ISSN 1450–6696



MUSEUM OF VOJVODINA, NOVI SAD

WORK OF MUSEUM OF VOJVODINA

63

NOVI SAD
2021

МУЗЕЈ ВОЈВОДИНЕ, НОВИ САД

РАД МУЗЕЈА ВОЈВОДИНЕ

63

НОВИ САД
2021.

РАД МУЗЕЈА ВОЈВОДИНЕ 63

Главни и одговорни уредник: мр Тијана Станковић Пештерац

Издавачки савет:
Проф. др Дејан Микавица, Универзитет у Новом Саду
Проф. др Ђура Харди, Универзитет у Новом Саду
Проф. др Јована Милутиновић, Универзитет у Новом Саду
Др Душица Бојић, Историјски музеј Србије
Владимир Ђукановић, Музеј Републике Српске, Бања Лука
Др Весна Марјановић, Висока школа струковних студија, Кикинда
Др Андреј Милин, Музеј банатског села, Темишвар
Др Ференц Немет, Учитељски факултет, Суботица
Мр Ервин Дубровић, Музеј града Ријеке
Мр Драгојла Живанов, Галерија Матице српске, Нови Сад
Др Миомир Корać, Археолошки институт САНУ, Београд

Уредник: мр Лидија Мустеданагић

Редакција:
Др Предраг Бајић
Мр Тијана Станковић-Пештерац
Мр Катарина Радисављевић
Сузана Миловановић
Ана Олајош
Александра Стефанов
Владимира Станисављевић
Зоран Вељановић

Секретар редакције: мр Дарјуш Сами

Седиште редакције:
Музеј Војводине, Дунавска 35, тел: +381 21 420-566

Лектура и коректура: мр Гордана Ђилас

Лектура енглеског текста и превод на енглески: Љубица Јанков

Технички уредник: Иван Кукуров

Припрема: инг. Владимир Ватић, Графит, Петроварадин

Штампа: Birograf Comp

Тираж: 500 примерака

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

069(497-113)

РАД Музеја Војводине = Work of Museum of Vojvodina / главни и одговорни уредник Тијана Станковић Пештерац. – 1994, бр. 36–. – Нови Сад : Музеј Војводине, 1994–. Илустр. ; 30 cm

Наставак публикације Рад Војвођанских музеја.

ISSN 1450-6696

COBISS.SR-ID 28648204

ШТАМПАЊЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ ОМОГУЋИО ЈЕ
ПОКРАЈИНСКИ СЕКРЕТАРИЈАТ ЗА КУЛТУРУ, ЈАВНО ИНФОРМИСАЊЕ И ОДНОСЕ СА ВЕРСКИМ ЗАЈЕДНИЦАМА
АП ВОЈВОДИНЕ, НОВИ САД

ИЗДАЈЕ МУЗЕЈ ВОЈВОДИНЕ, НОВИ САД, ДУНАВСКА 35, 2021.©
www.muzejvojvodine.org.rs

САДРЖАЈ – CONTENT

АРХЕОЛОГИЈА – ARCHAEOLOGY

Jovan Koledin, *Ostava bronzanog doba Krčedin – Beli at (Krčedin I)* • Jovan Koledin, *Hoard Krčedin – Beli at (Krčedin I)* 7

АРХЕОБОТАНИКА – ARCHAEOBOTANY

Александар Медовић, *(Не)обичан уломак инкрустоване керамике из Арадца у Банату* • Aleksandar Medović, *(Un)usual fragment of inlaid pottery from Aradac in Banat, North Serbia* 46

ПАЛЕОНТОЛОГИЈА – PALEONTOLOGY

Наташа Кнежевић, *Трагом вунастог мамута* Mammuthus primigenius – *палеонтолошка поставка Народног музеја Зрењанин* • Nataša Knežević, *Following the traces of a wooly mammoth* – Mammuthus Primigenius – *Paleontological exhibition of the National Museum of Zrenjanin* 64

ИСТОРИЈА – HISTORY

Немања Карапанџић, *Софија Дражић, задужбинарка старобечејска (1806–1895)* • Nemanja Karapandžić, *Sofija Dražić, endower from Stari Bečej (1806–1895)* 69

Зоран Вељановић, *Славко Жупански и први Српски народни одбор у Банату, Бачкој и Барањи 1918.* • Zoran Veljanović, *Slavko Županski and the First Serbian People's Committee in Banat, Bačka and Baranja 1918* 77

Мартина Малбашки, *Оружје у Музеју Батинске битке* • Martina Malbaški, *Arms of the Battle of Batina Memorial Museum* 87

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ – HISTORY OF ART

Александра Стефанов, *Уметничка дела из жупанијских и градских кућа јужне Угарске у Ликовној збирци Музеја Војводине* • Aleksandra Stefanov, *Works of art from the county and town houses of Southern Hungary in the Art Collection of the Museum of Vojvodina* 98

Драгана Гарић, др Александар Хорват, *Уметност иза решетака – акварели Станоја Лесковца у контексту уметничког стваралаштва у логорима и затворима за време 2. светског рата* • Dragana Garić, Aleksandar Horvat, PhD, *Art behind bars – Watercolours of Stanoje Leskovac in the context of artistic creativity in camps and prisons during the Second World War* 134

Оливера Скоко, *Емил Женар – ликовни пут једног банатског сликара* • Olivera Skoko, *Emil Ženar – artistic path of a Banat painter* 146

Верица Немет, *Вајарке Србије и савремена скулптура – монументалне скулптуре у теракоти из Колекције „Терa" у Кикинди* • Verica Nemet, *Serbian female artists and contemporary sculpture – monumental terracotta sculpture in Kikinda from "Terra" Collection* 155

ПЕДАГОГИЈА – PEDAGOGY

Драгана Вујаклија, *Музеј као место активног учења* • Dragana Vujaklija, *Museum as a place of active learning* 174

КОНЗЕРВАЦИЈА И РЕСТАУРАЦИЈА – CONSERVATION AND RESTORATION

Марија Ћуковић, *Између жеља и могућности – етичке дилеме у приступу конзервацији и рестаурацији археолошке керамике* • Marija Ćuković, *Between wishes and possibilities – ethical dilemmas in the approach to conservation and restoration of archaeological ceramics* 183

Драгана М. Радоја, *Конзервација и рестаурација керамичких посуда из археолошке збирке Музеја Републике Српске у Бањалуци* • Dragana M. Radoja, *Conservation and restoration of ceramic vessels from the Archaeological Collection of the Museum of Republika Srpska in Banja Luka* 190

БИБЛИОГРАФИЈА – BIBLIOGRAPHY

Др Филип Крчмар, *Народни музеј Зрењанин у светлу листа „Зрењанин“: 1. део (1952–1972)* • Dr. Filip Krčmar, *Das Zrenjaniner Volksmuseum im Spiegel des Wochenblattes “Zrenjanin”: 1. Teil (1952–1972)* 203

ПРИКАЗИ – SURVEYS

Др Александар Хорват, *Књига о Горанцима* 215
Др Јасмина Јокић, *Грокталице бачких Буњеваца* Сузане Кујунџић Остојић 218
Мр Лидија Мустеданагић, *Пола века ликовног стваралаштва* 220
Др Бранко Ћупурдија, *Настанак Бајмочке Раде – Биографски приступ у историографији* 223
Др Слободан Бјелица, *Велико отварање политичких сила* 226

ИЗ МУЗЕЈА И ГАЛЕРИЈА – FROM MUSEUMS AND GALLERIES

Бранко Стојков, *230 година од оснивања Карловачке гимназије* 228
Мср Мирјана Лакић, мр Лидија Мустеданагић, *Из недара Спомен-библиотеке Карловачке гимназије* 230
Мр Лидија Мустеданагић, *Изложба унутар изложбе – „Небо над Сремским Карловцима“ Уљеше Цолића* 234
Зоран Вукелић, *Милитарије из приватне колекције* 236
Јован Коледин, *Археометалургија и експериментална археологија* 240

ИЗВЕШТАЈИ – REPORTS

Александар Антуновић, *Још једна награда „Михаило Валтровић“ Музеју Војводине* 242

IN MEMORIAM

Др Предраг Бајић, *Александар Бошковић (1971–2021)* 244
Др Предраг Бајић, *Слободан Ђорђевић (1957–2021)* 246
Мр Тијана Станковић Пештерац, *Предраг Медовић (1930–2021)* 247

UDC 903.2”637”(497.113 Krčedin)

OSTAVA KRČEDIN – BELI AT (KRČEDIN I)

Jovan Koledin, Muzej Vojvodine

Sažetak: Cilj ovog rada je objavljivanje celokupne ostave izorane 1960. godine, pored rečice Patke. Prvobitno ukopana dublje, otkrivena je na dubini od 0,2 m. Ostaci veće posude govore da je ostava deponovana u njoj, a fragmenti oboda zdele da je možda lonac bio poklopljen. Sakupljeno je 117 bronzanih predmeta težine 10,22 kg. Ostava pripada II horizontu ostava Slavonije i Srema, Ha A1 vremena (12. vek p. n. e.). Karakteristikama bronzanih predmeta ostava ulazi u modele ostava livaca, kao i ostava votivnog karaktera.

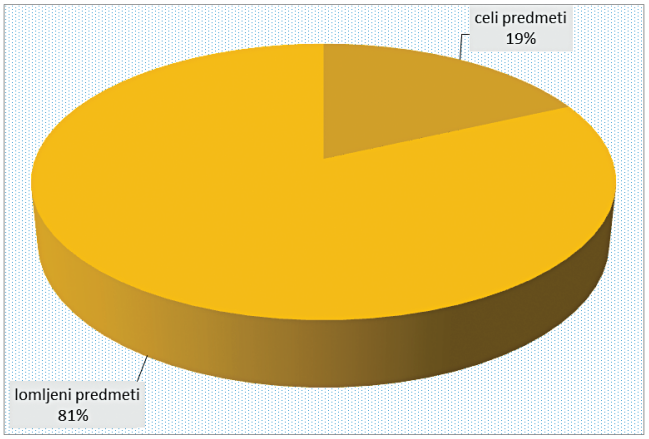
Ključne reči: Srem, Krčedin, kasno bronzano doba, II horizont ostava

U Krčedinu je do sada nađeno nekoliko praistorijskih ostava. Ostava srebrnog novca iz I veka p. n. e. otkrivena je 1960. godine (V. Dautova-Ruševljanin – P. Popović). Od dve ostave iz kasnog bronzanog doba, prva je otkrivena 1960. godine na potesu Beli At, a druga 1989. godine, na seoskom groblju. Pošto je u literaturu već ušlo obeležavanje ostava iz bronzanog doba kao Krčedin I i Krčedin II, i ovde ćemo koristiti ovakav sistem, da ne bi dolazilo do zabune.

Ostava na potesu Beli at je otkrivena posle oranja u jesen 1960. godine, na granici dvaju potesa: Belog ata i Večeja, uz obalu rečice Patke. Ostava je nađena na dubini 0,20 cm, ali prvobitno je ležala dublje. Naime, u proleće iste godine obavljeno je duboko oranje traktorom, zahvaćena plugom ostava je izdignuta nešto više, neopažena nanovo zatrpana zemljom. Tako je u sekundarnom ležištu pronađena tek u jesen. Kasnijim rekognosciranjem mesta nalaza kustos Vojvođanskog muzeja Šandor Nađ sakupio je još jedan deo bronzanog materijala i fragmente posuda. Sudeći po fragmentima keramike predmeti su se nalazili u većoj keramičkoj posudi oblika lonca ili pitosa. Među keramičkim ostacima je i fragment oboda zdele, sa rubom povijenim ka unutra. Moguće je da je zdela pokrivala otvor lonca. Možemo samo pretpostaviti da je ovo celokupan sadržaj ove ostave. Ostava broji 101 predmet (Vasić 2003, 69). Neki predmeti su namerno lomljeni, tako da sadrži 117 komada bronze. Težina ostave je 10223,10 g. Čuva se u Muzeju Vojvodine, inventarni brojevi AP 3183–3297.

