добу овакав начин ношења се наставља. Јака концентрација игала пробушеног врата и великих игала са печатастом главом на северу, показује присуство тзв. Културе гробова под хумкама.

Касно бронзано доба показује још већу употребу игала. Типолошки су наше игле повезане са центрима у Баварској и на западу карпатске котлине.

Локални развој се наставља и у старијем гвозденом добу, и даље под утицајем западног Балкана и са југа. Нарочито су карактеристичне двоструке игле, типичан део ношње од 6–2. века п. н. е. Увозе се и грчке архајске игле, израђене од племенитих метала, за слој племенске аристо-

кратије, на југу наше области. У ово време се смањује употреба игала, њену улогу преузимају фибуле. Изузетак су двоструке игле, омиљене на централном и западном Балкану све до доласка Римљана.

Занимљиво је да се као најстарија игла јавља један налаз из оставе Плочник III, што говори да ускоро, тј. повећањем степена истражености можемо очекивати и налазе у време енеолита на нашој територији. Ово се нарочито односи на културе које имају ову врсту накита (Бодрошкерестур, Бубањ Хум), а делимично насељавају и нашу територију.

Ова монографија је исцрпан и условно речено, потпун преглед степена истражености и распрострањања игала. Ова врста налаза је издвојена из својих целина, и тиме се губи на „тежини“ грађе. Ово је опет условљено самом природом ПБФ серијала. Са друге стране, овакав приступ истиче једну врсту грађе и изузетно је важан за познавање типологије, временске и територијалне раширености. Оваква монографија је неопходан приручник за проучавање оставштине бронзаног и гвозденог доба.

Огроман напор и савесност у сакупљању грађе, својствен Растку Васићу, је и овога пута дао очекиван резултат, једну основу, коју у будуће само треба допунити.

Јован Коледин

**Јасна Шимић: КУЛТУРНЕ СКУПИНЕ С ИНКРУСТИРАНОМ КЕРАМИКОМ
У БРОНЧАНОМ ДОБУ СЈЕВЕРОЗАПАДНЕ ХРВАТСКЕ
ХАЗУ, ЗАВОД ЗА ЗНАНСТВЕНИ И УМЈЕТНИЧКИ РАД ОСИЈЕК,
МУЗЕЈ СЛАВОНИЈЕ, ОСИЈЕК, ЗАГРЕБ–ОСИЈЕК 2000.**

Монографија Јасне Шимић је произашла из њене докторске дисертације о развоју раног и средњег бронзаног доба у источној Славонији и Барањи. Ауторка је користила материјал из Музеја Славоније у Осиеку, Археолошког музеја у Загребу, Janus Pannonius музеја у Печују и налазе из Музеја Таковштине у Такову.

Рад је подељен на 12 поглавља:

1–3 Увод, географске карактеристике подручја и историјат истраживања;

4–7 Анализа керамичког материјала, који је подељен на три културне групе: јужнотрансданубијску, Szeremle и даљско–бјелобрдску;

8–9 Однос даљско–бјелобрдске и ватинске културе у источној Славонији и хронологија културних група са инкрустованом керамиком;

10–12 Смештај насеља, закључна разматрања и каталог налазишта у северној Хрватској, Барањи, Војводини и Србији (Винча);

Материјал је приказан на 17 табли, фотографијама и цртежима. Културне групе су представљене картама са назначеним налазиштима. Статистичке табеле керамике су начињене за јужнопанонску и даљско–бјелобрдску културну групу. За ове две групе је начињена и типологија посуда. У седмом поглављу је извршена анализа орнамената керамике Szeremle, Даљ–Бјело Брдо и Дубовац–Жуто Брдо група инкрустоване керамике. Ј. Шимић закључује да дубовачко–жутобрдска група настаје непосредним утицајем Szeremle, а нарочито утицаја групе Даљ–Бјело Брдо.

Одлучује се за теорију о кретању дела северопанонске инкрустоване керамике ка истоку и југоистоку и образовањем Szeremle културе на овој подлози. Szeremle мигрира у јужни део Бачке и Барање, под притиском културе гробних хумака. Током тих кретања и сусрета са разним локалним заједницама, Szeremle се мења и производи на југу Барање, у троуглу Драве и Дунава, десној обали Драве и обе обале Дунава фациес, назван група Даљ–Бјело Брдо.

Како закључује, анализирајући орнаменталне мотиве и узорке, овакав стил украшавања одражава и културно–временски развој у континуитету. Северотрансданубијска група би представљала прву, а Гирла Маре–Крна последњу фазу.

Ауторка помиње и војвођански материјал, који је користила кроз публикувани материјал. Кључна налазишта, упркос значајним налазима нису објављена у већој мери (Попов Салаш). Закључци донесени на основу делимичне стратиграфске и типолошке слике су често погрешни. Југозападна и јужна Бачка са локалитетима дуж дунавске обале, који садрже инкрустовану керамику, ће тек објављивањем стратиграфски документованог материјала испунити празнину између „западних“ група и Дубовац–Жуто Брдо/Гирла Маре–Крна комплекса на истоку. Објављивање сегмената овог великог комплекса ће у будућности довести до реалног и целовитог сагледавања овог феномена.

Књига Јасне Шимић је значајна карика у том низу који треба да се настави.

Јован Коледин

Борислав Ђ. Крстић: НАРОДНИ ЖИВОТ И ОБИЧАЈИ КЛИСУРАЦА И ПОЉАДИЈАЦА

Савез Срба у Румунији, Темишвар 2002

ISBN 973–8402

Борислав Ђ. Крстић (1936–2000) је био просветни радник – професор, истакнути посленик у културном и политичком животу Срба у Румунском Банату. Рођен у клисурском насељу Белобрешка, у коме је стекао и основно образовање. Завршио српску гимназију у Темишвару и студирао на Србистици Филолошког факултета у Букурешту. Писац је бројних текстова из области просвете и културе и прилежан члан групе аутора окупљених око букурештанске издавачке куће „Критерион“, а касније Савеза Срба у Румунији, уједињених настојањем на објављивању текстова о српским селима или Србима (у мешовитим насељима) у селима румунског Баната.

Још приликом изласка из штампе сјајне монографије Б. Ђ. Крстића *Код белог брешка и око њега* (Букурешт 1987) наглашено је да је књига „првобитно била замишљена као целовита и исцрпна монографија о свим селима српског

живља на левој обали Дунавске клисуре, почев од њених горњих вратница, па до села Свињице.“ Ова идеја тада није остварена, али јој је Крстић остао одан и у својим каснијим истраживањима. Придржавајући се договорене концепција о садржају и начину систематизације сакупљених података, сарађује са младим свештеником Васом Лупуловићем на писању монографија *Љуйкова Долина* (Темишвар 1995) и *Соколовац* (Темишвар 1999).

Као упозорен провиђењем, доспео је да напише и монографију којом је обухватио српска насеља у ширем подручју румунског Подунавља, дуж леве обале Нере и њеног ушћа у Дунав до Ђердапа и тиме углавном и остварио иницијални програм о српским селима Дунавске клисуре.

Док Александар Станојловић у свом познатом раду *Монографија Банатске Клисуре* (Петровград 1938) у клисурска насеља убраја и стара српска насеља дуж леве обале Нере – Лесковицу,

Златицу, Луговет, Соколовац, према Б. Крстићу ова насеља (укључујући и Прњавор), припадају такозваним пољадијским селима: „У локалном говору ова села називају пољадијским, а то ће рећи насеља смештена у равничарском делу југо-запад-ног Баната“. У зборнику *Банатске Хере* (Нови Сад 1958) Б. Букуров и М. Филиповић их убрајају у херска села. Њих спомиње и Ј. Ердељановић у монографији *Срби у Банату* (Нови Сад 1986) у тексту који се односи на села са десне стране Нере. Писац монографије *Банатске Клисуре* (Петровград 1938) Александар Станојловић, рођен 1887. у Соколовцу, каже: „Југоисточно од вароши Беле Цркве, дуж леве обале реке Нере и Дунава, у подножју југозапад-ног огранка јужних Карпата, на површини од око 600 км² налази се Горња Клисура дунавског базена или, како је ми Срби називамо, Банатска Клисура. Банатску Клисуру сачињава троугао Нере и Дунава до Ђердапа са местима Лесковица, Златица, Луговет, Соколовац, Базијаш, Дивич, Белобрешка, Радимна, Сушка, Српска и Румунска Пожежена, Мачевић, Нова и Стара Молдава, Коронини, Св. Јелена, Горнеа, Сикевица, Љубкова, Брзаска, Дренкова, Козла и Свињица. Ова места леже у виду једног полукружног појаса између Нере и Дунава с једне стране и планина јужних Карпата с друге стране“.

Према Б. Крстићу „Базијаш, Дивич, Белобрешка, Радимна, Српска Пожежена, Мачевић, Стара Молдава, Љупкова и Свињица су клисурска насеља где углавном живи српско становништво. Ова села смештена су или у долинама река или су прилепљена уз саме ивице планинског венца Јужних Карпата. Географски ова насеља припадају Дунавској Клисури“.

Основна поглавља монографије су: Клисурска и пољадијска насељена места; Привредне прилике у Пољадији и Дунавској клисури (Занимања, Оруђа и начин рада у земљорадњи – Орање, Сетва, Косидба, Вршидба, Индустијско биље, Повртарство, Воћарство, Сточарство, Пчеларство, Свиларство, Риболов, Печење цигле, Исхрана); Крсна слава (свеца, празник) – Називи за крсну славу, Порекло славе, Вршење обреда, Обредни предмети); Остали празници (Св. пророк Јеремија, Св. пророк Илија, Силазак светог Духа, Вазнесење Господње, Богојављење, Воздижење Часног Крста, Преображење, Сретење, Беле покладе, Благовести, 40 мученика Севастийских, Рођење св. Јована Крститеља, Св. апостоли Вартоломеј и Варнава, Заветина, Св. мученици

Макавеји, Задушнице, Постови, Тодорова субота, Лазарева субота, Улазак Господа Исуса Христа у Јерусалим, Велики четвртак, Велики петак, Св. Великомученица Варвара, Рождерство Христово, Васкрсење); Остали обичаји (Обичаји при рођењу, Свадебни обичаји, Погребни обичаји, Световни обичаји – Моба, Седељка, Свињска даћа, Имендан, Грушевина, Додоле, Кумачење); Народна веровања; Народна бајања; Народно градитељство; Домаћа радиност (Предење, Ткање, Везење, Плетење, Народно резбарство, Бојење); Покућанство и посуђе; Народна ношња (358. до 377. стр.).

Последња поглавља наговештавају да рукопис ипак није био коначно завршен, тј. „изглачан“ до краја. Природније би било да је поглавље Народно градитељство сложено иза података о насељу, иза података о кући следило би поглавље о покућству, а текст о резбарству следи иза бојења тканина (такав је распоред и у монографији Код белог брешка). Допустиве су и недоумице. На пример, да ли је боље што аутор прво разграничава имена Пољадијаца и Клисураца, да би касније уз већину тематских целина истицао сличности или разлике између двеју група, разбијајући на тај начин иначе смирени ток излагања? Можда је требало интервенисати и код навођења литературе за коју је аутор коректно исписао податке кроз сам текст, али би било добро да је библиографски податак издвојен као нумерисана напомена испод текста или у оквиру Библиографије.

Управо ове примедбе показују како су се одговорног подухвата прихватили уредник монографије Народни живот и обичаји Клисураца и Пољадијаца и његови сарадници. То што је монографија штампана постхумно, велики је успех и приређивачи заслужују признање.

Мада је ова монографија једним делом компилација текстова из ранијих радова Б. Крстића који се односе на клисурска насеља, она је, нарочито у поглављу које се односи на обичаје, једна коначно уобличена целина о животу и обичајима Клисураца и Пољадијаца. На тај начин Б. Крстић је употпунио и етнолошка истраживања међу Србима, вршена током XX века на територији Војводине (истакнути истраживачи обичаја током последњих деценија XX века биле су др Мила Босић и мр Весна Марјановић).