Sastav ostave

alatke	sirovina	nakit	oružje
Srpovi 17 Testerice 7 Sekire-keltovi 6	Slitina 12 Limovi 4 Šipke 3 Žica 8 Fragment sekire 1	Igle 3 Narukvice 15 Limeni pojasi 3 Fibule 2 Ukrasne ploče 2 Dugmad 1 Privesci 2	Mačevi 4 Bodeži 2 Koplja 9
30	28	28	15



Odnos celih i lomljenih predmeta

Ova ostava, kao i pojedini predmeti koji joj pripadaju, pominju se u literaturi duže od 40 godina, a da sama ostava nije publikovana. Fibulu sa raskucanim lukom iz ove ostave navodi K. Vinski-Gasparini (Vinski-Gasparini 1973, 115, 118). U *Praistoriji Vojvodine* N. Tasić pominje krčedinsku ostavu, u vezi sa vremenom

prelaza bronzanog u starije gvozdeno doba. Koplje sa kratkim usadnikom navodi kao stariju, a falere kao mlađu odliku (Tasić 1974, 247–249). Ostava je datirana u II horizont ostava Srema i Slavonije, koji odgovara Ha A1 periodu (Vasić 1982, 270, 282). R. Vasić je u monografiji o srpovima obradio i srpove iz naše ostave (Vasić 1994). U svom radu o mačevima na ex-Yu prostoru, A. Harding sumarno opisuje sastav ostave, uz primedbu da je još uvek neobjavljena (Harding 1995, 34). Kod njega se desila i omaška pri štampanju. U tekstu (Harding, 34) i na tabli 12, mač pod brojem 79 je naveden kao krčedinski. Ispravno bi bilo navođenje fragmenta mača pod brojem 78 (Harding, Taf. 12, 79; Taf. 12, 78). Objavljene su fibule (Vasić 1999), igle (Vasić 2003), torkves (R, Vasić 2010) i vrhovi kopalja (Vasić 2015). U međuvremenu je kapitalnoj seriji Praistorijskih bronzanih nalaza (PBF) došao kraj, tako da pripremana monografija o sekirama nije objavljena. Na ovom mestu će biti objavljen celokupan sadržaj ostave.

KATALOG

Limovi

1. Fibula raskucanog luka (AP 3240) T. IV, 6. Fibula ovalno-listolikog raskucanog luka. Oštećene glave i noge, dok igla nedostaje. Pripada tipu jednodelnih fibula listolikog luka Kreuznach-Orlea (Vasić 1999, Taf. 3, 34). Dekoracija na luku je izvedena urezivanjem. Centralni motiv je u obliku peščanog sata, uokviren snopovima vertikalnih linija. Slično ukrašen listoliki luk se nalazi u ostavi iz Šimanovaca (T. XLVII, 9), ostavi Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 157). Težina 8,51 g.

2. Fragment lima sa ukrasom (AP 3248) T. VIII, 2. Fragment limene trake dijademe. Očuvan je ukras, izveden punciranjem sa unutrašnje strane, alatkom krupnog zaobljenog vrha. Takozvana „punkt-buckel" tehnika je karakteristična za panonsko Podunavlje. Četiri horizontalne i vertikalne bradavice, sa jednom središnjom, čine motiv tzv. grčkog krsta. Na osnovu ovog ukrasa možemo naći direktne paralele u ostavama iz neposrednog okruženja. Jedna potpuno očuvana dijadema se nalazi u ostavi iz Donjih Petrovaca (Поповић 1994a, 30-31, T. XXIII, 1). U ostavi iz Ugrinovaca je fragmentovani lim sa dva ovakva motiva (Игњатовић, 27, 44, T. 7, 155). Za limenu traku iz ostave Budinšćina, autorka pretpostavlja da je mogla biti metalni obruč na kožnoj kapi (Vinski-Gasparini 1973, 104, Tab. 79, 20). Postoji ukras na trakastom limu u vidu „latinskog krsta", kakav je fragment iz ostave Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa 1977, Pl. 257, 2). Težina 25,59 g.

3. Fragment limene trake (narukvica?) sa zadebljanim rubovima (AP 3250). T. VIII, 1. Na fotografiji iz foto dokumentacije Muzeja (Sl. 1) je ovaj komad trakastog ukrašenog lima zajedno sa manjim fragmentom koji je otkinuti deo ovog komada (T. III, 7). Na njemu je uz zadebljani porubljeni obod i jedan niz iznutra iskucanih kalota. Duž sredine trake proteže se rebro. U dva tako nastala polja, sa svake strane rebra, pruža se po niz iskucanih, kalotastih izbočina.



Sl. 1. Fragmenti limene trake

Najsličniji su fragmenti trakastog lima sa tri paralelna rebra, dva na rubovima i jednim po sredini, označeni kao narukvice. U ostavi Otok-Privlaka (Vinski-Gasparini, Tab. 28, 53), u ostavi iz Ugrinovaca, gde je slična profilacija na dve fragmentovane narukvice otvorenih krajeva (Игњатовић, T. 6, 108–109). Slična plastična rebra se nalaze na fragmentu spiralne narukvice u ostavi Bingula-Divoš (Vinski-Gasparini, Tab. 85, 7), i fragmentu iz ostave Poljanci III, gde je lim širine 1,2 cm (Miklik-Lozuk 2009, kat. br. 222). Fragmenti limova sa ovakvim ukrasom nisu česti u ostavama Karpatske kotline. Na teritoriji Mađarske, donekle su slični profilisani fragmenti limova iz ostava Szőke (Mozsolics 1985, Taf. 89, 4-5), i Pamuk (Mozsolics 1985, Taf. 106, 25). Na teritoriji Rumunije su nešto brojnije. U ostavama Caransebeş (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 126, 8), Felnac (Pl. 142, 12a), Hărău (Pl. 161, 4) i Uioara de Sus (Pl. 264, 23) nalaze se fragmenti, a u ostavi Suseni (Pl. 191, 11, 13) dva cela primerka narukvica sa tri podužna rebra. Široka traka sa rebrom po sredini i iskucanim

ukrasima u sa strane je odlika velikih narukvica/nanogvica na prostoru tzv. „kulture polja sa urnama". Ovde se razvija ovaj poseban tip, krajem Reinecke Br C – početkom Br D perioda. U srednjoj Moravskoj ostava Tučapy ima dve spiralne narukvice sa identičnim ukrasom, ali sa još većim ispupčenjima (Furmanek, T. 45, 23–24). Ojačane ivice su karakteristika mlađih vrsta ovog nakita (Veliačik, 74). Težina 4,54 g.

4. Fragment lima sa tri paralelna niza iznutra iskucanih ispupčenja (AP 3263) T. III, 4. Lim bi mogao pripadati knemidama, sa ukrasom izrađenim iskucavanjem sa unutrašnje strane. Odmah uz rub, nalazila su se dva, a najčešće tri niza iskucanih ukrasa. Takve su knemide tipa Desmontà iz ostava Brodski Varoš i Poljanci I (Mödlinger, Pl. 34, 153; Pl. 35, 163), tipa Lengyeltóti – ostava Veliko Nabrđe (Mödlinger, Pl. 37, 177), i knemida tipa Kuřim, iz ostave Kloštar Ivanić (Mödlinger, Pl. 39, 191–192). Težina 17,08 g.

Druga vrsta većih limenih predmeta sa iskucanim ukrasom su posude. Neke od najranijih vrsta limenog posuđa imaju ukras sličan ukrasu na našem fragmentu. Prvenstveno mislimo na šolje oblika široke zdele tipa Blatnica (Novotná, Taf. 1, 3; Patay, Taf. 37, 75; Taf. 38, 76–78), tj. nekoj od varijanti šolja tipa Friedrichruhe-Blatnica (Martin, Taf. 6, 29; Taf. 7, 33–34). Datiraju se u BrD-HaA1 period (Patay, 51–54). Dva fragmenta sa ovakvim ukrasom se nalaze u ostavi Poljanci IV (Miklik-Lozuk, kat. br. 259). Manji fragmenti lima sa identičnim ukrasom su u ostavama Otok-Privlaka (Vinski-Gasparini, Tab. 28, 6) i Podcrkavlje-Slavonski Brod (Vinski-Gasparini, Tab. 66, 38). Nekoliko fragmenata limova od posuda se nalazi u ostavi iz Maličke (Balen-Letunić 1985, 40, T. 2, 3, 5).

Treća grupa predmeta od širokog lima su narukvice/nanogvice. Većinom su ukrašene sa iskucanim ornamentima. Primerci sa po tri niza ukrasa se nalaze u nekoliko ostava u Češkoj, kao što su Radětice, Vihoř i Lažany I (Kytlicová, 71–73, Taf. 26, 34–48; Taf. 46, 24–29; Taf. 67, 34). Ove ostave pripadaju horizontu Suchdol, koji je istovremen sa našom fazom II ostava južne Panonije (Kytlicová, 177, Tabelle 2).

5. Fragment ruba lima sa dve zakovice (AP 3247) T. VIII, 4. Moguće je da je to deo lima sa tri paralelna niza iskucanih ukrasa (AP 3263), budući da imaju identičan ukras. Dve kratke zakovice sa velikim blago koničnim glavama se nalaze uz sam rub. Iznad njih je zona sa tri očuvana paralelna niza iznutra iskucanih izbočina. Sličan fragment (ali bez ukrasa) je o ostavi iz Donjih Petrovaca (Поповић 1994a, 32, T. XIX, 12). Ostava Poljanci I takođe ima fragmente dva lima spojenih sa dve raskovane zakovice. Autorka pretpostavlja da je to možda deo vedra tipa Kurd (Miklik-Lozuk, kat. br. 53). Jedan velik komad lima sa zakovicama (deo vedra tipa Kurd) se nalazi u ostavi Podrute (Vinski-Gasparini, 105, Tab. 81B, 5). Márok (Mozsolics, tab. 92, 39), Rinyaszentkirály (Mozsolics, Tab. 96, 3), Lengyeltóti (Mozsolics, Tab. 110, 18), Szentgáloskér (Mozsolics, Tab. 115, 5), Kisapáti (Mozsolics, Taf. 134B, 5), Esztergom (Mozsolics, Tab. 138, 12), Nyírtura (Mozsolics, Taf. 204, 7), Jáskarajenő (Mozsolics, tab. 251, 26). Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 241, 8, 12), Cornești (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 306, 6). Težina 44,31 g.

6. Polumesečasti privesak (AP 3244) T. IV, 5. Veliki limeni privesak, sa polukružnom izbočinom na sredini leđa, na kojoj je perforacija za kačenje. Sa donje strane je očuvana baza visećeg trouglastog ukrasa. Slični privesci se nalaze u ostavama severoistočne Mađarske. Takve ostave su Kék (Kemenczei, Taf. CLXXII, 19, 22), Sajóörös (Kemenczei, Taf. CLXXXVIa, 4–5, 7–8) i Sarkad (Kemenczei, Taf. CLXXXVIb, 1). Donekle su slični primerci iz ostave Pátroha, koji nemaju polukružnu izbočinu na leđima (Kemenczei, Taf. LXIIIb, 7–8), i Debrecen-Látókép, gde privesak ima profilisanu površinu Ostave pripadaju Gáva kulturi, osim ostave Pátroha, koju Kemenczei pripisuje Berkesz (Kemenczei, Taf. CXCII, 15) kulturi (Kemenczei, 123–126), i Opaly horizontu ostava (datiranom u Reinecke Br D), 1300–1200 godina p. n. e. Gava kultura u svojoj ranoj fazi, pripada vremenu Ha A1, i u ovaj period bi spadale i pomenute ostave, u vreme II horizonta ostava. U transdanubijskoj ostavi Regöly III je sličan privesak sa iskucanim ukrasom (Mozsolics, Taf. 30, 1). Bez izbočine na leđima su dva fragmenta privesaka iz ostave Tákos u gornjem Potisju (Mozsolics, Taf. 211, 11–12). Ostava Napkor sa severoistoka Mađarske ima fragment sa oštećenim leđnim rubom (Mozsolics, Taf. 258, 7). Zanimljiva je varijanta limenog priveska iz gornjopotiske ostave Rétközberencs (Mozsolics, Taf. 193, 7). Sa donje strane je ukrasni dodatak u vidu umanjene replike polumesečastog priveska. A. Možolič je ovakve limene priveske uvrstila među tipične oblike horizonta Kurd (Mozsolics, Taf. 277). U Transilvaniji, ovakvi privesci se nalaze u nekoliko ostava. Privesak u ostavi Frîncenii de Piatră (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 143, 18). U najvećoj ostavi – Uioara de Sus, nalaze se i celi i frag-

mentovani privesci (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 269, 1–25). Fragment priveska se nalazi i u ostavi Dipşa (Petrescu--Dîmboviţa, Pl. 140, 13). Kalup za izradu ovakvih privesaka je otkriven u ostavi Ciumeşti (Petrescu-Dîmboviţa Pl. 133, 15). On najbolje pokazuje da su se ovi privesci izrađivali u vreme horizonta Cincu-Suseni (Ha A1), kome pripadaju i ove ostave. Težina 19,76 g.

7. Velika ukrasna ploča (AP 3251) T. I, 2. Osam fragmenata limene ukrasne ploče. Uz rub se pružaju četiri koncentrična rebra. Sredina ploče je takođe omeđena sa četiri koncentrična rebra. Između ovih kružnica je veliki zvezdasti ukras. Čini ga desetostruka rebrasta koncentrična zvezda, sa dvanaest krakova. Između krakova je ukras od dve manje koncentrične rebraste kružnice, sa malom izbočinom u sredini. Na zadnjoj strani, u sredini je pravougaona petlja. Težina 127,96 g.