др Мирјана Малуцков

**Mihai N. Radan: GRAIURILE CARAȘOVENE AZI. FONETICA
ȘI FONOLOGIA (Karaševski govori danas, Fonetika i fonologija),
Uniunea Sârbilor din Româniă, Timișoara 2000.**

ISBN 973-99657-3-3

Карашевци, које Ј. Ердѣлановић сматра „најстаријим словенским слојем у Банату“, живе у седам села размештених по котлинама огранака Банатских планина (запад јужних Карпата) и долинама изворишних токова реке Караша, на југозападу од града Решице у Румунији. Села Карашевака распростиру се у међупросторима значајних рударско–металуршких области румунског Баната. Окружена су насељима са становништвом несловенског, углавном румунског и германског порекла. Крајем XX века карашевским се сматрају насеља: Лупак, Клокотић, Равник, Водник, Карашево, Нермет и Јабалча. „Села су збијеног типа и средње величине, једино Карашево спада у већа насеља, најстарије је и броји око 700 кућа“. Груписаност и извесна затвореност, нарочито у прошлости, допринели су да се Карашевци столетима очувају као словенски етнички изолат.

Студија др Јована Ердѣлановића *Трагови најстаријег словенског слоја у Банату* (Niederluf sbornik, Praha, 1925, 275–308) била је дуго једини мени познат текст о Крашованима.

Назив Крашовани замењен је крајем XX века називом Карашевци (у српском језику).

Прва, и мени још увек посебно драга, књига о Карашевцима коју сам прочитала, је монографија *Graiul Carașovenilor* академика Емила Петровића (1899–1968). Познати румунски слависта рођен у Малом Торку, у српском Банату (Emil Petrović, *Graiul Carașovenilor. Studiu de dialectologie slavă meridională*, București 1935, 270)

Волела бих да имам књигу Ивана Бирте Карашевци (*Народне умотворине са етнолошким освртом*, București 1993).

Са задовољством читам текстове Миље Радана млађег, кога сам упознала у Карашеву, оне јесени када је требало да се упише на факултет. Дипломирао је етнологију на Филозофском факултету у Београду. Сада је магистрант, такође на етнологији.

Са посебном радозналешћу пратим рад др Миље Н. Радана (рођ. 1954) професора на Катедри за славистику Западног универзитета у Теми-

швару. Карашевац, родом из Карашева. Својевремено сам била одушевљена његовим, аматерским, документарцем о маскираним поворкама са шербуљем код Карашевака. Недавно ме је обрадовао поклоном – монографијом *Lescovița Intre tracut și prezent* (Timișoara 2003, 296; монографија српско–пољадијског села).

Веома радознао истраживач и плодан писац, како у области своје струке – лингвистика – тако и као етнолог–аматер, др Миља Н. Радан ће остати упамћен у стручним круговима, код својих сународника, али и код широког круга заинтересованих читалаца као писац монографије *Graiurile carașovene azi. Fonetica și fonologia* (Timișoara 2000, 326). Иако носи сасвим одређени, уско стручни поднаслов: Фonetика и фонологија, монографија је у ствари преглед постојећих знања о становништву, занимањима, језику, историји, култури Карашевака. Будући да монографија обухвата само део сакупљене грађе, уоквирене у докторску дисертацију, аутор обећава да ће „други део сакупљене грађе, који се односи на морфосинтаксу, лексику, ономастику и грађење речи, бити обрађен у неком будућем раду“.

О постигнутим резултатима др М. Н. Радан каже: „Пажљивом и детаљном анализом фонетских и фонолошких особености, нарочито архаиза ма конзервисаних у фонолошком систему, водећи притом рачуна и о морфолошким и лексичким особинама, од којих су многе такође архаичне, стиже се до закључка да су карашевски говори потекли и развили се од архаичног словенског говора српског типа којим су говорили они Јужни Словени који су негде у VII веку населили Банат....“

Преводим цитат из оцене проф. др Дорина Гамулеску који каже: „Започета као истраживање синхроне дијалектологије, истраживања М. Н. Радана су се током времена трансформирала у историјску дијалектологију. На ово су га навели са једне стране бројни архаични трагови конзервирани у карашевским говорима, које је требало разјаснити, а са друге стране, жеља аутора да

понуди аргументоване одговоре на многе и често контроверзне проблеме који су се појавили у овим говорима“.

Др Радан је дуго радио на тези, непрекидно је допуњавајући истраживања на терену. Једном приликом питала сам како то да ради тезу са насловом *Graurile caraşovene azi* (чак губећи из вида напомену *azi* – данас), када је академик Емил Петровић већ написао монографију *Graiul Caraşovenilor*, а Радан ми је једноставно објаснио да је академик Петровић анализирао говор Карашевака у месту Карашево, на основу језичког материјала забележеног у Карашеву, док је он истраживао говоре у свих седам карашевских насеља, па и у осталим местима где живе, у мањем или већем броју, Карашевци.

Једно такво допунско истраживање обавио је и у Уљми, могло би се чак рећи, игром случаја. Наиме, у складу са дугорочним програмом рада Војвођанског музеја, који је подразумевао и припреме за објављивање Етнолошке монографије Војводине, једна од обавеза било је и комплетирање знања о Карашевцима у јужном Банату. Иако у пензији од 1994. године, као члан Међуодељенског одбора за проучавање националних мањина САНУ (Београд), планирала сам истраживања међу Карашевцима у Румунији (уз помоћ госп. Стевана Бугарског, такође члана Одбора и колега из Музеја Баната у Темишвару, од 1995. боравила у више махова у Карашеву). За мај 1998. планирала сам истраживања у Уљми, Избишту, Банатском Карловцу. Замолила сам колеге у Народном музеју у Вршцу за сарадњу. Позвали смо др Миљу Радана из Темишвара и Миљу Радана, студента из Београда, да као гости САНУ и Народног музеја у Вршцу, пођу са нама „да би упознали наше Карашевце“. Из НМ у Вршцу, у раду екипе на терену учествовали су етнолог Драгана Јовановић и археолог мр Станимир Барачки.

Било је задовољство посматрати сарадњу два изузетна стручњака: са једне стране домаћин, мр Барачки, одличан познавалац историје краја – и сам Уљманин – угледан и цењен интелектуалац међу својим мештанима, који су се трудили да

буду реални и корисни казивачи, са друге стране гост др Радан, искусан теренски радник и вероватно најбољи савремени познавалац Карашевака. Резултати истраживања постигнути за тако кратко време, били су право откровење. Били смо сведоци како се, у контактима др Радана са карашевским породицама у Уљми и Избишту, спонтано откривају везе између породица уљманских Карашевака и њихових сродника у карашевској матици. Уз сарадњу младог рођака, Миље Радана студента, такође доброг теренца (тема његовог дипломског рада била је „Етнички идентитет Карашеваца“), др Радан успоставља срдачне односе са казивачима из Уљме и они чудесном брзином проналазе трагове заједничких корена, повезујући уљманске породице са њиховим сродницима у Карашеву, скицирајући чак и својеврсна родовска стабла. Уљмани наводе породице са којима још увек одржавају везе. Током њихових дискусија схватам узроке и последице миграција Карашевака из завичајних брдских предела у равницу Баната. За др Радана изведени закључци били су вероватно, само још један решени проблем који је интегрисао у своју тезу. Написао је и прилог који нас је веома обрадовао: *Поштомци Карашевака у југословенском Банату* (*Romanoslavica XXXVI* стр. 42–46, Extras. Universitatea din Bucureşti, 2000).

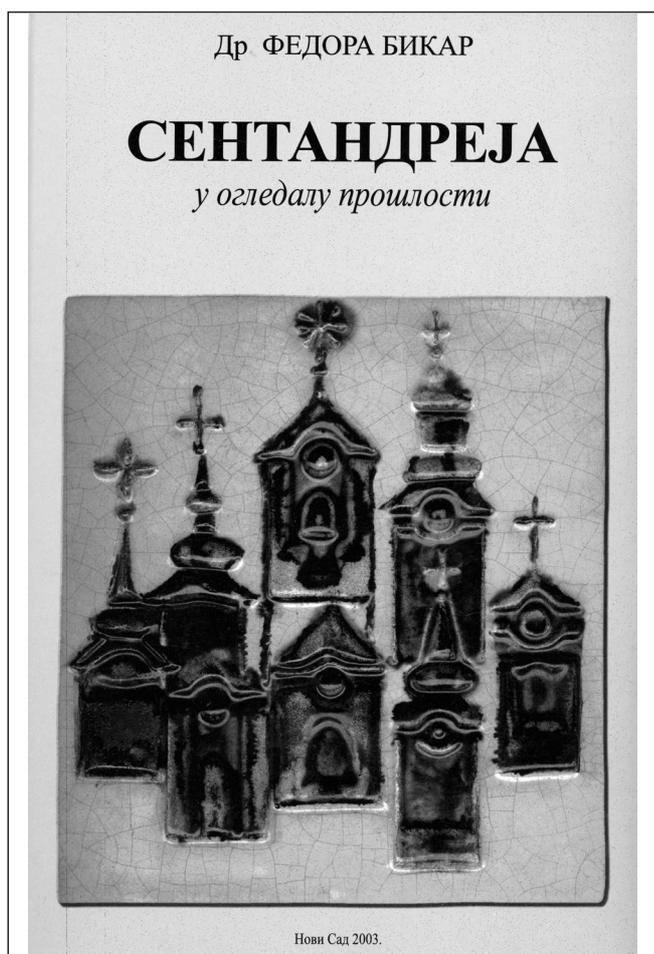
За нас резултати до којих је дошао др Радан значили су нешто више. Он нам је у току тродневног боравка одгонетнуо загонетке за чије решење би ми морали да утрошимо месеце рада. Још при одласку из Уљме одустала сам од планираног пројекта о истраживањима међу Карашевцима на начин како сам то првобитно планирала. Сада се искрено залажем да се знање могућност да се др Радану омогући рад на монографији Карашевци у јужном Банату, као водитељу пројекта.

У организацији Матице српске (Нови Сад) у току је рад на превођењу монографије *Graurile caraşovene azi* на српски језик. Надајмо се да ће се благовремено стећи услови за њено штампање до краја 2005. године.

др Мирјана Малуцков

Др Федора Бикар: СЕНТАНДРЕЈА У ОГЛЕДАЛУ ПРОШЛОСТИ

издање др Федоре Бикар и Српске самоуправе у Будимпешти,
Нови Сад 2003.



Федора Бикар је рођена у Будимпешти, где је завршила гимназију на мађарском језику. Историју је студирала на Универзитету у Загребу, а докторирала је на Новосадском универзитету. Од 1969. године па све до пензионисања радила је у Историјском одељењу Војвођанског музеја, односно Музеја Војводине. У тадашњим музејским депадансима, у манастиру Ковиљу и у Идвору, поставила је запажене изложбе: *Живој и дело Јована Рајића* и *Живој и дело Михаила Идворског Пујина*. Поред музејских послова, паралелно се бавила проучавањем прошлости Срба у Мађарској, што је резултирало објављивањем више радова из те области: *Евџен Думча, њрви градоначелник Сентандреје* је студија објављена у првом *Сентандрејском зборнику*

1987. године. Исти рад је штампан у мађарском преводу у *Сентандрејским свескама* 2001. године. Књигу *Срби у Мађарској* објавила је 1998. године. Др Федора Бикар сачинила је избор из *Успомена њроше Сивевана Чамѡрага*, некадашњег дугогодишњег конзисторијалног бележника Епархије Будимске, који је објављен у Сентандреји 2001. године. Следеће године је са Душаном Салатићем приредила књигу *Сентандрејски симболи* на српском, мађарском и енглеском, и коначно 2003. године објавила је истакнути резултат свога истраживања *Сентандреја у огледалу ѡрошлости*.