Dve slične ploče se nalaze u ostavi iz Nove Bingule. Jedna je cela, druga u fragmentima. Zvezda ima osam krakova, sastoji se od pet koncentričnih elemenata. Nema kružnih ukrasa (Поповић 1975, T. XXXVI, 1–5). Jedan manji fragment sa zvezdom od pet koncentričnih segnmenata i kružnim ukrasom se nalazi u ostavi iz Privine Glave (Д. Гарашанин, T. LXV, 7). U Slavoniji ih ima u fragmentima, kakva su i tri u ostavi Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 90). Šestokraka zvezda, od tri paralelna rebrasta niza, i sa dvostrukim kružnim rebrima oko male izbočine. Ostava Poljanci IV sadrži mali fragment, sa rubnim rebrima i dva dvostruka kružna ukrasa oko male izbočine (Miklik-Lozuk, kat. br. 257). Dva fragmenta ploče sa četvorostrukom zvezdom se nalaze u ostavi iz Velikog Nabrđa. Između krakova je ukras od dvostrukih kružnica sa ispupčenjem u sredini (Vinski-Gasparini, Tab. 44, 5). Ostava iz Brodskog Varoša ima nekoliko fragmenata ovakvih ploča. Mali fragment sa dvostrukom kružnicom oko ispupčenja u sredini (Vinski-Gasparini, Tab. 55, 22), i veći fragment sa trostrukom zvezdom, koji takođe ima dvostruke kružnice sa ispupčenjem u sredini (ibid. Tab. 57, 5). U ostavi iz Budinšćine, jedan mali fragment sredine ploče sa petljom i četvorostrukom kružnicom, ima mali deo sa tri rebraste girlande od zvezde (Vinski-Gasparini, Tab. 79, 4). Slični ukrasi su na kalotama šlemova tipa Paks (Mödlinger, 42, 45, Pl. 2, 13-17; Pl. 3, 16-18). Zanimljiva je česta pojava višestrukih girlandi oblika zvezde na keramici Gava (Gáva) kulture. Zbog ovoga, i proizvodnja velikih ukrasnih ploča sa identičnim motivom, verovatno potiče iz kruga Gava kulture. Kao ni ostali predmeti sa zvezdastom dekoracijom, ni ukrasne ploče nisu trajale duže od Ha A1 vremena (Mödlinger, 43, 47).

8. Veliko ukrasno dugme (AP 3252) T. I, 1. Okruglo limeno dugme savijeno na polovini. Uz rub se pruža dvostruki paralelni niz izbočina iskucanih sa unutrašnje strane. Dva naspramna otvora za prišivanje na podlogu su naznačena sa po tri horizontalne izbočine. Dugmad ukrašena sa dva do tri niza koncentričnih iskucanih izbočina se javljaju još u srednjem bronzanom dobu, u ostavama Velika Vrbica (Гарашанин Д. 1994, T. III, 2) i Vatin (Рашајски, T. IV, 1–2). Našem primerku najviše odgovara dugme iz ostave Pećinci (Милошевић, 158, Таб. IX, 22). U ostavama i nekropolama kasnog bronzanog doba javlja se dugmad sa koničnim telom i jednim redom iskucanih tačkica duž ruba. Ovakav je primer dugmeta koničnog tela (tutulus) iz ostave Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 105), Futog (Borić, T. XV, 309), nekropole Kaluđerske livade (Петровић Б. T.XXX, 2), slučajan nalaz iz nekropole Surčin (Vinski-Gasparini, Tab. 2, 17). U mađarskim ostavama Felsődobzsa (Mozsolics 1973, Taf. 47, 36) horizonta Ópályi, i ostavama Abaújszántó (Kemenczei, Taf. XXX, 18) i Keresztéte (Mozsolicz, Taf. 150, 1), horizonta Kurd. Slična dugmad su i u rumunskim ostavama Şandra (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 12, 3, 10-11) horizonta Apa (Br A3), Pecica II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 176, 14) i Şpâlnaca II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 211, 13, 15) horizonta Cincu-Suseni. Težina 38,75g.

9. Konično savijeni lim (AP 3243) T. IV, 4. Konično uvijeni komad lima je čest nalaz u ostavama ovog perioda. Javljaju se u sremskim ostavama Nova Bingula (Поповић 1975, T. XXXIX, 18), Šimanovci (Поповић 1975a, T. L, 12-13), Donji Petrovci (Поповић 1994a, T. XXVI, 5), Futog (Borić, T. XI, 212-214), Ugrinovci (T. 8, 182), Tovarnik I (MgNS AP 3554). U Transilvaniji se javljaju retko u horizontu ostava Cincu-Suseni (Ha A1 vremena), ali zato imamo cele nizove sastavljene od ovakvih limova, kakav je slučaj u ostavi Pecica II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 170, 2-6). U Mađarskoj, javljaju se u horizontu ostava Kurd- ostave Kurd (Taf. 24, 18-25), Regöly III (Taf. 30, 17-18), Pamuk (Taf. 106, 15) i Esztergom (Taf. 137, 22), i u horizontu Gyermely--ostave Velem I (Taf. 231a, 27-28), i Biatorbágy (Mozsolicz, Taf. 237, 20-22). Težina 1,50 g.

10. Mala ukrasna kalotasta ploča-falera (AP 3253) T. III, 3. Kružna limena ploča blago kalotastog profila, sa ušicom na unutrašnjoj strani. Spadaju među dosta česte nalaze u ostavama. Navodi se da tipski predsta-

vljaju dugmad sa ušicom za pričvršćivanje. Kako dugmad karakterišu rupice za pričvršćivanje, izvesno je da ploče sa ušicama nisu dugmad. No, o terminološkim nedoslednostima kod nas treba raspravljati na drugom mestu. U ostavama iz Srema nalaze se u Ugrinovacima (Игњатовић, T. 7, 170-177), Novoj Binguli (Поповић 1975, T. XXXVII, 14), Šimanovcima (Поповић 1975a, T. XLV, 24), Privinoj Glavi (Гарашанин Д. 1975, T. LXV, 2-3), Dobrincima (Поповић 1994, T. XIX, 13) i ostavi iz Futoga sa leve obale Dunava (Borić, T. XV, 308), koju svrstavamo u Sremsko-Slavonski krug ostava. Težina 2,10 g.

11. Spiralno uvijena uska traka (AP 3268) T. XI, 1. Uska traka ravne leđne strane. Površina je profilisana uskim rebrom koje se pruža duž cele trake, tako da traka ima trouglasti presek. Jedan završetak je otkinut, drugi je proširen, i takođe odlomljen. Težina 149,82 g.

Najsličniji su fragmenti narukvica iz ostava Nova Bingula (Поповић 1975, T. XXXVIII, 4–6), Šimanovci (Поповић 1975a, T. XLVIII, 4–6). Manji fragmenti sličnog preseka nalaze se i u drugim ostavama, kakve su Futog (Borić, T. XVI, 338–341, 344, 347–350), Podcrkavlje-Slavonski Brod (Vinski-Gasparini, Tab. 66, 25), Struga (Vinski-Gasparini, Tab. 74D, 7). Ovde se jasno vidi da su to velike, tj. dugačke narukvice, sa pljosnatim spiralnim završecima. Slične spirale rumunskih ostava Sâpînţa (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 10, 5), Sînnicolau Român I (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 11, 5) i Maglavit (Pl. 18, 5), pripadaju ostavama horizonta Apa, datiranog u vreme XVI-XIV veka p. n. e. U Mađarskoj se javljaju u ostavama horizonta Forró (Reinecke Br C1), kakve su u ostavama Forró (Mozsolics 1973, Taf. 6, 2–5), Felsőbalog /Vel'ký Blh (Mozsolics 1973, Taf. 7, 69), Kazincbarcika (Mozsolics 1973, Taf. 10, 2), Borsodgeszt (Mozsolics 1973, Taf. 11, 3). Ostava Rimaszombat/ Rimavská Sobota pripada horizontu Ópályi (Br C2). Tipične su i za horizont ostava Aranyos, Reinecke Br D vremena. Cele primerke imamo u ostavi Zalkod (Mozsolics, Taf. 8 – Taf. 9), i Sárospatak (Taf. 11, 4). Kasnije se javljaju i pojednostavljeni primerci (bez pljosnatih spiralnih završetaka) u ostavama horizonta Kurd. Takve vidimo u ostavama Pamuk (Taf. 105, 12), Simonfa (Taf. 123, 11), Kemecse I (Taf. 189, 8–9) i Vajdácska (Taf. 207, 5). Manji fragmenti su u ostavama Kisapáti (Taf. 134B, 2), Püspökhatvan (Taf. 140, 14), Edelény (Taf. 157, 6), Tállya (Taf. 165, 19-20). Na severozapadu Mađarske nalaze se u ostavama Pácin-Képhomokdűlő (Kemenczei, 125–126, Taf. LXIIb, 1), Kisgyőr (Kemenczei Taf. XLIX, 1–2) i ostavi Bükkszentlászló-Nagysánc (Kemenczei, 146, Taf. CXXIIIb, 1, 7). Nalazi iz ostava Nagyhalász-Pálhalom dülő (Kemenczei, 177, Taf. CLXXIIIc, 1; Taf. CLXXIV, 3) i Nyírbogdány (179, Taf. CLXXV, 41) pripadaju području Gáva kulture.

12. Fragment livenog priveska/aplike (?) (AP 3242) T. VIII, 3. Deo ukrasne ploče ravne poleđine. Površina je ukrašena rebrastim motivima u metopama. Dve rubne metope su od vertikalnih rebara, srednji deo je raščlanjen sa dva horizontalna rebra. Ovako su dobijena tri polja, u kojima je ukras sa motivom „riblja kost". Jedan završetak je u obliku ribljeg repa. Drugi kraj je otkinut. Na rubovima su očuvana dva polukružna rebra, i deo trećeg. Težina 77,97 g.

Zanimljivo je da se još u nekim ostavama nalaze fragmenti ovog predmeta, ali nigde nije očuvan u celini. Manji fragmenti se nalaze u ostavama Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 94) i u ostavi iz Mároka u mađarskom delu Baranje (Mozsolics, 148, Taf. 92, 23).

Testerice

Osam fragmenata testerica:

13. AP 3254 je savijena pod pravim uglom i odlomljena. Težina 16,85 g. T. XVIII, 1

14. AP 3255 lučno povijena, oba kraja otkinuta. Težina 13,16 g. T. XVIII, 4

15. AP 3256 na jednom završetku povijena pre mesta loma, drugi završetak sužen i očuvan. Težina 9,02 g. T. XVIII, 2

16. AP 3257 Povijenog tela ka jednoj strani gde je odlomljena, drugi kraj očuvan. Težina 10,05 g. T. XVIII, 3

17. AP 3258 Kratki fragment testerice širokog tela. Očuvan je jedan završetak, druga strana odlomljena. Težina 11,95 g. T. XVIII, 5

18. AP 3259 Oko jedne trećine tela testerice je savijeno, na širem delu odlomljen završetak. Ovde su dva široka vertikalna pregiba nastala savijanjem. Težina 12,63 g. T. XVIII, 6

19. AP 3260 sastoji se od dva fragmenta. Veći fragment je savijen dva puta, i spljošten u obliku slova V. U nastali prostor je umetnut manji fragment testerice, koji je savijen preko ruba kraćeg dela prvog fragmenta. Ovaj spoj je naknadno spljošten. Težina 14,35 g. T. XVIII, 7.

Testerice su čest tip nalaza u ostavama Karpatske kotline (vreme Ha A1), pa tako i ostavama horizonta II Srema i Slavonije.

Igle

Dve igle pripadaju istom tipu, zaobljene glave sa horizontalnim urezima i profilisanim završetkom glave. Objavljeno (Vasić 2003, Taf. 29, 490–491).

20. (AP 3235) T. XIV, 1. Zaobljene bikonične glave sa horizontalnim urezima i profilisanim završetkom glave. Prelomljena na dva dela. Težina 7,51+2,92 g.

21. (AP 3236) T. XIV, 2. Očuvana je gornja polovina, sa zaobljenom glavom sa horizontalnim urezima i ravnim vrhom glave. Sredina i donji deo tela su odlomljeni (AP 3236). Težina 12,93 g.

22. (AP 3237) T. XIV, 3. Igla sa polukuglastom glavom i tri pločasta zadebljanja na vratu. Prelomljena je savijanjem na dva dela. Težina 26,47+7,85 g. Sva naša nalazišta sa ovim tipom igala (Krčedin, Ugrinovci i Pećinci) pripadaju II horizontu ostava. Nalazi iz Slovačke u Mađarske pripadaju nešto ranijem vremenu (između horizonata ostava Uriu i Kisapáti (Vasić 2003, 69–70). Objavljeno (Vasić 2003, Taf. 25, 397).