Сентандреја, тај мали али по много чему знаменити град, у историји српског народа заузима посебно место. Она је симбол славне прошлости и свеукупне српске културне баштине у Мађарској. „Фарос српства“ како је назвао Јаша Игњатовић и „Српска северњача“ како гласи наслов једне збирке песама посвећених Сентандреји, послужила је као инспирација и извор надахнућа многим књижевницима и ликовним уметницима. Ипак, до сада није било целовите, свестрано писане историје тог славног града. Пре сто година, 1903, у Нишу је Павле Софрић, рођени Сентандрејац, објавио прву и до сада једину монографију о родном граду, под називом *Моментии из ѡрошлости Сентандреје*. Од тада су вршена разна истраживања, објављивани су мањи или обимнији чланци или студије о овом граду изузетне славе и лепоте, али свеобухватнији рад до објављивања књиге коју приказујемо није написан.

Захвалност што сада у рукама држимо књигу о историји Сентандреје од најранијих времена до нашег доба дугујемо историчарки др Федори Бикар, великом познаваоцу историје и културе Срба у Мађарској. Прошлост Сентандреје за њу је, као и за Павла Софрића, уједно и завичајна историја, с обзиром на то да др Федора Бикар потиче из српске грађанске породице из Будимпеште. Своје младалачке дане провела је у породичној кући у Сентандреји, живећи међу малобројним Србима, у време када то место још није било толико познато као туристичко одређиште. Због тога је

за настајање овог дела, поред озбиљног истраживачког рада који му је претходио, несумњиво значајно да је писано са пуно емоција које удахњују живот историјској суштини и доприносе живописности и динамици излагања.

Уз сопствена истраживања, аутор књиге настојао је да прикупи и обједини мноштво података о прошлости Сентандреје и Срба у њој, и то из различитих извора: историографских, етнографских, белетристичких, културноуметничких, просветних, привредних; из теже доступних књига и часописа, штампе, споменика, записа, натписа. Посебан квалитет њеног истраживачког рада огледа се у томе што је, захваљујући добром познавању мађарског језика, подједнако користила изворе и стручну литературу на српском и мађарском језику.

Свако поједино поглавље, а има их, не рачунајући предговор, прилог и резиме, укупно 38, је прича за себе. На основу конкретних садржаја тих поглавља, књигу можемо условно поделити на неколико тематских целина.

У првој се прати историјски развој места од најранијих времена, давно пре наше ере, па све до првих деценија 20. века. Сазнајемо који су све народи живели на простору Сентандреје пре него што су је населили Срби, како је Сентандреја добила име које и данас носи. Иако је тежиште излагања усмерено на Сентандреју после Велике сеобе 1690, када је на њену запустелу територију дошла велика множина Срба, др Федора Бикар указује да историја Срба у Сентандреји има и своју значајну предисторију у оквиру старе Угарске. Ту пре свега мисли на раније миграције Срба на просторе угарског севера и северозапада, нарочито у време српских деспота Стефана Лазаревића и Ђорђа Бранковића. Великом сеобом под патријархом Арсенијем Чарнојевићем Срби су се уз дозволу цара Леополда I доселили у већем броју у Угарску, а по процени аутора на подручју запустеле Сентандреје сместило се око 10.000 до 12.000 душа. Они су започели изградњу вароши православног обележја, градећи цркве и друге објекте, најпре привремене, а потом и трајније вредности. Убрзо се, већ након неколико година, број Срба настањених у Сентандреји, смањило на неколико хиљада. До смањивања броја српског становништва долази и у 18. веку када се у великом броју досељавају Немци, Словаци и Мађари. Током 19. века можемо пратити даље

опадање српске популације на овом подручју, а оно ће се нарочито наставити после Првог светског рата због масовног оптирања у Југославију. Према попису из 1938. у Сентандреји је живело свега 189 Срба. Данас је тај број још много мањи.

Следећу тематску целину чини опис привредне активности Сентандреје у прошлости (трговине, занатства и виноградарства) чији је развој омогућио да Сентандреја током 18. века доживи велики економски успон. Ауторка нам пружа прецизне податке о броју занатлија и трговаца, о врстама заната и обиму трговачког пословања вредних Сентандрејаца. Водећа привредна делатност у 18. и 19. веку било је виноградарство. Због појаве филоксере, опаке заразне болести винове лозе у периоду 1882–1885, заражени виноградни су исечени, а град је економски био уздрман. Носталгија каснијих нараштаја за пропалим виноградарством и његовим богатством огледа се и у називима сентандрејских улица које асоцирају на винову лозу: Улица грожђа, Винског подрума, Грожђаног брда, улице Муската, Скадарке и др.

Трећа тематска целина посвећена је културно-историјским споменицима Сентандреје и говори о лепоти и изградњи варошице у 18. и 19. веку. Др Федора Бикар нас најпре упознаје са седам сентандрејских цркава, јер како сама примећује није могуће „писати о Сентандреји, а да се не дотакне њена архитектура уопште, а нарочито њене цркве, које, како визуелно тако и духовно доминирају градићем“. Сазнајемо када је која црква настала, али и зашто је мала варош као што је Сентандреја имала чак седам српских цркава. Поред велелепних цркава, због којих је Сентандреја добила епитет „града коме су круна цркве“, ауторка је посветила простора и световној архитектури. Многе од кућа подизаних у 18. и 19. веку чине данас језгро Сентандреје и представљају споменике културе који су због своје архитектонско-уметничке вредности под заштитом државе. Ауторка у књизи оживљава старе називе тих зграда које су у време када су грађене називане по својим власницима. Тако спомиње куће Малићевих, Димшићевих, Бобићевих, Софрићевих, Максимовићевих, Јанковићевих и других, наводећи и њихове данашње адресе.

Последња поглавља у књизи ауторка је посветила друштвеној историји Сентандреје, упознајући нас са њеним школством, верским животом, обичајима, културом становања и одевања старих

Сентандрејаца, њиховим забавним животом. Посебно занимљив део представљају животописи знаменитих људи из сентандрејске даље и ближе прошлости: књижевника, уметника, официра, свештених лица, учитеља, професора, градоначелника, дародаваца и добротвора; укратко многих знаменитих људи које је изнедрила сентандрејска средина, а који су живели за Сентандреју, писали о њој, борили се за њу, дивили јој се, изграђивали је, улепшавали и чували за потомство.

Атмосферу Сентандреје др Федора Бикар нам дочарава великим бројем илустрација, које су пажљивим и зналачким одабиром вешто укомповане у текст монографије. Захваљујући приватној, породичној фотоархиви ауторке, објављене су многе фотографије које до сада нису биле доступне широј јавности, што представља посебну вредност књиге и додатно оплемењује текст.

Сузана Миловановић

СЕНТАНДРЕЈА ФЕДОРЕ БИКАР ОКОМ ЕТНОЛОГА

Ловећи словне грешке у својству коректора рукописа ове књиге, пожелела сам да је по изласку из штампе прочитам наизуст, онако како ју је ауторка препоручила читаоцима: „*Сентандреја у огледалу прошлости* је настала у жељи да се пружи документован, али и популаран историјски преглед ове лепе барокне варошице и њеног окружења од праисторије до почетка XX века. Путујући временом и простором од најстаријих људских трагова на њеном тлу, пројектујући природне лепоте краја на којем је поникла, њеног географског положаја, слика њеног настајања и призора из некадашњег сентандрејског живота, настојало се да се она приближи читаоцима, јер ту лепу стару барокну варош и њене неимаре треба упознати са свих аспеката да бисмо схватили њен значај.“

Међутим, десило се следеће. Током наводно неоптерећеног читања, приметих како све спорије напредујем, у почетку сам означавала странице на које се ваља враћати, касније сам почела да исписујем податке, док нисам стигла дотле да сам означавала странице које неизоставно морам копирати, због важних података за оне теме којима се сама бавим. Тако настаде овај мој скромни приказ, читање књиге Федоре Бикар о Сентандреји оком етнолога.

Већ на самом почетку књиге, у поглављу Сеобе и нови почеци живота, дата су презимена на основу пописа из 1696. године изведена од очевог имена или створена од надимка, народности, места порекла, занимања или заната којим су се бавили: „Рац, Грк, Бугарин, Хрват, Влах, Пожаревчан, Ужичан, Призренац, Бачванин, Белградац ...“ Многе занатлије употребљавале су

турске називе за своје занате: „Највише је било ћурчија (34), табака (21); затим дунђера, терзија, абаџија, капамаџија, екмеџија, кујунџија, опанчара-чаругџија, сапунџија...“ Набројани су и топоними, који су се сачували до данас: „Ада, Асталкамен, Бабин гроб, Бела вода, Жикин бунар, Демир капија, Јазавчина, Колевка, Мало пасуљиште, Орловача, Рит, Ђуковац, Ђуприја, Торина, Шанац, Хумка итд.“ Централни музеј под ведрим небом Мађарске налази се изнад Сентандреје. (Ове године награђен UNESCO-вом наградом). У њему један стари млинар, који одржава воденицу-поточару пренету из мађарског Прекодунавља, посетиоцима прича о томе како се његова воденица покреће помоћу воде из потока Старавода, који долази из истоименог извора где се по легенди одмарао „велики Чернојевић Арзен патриарка“.

Драгоцени су подаци о броју становништва, броју домова у XVIII веку, као и о народној архитектури... које ауторка наводи и у следећим поглављима. Пословица „свако зло, доноси и нешто добро“ односи се на пописе разних недаћа у Сентандреји: поплаве и пожаре. Зло је што су се те недаће десиле, добро је што су пописи остали сачувани. Тако сазнајемо нпр. из пописа штете од поплаве 1775. године за имена и презимена оштећених и врсту оштећеног објекта, робе, као и процењену вредност штете у форинтама. Георгију Лукићу срушена је соба и кухиња од черпића у вредности од 150 форинти, Кости Влаховићу оштећено је пола дућана са подрумом у вредности од 50 форинти; Михаљу Русу страдали су кућа и подрум, стол, буре од 11 акова и 4 књиге; Петру Црвенперковићу пецара од набоја; Јовану Ђурђевићу 6 мера пасуља, 4 мере проса, 2

тоне дувана, 3 мере грашка, барка, дереглија, борових дебала; Георгију Бечеку, између осталог, 80 мера соли... (1 пожунска мера = 62 литре).

У одељку о виноградарству цитиран је Елек Фењеш, један од познатих мађарских статистичара средином XIX века, који је истакао: „Сентандрејска Скадарка износи 2/3 вина у односу на друге сорте“ и она што дуже стоји, то је боља, а такав необичан стари укус (буке) нема ни једно мађарско вино. Сентандрејци су кроз генерације певали „Сваку фајту хвали, а Скадарку сади“, а Мађари и данас певају „Csak egy liter kadarka kell es az ember nem törődik semmivel.“ што значи: „Само литра кадарке фали, па да човек ни за шта не мари...“ (немајући појма о пореклу речи кадарка).

У поглављу о занатству, веома сликовито и, наравно, документовано дат је преглед развоја и одумирања одређених заната, прихватања нових, заступљеност појединих заната, правила еснафа, понашања, права и обавеза калфи, мајстора... Док су у првој половини 18. века највише били заступљени занати за прераду и обраду коже: табаци, чизмари, ћурчије, крајем истог века њихов број опада, али се појављују нови занати. Станоје Мијатовић у својој књизи *Занати и еснафи у Расини* (у издању СЕЗ) пише: „Године 1888. било је у Србији свега 49 колачара, Данас их има само у Крушевцу 6. Занатлије су Срби међу којима има и Старосрбијанаца и пречана. Занат је новијег постојања. Откуда је овамо пренет, не зна се поуздано... Постоји предање да је он 'из прека' овамо донет.“ Сто година раније, 1791. забележен је један Србин лецедекер у Сентандреји, а из ове књиге сазнајемо да је старији брат Јаше Игњатовића, Стефан, „после завршене латинске школе изучио лецедекерски занат“ (поч. XIX века).