23. *Dleto* (?) od „bele bronze" (AP 3241) T. IV, 3. Izduženog romboidnog tela, profilisanog ruba. Na površini su tri poprečna rebra. Na donjem (užem) kraju je kratko sečivo. Slično dleto se nalazi u ostavi Futog (Borić, T. VI, 67). Dleto, ili fragment od bele bronze je deo ostave iz Bačinaca. Na površini nema poprečnih rebara, niti drugih ukrasa (privatno vlasništvo, neobjavljeno). Ostava Uioara de Sus ima slično dleto (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 220, 14). Težina 129,19 g.

24. Torkves (AP 3239) T. XIV, 5. Očuvana je jedna polovina torkvesa, sa izvijenim završetkom u obliku petlje. Ukras je izveden urezivanjem na srednjem delu. Dva vertikalna snopa linija, između kojih je zona sa kosim crticama u obliku slova V (Vasić 2010, Taf. 14, 101). Vasić je ovaj fragment svrstao među torkvese sa ukrasom, kružnog preseka. U Sremu se još nalaze u ostavama Bingula-Divoš (Vasić 2010, Taf. 11, 76–77), Dobrinci (Vasić 2010, Taf. 12, 81–85), Donji Petrovci (Vasić 2010, Taf. 12, 86–87), Pećinci (Vasić 2010, Taf. 15, 110), Ugrinovci (Vasić 2010, Taf. 16, 114–115). Od slavonskih ostava, ima ih u ostavama Otok-Privlaka (Vinski-Gasparini, Tab. 28, 45), Veliko Nabrđe (Vinski-Gasparini, Tab. 44, 29), Poljanci I (Vinski-Gasparini, Tab. 49, 3), Brodski Varoš (Vinski-Gasparini, Tab. 52, 1, 29) i Topličica I (Vinski-Gasparini, Tab. 76, 32). Od mađarskih ostava, slične torkvese imaju ostave Lengyeltóti III (Mozsolics, Taf. 109, 1, 5), i fragment iz ostave otkrivene u okolini Bonyhád-a (Mozsolics, 103, Taf. 39, 28). Težina 18,65 g.

Narukvice

25. Narukvica od širokog trakastog lima otvorenih krajeva (AP 3220) T. XX, 1. Krajevi su konično suženi, a završeci izvijeni i srolani u petlju. Površina je ukrašena urezivanjem i tačkastim iskucavanjem. Iskucane su po tri podužne paralelne linije sa malim girlandama na svakom kraju. U sredini su po dve dvostruke urezane girlande na svakom rubu. Sličnih narukvica, doduše sa drugačijim motivima ukrasa, ima u ostavi Dobrinci (T. XV, 2; T. XVI, 1). U ostavi iz Ugrinovaca, nekoliko fragmenata limenih narukvica imaju slične motive (Игњатовић, T. 6, 128–130). Ostava iz Futoga ima sličan motiv sa tri girlande od višestrukog snopa ureza, duž oba ruba (Borić, T. XIII, 242), kao i narukvica iz ostave Bingula-Divoš (Vinski-Gasparini, Tab. 85, 1). Retko se javljaju u slavonskim ostavama-ostava iz Mačkovca (Karavanić–Mihaljević, T 6, 1). Javljaju se u ostavama horizonta Kurd, kakve su ostave Márok (Mozsolics, 65, Taf. 92, 12–14, 16–17, 20), Orci (Mozsolics, Taf. 120, 10), Kisapáti (Mozsolics, 138, Taf. 133A, 29–30) i Esztergom (Mozsolics, 118, Taf. 137, 6–11). Od rumunskih ostava, dosta fragmenata narukvica ovog tipa javlja se samo u ostavi Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 266, 8–3; Pl. 267, 1–7). Težina 27,06 g.

26. Fragment narukvice od trakastog lima otvorenih krajeva (AP 3225) T. XVI, 4. Rubovi završetka su zaobljenih ivica. Površina je ukrašena sa tri podužna niza kosih crtica. Dva niza su uz ivice, jedan teče po sredini. Narukvica je blago zaobljenog profila. Donekle sličan je ukras na limenoj narukvici iz ostave Brodski Varoš, gde je ukras izveden tačkastim iskucavanjem (Vinski-Gasparini, tab. 59, 45). Takođe, isti ukras se nalazi na fragmentu narukvice sa suženim završetkom izvijenim u petlju, iz ostave Budinšćina (Vinski-Gasparini, Tab. 79, 12). Ovakav tip narukvice (sa izvijenom petljom), i ukrasom, nalazi se u ostavi Márok (Mozsolics,Taf. 92, 31). Donekle slične koncepcije ukrasa su na dve narukvice iz ostave Balsa (Kemenczei, Taf. CLXVI, 23, 33). Identični ukras je na fragmentu trakastog lima iz ostave Nyírbogdány (Kemenczei, Taf. CLXXV, 51). Fragment narukvice sa suženim završetkom izvijenim u petlju iz ostave Guşteriţa II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 157, 9). Identični ukras je na trakastim limovima iz ostave Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 266, 1–7), i fragmentima sa suženim završetkom izvijenim u petlju (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 266, 11–12). Težina 13,22 g.

27. Narukvica sa vertikalnim rebrima (AP 3226) T. XVI, 3. Dva fragmenta narukvice, potkovičastog profila. Ove narukvice su česta pojava u II horizontu ostava Srema i Slavonije. Ostava Futog (Borić, T. XIII, 236–237), Sremska Mitrovica (Balen-Letunić, Tabla 1, 10), Pećinci (Милошевић, Таб. VI, 9–13), Ugrinovci (Игњатовић, T. 6, 120–121), Jakovo (Тасић 1975, T. XXVII, 11; T. XXIX, 7), Nova Bingula (Поповић 1975, T. XXXVII, 4–5), Šimanovci (Поповић 1975a, T. XLV, 2–3), Dobrinci (Поповић 1994, T. XIV, 7; T. XV, 4–5; T. XVI, 2). Od slavonskih ostava, nalaze se u ostavama Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 131, 133), Otok-Privlaka (Vinski-Gasparini, Tab. 28, 32), Veliko Nabrđe (Vinski-Gasparini, Tab. 44, 35, 37), Gornja Vrba (Vinski-Gasparini, Tab. 51, 17), Brodski Varoš (Vinski-Gasparini, Tab. 59, 23–27, 29, 32), Podcrkavlje-Slavonski Brod (Vinski-Gasparini, Tab. 66, 16–17), Slavonski brod (Clausing, Abb. 29, 102), Topličica (Vinski-Gasparini, Tab. 76, 25) i Budinšćina (Vinski-Gasparini, Tab. 79, 17). Interesantno je da u ostavama severoistoka Karpatske kotline ima samo nekoliko fragmenata, u ostavama Püspökhatvan (Mozsolics, Taf. 140, 28) i Balsa (Kemenczei, Taf. CLXVI, 26). Slično je i u Transdanubiji, gde se javljaju u ostavama Keszőhidegkút (Mozsolics, Taf. 35, 23), ostavi iz okoline Bonyháda (Taf. 39, 21) i iz Pamuka (Mozsolics, Taf. 106, 6, 8). Na zapadu Karpatske kotline, na teritoriji Transilvanije, registrujemo samo fragment u ostavi iz Caransebeșa (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 126, 4). Težina 11,78 g.

Široke trakaste narukvice sa urezanim cik-cak ukrasom lučnog preseka, suženih, ravno odsečenih završetaka:

28. (AP 3221) T. XX, 3. Cela narukvica je lučnog preseka, suženih završetaka i ravno odsečenih krajeva. Ukras je izveden po metopama. Dve su identične, i nalaze se sa svake strane. U sredini je najveća metopa. Sa strana dve poprečne urezane linije odvajaju neukrašene završetke od prve metope. U njoj su duž obe ivice urezane linije. Od njih ka sredini je niz kosih crta. Tri poprečne urezane linije čine dve horizontalne trake ispunjene kosim urezima. Ove trake omeđuju centralnu metopu. Centralna metopa je ukrašena sa dve široke cik-cak trake, koje se pružaju po dužini. Ispunjene su poprečnim urezima. Po jedna podužna linija deli zonu sa cik-cak trakama od ruba. Između linije i ruba su kratke kose crtice. Težina 37,05 g.

29. (AP 3222) T. XX, 2. Fragment srednjeg dela narukvice. Motiv sličan prethodnoj narukvici. Jedina razlika je što ima jednu poprečnu zonu ispunjenu kosim crticama. Težina 13,73 g.

Identičan ukras je na narukvici iz ostave Bingula-Divoš (Vinski-Gasparini, Tab. 85, 2), i na polovini narukvice u ostavi iz Pećinaca (Милошевић, Таб. XIII, 5). Isti koncept, donekle drugačijih motiva, nalazi se na dve narukvice iz ostave Futog (Borić, T. XIII, 234–235), i dve iz ostave Dobrinci (Поповић 1994, T. XV, 1, 3). Identičnu narukvicu nalazimo u ostavi Topličica I (Vinski-Gasparini, Tab. 76, 31a-b). U ostavi Brodski Varoš je polovina narukvice gotovo identičnog ukrasa (Vinski-Gasparini, Tab. 59, 14), kao i narukvica iz ostave Pričac (Vinski-Gasparini, Tab. 71, 28). Sličan motiv je na narukvici iz ostave Gornji Slatinik (Vinski-Gasparini, Tab. 69, 10). Donekle sličnu koncepciju ukrasa ima trakasta narukvica lučnog profila iz ostave Aiud (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 112, 3-3a). Fragment narukvice iz ostave Caransebeș ima uprošćenu varijantu ukrasa (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 126, 6). U Mađarskoj, nalaze se u ostavama Öreglak (Mozsolics, Taf. 84, 3) i Balsa (Kemenczei, Taf. CLXVI, 27). Moguće je da ih ima i u drugim ostavama, gde identične forme narukvica imaju izbrisan ornament. Takva je narukvica u ostavi Bonyhád (Mozsolics, 103, Taf. 39, 19). Neke ostave su publikovane u fotografskom vidu, uz šturi opis. Narukvice iz ovih ostava su oblikom identične, ali detalji ukrasa nisu dati. Takve su neke od narukvica ostave Tibolddaróc (Kemenczei, 121, Abb. 12, Taf. LV, 7–17).

30. (AP 3223) T. XVI, 6. Narukvica prelomljena po sredini na dva dela. Lučnog preseka, stanjenih krajeva, zaobljenih vrhova. Jedva vidljiv ornament duž oboda je cik-cak urezana linija. Naziru se i dve poprečne paralelne linije na suženom delu tela. Težina 27,03 g.

Široke trakaste narukvice bez ukrasa:

31. (AP 3224) T. XVI, 5. Lučnog preseka, oblik im je kao i prethodnima, samo su bez ukrasa. Ovde smo uvrstili narukvice lučnog preseka od širokog i od nešto užeg lima. U Slavoniji se javljaju među nalazima iz ostava Veliko Nabrđe (Vinski-Gasparini, Tab. 44, 34, 38), Brodski Varoš, (Tab. 59, 34, 39), Slavonski Brod (Clausing, Abb. 29, 103), Pričac (Tab. 71, 25), Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 132). U Sremu ih ima u ostavama Bingula-Divoš, gde je narukvica nešto užeg tela (Vinski-Gasparini, Tab. 85, 11), Dobrinci (T. XV, 11). Dosta sličnosti pokazuje i narukvica iz ostave Jarak I (Vinski-Gasparini, tab. 83, 19). Ima ih i u transdanubijskim ostavama Öreglak (Mozsolics, Taf. 84, 1) i Pamuk

(Mozsolics, Taf. 106, 5). Obe pripadaju Kurd horizontu ostava (Mozsolics, Taf. 280). U zapadnom delu Karpatske kotline ih nema, možda se fragment ovakve narukvice nalazi jedino u ostavi Caransebeş (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 126, 5). Težina 14,97 g.

32. Trakasta narukvica ukrašena kosim rebrima (AP 3227) T. XVI, 1. Fragment srednjeg dela narukvice. Oba kraja su otkinuta. Površina je ukrašena sa tri kose kanelure. Slični ovoj narukvici su fragmenti narukvica sa kosim kanelurama iz ostava Pećinci (Милошевић, Таб. XII. 6-8), Ugrinovci (Игњатовић, Т. 6, 117-119) i Futog (Borić, T. XIII, 238). U slavonskim ostavama, fragmente sa koso kanelovanim površinama imamo u ostavama Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 130), Otok-Privlaka (Vinski-Gasparini, Tab. 28, 31) i Brodski Varoš (Tab. 59, 40). Ostava Regöly III ima fragmente ovakve narukvice, sa četvrtasto proširenim otvorenim krajevima (Mozsolics, Taf. 30, 19). Ostava Dumbrava ima slično ukrašenu narukvicu sa ravnim završecima (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 141, 9–9a). Težina 4,81 g.