У поглављу под називом „Друштвени живот, култура становања и одевања“ ауторка са изузетном вештином балансира између романтичарских описа Јаше Игњатовића и штурних пописа заоставштина. Као на позорници, пред нама се појављују Сентандрејци XVIII века у ћурковима, доламама, а њихове жене и ћерке, разне Јефроније, Анастазије, Ефимије, Лепосаве, Маринике, Милостивке, у ћурдијама (чојаним хаљецима постављеним

оперваженим крзном) реклама јарких боја, са „шепцима“ (капама златарама) на глави. У њиховим заоставштинама стоје платна на рифове, калајисани тањери и чиније, бакарни бакрачи, тепсије...

У заоставштини пароха Опвачке цркве Стевана Радића из 1782. године поред куће, винограда и оранице, налази се, међу покућством, забележена и велика икона на стаклу. Велика реткост и драгоценост. На прсте се могу избројати помени икона на стаклу у XVIII веку, а и број сачуваних. Током XIX века заоставштине се модификују, а у господским кућама увелико се мењао намештај. Ушле су у моду комплетне спаваће собе са ноћним ормарићима уз кревете, двокрилним ормарима, комомом, умиваоником и покретним стајаћим огледалом. Дневне собе су прерасле у салоне и почеле се намештати са већим или мањим седећим гарнитурама, фотељама, секретерима, етажерима...

Шепци су временом замењивани капама блонд, касније шеширима, додуше никада у потпуности. Игњатовић каже: „После истиснућа златних шепаца, увеле се капе од блонда (највероватније тзв. „Chapeau bonnet“, које су по француској моди жене носиле пред крај XVIII и у првој половини XIX века. То је била комбинација шешира и капе, која се обично везивала испод браде), скупе капе без икакве реалне вредности... Овде морам приметити да од оних које су те капе носиле није свака могла носити шешир. За капом су биле средње ал' мало имућније класе, у правом смислу оновремена буржоазија. Шешири су пристајали госпама привилегираних класа... Но и то мора се признати да... и госпе и тадашње госпођице у послен дан нису се тако цифрале као сада. Мајсторица ил' мајсторска девојка да метне шешир на главу, то је било немогуће, а муж и отац шешир да је на глави видео, зло би било...“

Бисерима никад краја из „Бисера на Дунаву“ (како се још назива Сентандреја). Преостало је још да се захвалим ауторки др Федори Бикар, која је вешто и с љубављу нанизала ове бисере, а другима топло препоручим ову књигу на читање.

Марија Бански

Хаген Шулце: ДРЖАВА И НАЦИЈА У ЕВРОПСКОЈ ИСТОРИЈИ

Филип Вишњић, Београд 2002

Аутор књиге *Држава и нација у европској историји*, проф. др Хаген Шулце, данас руководи Немачким историјским институтом у Лондону. У својој богатој научној каријери био је редовни професор историје новог века на Војном универзитету у Минхену. Др Шулце је такође био и редовни професор на Берлинском универзитету у области европске и немачке историје новог века. Његовој богатој биографији се може још придодати руковођење катедрама за европску историју новог века на Универзитету у Берлину и средњовековну и нововековну историју на Универзитету у Килу. Др Шулце се у свом дугогодишњем раду истакао истраживањем у областима немачке националне историје, методологије светске историје и компаративне анализе процеса стварања нације и националних осећања у Европи.

Када посматрамо ауторову делатност, запажамо да почетком деведесетих година прошлог века, тежиште његовог научног и публицистичког рада постаје европска историја. На то нас упућују и бројне публикације из ове области. Веома је значајно навести Шулцеову обимну Збирку извора за европску историју.

Ауторово дело под називом *Држава и нација у европској историји* представља логичан след основне идеје која се развија почев од 1990. године у његовој књизи *Повраћај Европе*. Меритум ове идеје је настојање да обједини различитост у јединству и јединство у различитости, која се прожима кроз историјску битност Европе. У књизи аутор кроз читав садржај истовремено води рачуна о фактографској историји и о филозофији историје.

У уводу књиге *Држава и нација у европској историји*, писац увода Жак Ле Гоф, између осталог наводи да Европа без историје не би имала ни почетак ни будућност, зато што ово данас проистиче из оног јуче, а сутра се рађа из прошлог.

Професор Хаген Шулце, у свом делу поставља суштинско питање – због чега Европљани организују државе? Он се истовремено бави и узроцима развоја европског концепта нације, начина развоја националне свести, модалитета удру-

живања држава и нација које потом обликују слику Европе и осталог света...

Како би пружио што обухватније одговоре на постављена питања, аутор дели књигу на четири главе, које су хронолошки и логички распооређене, тако да чине једну повезану и завршену целину. Наслов прве главе је „Државе“ и она је подељена на четири поглавља:

- Модерна држава ступа на сцену;
- Хришћанство и државни разлог;
- Левијатан;
- Правна и уставна држава.

Друга глава, насловљена „Нације“, рашчлањена је на пет поглавља:

- „Нација“ није нација;
- Државне и културне нације;
- Доба преокрета;
- Проналазак народних нација;
- Стварност народних нација.

Трећа глава носи наслов „Националне државе“, и у себи садржи три хронолошки детерминирана поглавља:

- Револуционарна национална држава (1815–1871.);
- Империјална национална држава (1871–1914.);
- Тотална национална држава (1914–1945.)

У четвртој, а уједно и последњој глави, под насловом „Нације држава и Европа“, не налазимо издвојена поглавља. Она представља заокружену целину одређеног временског раздобља.

У свом излагању аутор се а priori одриче претензија да књига пружи свеукупан приказ, те да одговори у потпуности на сваку тему које се дотиче. Основни циљ аутора је да књигом подстакне приближавање једном новом историјском погледу, кроз потенцирајуће узрочно-последичне релације, уз приказивање како европског континуитета тако и дисконтинуитета.

Кроз садржину књиге аутор се не обраћа искључиво истраживачким и научним круговима, већ широј публици, која по претпоставци има извесна историјска предзнања. Он не тежи да

представи нови истраживачки резултат, већ пре свега настоји да од мноштва чињеница дефинише „европску“ историју, истовремено сматрајући да Европа, ако је узмемо као једну целину, а не као збир саставних делова, представља и даље историјски неоткривен континент. Кроз читав текст књиге, аутор налази полазиште у општим европским феноменима. Он обраћа пажњу на просторне и националне особине, како би спознао суштину тих феномена. Његово удубљивање у национално-историјске и регионално-историјске аспекте је пресудно за разумевање динамичних историјских процеса који се одвијају и данас на тлу Европе.

Шулцеова омиљена тема за излагање је политичка историја система држава и нација, а што он и не пориче.

Аутор сматра да је Европа географска и културна стварност, те да она у том случају представља једну колективну имагинацију.

Писац се на самом почетку извињава читаоцу због слабе заступљености садржајем са подручја источне Европе. Он констатује да су након поделе континента на западно и источно Римско царство, створена два европска цивилизацијска круга, која су се развијала одвојено уз, с времена на време, одређена преплитања, али без њиховог стварног спајања. Тако, на пример, пишући о сталешким односима у Пољској (I глава, 3 поглавље), он је назива државом на периферији Европе.

Ауторова премиса је: државе и нације су културни пројекти који настају током европске историје и који се заједно са њом развијају и мењају.

Своје излагање почиње периодом од 1000. године нове ере. Везивање почетка за тај период објашњава тиме што је тада, у највећој мери, прекинута римска државна традиција или се пак симболички задржала у елементима Каролиншког царства, док о нацијама у том раздобљу уопште није могло бити речи. Супротстављајући феудални персонални савез сизарена и вазала појму државе какав ми данас разумемо, Шулце износи генезу настајања држава кроз бирократизацију и централизацију. Он наводи у том контексту и примере; Фридриха II и Сицилије, односно Енглеску, Француску и свето Римско царство.

Аутор наводи и идејне пројекте Макијавелија и Томаса Мора, те истиче и означава 14. и 15. век (обележене „Авињонским ропством“, Стогоди-

шњим ратом, кугом, жакеријом, реформацијом, падом Константинопоља и др.) као период вакуума у коме се кроз односе државе и цркве, тј. вере, постепено кристализују државе. Шулце нас детаљно упућује на опортун однос тадашњих владара према цркви. Запажа да су они, било да су ватрени католици или поборници реформације, имали један једини циљ, а то је да буду хегемони над црквом и вером на својим територијама, те да хомогенизују поданике зарад циљева сопствене политике.

Може да нас, на први поглед, зачуди инсистирање Шулцеа на корисности грађанског рата за стварање, односно јачање државе. Он између осталог наводи да се мировним споразумима у Минстеру и Оснабрику, 1648. године рађа нови феномен – апсолутистичка држава. Њена појава се објашњава спајањем вероисповести и државе. Тиме су закон и право постале опште познате категорије. Шулце истиче да се треба одупрети првом утиску о међусобној сличности европских апсолутистичких држава, потенцирајући управо њихову разнородност, наводећи примере Француске, Виртемберга, Данске, Пруске и др.

Посебно је занимљиво запажање да се у Утрехтском миру потписаном 1713. године (Француско–Енглески споразум) први пут помиње појам „равнотежа сила“. „Равнотежа сила“ постаје у наредном историјском периоду препознатљива константа европске политике. Аутор наводи да у том периоду просвећености апсолутистички владари теже стварању општег правног амбијента. Подразумевајући при томе опште примене закона, укидање привилегија племства, спречавање уплитања цркве у државне послове, стварање од буржоазије фундамента централизоване државне управе...

Главна карактеристика просвећеног апсолутизма концентрисана је управо у чињеници да владар не налази оправдање власти у Богу (за разлику од, нпр. Луја XIV), већ у законима који проистичу из разума и друштвеног уговора (између осталог се наводи Наполеонов модел, Пруске реформе и др.)

Услед историјске промеливости држава и нација, Шулце сматра недовољном класичну дефиницију државе одређену преко: државне власти, државне територије и државног народа. При томе разликује:

– Суверене државне власти у оквирима европског система држава;

– Релативно затворене, трговачке државе са буржоаско-капиталистичким друштвом и привредним системом;

– Либерално-правне и уставне државе са усмерењем на личне слободе појединца;

– Све наведене тенденције заједно, подигнуте до нивоа националне државе.

Ову типологију, аутор, преузима од Ота Хинца и истовремено напомиње, да је у историји никада не сусрећемо у чистој форми.

У свом настојању да детерминише појам нације, аутор истиче конфликт, као битну одредницу развоја националне свесности, наводећи примере крсташких ратова, односе Немаца и Чеха, Француза и Енглеца, Енглеца и Ираца и сл. Истовремено закључује да нације нису настале само захваљујући многобројним ратовима, не поричући њихов утицај приликом националне катализације. Процес формирања нација је латентан у периоду „равнотеже снага“, те кулминира и постаје иманентан на преласку из 18. у 19. век, када добија упориште у ширим масама. Аутор у делу текста напомиње да су нације као друштвене заједнице језика, традиција и борбе, прожете осећањем заједништва, постојале и пре но што су номинално добиле назив. Такође, Шулце опонира учесталом становишту детерминисања нације као сувереног народа или као језичко-културног јединства. Аутор издваја старије тј. сталешке (племићке нације), и млађе (народне нације), истичући при томе неопходност разликовања културне и државне нације.