33. Narukvica kružnog preseka otvorenih krajeva (AP 3228) T. XVI, 2. Masivna narukvica stanjenih krajeva, kružnog preseka, bez ukrasa. Slična, šuplja i ukrašena narukvica se nalazi u ostavi Bizovac (Vinski-Gasparini, Tab. 35, 12a-b). Narukvica punog preseka sličnog oblika je u ostavi Brodski Varoš (Vinski-Gasparini, Tab. 55, 31). U Mađarskoj se javljaju u ostavama horizonta Ópály Reinecke Br. D vremena. Takve su ostave Mátészalka (Kemenczei, Taf. LVIIId, 1–3) i Gégény (Kemenczei, Taf. LIXa, 2–4). Javljaju se i u ostavama horizonta Kurd, Ha A1 vremena. Tom vremenu pripadaju primerci iz ostava Kurd (Mozsolics, Taf. 25, 1) i Berkesz (Mozsolics, Taf. 177, 11, 13–14), kao i ostava Gáva kulture Tiszadob (Kemenczei, Taf. CLXXXIX, 27). Masivne neukrašene narukvice se javljaju u ostavama Aleşd (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 21, 7), Crăciuneşti (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 39, 3), Domăneşti I (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 45, 5), Domăneşti II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 46, 17), Guruslău (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 48, 7) horizonta Uriu-Domăneşti (BrD/Ha A1 vremena), i u ostavama horizonta Cincu-Suseni (Ha A1 vremena), kakve su Aiud (Pl. 112, 2), Dipşa (Pl. 140, 7, 16), Popeşti (Pl. 179, 2) i Uioara de Sus (Pl. 259, 5–9). Težina 129,38 g.

34. Narukvica kružnog preseka, prebačenih krajeva (AP 3229) T. X, 6. Stanjenih završetaka, ravno odsečenih vrhova. Ukras od gusto narezanih vertikalnih crtica, sve do vrhova. Slične narukvice su u ostavi Kupinovo (Balen-Letunić, Tabla 3, 5), Futog (Borić, T. XIII, 248) i Pećinci (Милошевић, Таб. VII, 9). Od mađarskih ostava, nalaze se u ostavama Kemecse-Orvosdomb-dűlő (Kemenczei, Taf. LXb, 5, 8), Rohod (Kemenczei, Taf. LXIVa, 4, 7), Kék (Mozsolics, Taf. 192, 13). Istog oblika, ali drugačijeg ukrasa su narukvice iz ostava Lengyeltóti II (Mozsolics, Taf. 107, 26) i Pátroha (Mozsolics, Taf. 195, 9). U zapadnom delu Karpatske kotline, ovakve narukvice se javljaju u horizontu ostava Uriu-Domăneşti: Crăciuneşti (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 40, 3), Panticeu (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 58, 11) i Stupini (Pl. 65, 6). Ostave Alţina (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 113, 6, 9), Frincenii de Piatră (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 143, 14), Timişoara (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 214, 13), Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 259, 12) i oltenijska ostava Sacoţi (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 282, 6), pripadaju ostavama Cincu-Suseni horizonta. Težina 98,14 g.

35. Narukvica kružnog preseka, pseudotordiranog tela, osim krajeva (AP 3230) T. X, 5. Otvorenih krajeva, ravno odsečenih završetaka. Sekundarno su bočne strane spljoštene. Sličan je fragment narukvice iz ostave Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 123), Gornja Vrba (Vinski-Gasparini, Tab. 51, 18), Brodski Varoš (Vinski-Gasparini, Tab. 59, 17, 33), Slavonski brod (Clausing, Abb. 29, 99). U Mađarskoj, fragmente slične narukvice imaju ostave Püspökhatvan (Mozsolics, Taf. 140, 24) i Kemecse III (Tab. 186, 29). Slične narukvice, doduše stanjenih krajeva, nalaze u gornje Potiskoj ostavi Pátroha (Taf. 195, 8), i transilvanskim ostavama Cincu-Suseni horizonta, kakve su Deva III (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 136, 23), Pecica II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 175, 1), Şpălnaca II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 210, 5, 9, 10), Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 203, 21–22; Pl. 267, 28–29, 32). Težina 24,98 g.

36. Narukvica kružnog preseka, otvorenih, stanjenih krajeva (AP 3231) T. X, 4. Ukrašena vertikalnim urezima, na srednjem delu tela. Identičnih narukvica nema u našim ostavama. Ovaj oblik je relativno brojan, ali ukrašavanje vertikalnim urezima se javlja u različitim varijantama. Narukvice sa sličnim ukrasom su u ostavama Dobrinci (T. XIV, 5, 8), Nova Bingula (T. XXXV, 11), Šimanovci (T. XLIV, 6), Bingula-Divoš (Vinski-Gasparini, Tab. 85, 13) i Futog (Borić, T. XIV, 258). Gornja Vrba (Tab. 51, 13–14), Brodski Varoš (Tab. 55, 31; Tab. 59, 1, 7, 44). Ostava Püspökhatvan (Mozsolics, Taf. 140, 21), Keresztéte (Mozsolics, Taf. 151, 1–3), Edelény (Mozsolics, Taf. 157, 15), Berkesz

(Mozsolics, Taf. 177, 11), Kemecse III (Mozsolics, Tab. 186, 28), Kemecse I (Mozsolics, Tab. 189, 12), Napkor (Mozsolics, Tab. 258, 14, 16). Najbrojnije su u rumunskom delu Karpatske kotline. Horizontu ostava Uriu-Domănești (BrD/Ha A1) pripadaju ostave Arcuș (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 21, 11), Bătarci (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 26, 7–10), Cireșoaia II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 34, 3, 5, 6), Coștiui II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 37, 9, 12), Crăciunești (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 39, 7–8, 10; Pl. 40, 1–3), Domănești II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 46, 7–8), Lăpuș (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 51, 9, 11–14), Rebrișoara II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 61, 8–10), Uriu (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 69, 12–13, 18–19), Vadu Izei (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 70, 4, 7, 9–10, 12). Ostave Alţina (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 113, 4), Bogata (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 123, 7, 11), Dumbrava (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 141, 7) i Șpălnaca II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 205, 18), pripadaju horizontu Cincu-Suseni Ha A1 vremena, odnosno vremenu II horizonta ostava Srema i Slavonije. Težina 35,82 g.

37. Narukvica četvrtastog preseka, otvorenih, stanjenih krajeva (AP 3233) T. X, 2. Zašiljenih vrhova, koji se skoro spajaju. Ukrašena je po zaobljenim rubovima tela, grupama vertikalnih ureza. Nalaze se u sremskim ostavama Nova Bingula (Поповић 1975, T. XXXV, 11), Šimanovci (Поповић 1975a, T. XLIV, 6) i Bingula-Divoš (Vinski-Gasparini, Tab. 85, 6, 13). Od slavonskih ostava, ovakve narukvice ima ostava Brodski Varoš (Vinski-Gasparini, Tab. 59, 44). U mađarskim ostavama, mnogo su češće narukvice ravno odsečenih krajeva. Ipak, javljaju se i zašiljeni krajevi narukvica okruglog i četvrtastog preseka. U ostavi Alsódobsza (Kemenczei, Taf. XLII, 10, 12–14), Kemecse, Orvosdomb-dűlő (Kemenczei, Tab. LXb, 6a-b), Kemecze, Hamvaspart (Kemenczei, Taf. LXI, 1-2), Borsodgeszt (Kemenczei, Taf. XLV, 17–19), Öreglak (Mozsolics, Taf. 84, 8), Mátraverebély (Mozsolics, 149, Tab. 149, 2), Kemecse III (Mozsolics, 133, Taf. 186, 27-28), Kék (Mozsolics, Taf. 192, 17), Tiszanagyfalu (Mozsolics, Taf. 196, 14, 17–18), Biatorbágy (Mozsolics, Taf. 238, 8–13), Gyermely (Mozsolics, 122, Taf. 242, 15), Lovasberény (Mozsolics, 145, Taf. 246, 18), Hódmezővásárhely (Mozsolics, 128, Taf. 256, 2), Tiszavasvári (Mozsolics, 205, Taf. 262, 5). Našem primerku najviše odgovara ukras na narukvici iz ostave Kék. Kod primerka iz Öreglaka, ukrasi su izvedeni kosim urezivanjem (Mozsolics, 164). Na fotografijama nekih ostava nije moguće ustanoviti postojanje ukrasa, dok se u tekstu često ne navode ovakvi detalji. Rumunske ostave takođe imaju manje ovakvih narukvica, naročito ukrašenih urezima. Javljaju se u ostavama Balc (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 22, 19–20), Coștiui (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 37, 12), Rebrișoara II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 61, 10) i Sacoți (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 282, 7–8). Težina 24,68 g.

38. Narukvica kružnog preseka, stanjenih, prebačenih krajeva (AP 3234) T. X, 1. Jedan segment je ukrašen kratkim vertikalnim urezima. Ostave Novi Kostolac II (Гарашанин 1975a, T. XVI, 8), Dobrinci (Поповић 1994, T. XVI, 4), Futog (Borić, T. XIV, 271, 273). Brodski Varoš (Vinski-Gasparini, Tab. 55, 25), Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 143). Ukrašene, i narukvice identičnog oblika se nalaze u mađarskim ostavama Öreglak (Mozsolics, Taf. 84, 6–7), Mátraverebély (Mozsolics,Tab. 149, 3–4, 7–9), Kemecse III (Mozsolics, Taf. 186, 26), Kék (Mozsolics, Taf. 192, 14), Bokod (Mozsolics, Taf. 232B, 2–4), Biatorbágy (Mozsolics, Taf. 238, 8–13, 14–21, 22–23), Gyermely (Mozsolics, Taf. 242, 1–3, 6–11, 16–17), Napkor (Mozsolics, Taf. 258, 10–11, 13), Borsodgeszt (Kemenczei, Taf. XLV, 16, 20), Pátroha (Kemenczei, Taf. LXIIIb, 18), Bükkaranyos (Kemenczei, Taf. CXX, 17), Kemecse-Vitéz tanya (Kemenczei, Taf. CLXXII, 39), Egyek (Kemenczei, Taf. CXCIII, 16). Transilvanske ostave horizonta Cincu-Suseni, kakve su Bogata (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 123, 9), Cugir (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 135, 15, 18–19), sa narukvicama rombičnog preseka, Moldova Veche I (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 165, 8), Războieni-Cetate (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 181, 10), Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 259, 12), kao i oltenijska Sacoți (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 282, 13; Pl. 283, 3). Težina 21,00 g.

39. Narukvica polukružnog preseka, sa jednim stanjenim završetkom (AP 3232) T. X, 3. Slična narukvica, kvadratnog preseka u ostavi Jakovo (Тасић 1975, T. XXIX, 6) i kružnog preseka u ostavi iz Privine Glave (Гарашанин 1975, T. LXV, 16). Ukrašena urezima je u ostavi Pećinci (Милошевић, 158, Таб. VII, 12). U slavonskim ostavama ima narukvica sa ovako modelovanim završecima, ali drugačijeg profila i ukrasa. Takve su u ostavama Bizovac (Tab. 35, 14) i Brodski Varoš (Tab. 59, 17). Od mađarskih ostava, Alsódobsza (Kemenczei, Taf. XLII, 9), Püspökhatvan (Kemenczei, Taf. CXIV, 15), Szendrőlád, Kőbánya-tető (Kemenczei, Taf. CXIX, 25), Nagyhalász, Pájhalom-dülő (Kemenczei, Taf. CLXXIIIc, 9), Napkor (Mozsolics, Taf. 258, 14). U rumunskim ostavama narukvice sa jednim stanjenim završetkom imaju spojene krajeve. Takve

su u transilvanijskim ostavama Alţina (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 113, 5) i Bogata (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 123, 13), horizonta Cincu-Suseni. Težina 16,57 g.

40. Narukvica kružnog preseka, šiljatih krajeva (AP 3267) T. XI, 6. Sekundarno izvijena narukvica. Nije jasno da li je imala prebačene krajeve ili ne. Usled ovoga, svrstava se u sirovine. Slični postupci sa ovakvim narukvicama se vide u ostavama Dobrinci (T. XVII, 3), Pričac (Vinski-Gasparini, Tab. 71, 9), Slavonski Brod (Clausing, Abb. 36, 111), Pamuk (Mozsolics, Taf. 105, 15), Alsódobsza (Mozsolics, Taf. 168, 6), Rétközberencs (Mozsolics, Taf. 193, 11), Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 260, 1). Težina 14,25 g.