Размишљајући о државним и културним нацијама, аутор наводи структурно сличне феномене националног развоја Немачке и Италије. Он их пореди са европским западом, где је у ранијем периоду извршено стапање државне и културне нације, и источном Европом која се налази под супрематијом три царства – Хабзбуршког, Руског и Османлијског. Народи источне Европе (не рачунајући Аустријанце, Турке и Русе као носиоце „империјализма“) ће услед недостатка националних елита, без обзира на постојање историјског, националног и културног идентитета, своје национално буђење доживети тек у каснијем периоду.

Говорећи о разнородности европских региона, одвојених по нивоу националног сазревања, Шулце налази да у тим оквирима постоје различите стартне позиције у смислу националног јединства у моменту прерастања аграрне, сталешки подељене Европе у савремену индустријску Европу.

Сазнајемо да се идеја нације, с обзиром на пораст њеног политичког значаја, у периоду омеђеном Француском револуцијом и Првим светским ратом, суштински мења. Аутор истиче два правца развоја националне идеје, субјективно-политички, у оквирима Француске револуције, и објективно-културни, Немачке романтике. Обе идеје својом међусобном интеракцијом постају иницијална каписла стварању Европе нација. Нација постаје нова инспирација свих делова Европе и она се потврђује кроз ослободилачке и грађанске ратове, односно устанке народа источне и југоисточне Европе. Аутор сугерише да се национална идеја синтетиче кроз заједнички доживљај припадности појединца великој целини – на тај начин нова држава своје оправдање уместо у Богу, темељи у нацији.

Шулце нас подсећа, од раније познатој чињеници, да је, још у јеку француске револуције, француска нација себе прогласила „једином и недељивом“.

За домаћег читаоца је посебно занимљив моменат у коме Шулце наглашава да је поред језика и историја стварала народну нацију (нација се рађала кроз историју, револуцију, рат и сл.). У том контексту он истиче „српски случај“, наводећи Илију Гарашанина, односно његово „Начертаније“. Шулце сличне примере генезе налази и у другим нацијама, у тренуцима развоја националне свести. Најчешће, национална свест је базирана на миту о значају одређених историјских догађаја.

Кључни елеменат у стварању представе о једној недељивој и непромељивој нацији, по мишљењу аутора, садржи се у отклањању сваке сумње у постојање једне истородне и континуиране историјске слике.

Посебна пажња је усмерена на чињеницу да са рађањем националне државе, народ фузионише са нацијом која поред културне, прераста и у политичку заједницу. Таква политичка заједница је народна нација која живи, развија се и актуализује се у сопственој држави. Аутор наводи да су процеси уједињења Немачке и Италије рушењем „равнотеже снага“ изазвали домино ефекат, што је резултирало правом „националном револуцијом“ у Европи. Шулце своју анализу поткрепљује навођењем историјских података о Бечком конгресу, те периоду у Европи после њега. Такође, нису изостављени ни револуционарни догађаји 1848. године, те Пијемонт и Пруска,

Кавур и Бизмарк, односно Италија и Немачка. По мишљењу аутора услед нерационалног функционисања државног апарата који се налази разапет између рационалног унутрашњег управљања и спољнополитичких компромиса, долази до све агресивнијег масовног национализма. Аутор запажа да је генеза националне државе дуго трајала, услед чега је национално острашћена маса, крајем 19. и почетком 20. века, постала марионета за унутрашње и спољне циљеве политичара (наведен је пример средње Европе, панславизам, социјализам).

Шулце нас истовремено упозорава да су светско-историјски стереотипи најизраженији и кулминирају на примеру Првог светског рата. Детаљном анализом долази до констатације да овај рат ни по чему није маркантнији од нпр. колонијалних сукоба Енглеске и Француске, у периоду од 1740. до 1763. године. По броју погинулих он тек мало премашује Наполеонове ратове, али ипак представља једно сасвим ново искуство за човечанство. Аутор истиче да су европске демократије, створене на завршетку Првог светског рата, биле исувише слабе да санирају економске и социјалне проблеме, па су под притисцима екстремне деснице и левице на крају морале да поклекну. Пратећи узроке и облике тоталитаризма у Италији и Немачкој долазимо до интересантних сазнања. Док је Италија разочарани победник у претходном рату, Немачка је фрустрирани губитник. Поред свих чињеница фашистичка Италија никад не губи одређене елементе грађанске правне државе, а што није случај са нацистичком Немачком, где се терором врши „уједначавање“ и нивелација свих „сународника“ уз општу присутност партије. Аутор наводи да се управо у овом историјском раздобљу може говорити о тоталној држави, тоталној нацији, тоталном непријатељу и тоталном рату.

Шулцеа не шокира само масовност убиства у Другом светском рату, већ и феномен апсолутне убилачке владавине једне идеје. Истовремено он напомиње да је Хитлер успео да превазиђе све до

тада познате оквире разума и политике, указујући на последице такве, тоталне националне државе. Упозорење упућено човечанству је недвосмислено и оно говори о томе шта се догађа када дође до поклапања тоталне идеологије са тоталном влашћу.

Размишљајући о нацији, држави и Европи, писац пореди Европу после Другог са Европом после Првог светског рата. Подела Европе извршена још крајем Другог светског рата, током хладног рата је само продубљена. Шулце закључује да је после експлозије америчке атомске бомбе над Хирошимом 1945. године, те прве совјетске атомске бомбе 1949. године, појам државног суверенитета подвргнут преиспитивању, односно сведен је на позицију земаља које се налазе под „нуклеарним кишобраном“. Шулце пореди хегемонизам Совјетског Савеза над источном Европом са водећом улогом САД у западној Европи, запажајући да је скоро свуда ван источног блока имплементиран модел парламентарно-либералне демократије. Такав облик демократије је посредством НАТО пакта учвршћен не само у његовим чланицама, већ и у неутралним државама западне Европе. Само су Шпанија, Португалија и Грчка у одређеном историјском раздобљу имале ауторитарне режиме, ипак остајући у „Евроатланској“ заједници.

Хаген Шулце своју књигу завршава анализом савремених догађаја, доктрине тржишне привреде и „крајем историје“, односно садашњости, коју представља као „утопији која укида све остале утопије“.

Захваљујући јасној структури, хронолошкој доследности и квалитету података, уоквирен садржај пружа јасну слику о Европи и о друштвеним феноменима, као што су држава и нација у периоду другог миленијума наше ере.

Књига је обогаћена веома исцрпним списком коришћене литературе усаглашене са главама дела и обимним регистром имена.

Милош Савин

ЕТНОЛОШКА ИЗЛОЖБА „ЋИЛИМ СРБА У ВОЈВОДИНИ 1850–1950“ аутора Братиславе Идвореан–Стефановић

Музеј Војводине – Нови Сад Мај 2003; Етнографски Музеј у Београду, новембар 2003;
Музеј Планинског Баната, Решица и Музеј Баната Темишвар, Румунија мај/јун 2004;
Културни центар Врбас, јули 2004. године

У Етнолошком одељењу Музеја Војводине ћилимарство је већ дуже време међу стално потенцијалним програмским активностима, како у циљу систематске попуне збирке, тако и у циљу публикавања резултата истраживања. Две претходне године обележило је заокруживање два таква подухвата: издавање монографије др Мирјане Малуцков, Ћилимарство Срба у Војводини; изложба Ћилим Срба у Војводини 1850–1950, након премијере у Новом Саду, приређена је у Београду, Решици и Темишвару (Румунија) и Врбасу.

Прво представљање изложбе „Ћилим Срба у Војводини 1850–1950“ у трајању од 22. маја до 16. јуна 2003. године, уследило је након што је у свим годинама почев од 1995. била део програма изложбене делатности Музеја Војводине, а од 1998. истакнута као приоритетан програм Етнолошког одељења. Основни разлог да се овај фонд прикаже јавности свакако је његова висока културно-историјска и уметничка вредност са специфичностима у односу на остале ћилимарске области, утолико пре ако имамо у виду да је пре тога Музеј последњи пут приредио изложбу ћилимова из своје збирке још давне 1966. године. Презентација ћилимарства код Срба на овом културно-географском простору, настала је на основу етнолошке збирке аутентичних народних ћилима, која је деценијама попуњавана систематским радом више генерација етнолога.

Концепција изложбе обухвата развој ћилимарства на овом простору као централну тему, уз истицање обиља врхунских ефеката ткања на једној специфичној тканини, производу аутентичне домаће радиности и уметности. Избор покрива основне типолошке карактеристике орнаменталних композиција Примерци потичу са целе територије Војводине, ткани су у временском распону од једног века (1850–1950). Селекција представља преглед карактеристичних композиционих решења, почев од пругастих преко уоквирених, до ћилима са развијеном централно-симетричном композицијом. У оквиру типова наглашене су карактеристичне варијанте подела површине за

орнаментацију, примењених мотива, извођених шара и колористичких односа. Сам распоред, укупно 32 изложена примерка, одређен је критеријумом усклађивања колористичког са орнаменталним принципом у презентацији естетике типичних композиционих решења, клечаних шара и техника њиховог извођења. Акценти у илустративном материјалу су фотографије на којима су карактеристични призори везани за ћилимарство Војводине. То су, првенствено, три различита разбоја у оквиру хоризонталног типа који је искључиво коришћен у традиционалном војвођанском ткању; даље, ткаља, старица са давно отканом мустром пиротског ћилима у рукама; и приказ постављања основе за ћилим на кочићима пободеним у земљу који представља најархаичнију технику сновања у ткању уопште, а сачувана је као посебно примерена ћилимарству. Као допунски садржај изложбе укључена је серија кроки-цртежа који приказују основне моменте процеса припреме оснотка за ткање ћилима и постављања основе на разбој; а серија увеличаних детаља ткања је у функцији аналитичког приказа заступљених варијаната преплетаја у клечању примењиваном у ћилимарству Војводине.

Простор за премијерно излагање је била свечана сала Музеја Војводине и предворје, третирано као континуалан изложбени простор. Пред проблемом недостатка дугих и пространих зидних површина, које су заправо основни предуслов за поставку ћилимова уз скромна материјална улагања, централни простор сале је испуњен масивном звездастом композицијом од самостојећих паноа беле боје. Као принцип излагања примењено је вешање по постојећим шинама, односно по горњим ивицама самостојећих паноа.

Излагање оквирне теме – развој ћилимарства на територији Војводине – организовано је у две тематске целине, тако да је у предворју постављен уводни и студијски илустративан део, а у сали избор ћилимова. У галеријском низу ћилимова садржани су примерци чији избор оличава ауторово разумевање битних карактеристика и

фаза током развоја. Са друге стране, суштина ткива изложбе посматрана је и као смишљена естетска целина те се, код расположивих алтернатива, ишло на баланс унутрашњег ликовног ритма.

Селекцијом ћилимова постављеном по утврђеном редоследу (кат. 1–32), регистровани су појавни орнаментални облици према њиховом територијалном и хронолошком пореклу. Ћилими су излагани видљиви целом површином, по вертикали у односу на правац основе ткања. Сваки примерак је посебна експресија са легендом где су, осим музеолошке идентификације изнети и сви расположиви подаци о ткаљама, условима настанка, употреби, односно судбини ћилима у ранијим власништвима. На новосадском отварању смо прислушкивали две временне посетитељке, пред једним ћилимом, како се присећају породица и имена, нагађајући ко је могла бити ткаља, а ко власница. Унутар овог система имали смо и функционисање једног посебног подсистема анимације. Извучени увеличани детаљи са ћилима, као део предметне легенде, сугестивно воде поглед посматрача према његовом изворном месту. Осим што се скреће пажња на одређени мотив, односно орнамент, провоцира се и даље истраживање тог ћилима и налажење занимљивих облика и значења.



Етнографски музеј Србије у Београду, домаћин изложбе „Ћилим Срба у Војводини 1850–1950“ на њеном првом гостовању, традиционални је партнер нашег Музеја у размени етнолошких изложби. Након исказаног интересовања већ приликом отварања у Новом Саду и позива од стране Етнографског музеја, остварено је гостовање у термину од 19. новембра до 10. децембра 2003. године. На отварању, након поздравних речи господина Велибора Стојаковића, вршиоца дужности директора Музеја домаћина, о поставци је говорила мр Оливера Нинчић, доцент Академије примењених уметности у Београду на одеку Дизајн текстила.

Будући да ова изложба својим обимом далеко премашује капацитет сале за повремене изложбе, у расположив простор укључен је и страни средњи хол у приземљу. Тако је било могуће остварити целину поставке према конципираном току излагања. За разлику од прве

верзије са прецизном просторном поделом основних елемената поставке, на спрату матичног Музеја, овде је сала у равни са улицом, застакљених бочних зидова који функционишу и као излози. По речима домаћина, од пролазника привучених шареним ћилимима који се називу кроз венецијанер, многи су и посетили изложбу.

У наставку ове сарадње, Музеј Војводине је већ у току децембра примио узвратну изложбу Етнографског музеја „Невестински накит у Србији“ аутора Јелене Тешић.



Током маја и јуна 2004. године, изложба је гостовала у Румунији, што је протекло у знаку обнављања старих и успостављања нових партнерских односа. Сарадња војвођанских музеја и музеја у румунском делу Баната датира од 1970. године, а према културној конвенцији између СФРЈ и СР Румуније. У току те исте године је остварено гостовање изложбе „Народна ношња вез и ткање Румуна у Банату“ аутора Мирјане Малуцков, прво у Музеју Баната у Темишвару, а затим у Музеју села у Букурешту. По савременом концепту сарадње у оквиру евро-регија, који даје нови импулс и карактер међумузејским везама, данас се сарадња Музеја Војводине са Музејом Баната одвија у оквиру регије Дунав–Криш–Мориш, а са Музејом Планинског Баната у оквиру протокола о сарадњи Војводине и жупаније Караш–Северин.

Гостовање изложбе „Ћилим Срба у Војводини 1850–1950“ у ова два музеја у Румунском Банату, реализовано је према договору постигнутом у Решици током манифестације Дани Аутономне Покрајине Војводине у жупанији Караш–Северин, у јуну 2003. Испред Музеја Планинског Баната, директор др Думирту Цеику, прихватио је гостовање изложбе „Ћилим Срба у Војводини“, али и испунио све обавезе домаћина током њеног укупног трајања укључујући и поставку у Темишвару.

Музеј Планинског Баната, централни музеј за жупанију Караш–Северин, релативно је нова музејска установа комплексног типа, са развијеном стручно–научном и музеолошком праксом у области археологије, историје и етнологије. Седиште музеја је модерна зграда из 70–тих година 20. века, наменски пројектована за музејске потребе, са акцентом на изложбеним функцијама.

Смештен је у грађевини где волуминозан централни део има изглед каскаде, чији нивои представљају просторе за конципиране музеолошке целине. Изложба је у целини легла у намењени простор за повремене изложбе у два нивоа, неправилног тлоцрта, али као визуелно потпуно интегрисан простор. Изложба је била у целини гледљива и са различитих тачака изван овог простора.

Као припрема са наше стране, везано за овај програм међународне сарадње, извршене су нужне адаптације текстуалног материјала. Текстови свих легенди су преведени на румунски језик и пласирани на исти начин као и изворни текстови на српском, тако да су у Темишвару изложене обе језичке верзије легенди; штампана је и верзија рекламног летка на румунском језику.

Ова презентација ћилимарства Срба у Војводини у Решици, још једном је потврдила момент међусобних прожимања култура суседних простора. На лицу места, колеге и посетиоци су уочавали директне паралеле између ћилимарства Срба и Румуна на обе стране границе. Иако је у Решици отварање приређено на Ђурђевдан, о крсној слави многих српских породица у окружењу, присуствовао је велики број мештана наших сународника. Током разговора са румунским колегама као и ондашњим припадницима српске интелигенције, покретане су идеје о прикупљању и промовисању текстилне баштине међу Србима у селима на румунској страни Дунава. По њиховим речима, ћилими су значајан део међу сачуваним текстилијама.

У наставку боравка у Румунији, почев од 1. до 21. јуна, изложба је приређена у Музеју Баната у Темишвару. Величанствено здање средњовековног дворца Хуњадијевих, чији изглед датира из 1856. године, седиште је Музеја Баната од 1947. године. У расположивом простору Мермерне дворане, која је пространа, али веома ниских сводова ослоњених на низове мермерних стубова, било је веома тешко сместити овако обимну изложбу. Примењен је систем паноа постављених укусо и прислоњених на стубове, тако да се помири заштитарски са музеолошким принципом. Највећи део ћилимова као и сав пратећи материјал пласиран је на паное пресвучене грубом куделњом тканином.



У оквиру традиционалне манифестације „Културно лето 2004.“ у Врбасу, током јула исте године, приређена је прилагођена верзија изложбе у галерији Културног центра Врбас. На иницијативу тадашњег директора Културног центра Зорке Вукотић, пријемом једне етнолошке тематске изложбе, дат је још један другачији импулс дугогодишњој сарадњи, оствариваној првенствено на археолошким пројектима на територији општине Врбас. Проблем далеко мањег простора је преомошћен модификацијом концепта тако да се подржава ток излагања задате теме – о развоју ћилимарства Срба у Војводини – уз давање одређеног првенства примерцима пореклом из Бачке, а посебно из Стапара као главног ћилимарског центра на територији Војводине.



Пропратне публикације издате поводом премијерне поставке, највећим делом су подмириле потребе промовисања и приликом гостовања. Издат је каталог на 72 стране, у боји, упоредо на српском и енглеском језику, у тиражу од 1000 примерака. Каталог се састоји из студијског увода о ћилимарству и каталожке обраде свих изложених ћилимова уз фотографије. Садржај је произишао из далеко опсежнијег, необјављеног текста који представља резултат дугогодишњих истраживања традиционалних текстилних процеса; Летак (формата А4 пресавијен на 6 страница у боји), штампан је у 1.000 примерака на српском и 500 примерака на енглеском језику; плакат (формата Б9) штампан је у 300 примерака. Аутор ликовно-техничког решења изложбе и пратећих издања је мр Драган Радовановић, вајар из Новог Сада, а координатор и добрим делом и извођач техничких послова Звонко Борас, шеф техничке службе Музеја. Гостовање у Темишвару у целини је координирао колега Андреј Милин, шеф етнолошког одељења Музеја Баната.

Континуирана медијска акција, у извођењу самог аутора изложбе, била је ЦД – презентација изложбе, за сваку прилику дорађивана у нову пригодну верзију на српском или енглеском језику: почевши од најавне верзије која је приказана на Сајму књига, 19. априла 2003, у оквиру промотивног програма Покрајинског секретаријата за културу; презентација приказана на Генералној конференцији Европске мреже текстила, у септембру исте године у Прату (Италија); рекламни

материјал током гостовања у Етнографском музеју у Београду; као и на гостовањима у Музеју Планинског Баната у Решици и Музеју Баната у Темишвару (Румунија); ЦД–презентација унутар доставе размене публикација са Тексилним музејом у Вашингтону; као и у пакету пропагандног материјала о изложби послатом Културном центру Србије и Црне Горе у Паризу.

На свечаним отварањима испред Музеја Војводине, у свим приликама осим у Етнографском музеју, говорио је директор проф. др Ранко Кончар. Новосадску поставку је отворио др Душан Радосављевић, представник Извршног већа

Војводине. Отварања у Решици и Темишвару обележиле су и поздравне речи низа представника научне и друштвено-политичке јавности. Гостопримство представницима Музеја Војводине исказано је на још два пригодна начина. У Решици је то било продужено гостовање ради обиласка више домаћинстава и културно-историјских знаменитости у српским селима на румунској страни Дунава, а у Темишвару пријем бројније делегације управе Музеја, шефова одељења, укључујући представнике Покрајинског секретаријата културе, али и младих генерација етнолога Музеја.

Брајислава Идвореан–Стефановић

ПОЛИТИЧКИ ПЛАКАТ У ВОЈВОДИНИ (1848–2003)

Изложба „Политички плакат у Војводини (1848–2003)“ др Драга 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 1300 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 цртежом 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. С те тачке гледишта естетски приступ евидантан 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 *Тиио у Војводини*, леп је баш због доброг портрета и једноставности лика и слогана, док ће црно-бели плакат покрета Отпор са слоганом *Гошов 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).

мр Лидија Мустеданаџић

ФОТОГРАФИЈА И ОДЕВАЊЕ У ВОЈВОДИНИ

Изложба „Светлопис и мода: Грађански костим у делима војвођанских фотографа (од друге половине 19. до тридесетих година 20. века)“

Изложба „Светлопис и мода“ ауторке Љубице Отић, кустоса Историјског одељења Музеја Војводине, 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, журналози, каталози разних врста; архивска грађа, која је у рукописном или штампаном облику сведочила о приватним и јавним моментима везаним за наруџбу и израду одећа; ликовна дела, од цртежа до графике, гравире и слике, била су такође вредан докуменат времена; на крају, појава фотографије која је до 60-тих 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, од почетка 19. века до 30-тих година 20. века: ампири (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. Двадесетих 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. 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 били су уске панталаоне и фрак, као и дуги реденгот. 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 дириџента и музичара класичне музике. 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 устолочио 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 Анастас 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 Црква, 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 Натосевић, Васа Пелагић, Милан Ђурчин 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 атељеа војвођанских мајстора светлописа.

мр Лидија Мусћеданаџић

ВОЈВОДИНА И ПРВИ СРПСКИ УСТАНАК

Изложба у Музеју Војводине, Нови Сад, 2004.

Музеј Војводине је на изванредан начин обележио двестоту годишњицу од почетка Првог српског устанка и стварање модерне државе изложбом „Војводина и Први српски устанак“. Изложба је резултат вишемесечног истраживања у институцијама културе у Београду и широм Војводине. Каталог као и сама изложба сваком посетиоцу пружају потпуну слику о догађајима, деловању истакнутих личности, дипломатским, привредним и културним везама између Срба који су живели на простору Хабзбуршке монархије и Срба из Београдског пашалука.

Изложба је реализована у децембру месецу 2004. године у Музеју Војводине. Аутори изложбе и каталога су Веселинка Марковић, кустос историчар, и Сузана Миловановић, виши кустос историчар. Ликовно решење изложбе и каталога дело је Драгана Радовановића, академског вајара. Рецезент изложбе и каталога је академик Славко Гавриловић, који је отворио изложбу и одржао пригодан предавање. Организацију техничке реализације изложбе предводио је Звонко Борас са особљем техничке службе Музеја Војводине. Уз изложбу Музеј Војводине је издао каталог, делимично колорисан, изузетног квалитета и богато опремљен. Посебну вредност чини садржајан текст подељен на исте тематске целине као и поставка са избором фотографија са изложбе за које су заслужни су *Canon M* и Милица Ђукић. Превод резимеа на енглески језик урадила је Љубица Јанков.

Први српски устанак, национална и социјална револуција, означио је почетак борбе за ослобођење Срба од турске владавине и стварање модерне српске државе током XIX века. На збору у Орашцу 14. фебруара 1804. одлучено је да се поведе борба против дахија, а за вођу је изабран Ђорђе Петровић Карађорђе. Буна на дахије постепено је прерасла у борбу против Турске царевине. У току десетогодишње борбе и славних победа створени су темељи цивилне и војне власти, организовани су судство и просвета.