41. Fragment žice kružnog preseka (AP 3264) T. III, 1. Neukrašena deblja žica, bez ukrasa. Težina 6,28 g.

42. Fragment žice kružnog preseka (AP 3238) T. XIV, 4. Lučno savijena žica, u donjem delu raskucana. Težina 2, 41 g.

43. Traka od lima nepravilnog pravougaonog preseka (AP 3269) T. XI, 4. Izvijena, neravna traka. Težina 3,15 g.

44. Traka trougaonog preseka (AP 3270) T. XI, 5. Na jednom kraju odlomljena savijanjem, na drugom savijena, sa izvijenim završetkom. Težina 4,06 g.

45. (AP 3271) T. XI, 2. Uska traka trouglastog preseka, sekundarno izvijena, i savijena u oblik otvorenog V. Težina 4,61 g.

46. (AP 3272) T. XI, 3. Kraći fragment uske trake trouglastog preseka. Izvijena u obliku otvorenog W. Težina 1,71 g.

47. Fragment deblje žice kružnog preseka (AP 3261) T. III, 3. Odlomljen na obe strane. Težina 68,60 g.

48. Fragment deblje žice/šipke pravougaonog preseka (AP 3245) T. IV, 1. Jedan završetak je ravan, a drugi odlomljen. Težina 40,51 g.

Sekire

49. Fragment sekire sa zaliscima (AP 3262) T. XXI, 2. Fragment sa obostrano raskucanim leđnim delom u vidu zaobljenog krilca. Verovatno pripada telu sekire sa krilcima. Ovakve sekire su u ostavama Autokomanda (T. II, 10), Trlić (T. XXV, 10), Kupinovo (Balen-Letunić, T. 3, 8), Tovarnik-Kundrovac (Muzej grada NS, neobjavljeno), Bizovac (Vinski-Gasparini, Tab. 38, 2–7), Veliko Nabrđe (Tab. 46, 14), Gornja Vrba (Tab. 50, 19), Brodski Varoš (Tab. 60, 8, 10; Tab. 61, 19), Podcrkavlje (Tab. 67, 6), Mačkovac (Tab. 73, 1–3), Topličica I (Tab. 76, 1–3), Budinšćina (Tab. 78, 4–6). Težina 52,48 g.

50. Fragment sekire sa peticom (AP 3249) T. XXI, 3. Donji deo sekire, sa očuvanim sečivom, i bazom pravougaone petice. Sekira je neobrađenih rubova, nije korišćena. Ovaj tip sekira je relikt znatno starijeg vemena. Javljaju se od Reinecke Br B, tj. Koszider horizonta Mađarske. Prvo se javlja šiljata petica, zatim ravna i zaobljena (Mayer, Taf. 30; Pászthory K. – Mayer E. F., 88–90, Taf. 30–31). Ravna petica dobija sa strane proširenja u vidu zalizaka, kakav je tip Guntramsdorf u Austriji (Mayer, 124–125, Taf. 31, 451–452). Donekle su joj slične sekire sa peticom i razvijenim zaliscima iz ostava Mesić (Рашајски 1975, T. LXI, 1), Kupinovo (Balen-Letunić, T. 3, 8), Bizovac (Vinski-Gasparini, Tab. 38, 4) i Brodski Varoš (Vinski-Gasparini, Tab. 60, 8). Na tlu Mađarske, slične sekire su u ostavama horizonta Kurd, Keszőhidegkút (Mozsolics, Taf. 31, 1), Kajdacs (Taf. 45, 1), Birján (Mozsolics, Taf. 69, 2), Bakóca (Mozsolics, Taf. 87, 1), Márok (Taf. 90, 6), Szombathely (Mozsolics, Taf. 129A, 1), Kisapáti (Mozsolics, Taf. 133A, 1–4) i Nagykálló (Mozsolics, Taf. 173, 2). Težina 154,12 g.

51. Sekira-kelt (AP 3192) T. II, 3. Šuplja sekira sa ušicom na rubu. Oštećen donji deo tela, oštrica nedostaje. Ispod zadebljanog ruba, dva paralelna rebra. Ispod donjeg rebra, viseći ukras u vidu uskog klinastog trougla, načinjenog od dva blago zaobljena rebra V oblika. U mađarskom horizontu ostava Kurd, sekire sa dvostrukim klinastim V ukrasom su jedna od osnovnih oblika (Mozsolics, Taf. 276). Sličnih ukrasa ima i na sekirama transilvanskih ostava, kakve su Aiud (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 103, 1), Guşteriţa II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 149, 3) i Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 218, 5; Pl. 219, 4, 10). Težina 395,66 g.

52. Sekira-kelt (AP 3193) T. II, 2. Fragment gornjeg dela sekire. Očuvan je zadebljani rub, i deo usadnika, odlomljen na donjem delu. Ispod ruba je horizontalno rebro, od kog se spušta ukras u vidu jednog vertikalnog centralnog rebra, i po dva kosa viseća rebra sa svake strane, čineći viseći trougao. Fragment je stiskanjem i lomljenjem deformisan. Dvostruki rebrasti ukras je na sekirama bez ušice iz ostava Dobrinci (T. VIII, 1-2), Privina Glava (T. LXIII, 2), Bingula-Divoš (Vinski-Gasparini, Tab. 84, 27), Futog (Borić, T. V, 47), Poljanci IV (Miklik-Lozuk, kat. br. 225), Otok-Privlaka (Vinski-Gasparini, Tab. 27, 4), Tenja (Tab. 31, 6, 8), Bizovac (Tab. 36, 16), Brodski Varoš (Tab. 61, 4; Tab. 62, 1, 3), Budinšćina (Tab. 78, 2–3), Donja Bebrina (Tab. 94, 10, 17), Slavonski Brod (Clausing, Abb. 5, 24). U ma-

đarskim ostavama horizonta Aranyos: Bükkaranyos II (Mozsolics, Taf. 3, 1) i horizonta Kurd: Siógárd II (Mozsolics, Taf. 42, 6), Peterd (Mozsolics, Taf. 60, 10), Piricse I (Mozsolics, Taf. 199, 2), Vajdácska (Mozsolics, Taf. 206, 15). U rumunskim ostavama horizonta Cincu-Suseni: Gușteriţa II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 149, 2), Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 219, 5–6). Težina 141,95 g.

53. Sekira-kelt (AP 3194) T. II, 1. Donji deo sekire, sa sečivom, i oštricom. Očuvana je baza usadnika. Težina 228,25 g.

54. Sekira-kelt (AP 3195) T. XXI, 5. Donji deo sekire, sa sečivom, i delimično oštećenom oštricom. Očuvano je dno usadnika. Težina 112,60 g.



Sl. 2. Tragovi sekundarnog korišćenja tela sekire

55. Sekira-kelt (AP 3197) T. XXI, 1. Donji deo sekire. Očuvano je dno usadnika. Sekundarno je sekira korišćena u funkciji dleta, pa je deo usadnika udaranjem savijen. Na površini sečiva su tragovi sekundarnog korišćenja kao podloške za obradu (Sl. 2). Težina 420,43 g.

56. Sekira-kelt (AP 3196) T. XXI, 4. Fragment tela usadnika sekire. Očuvan je gornji rubni deo usadnika. Fragmentovani ukras u vidu dva paralelna uska rebra V oblika, koji izgledaju kao jedno široko, pljosnato rebro. Težina 54,28 g.

Srpovi

Uioara 1

Ostava Tovarnik I ima četiri srpa ovog tipa. Objavljeno (Vasić 1994, 28, Taf. 7, 102–105).

57. (AP 3207) T. XXII, 3. Fragment srpa, sa očuvanom drškom i bazom lista. Dva bočna rebra su ukrašena jamicama. Na listu su četiri paralelna rebra. Fragment srpa sa četiri rebra na listu je u ostavi iz Ugrinovaca (Игњатовић, T. 1, 4). Slični srpovi u Slavoniji se nalaze u ostavama Paklenica (Vinski-Gasparini, Tab. 20, 14), Bizovac (Vinski-Gasparini, Tab. 40, 3; Tab. 41, 3) i Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 73), Mačkovac (Karavanić – Mihaljević, T. 2, 1; T. 3, 1, 3). Objavljeno (Vasić 1994, 28, Taf. 7, 103). Težina 65,84 g.

58. (AP 3208) T. XXII, 2. Nedostaje samo vrh srpa. Baza drške je usečena, oblika grčkog lambda – Λ. Srpovi ovog oblika, sa jednim rebrom na listu, nalaze se u Bačkoj (Vasić 1994, Taf. 3, 52), okolini Beograda (Vasić 1994, Taf. 53; Taf. 4, 54), ostavama Dobrinci (Vasić 1994, Taf. 6, 80, 82), Jakovo (Vasić 1994, Taf. 7, 95), Pećinci I (Vasić 1994, Taf. 10, 134), Markovac-Gunjac (Vasić 1994, Taf. 8, 113–114), Novi Bečej (Vasić 1994, Taf. 9, 130), Pančevo-Topola II (Vasić 1994, Taf. 10, 133), Salaš Noćajski (Vasić 1994, Taf. 10, 143), Veliko Središte III (Vasić 1994, Taf. 11, 157). Od slavonskih ostava, ima ih u stavi Otok-Privlaka (Vinski-Gasparini, Tab. 29, 2), Bizovac (Vinski-Gasparini, Tab. 41, 8; Tab. 42, 10), Gornja Vrba (Vinski-Gasparini, Tab. 51, 5), Brodski Varoš (Vinski-Gasparini, Tab. 63, 8, 22), Podcrkavlje-Slavonski Brod (Vinski-Gasparini, Tab. 68, 4), Slavonski Brog (Clausing, Abb.14, 38), Gornji Slatinik (Vinski-Gasparini, Tab. 70, 4), Topličica I (Vinski-Gasparini, Tab. 76, 27) i Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 49). U mađarskim ostavama Pécs II (Mozsolics, Taf. 48, 3), Peterd (Taf. 56, 6), Birján (Taf. 63, 2: Taf. 64, 5), Palotabozsok (Taf. 71, 15), Bakóca (Taf. 88, 31), Balatonkiliti (Taf. 101, 4), Kisapáti (Mozsolics, Taf. 133B, 14), Tállya (Mozsolics, Taf. 160, 1), Alsódobsza (Taf. 166, 10). I u Rumuniji, u ostavama Gușteriţa II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 152, 5, 11), Oena de Fier (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 167, 1), Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 230, 12; Pl. 231, 10), Șpălnaca I (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 327, 5). Objavljeno (Vasić 1994, 28, Taf. 7, 102). Težina 90,43 g.

59. (AP 3209) T. XXII, 1. Fragment sa očuvanom drškom i bazom lista. Na listu su dva paralelna rebra. Ravna baza drške, na kojoj je plastično izveden ukras oblika Λ. Slične drške su na srpovima iz ostava Bingula-Divoš (Vasić 1994, Taf. 4, 63), Nova Bingula (Vasić 1994, Taf. 9, 129), Ugrinovci (Игњатовић, T. I, 9), (Markovac-Gunjac (Vasić 1994, Taf. 8, 116), Novi Bečej (Vasić 1994, Taf. 9, 130) i Subotica (Vasić 1994, taf.

11, 153). Otok-Privlaka (Vinski-Gasparini, Tab. 29, 5), Bizovac (Tab. 40, 12; Tab. 43, 3), Veliko Nabrđe (Tab. 3), Brodski Varoš (Tab. 64, 6), Podcrkavlje-Slavonski Brod (Tab. 68, 11), Slavonski Brod (Clausing, Abb. 6, 28), Budinšćina (tab. 81A, 2), Siče (Tab. 95, 9), Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 40). Na teritoriji Mađarske, u ostavama Szárazd I (Mozsolics, taf. 27, 9), Regöly III (Mozsolics, Taf. 29, 5), Keszőhidegkút (Mozsolics, Taf. 34, 6), okolina Bonyháda (Mozsolics, Taf. 38, 4, 7), Pécs I (Mozsolics, Taf. 46, 6), Pécs II (Mozsolics, Taf. 49, 9–10), Peterd (Mozsolics, Taf. 55, 8; Taf. 59, 4–5), Birján (Mozsolics, Taf. 65, 4), Öreglak (Mozsolics, Taf. 79, 8; Taf. 81, 6), Márok (Mozsolics, Taf. 94, 2, 4, 7), Rinyaszentkirály (Mozolics, Taf. 97, 19), Balatonkiliti (Mozsolics, Taf. 100, 6), Pölöske (Mozsolics, Taf. 126, 3-4), Berzence (Mozsolics, Taf. 129B, 5), Kisapáti (Mozsolics, Taf. 133B, 8), Püspökhatvan (Mozsolics, Taf. 139, 28), Piricse I (Mozsolics, Taf. 198, 4, 8), Kemecse (Kemenczei, Taf. LXI, 16), Apagy (Kemenczei, Taf. CLXIIIa, 2), Kemecse, Vitéz tanya (Kemenczei, Taf. CLXXII, 3). Od rumunskih ostava, javljaju se u ostavama Cincu (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 129, 8), Guşteriţa II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 150, 13; Pl. 151, 6; Pl. 152, 3-4), Sighetu Marmaţiei I (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 186, 4), Sinpetru German (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 187, 16), Suseni (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 189, 4, 7), Şpălnaca II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 198, 4), Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 225, 8; Pl. 226, 8–9; Pl. 228, 3; Pl. 230, 4; Pl. 231, 5; Pl. 232, 4; Pl. 233, 5). Objavljeno (Vasić 1994, 28, Taf. 7, 104). Težina 46,49 g.