Устанак је наишао на одјек и код Срба који су живели изван Београдског пашалука, посебно код оних у Хабзбуршкој монархији; они су снажно подржали борбу за ослобођење, учествујући у његовом припремању и стварању планова за обнову српске државе. Срби пречани учествовали су у организацији револуционарне власти и просвете у Србији, обављали дипломатске мисије, снабдевали устанике новцем, храном и оружјем, укључили се као официри и обични војници у устаничку војску и прихватили избеглице. У време Првог српског устанка дошло је и до народних покрета сељака у Срему и граничара у Банату, који су, поред социјалног, имали и националноослободилачко обележје.

Допринос Срба из Хабзбуршке монархије Првом српском устанку био је велик. Устанак је у историју ових крајева ушао као значајно раздобље, пуно промена и подстицаја за јачање идеје националог ослобођења српског народа.

Изложба је била постављена у сали Музеја Војводине, чији је простор омогућио оптималну прегледност изложеног материјала. Овај значајни догађај у историји српског народа представљен је са стотинак музејских експоната изузетне уметничке вредности, међу којима су уља на платну, акварели, литографије и фотографије као и униформе, костими, оружје, књиге и архивска грађа. На изложби посетиоци су могли видети атрактивне експонате као што су портрети Карађорђа (уље на платну, Војни музеј, Београд), Алексе Ненадовића (литографија, Музеј Војводине), Хајдук Вељка (уље на платну, Војни музеј, Београд), Стефана Стратимировића (уље на платну, Галерија Матице српске, Нови Сад), Проте Матеје Ненадовића (уље на платну), Саве Текелије (бакрорез, Музеј Војводине, Нови Сад) и Доситеја Обрадовића (уље на платну, Галерија Матице Српске, Нови Сад), затим слику Збор у Орашцу (уље на платну, Историјски музеј Србије), акварел Парлаторија у Ковину (Историјски музеј

Србије, Београд), Карађорђевоу доламу (Историјски музеј, Београд), униформу Карађорђевог регулаша (Војни музеј, Београд), Историјску карту српских земаља Саве Текелије (Музеј Војводине, Нови Сад), књиге *Историја разних славјанских народа* Јована Рајића (Музеј Војводине, Нови Сад) и *Стематографија* Христофора Жефаровића (Музеј Војводине, Нови Сад), те оружје и архивску грађу који документују догађаје из времена устанка.

Приређивањем ове велике и озбиљне изложбе која обрађује проблематику односа Срба пречана и Срба из Србије Музеј Војводине се уврстио међу институције које су на достојан начин обележиле велику годишњицу Првог српског устанка, преломног догађаја у историји српског народа. Истовремено ова изложба има и научни карактер, јер омогућује да се сагледају важни моменти везани за прошлост ових крајева.

Милкица Појовић

СВЕТОЗАР МИЛЕТИЋ И ЊЕГОВО ДОБА

Изложба у Музеју Војводине, Нови Сад, 2004.

У Музеју Војводине, 23. фебруара 2004. године отворена је изложба под називом „Светозар Милетић и његово доба“, аутора Сузана Миловановић, вишег кустоса историчара. Рецензент изложбе и каталога академик Чедомир Попов одржао је том приликом пригодан предавање. Ликовно-графичко решење изложбе и каталога дала је Марија Давидовић, академски сликар. Техничко решење изложбе урадио је Звонко Борас.

Аутор изложбе зналачки, хронолошким следом упознаје посетиоце са многобројним детаљима из живота и рада Светозара Милетића (1826–1901), адвоката, истакнутог политичара и публицисте. Преко вредних експоната можемо пратити делатност овог борца за права и слободу српске националне мањине у Угарској. На прегледан начин истакнута је улога Милетића, као оснивача Српске народне слободоумне странке у Угарској, творца њеног програма и вође; оснивача и првог уредника листа *Застава*. Можемо слободно рећи да је ауторка одлично представила

лик и дело Светозара Милетића, али и време у којем је живео, са најзначајним догађајима и личностима тог доба. Презентована је Милетићева улога у Револуцији 1848–1849, његово учешће на Благовештенском сабору (1861), став према Источном питању и мерама које је спровео као градоначелник Новог Сада. Националноослободилачке тежње приказане су преко деловања Уједињене омладине српске (1866–1871). Ликови Милетићевих савременика, књижевника Јована Хаџића Светића, песника Јована Јовановића Змаја, кнеза Михајла Обреновића, адвоката Михајла Полит–Десанчића, патријарха Јосифа Рајаџића, употпуњују представу Милетићевог доба.

Изложба је резултат вишегодишњег бављења аутора овом темом, што се може видети и из богатства изложеног материјала. Уља на платну, цртежи, бисте, фотографије, архивска грађа, часописи, намештај, верно и потпуно приказују политички и културни живот Срба у другој половини XIX века у Угарској. Поред предмета из

фонда Музеја Војводине изложени су експонати Рукописног одељења Матице српске, Библиотеке Матице српске, Галерије Матице српске и Породичне заоставштине Милетићевих потомака (др Славко Милетић, Јелена Таџић, Северина Милетић Простран). Посебно се издвајају уља на платну, односно портрети Светозара Милетића која су рад истакнутих сликара: Новака Радонића, Надежде Петровић, Аксентија Мародића, Петра Добровића, Уроша Предића. Својом атрактивношћу посетиоце су посебно привукли сто за шах и фотеља Светозара Милетића.

Репрезентативан каталог, богато опремљен, веома садржајан, по тексту и илустрацијама, остаје као најбољи доказ успешно постављене изложбе.

Аутор је у потпуности, научно и музеолошки представио лик, дело и доба Светозара Милетића. Поставка неоптерећена легендама, уз добар избор материјала, на сликовит начин учинила је блиским једно прошло време.

Веселинка Марковић

ГРАДОВИ ВОЈВОДИНЕ ОКОМ СТАРИХ СТАРИХ ФОТОГРАФА

Изложба фотографија градова Војводине

Музеј Војводине, Нови Сад, 2004.

Изложба Градови Војводине оком старих фотографа, отворена је у Музеју Војводине 8. октобра 2004. године. Настала је као резултат једногодишњег истраживања у области историје војвођанске фотографије и стручног увида у музејске и приватне збирке заљубљеника старе фотографије. Аутор ове репрезентативне и по много чему значајне изложбе је Милкица Поповић, кустос историчар Музеја Војводине. Рецензент изложбе и каталога, који обилује богатством података, до сада непознатих или недовољно испитаних, је Ференц Немет, врстан зналац историје „светлосних записа“. Ликовно и графичко решење изложбе и каталога урадио је мр Драган Радовановић, академски вајар, а технички је реализовао Звонко Борас са сарадницима. У Музеју Војводине изложба је била доступна посетиоцима до краја октобра, а након тога је, 8. новембра, постављена у Завичајном музеју у Руми. Током фебруара и марта изложба ће бити отворена у Музеју Срема у Сремској Митровици, а током маја гостоваће у Котору.

Желећи да први пут на овај начин презентује део културне баштине Војводине, екстеријерну фотографију насталу на овим просторима, аутор је зналачки приступила концепцији изложбе. Ради боље прегледности обиља раритетних фотографија и разгледница као и података о фотографима, јасно је издвојила неколико целина.

Прва од њих илуструје саме почетке фотографије у Војводини, који су везани за име Анастаса Јовановића, првог српског дагеротиписте и литографа, представљањем његових снимака Петрова-радинске тврђаве, насталих 1850. и 1854. године. Даљи развој екстеријерне фотографије аутор прати презентацијом фотографских записа већих места у Војводини и то нарочито пажљивим одабиром материјала. На тај начин успева да задовољи хронолошки континуитет, развој квалитета фотографије, заступљеност познатих фотографа, који су деловали у једној средини, у датом периоду, значајне објекте и њихову трансформацију током времена и самим тим, даје визуелни преглед развоја појединих урбаних средина у Војводини. На овај начин представљено је једанаест градова: Нови Сад, Вршац, Зрењанин, Сомбор, Суботица, Панчево, Сремска Митровица, Рума, Земун, Бела Црква и Кикинда.

Појава фотографије представља једно од најзначајнијих техничких открића 19. века, које је брзо нашло широку примену у области науке, технике, уметности и постало битан вид комуникације у савременом друштву. Проналазак фотографије званично је признала Француска академија уметности (1839), а њен изумитељ је Луј Дагер. Први фотографски записи, настали применом његовог поступка, названи су дагеротипија. Недостатак Дагеровог поступка је тај, што је био

комликован и скуп, а омогућавао је израду само једног снимка. Самим тим, фотографисање је све до шездесетих година 19. века било привилегија само малог броја људи. У Војводини је до данас позната једна таква дагеротипија, која се чува у породици Живановић из Сремских Карловаца. Почетком четрдесетих година, дагеротипију је потиснуо нови поступак, откриће Хенрија Фокса Талбота, који је омогућио израду фотографије на папиру, и то у неограниченом броју примерака. Овакав начин израде фотографије био је јефтинији и самим тим брзо је стекао примену у најширим слојевима друштва. То је директно утицало на појаву путујућих фотографа, а и на отварање фотографских атељеа. Због близине Беча и Пеште у Војводину су брзо продирале све иновације са западноевропских простора, о чему сведочи и појава првих фотографских атељеа на овом подручју (1854). У њима је настало читаво богатство портретне фотографије, која је постала веома популарна већ шездесетих година 19. века. Недовољна мобилност фотографа због тешке и кабасте опреме, као и чињеница да није било поруцбина за снимање у екстеријеру, само су неки од разлога због којих нам стари фотографи нису оставили већи број таквих фотографских дела. Ипак су неки од њих већ тада схватили документаристичка својства фотографије и пажљиво су бележили значајне појаве и објекте. Међу њима су: Иштван Олдак, Георгије Кнежевић, Јосип Сингер, Јохан Рехницер и поједини анонимни фотографи.

Ових неколико података о развоју фотографије било је неопходно поменути само из разлога да се јасније сагледа уложени напор и стручан

приступ који је аутор изложбе показала при расветљавању ове теме. Милкица Поповић је успела да од највећих заљубљеника фотографије сакупи и прикаже јавности веома ретке фотографије градова, које су права уметничка дела. У томе су јој помогли: Кокаји Чаба, Немет Ференц из Новог Сада, Мајер Нандор из Сомбора, Бошковић Љубомир из Баваништа и проф. др Јован Максимовић из Руме. Драгоцену помоћ пружили су јој и следећи музеји и институције: Градски музеј, Историјски архив и Српска православна општина у Суботици, Историјски архив и Градски музеј у Сомбору, Римокатоличка парохија у Зрењанину, Градски музеј у Вршцу, Народни музеј у Панчеву, Музеј Срема у Сремској Митровици, Завичајни музеј у Руми, Завичајни музеј у Земуну и Музеј града Београда.

Њиховом предусретљивошћу и ауторовим истанчаним осећајем за лепоту и вредност фотографије као историјског извора и музејског предмета, на изложби је приказано 119 веома ретких фотографских записа. Поред фотографија и разгледница представљени су и фотоапарати разних произвођача са краја 19. века до тридесетих година 20. века, који су власништво Музеја Војводине, Ивана Карлавариса и Милоша Бандине из Новог Сада.

Изложба Градови Војводине оком старих фотографа без сумње је драгоцен допринос изучавању историје фотографије у Војводини, а постојећи каталог је добра основа за будућу монографију посвећену овој теми.

Љубица Оџић

ИЛИЈА БОСИЉ – „ИРОНИЈА ИРОНИЈЕ“

У времену од 27. новембра до 8. децембра 2004. у Музеју Војводине у Новом Саду на 150 м² у Свечаној сали и у холу представљена је изложба сликара Илије Башичевића–Босиља под називом „Иронија ироније“. Аутори изложбе су проф. др. Јеша Денегри, историчар уметности, Даринка Рацков, историчар уметности, и др. Војин Башичевић, син уметника. Изложбу је пратио пригодан каталог у издању Музеја Војводине на 70 страна, на српском и енглеском језику. Аутори текста, проф. др. Јеша Денегри и Биљана Томић, дали су критички приказ стваралаштва Илије Башичевића – Босиља, а основне биографске податке предочила је Гордана Вуксановић. Пратећи део каталога је каталошки попис од 179 уметничких дела Илије Босиља, по уметниковом изворном попису, необјављених и непознатих широј јавности.

Циљ изложбе био је да се новосадској јавности представе до сада невиђене слике, које су у власништву његовог сина Војина Башичевића. У сарадњи са Музејом Војводине, поново је скренуо пажњу на овог сликара кроз изложбу која ће остати као још један пример уметничких токова наше модерне уметности Војводине.

Илија Босиљ родио се у Шиду 1895. године, бавио се земљорадњом, а негде 50–тих година 20. века почео је да слика. Најпре је то био његов одговор, револт и разочарења, а затим је наставио, у уметничком заносу, са чудном, непредвидивом, стога често оспораваном али признатом уметношћу, која битише између сна и јаве, наиве и модерног. Његова уметност је дубоко филозофска, промишљена, пуна бајки и прича, сећања, пре свега ликова фантастичних створења и бића.

Босиљ представља свој уметнички свет сврстан у неколико циклуса: „Апокалипса“, „Библија“, „Историја“, „Народне песме и легенде“, „Летећи људи“, „Илијада или неки моји замишљаји“, „Птице, рибе и животиње“, Група Х-гвашеви и цртежи. Сами називи циклуса довољно говоре о разноврсности дела, необичности, а посебно о огромном опусу од 2.131 делу, који је комплетно објављен у књизи „Мој отац Илија“ – нацрт за аутомонографију аутора Димитрија Башичевића – Мангелоса, историчара уметности, штампаној у Новом Саду 1995. године, где поред бројних критичких приказа и публикација слика стоји и попис свих изложби у земљи и иностранству, од којих је 26 самосталних, од 1962–1994. године.

Жеља је била да се овом изложбом подсетимо на сликара између осталог пошто је његов меморијални музеј „Илинијанум“ у Шиду затворен за јавност. Овом изложбом у Музеју Војводине, досада непознате или невиђене слике изашле су пред очи јавности и још једном показале да Илија Босиљ заслужује пажњу.

Вероватно је сам назив изложбе и каталога „Иронија–ироније“ помало збуњујући. По речима Биљане Томић „Зашто иронија? Стварао је уметност, а она га је испуњавала радом и срећом“. „Иронија ироније“ или коментар Мангелоса о „Трансформацији Илијиног живота у његовим позним годинама је за све, па и за најужу породицу и синове, била „врхунац ироније“. У Мангелосевим текстовима о Илијином стваралаштву провлаче се два битна става метафоре – истина и машта. Истина као сазнање и машта као уметничка креативност која прераста из нереалног света у реални и обнуто. Ти често понављани ликови са две главе нису ништа друго до схватање дволичности људи, света различитог мишљења, сукоба увек постојаног, а човек са два лица је по речима уметника као „марама са два лица“.

Какогод тумачили уметност Илије Босиља, као наивну или модерну, остаје чињеница да је његово дело наивно у смислу што није школован сликар, али специфичност, индивидуалност, дубока религиозност, осећај прошлости, бајки увек је актуелно и остаје као особена метафора света истине и маште. Користећи креативне, маштовите и сигурне линије, дубоко промишљене форме и звучан колорит уметник представља свој свет.

Из његовог бројног уметничког опуса на овој изложби представљено је 88 дела – слика, цртежа, на платну хартији или стаклу, које су аутори изложбе сложили у помало необичну поставку, каква су већ и сама дела уметника. Дела мањег формата, неправилног облика рађена на стаклу сложена су у неку неформалну целину, где је у средини цртеж са ликом Илије Босиља са сигнатуром, док су већи формати, уља на платну, пратили тематику у поставци изложбе.

Без обзира на различито мишљење о стваралаштву овог уметника, да Босиљ заслужује пажњу и овакве изложбе као и даље изучавање јер је увек савремен уметник нашег доба.

Даринка Рацков

ИЗЛОЖБА СЛИКА КОСТЕ БРАДИЋА

Музеј Војводине, Нови Сад, 2004.

Музеј Војводине је, руковођен идејом да у оквиру својих годишњих програма изложбене делатности прикаже културној јавности дела истакнутих ликовних стваралаца, септембра 2004. организовао изложбу слика Косте Брадића. Новосадски љубитељи уметности имали су јединствену прилику да први пут упознају дела једног од протагониста развоја српског модерног сликарства друге половине 20 века. С обзиром на то да се он никада до сада својим радовима није представио поклоницима његовог сликарства у овом граду, обострано задовољство је било велико.

У изложбеном простору Свечане сале и у фоајеу Музеја Војводине Брадић је изложио преко 60 својих слика рађених у техници уља на лесониту, у ствари својих остварења насталих у последњој деценији. Заправо концепт изложбе крајње је једноставан јер се у тематском погледу састоји од пејзажа насталих у последња два циклуса слика названих Омаж Ван Гогу и У част Сави Шумановићу. Бољи познаваоци његовог сликарства покушавали су, посматрајући ове „призоре–пејзаже“, да докуче унутрашњу логику развоја овог сликарства имајући, притом, у виду његова искуства Медијале и асоцијативне апстракције до нове фигурације. Обраћање темама пејзажа војвођанских крајолика, са разних путовања и мртвих природа не мора обавезно и на први поглед да делује сасвим као рационалан избор, али му се аутентичност свакако не може оспоравати, мада начин обраде структуре слике и колористички звуци неминовно подстичу одређене асоцијације. Међутим, на тим пејзажима насталим крајем прошлог и почетком овог следећег Брадић начином сликарске интерпретације демонстрира један потпуно легитиман начин комуникације са реалним чињеницама савременог света и у том контексту сагледавано може се рећи да се на овај начин само потврђује континуитет језика експресионизма као увек актуелног и савременог начина ликовног израза.

Корени духовне кореспонденције и сличност вокабулара у препознатљивом приступу тематској и ликовној структури слике са сликарским величинама прошлих времена као што су Ван Гог, Сезан и Шумановић, са једне стране означава

нескривено уметничко дивљење према делима ових сликара, што је и био основни идејни концепт који је условио настанак два циклуса слика названих Омаж Ван Гогу и У част Сави Шумановићу. Истовремено, са друге стране, то визуелно трагање заправо је тотални интимистички доживљај дубинског поимања природе Брадића као верујућег човека и свесна намера да се одгонетну све тајне природе и да се назре лепота божијег присуства и величина његовог стваралачког дела. Зато су утисак лакоће којом зраче ове слике и функционалан склад ликовних елемената заправо само израз дубоког и спонтаног доживљаја природе уметника који се дефинитивно окренуо сопственом стваралачком бићу и опсесији из младости. Брадић свој актуелни сликарски ангажман објашњава речима да је принципе естетике усвојио одавно, али јој је сада додао духовност као надградњу у смислу откривања оног невидљивог голим оком и на први поглед, а то је – унутрашња лепота природе.

Са становишта теоријског приступа историји модерне уметности, и то је за ову изложбу важна чињеница, може се са доста рационалних разлога тумачити ова актуелизација експресионизма и као неко враћање „заосталог“ дуга захтевима и идејама постмодерне. У идејном контексту то на изванредан начин може да значи преиспитивање неких идеја и искустава модерне ликовне уметности, пре свега неоимпресионизма и експресионизма. То је концепт тзв. креативне модификације или креативне ревизије – у нашем савременом сликарству и неких, можда, недоречених примарних модернистичких идеја 20. века – као и могућност проширења тих вредности. Тај идејни концепт очигледно се срећно уклопио у Брадићев духовни простор у којем компатибилност идеја са сличним ранијим искуствима великана уметности као што су Ван Гог и Шумановић, није његова ни примарна намера, а ни случај, већ је пре свега, израз сликарског сензибилитета и уметничког личног односа према свету и уметничком делу.

На сликама које су биле изложене у Музеју Војводине јасно је уочљив један негован и крајње префињен наивистички приступ, потпуно дорађен у поетском смислу са израженим осећањем за

деталј који опет, сам по себи, дефинише простор слике. Истовремено он инсистира на аутентичности „призора–пејсажа“, али и на аутентичности смисла саме слике, односно њене примарне идеје, што подразумева да његове слике не опонашају пејзаж, већ су један потпуно нов ликовни доживљај неке реалне чињенице. Ту се јасно уочава намера и замисао да се искључиво сликарским средствима артикулише сложени однос самог пејзажа и аутентичности саме слике пејзажа тражећи, притом, њихове додирне тачке и истовремено их супростављајући.

Брадићева композициона решења су зналачки уравнотежена и избалансирана јер простор слике гради начином тзв. функционалне перспективе секундарно геометризованих поља и хоризонталних површина, чему додаје пиктуралну функционалност хроматске скале која емитује неку унутрашњу и тајанствену светлост. Светлост Брадићевих пејзажа, мртвих природа и ентеријера, која доприноси утиску тајанствености, није распоређена сценски и не обликује форме већ као да истиче из саме слике, у многоме зависи од хроматске скале и начина употребе боје. Фино ткање складног односа хладних тонова плаве, зелене и топлог окера наношених на подлогу згуснутим и кратким потезима четке, најчешће као чистих боја без валерских градиција јесте основна одлика тог стила, што све заједно ствара утисак ведрине и одише снажним оптимизмом.

Иако Брадићево сликарство не припада фигуралном концепту осим неколико изложених слика, атрибути човековог присуства увек су јасно назначени чиме је на симболочан начин изражена жеља да се истакне лепота и суштина природе у јединству са човеком. То заводљиво увођење у тајне унутрашње лепоте природе ствара фасцинантан осећај док стојимо пред сликама метарских димензија и док осећамо лакоћу и једноставност комуникације са њима, почињемо да осећамо лагано стапање са посматраним пејзажом са благим осећањем „уласка“ у њега. Чини се, зато, да је тек са оваквом врстом комуникације, са његовим пејзажима Брадићев рад на слици дефинитивно завршен.

Брадића његов зрели стваралачки тајминг очигледно не забрињава, пошто је у сликарству одавно пронашао себе, тако да му било какви искораци у тематском и у артистичко-техничком смислу нису примарни, јер своју актуелност и инвенцију налази у свакој наредној слици, макар и по цену да те суптилне мене у свом сликарству може само он својим сензибилитетом да осети и препозна.

Изложбу слика Косте Брадића отворио је угледни историчар уметности и ликовни критичар Ђорђе Кадијевић.

Миле Игњатијевић

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 булеvara – 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 је било размештено по зидовима велелепног хола Дунавске бановине. Очекујући немогуће посетилац је могао видети сасвим извесно Олино 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, бирана међу *Изузејне њојединце 20. века* (Ај-Би-Си Кембриџ, 2000) и међу *Водеће живе леџенде светиа* 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 је обавила агенција СКАН. Након Новог Сада изложба је кренула пут предивне палате Рајхл у Суботици, чиме се њено кретање не окончава.

На изложби је највише било слика формата 2x3 метра, премда и композиција на 7 метара платна, као и оних далеко мањих, које не стају ни на пола квадратног метра. Замашност Ољиних 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 датира још од ренесансе која је устоличила материјални израз карневалске уметности и културе). Њоме одише већина слика 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. „Пролазим 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 Чомског, 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 Ољином мистичном амбијенту, за столом и удаљени од њега, седе, а неки се тек назиру, Исус, Јуда, Борхес, Кортасар, Дирер, Калајић ... Сплав 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 7 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 елеменат провејава добрим делом слика, 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 инетелигенције, његовог постојања од минорног до епохалног – ништа не пропада. Оља не спашава свет, она само даје путоказе које, попут оних у житу, наговештених сликом Искривање, 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.

мр Лидија Мустједанаџић