Uioara 2 varijanta sa blago savijenim unutrašnjim rebrom (AP 3203) T. XV, 1.

60. Jezičak sa tri vertikalna rebra. Srednje rebro se na bazi jezička grana u obliku slova Y. Od sremskih ostava, ovakav jezičak se javlja u ostavama Privina Glava (Vasić 1994, Taf. 12, 163; Taf. 15, 195), Bingula-Divoš (Vasić 1994, Taf. 13, 170), Dobrinci (Vasić 1994, Taf. 13, 177), Donji Petrovci II (Vasić 1994, Taf. 13, 178), Pećinci I (Vasić 1994, Taf. 15, 193), Popinci (Vasić 1994, Taf. 14, 194), Ugrinovci (Игњатовић, Т. I, 8), Bačinci (neobjavljeno, privatna kolekcija), Futog (Vasić 1994, Taf. 13, 179; Taf. 14, 181). Od slavonskih ostava, Otok-Privlaka (Vinski-Gasparini 1977, Tab. 29, 6), Bizovac (Vinski-Gasparini 1977, Tab. 41, 5; Tab. 43: 8–9), Veliko Nabrđe (Vinski-Gasparini 1977, Tab. 47, 9), Brodski Varoš (Vinski-Gasparini 1997, Tab. 63, 9; Tab. 65, 6), Podcrkavlje-Slavonski Brod (Vinski-Gasparini 1977, Tab. 68, 2), Topličica II (Vinski-Gasparini 1977,Tab. 75 B, 1-2, 5), Topličica I (Vinski-Gasparini 1977, Tab. 76, 28), Budinšćina (Vinski-Gasparini 1977, Tab. 80, 1-2; Tab. 81A, 1), Lisine (Vinski-Gasparini 1977, Tab. 97, 2). Objavljeno (Vasić 1994, 31, Taf. 14, 184). Težina 129,67 g.

Uioara 6-varijanta sa povijenim srednjim rebrima (AP 3205) T. XV, 3.

61. Srp sa izvijenim vrhom, i sa četiri vertikalna rebra na dršci. Dva bočna su ukrašena kosim zarezima. Slični srpovi se javljaju u ostavama Dobrinci (Vasić 1994, Taf. 18, 236), Krčedin II (Vasić 1994, Taf. 19, 245), Pećinci I (Vasić 1994, Taf. 19, 246), a od slavonskih ostava, u ostavama Tenja (Vinski-Gasparini, Tab. 34, 8) i Bizovac (Tab. 42, 8). Sa teritorije Mađarske, ostave Füzesabony (Kemenczei, Taf. CXIIa, 6), Szárazd I (Mozsolics, Taf. 28, 1), Pécs I (Mozsolics, Taf. 46, 8), Pécs II (Mozsolics, Taf. 50, 7, 9: Taf. 51, 11), Balatonkiliti (Mozsolics, Taf. 102, 9), Pölöske (Mozslics, Taf. 127, 4), Szentes-Terehalom (Mozsolics, Taf. 224, 12). U rumunskim ostavama Dipşa (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 139, 7), Guşteriţa II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 153, 4), Şpălnaca II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 198, 7), Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 230, 7, 10; Pl. 232, 5; Pl. 236, 5; Pl. 237, 1). Objavljeno (Vasić 1994, 36, Taf. 19, 244). Težina 104,71 g.

Uioara 8-varijanta sa ravnim unutrašnjim rebrom

62. (AP 3204) T. IX, 1. Očuvan srp sa bazom drške oblika lastinog repa. Spoljno i ravno unutrašnje rebro ukrašeno je jamicama. Gornji deo drške ukrašen je kosim rebrima. Slični srpovi su u slavonskoj ostavi Lisine, koja pripada III horizontu ostava, Ha A2 vremena (Vinski-Gasparini, 181, Tab. 97, 4). Na tlu Mađarske se nalaze u ostavama Pécs II (Mozsolocs, Taf. 49, 7), Tab (Mozsolics, Taf. 118, 1-2). Objavljeno (Vasić 1994, 37–38, Taf. 20, 263–264). Težina 151,36 g.

63. (AP 3210) T. XXII, 4. Dva rubna rebra na dršci, i leđno rebro lista su ukrašeni kosim urezima i jamicama. Slični srpovi se nalaze u ostavama Bingula-Divoš (Vasić 1994, Taf. 20, 256), Dobrinci (Vasić 1994, 257), Donji Petrovci II (Vasić 1994, Taf. 20, 258), Futog (Vasić 1994, Taf. 20, 260), Krčedin II (Vasić 1994, Taf. 20, 265–266), Markovac-Gunjac (Vasić 1994, Taf. 21, 267–271), Mesić-Šupaja (Vasić 1994, Taf. 21, 272–273), Šimanovci (Vasić 1994, Taf. 21, 279) i Ugrinovci (Игњатовић, Т. 2, 14–15). Slavonske ostave, kakve su Tenja (Vinski-Gasparini, Taf. 34, 3, 10), Bizovac (Tab. 39, 10), Veliko Nabrđe (Tab. 47, 7), Gornja Vrba (Tab. 51, 2, 8, 11), Brodski Varoš (Tab. 64, 11; Tab. 65, 12),

Podcrkavlje-Slavonski Brod (Tab. 68, 16–17), Slavonski Brod (Clausing, Abb. 6, 34) Gornji Slatinik (Tab. 70, 8), Topličica II (Tab. 75B, 6), Lisine (Tab. 97, 4), Javornik (Tab. 98, 11, 15), Poljanci I (Miklik-Lozuk, kat. br. 47), Tovarnik I (neobjavljeno, MgNS, AP 3590, AP 3597). Kurd (Mozsolics, Taf. 23, 6), Keszőhidegkút (Mozsolics, Taf. 33, 16), okolina Bonyháda (Taf. 37, 12; Taf. 38, 3, 7), Pécs I (Mozsolics, Taf. 46, 13), Peterd (Mozsolics, Taf. 52, 2? Taf. 53, 6, 8–9), Birján (Mozsolics, Taf. 66, 4–6; Taf. 68, 2), Palotaboszok (Mozsolics, Taf. 71, 16; Taf. 73, 9), Öreglak (Mozsolics, Taf. 78, 1–2; Taf. 79, 11; Taf. 82, 10), Bakóca (Mozsolics, Taf. 88, 12), Márok (Mozsolics, Taf. 93, 2; Taf. 94, 1), Rinyaszentkirály (Mozsolics, Taf. 97, 15), Balatonkiliti (Mozsolics, Taf. 102, 4), Lengyeltóti II (Mozsolics, Taf. 107, 13, 16), Lengyeltóti III (Mozsolics, Taf. 108, 25–26), Szentgáloskér (Mozsolics, Taf. 112, 9), Pölöske (Mozsolics, Taf. 124, 11; Taf. 125, 3–4), Keszthely (Mozsolics, Taf. 132, 2), Apagy (Mozsolics, Taf. 182, 2), Kemecse III (Mozsolics, Taf. 184, 7), Velem I (Mozsolics, Taf. 228, 4; Taf. 230B, 2-9), Meszlen (Mozsolics, Tab. 232A, 4), Badacsonytomaj (Mozsolics, Taf. 233, 19; Taf. 234, 16; Taf. 235, 1), Gyermely (Mozsolics, Taf. 240, 17–18), Hódmezővásárhely (Mozsolics, Taf. 255, 6), Bátaszék (Mozsolics, Taf. 269, 22-23, 29–30, 33), Lesenceistvánd (Mozsolics, Taf. 270A, 13-16), Sümeg (Mozsolics, Taf. 270B, 4–6, 8). Prikazan je kao jedan od tipičnih odlika horizonata Kurd i Gyermely (Mozsolics, Taf. 276, Taf. 278). U Rumuniji se ovakav tip srpova javlja od horizonta Cincu-Suseni, koga predstavljaju ostave Bogata (Pl. 121, 10), Caransebeş (Pl. 124, 12), Cincu (Pl. 129, 7), Guşteriţa II (Pl. 151, 10), Păltiniş (Pl. 169, 3–4), Sighetu Marmaţiei I (Pl. 186, 8) i Uioara de Sus, (Pl. 224, 1–2, 6, 11). Iz vremena Ha A2 je ostava Cenad (Pl. 287, 3–4), dok su ostave Cornești (Pl. 305, 13), Șpălnaca I (Pl. 327, 1), Simbăta Nouă I (Pl. 342, 2–3, 6) iz vremena Ha B1. Objavljeno (Vasić 1994, Taf. 20, 264). Težina 97,84 g.

64. Srp sa neobrađenim livenim čepom (AP 3206) T. IX, 3. Sa jakim leđnim rebrom i pravougaonim otvorom na listu, dok vrh nedostaje. Slični srpovi su u ostavama Bingula-Divoš (Vinski-Gasparini, Tab. 87, 12), Futog (Borić, T. VIII, 154), Palotabozsok (Mozsolics, Taf. 71, 3), Márok (Mozsolics, Taf. 94, 18), Balatonkiliti (Mozsolics, Taf. 102, 1), Szentgáloskér (Mozsolics, Taf. 112, 15; Taf. 114, 13), Harsány (Kemenczei, Taf. XLVIIa, 11) i ostave Szentes, Ha B1 vremena (Kemenczei, 183-184, Taf. CCV, 17–19). Sa četvrtastim otvorom na listu je fragment iz ostave Napkor (Mozsolics, 157-158, Taf. 258, 2), horizonta Gyermely, koji odgovara III horizontu ostava po podeli Vinski-Gasparini i R. Vasića (Vasić 1994, Abb. 1). Od rumunskih ostava, slične pojave su na srpovima sa kukom, kakvi su iz ostava Drajna de Jos (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 90, 9–11), Ţigăneşti (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 88, 3) i Putreda (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 96, 3). Objavljeno (Vasić 1994, 24, Taf. 3, 50). Težina 72,66 g.

Fragmenti srpova – Vrhovi:

65. (AP 3211) T. XV, 2. Težina 46,88 g.

66. AP 3212) T. XVII, 1. Težina 27,24 g.

67. (AP 3213) T. XVII, 2. Težina 33,61 g.

68. (AP 3215) T. XVII, 4. Težina 26,37 g.

69. (AP 3216) T. XVII, 5. Težina 17,55 g.

70. (AP 3218) T. XVII, 7. Težina 19,62 g.

71. (AP 3265) T. IX, 2. Težina 17,21 g.

72. Objavljeno (Vasić 1994, 46, Taf. 25, 363–369).

Fragmenti srpova – Sečiva:

73. (AP 3214) T. XVII, 3. Težina 36,33 g.

74. (AP 3217) T. XVII, 6. Težina 19,38 g.

Objavljeno (Vasić 1994, 49, Taf. 29, 484–485).

Mačevi

75. (AP 3199) T. XIX, 4. Fragment mača sa jezičkom. Očuvana je drška sa bazom i gornji deo sečiva, koje je odlomljeno. Svrstan je u mačeve tipa Marina, a po ranijoj podeli A. Srockhoffa, pripada tipu Srockhoff II. Ovde spadaju mačevi iz ostava Bizovac, Marina, Mesić-Šupaja, Poljanci II i Volosinovo-Borjaš[1] (Harding, Taf. 10, 65-70; Taf. 11, 71). Objavljeno (Harding, Taf. 10, 68). Težina 107,40 g.

76. (AP 3198) T. XIX, 5. Fragment mača sa jezičkom. Očuvan je jezičak sa bazom i gornjim delom sečiva. Sečivo je odlomljeno savijanjem. Pripada tipu Reutlingen, a po ranijoj tipološkoj podeli tipu Nenzingen (podela J. D. Cowena). U zoni koju smo odredili, ovakav tip se javlja u ostavama Nova Bingula (Harding, Taf. 12, 81), Veliko Nabrđe (Harding, taf. 13, 86) i Slavonski Brod (Clausing Abb. 1, 4). Objavljeno (Harding, Taf. 12, 78)[2]. Težina 163,37 g.

77. (AP 3200) T. XIX, 2. Fragment sečiva mača. Oba kraja su odlomljena savijanjem. Objavljeno (Harding, Taf. 38, 317). Težina 86,77 g.

78. (AP 3246) T. IV, 2. Fragment sečiva mača. Oba kraja su odlomljena. Objavljeno (Harding, Taf. 43, 424). Težina 38,06 g.

Bodeži

79. (AP 3201) T. XIX, 1. Fragment bodeža sa jezičkom. Očuvan je donji deo jezička i profila. Na bazi sečiva su dve zakovice. Usko rebro po sredini sečiva. Težina 54,25 g.

80. (AP 3202) T. XIX, 3. Fragment bodeža. Jezičak je kratak, sa otvorom za zakovicu. Baza sečiva ima dve zakovice. Rebro po sredini sečiva je blago i široko. Težina 29,09 g.

Bodeži ovih karakteristika pripadaju varijantama bodeža Peronijeve grupe D, Ha A1 vremena (Vinski-Gasparini, 97, 92). Bodež sličan AP 3201 iz Virja, datiran je u vreme Br D (Vinski-Gasparini, 48, Tab. 18, 7). Najsličniji su primerci iz ostava Otok-Privlaka (Tab. 27, 6–7), Tenja (Tab, 31, 2, 4–5), tip Bizovac (84, Tab. 35, 6), Brodski Varoš (Tab. 55, 5), Podcrkavlje-Slavonski Brod (Tab. 66, 1, 7), Slavonski Brod (Clausing, kat. 15). U Sremu, javljaju se u ostavama Bingula-Divoš (Tab. 84, 6), Nova Bingula (T. XXXI, 3). U mađarskim ostavama Palotabozsok (Mozsolics, Taf. 74, 2–3), Márok (Taf. 91, 3–5), Nyírtura (Mozsolics, Taf. 204, 6). Tipični su za horizonte ostava Aranyos i Kurd (Mozsolics, Taf. 275; Taf. 277). U monografiji o mačevima sa jezičkom, prikazani su i bodeži. Našim primercima najviše odgovaraju bodeži sa jezičkom tipa B, varijante 6 (Kemenczei 1988, Taf. 10, 121–130; Taf. 11, 131–135). U Rumuniji javljaju se u ostavama Guşteriţa II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 156, 20), Şpâlnaca II (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 201, 17), i Uioara de Sus (Petrescu-Dîmboviţa, Pl. 244, 17–19) koje pripadaju horizontu Cincu-Suseni.

Koplja

81. (AP 3183) T. XII, 1. Fragment plamenastog koplja sa ojačanim listom. Nedostaje vrh lista. Baza usadnika je sekundarno spljoštena. Objavljeno (Vasić 2015, Taf. 13, 178). Vasić svrstava ovakvo koplje u 2. varijantu plamenastih vrhova sa ojačanim listom, u vreme II horizonta ostava (Vasić 2015, 59). Težina 113,19 g.

82. (AP 3184) T. XII, 2. Fragment plamenastog koplja sa ojačanim listom. Gornja polovina lista nedostaje. Baza usadnika je sekundarno spljoštena. Objavljeno (Vasić 2015, Taf. 13, 173). Težina 81,35 g.

83. (AP 3185) T. XII, 3. Koplje romboidnog lista. Otvor usadnika je ukrašen sa dva niza vertikalnih ureza, između kojih je trostruki snop paralelnih linija. List je sekundarno povijen. Ova vrsta kopalja se javlja u ostavama I i II horizonta, Reinecke Br D i Ha A1 vremena (Vasić 2015, 45). Objavljeno (Vasić 2015, Taf. 7, 84). Težina 103,08 g.

84. (AP 3186) T. XII, 4. Koplje romboidnog lista. Otvor usadnika je ukrašen horizontalno urezanom linijom, sa obe strane ukrašenom kratkim crticama u motivu „riblja kost“. Rubovi lista su sekundarno deformisani na više mesta. Objavljeno (Vasić 2015, Taf. 7, 85). Težina 95,92 g.

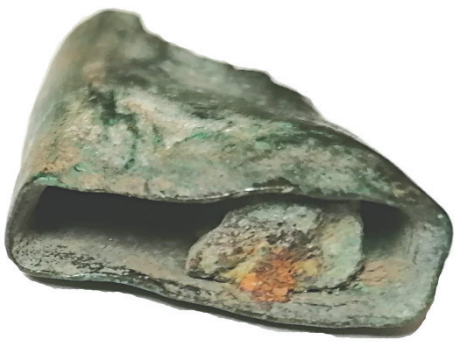
85. (AP 3187) T. XIII, 1. Koplje sa lučno povijenim ojačanjem lista. Nepravilno izliveno, sa nekoliko šupljina. Vrh je odlomljen. Dve naspramne rupice za učvršćivanje su iznad otvora usadnika. Javljaju se u ostavama I i II horizonta Slavonije, Mađarske i Rumunije (Vasić 2015, 58–59). Objavljeno (Vasić 2015, Taf. 13, 172). Težina 61,79 g.

86. (AP 3188) T. XIII, 2. Koplje vrbolikog lista. Karakteristična su za II horizont ostava (Vasić 2015, 41–42). Objavljeno (Vasić 2015, Taf. 4, 57). Težina 116,08 g.

87. (AP 3189) T. XIII, 3. Fragment koplja sa profilisanim usadnikom na listu. Očuvana je baza lista i mali deo usadnika. Rasprostranjeni su u mađarskim ostavama horizonta Opály (Br D) i Aranyos (BrD/Ha A1), a u južnoj Panoniji (Srem, Slavonija i Banat) u ostavama II i III horizonta, u Ha A1-Ha A2 periodu (Vasić 2015, 48–49). Objavljeno (Vasić 2015, Taf. 8, 105). Težina 34,93 g.

88. (AP 3190) T. XIII, 4. Fragment usadnika. Očuvana je baza i donji deo tela, do visine horizontalne rupice za pričvršćivanje. Nepravilno odlomljen gornji deo usadnika. Objavljeno (Vasić 2015, Taf. 17, 274). Težina 59,09 g.

89. (AP 3191) T. XIII, 5. Fragment usadnika. Očuvana je baza i donji deo tela, sa dve rupice za provlačenje štifta. Sekundarno je fragment spljošten udaranjem. Na jednoj strani usadnika je zarobljen komadić bronze romboidnog preseka (Sl. 3). Objavljeno (Vasić 2015, Taf. 17, 275). Težina 39,58 g.



Sl. 3. Komadić bronze u usadniku koplja (Foto: J. Koledin)

Zgura

90. (AP 3286) T. VII, 5. Nepravilnog romboidnog oblika, zaobljenog preseka. Unutrašnja strana je glatka. Spoljna je gruba, neravna. 6,1x6,6x1,9 cm. Težina 408,64 g.

91. (AP 3287) T. VI, 1. Nepravilnog romboidnog oblika, klinastog preseka. Zaravnjene i zaobljene donje površine. Gornja strana je neravna, sa krupnim bradavičastim formama. 11,7x11,5x0,8–3,1 cm. Težina 1300,85 g.

92. (AP 3288) T. VI, 4. Nepravilne romboidne forme. Donja površina glatka, blago zaobljena. Gornja površina je dvoslojna, sa nalepljenim neravnim slojem bronze na glatku površinu. 7,4x4,6x1,2 cm. Težina 157,35 g.

93. (AP 3289) T. VI, 2 Oblika nepravilnog kružnog isečka. Jedna strana je zaravnjena, sa rupicama. Druga strana je zaglačana. 7x3,8x0,7–1,2 cm. Težina 140,91 g.

94. (AP 3290) T. VII, 4. Oblika nepravilnog kružnog isečka, pločastog preseka. Obe površine su zaravnjene, sa rupicama. 6,5x5x0,7–1 cm. Težina 139,72 g.

95. (AP 3291) T. V, 2. Nepravilnog četvrtastog tela, klinastog preseka. Odlomljeni deo bronzane „pogače". Jedna strana je zaravnjena, druga neravna, blago konkavna. 6,4x6,6x0,8–1,7 cm. Težina 282,15 g.

96. (AP 3292) T. V, 1. Oblika nepravilnog petougla, četvrtastog preseka. Odlomljeni deo „pogače", zaravnjenih površina. 7,5x6,5x1–2,8 cm. Težina 557,75 g.

97. (AP 3293) T. VII, 3. Oblika nepravilnog pravougaonika, klinastog preseka. Jedna površina je zaravnjena, druga je gruba, neravna. 6,7x4,5x0,5–1,5 cm. Težina 166,69 g.

98. (AP 3294) T. VII, 1. Oblika nepravilnog kružnog isečka, klinastog preseka. Jedna strana je zaravnjena, sa sitnim rupicama. Druga strana je zaravnjena, sa većim neravninama. 12,7x9,8x1,4–3 cm. Težina 1446,56 g.

99. (AP 3295) T. VII, 2. Nepravilnog četvrtastog oblika, odlomljen od „pogače", klinastog preseka. Obe strane su zaravnjene, jedna sa većim pukotinama. 3,2x2,6x0,5-1 cm. Težina 23,63 g.

100. (AP 3296) T. V, 6. Fragment bronzanog liva, nepravilnog okruglastog oblika, pločastog preseka. Jedna površina je zaglačana, druga neravna, sa udubljenima. 2,2x2,7x0,8 cm. Težina 16,70 g.

101. (AP 3297) T. VI, 3. Oblika kružnog isečka, klinastog preseka. Zaobljena površina je zaravnjena. Jedna kosa površina je gruba, sa tragovima uboda uskog dleta. 8,2x5,8x1,1–4,5 cm. Težina 412,75 g.

Posude

Fragment zdele (AP 3284) T. V, 5. Povijenog, blago zaobljenog oboda.

Fragmentovana trakasta drška (AP 3283) T. V, 4. Očuvana je donja polovina drške, sa bazom.

Donji deo recipijenta veće posude. (AP 3272–3282) T. V, 3. Očuvan deo dna i blago povijenog donjeg dela posude. Neujednačeno pečen, oker do sive boje. Na prelomu crne fakture, sa primesama.

Zaključak

Ostava na potesu Beli at je otkrivena u sekundarnom položaju, posle dubokog oranja. Sudeći po sakupljenim fragmentima keramike, predmeti su se nalazili u većoj keramičkoj posudi. Nađena je jedna vertikalna trakasta drška, verovatno sa zaobljenog dela trbuha. Restaurisan je donji deo recipijenta. Fragment oboda zdele, sa rubom povijenim unutra, dozvoljava predpostavku da je zdela pokrivala otvor lonca. Ostava je prvobitno bila na većoj dubini od 0,20 m. Kasnijim rekognosciranjem mesta nalaza sakupljen je jedan deo materijala, koji je bio rasut. Ove okolnosti nalaza ukazuju na ostavu ukopanu u posudi. Ostava sadrži četiri puta više lomljenih, nego celih predmeta. Svojim karakteristikama ostava može da se tumači i kao livačka, i kao votivna ostava.[3] Mnoštvo lomljenih komada, sirovine, sekundarno korišćenje površina za kovačke radove, sve to govori u prilog tumačenja ostave kao poseda kovača-livca. Sa druge strane njeno deponovanje u posudu pokrivenu zdelom, ukazuje na ostatak ritualne prakse. Na žalost, naknadno iskopavanje na mestu nalaza nije vršeno, nemamo dokumentovantovane okolnosti nalaza, osim izveštaja načinjenog posle sakupljanja predmeta, kada su oni već bili u sekundarnom položaju. Sakupljeno je 117 bronzanih predmeta težine 10,22 kg. Ostava pripada II horizontu ostava Slavonije i Srema, Ha A1 vremena (12 vek p. n. e.).

NAPOMENE

1 Volosinovo (odnosno Vološinovo) je naziv koji je Novi Bečej nosio od 1946. do 1956. godine, kada mu je vraćen stari naziv.

2 Greškom je označen legendom 79, dok je na tabli pod brojem 78.

3 Игњатовић, 49–51.

LITERATURA

Balen-Letunić D. 1985 – Ostava iz Maličke, VAMZ 3 s., XVIII, 35–44.

Balen-Letunić D. 1988 – Nekoliko ostava iz kasnog brončanog doba na području Srijema, VAMZ, 3S. XXI, 5–16.

Borić D. 1997 – Ostava kasnog bronzanog doba iz Futoga, PMB 39, 41–92.

Clausing Ch. 2004 – Ein urnenfelderzeitlicher Hortfund von Slavonski brod, Kroatien, JRGZM 50-1, 47–205.

Dautova-Ruševljanin V. – Popović P. 1981 – Ostava varvarskog novca iz Krčedina, Numizmatičar 4, 15–59.

Гарашанин Д. 1975 – Остава из Привине Главе, у: М. Гарашанин –Н. Тасић (ур.), Праисторијске оставе у Србији и Војводини I, Београд, 68–72.

Гарашанин Д. 1975а – Остава из Новог Костолца II, М. Гарашанин – Н. Тасић (ур.), Праисторијске оставе у Србији и Војводини I, Београд, 15–17.

Гарашанин Д. 1994 – Остава из Велике Врбице, у: М. Гарашанин – Н. Тасић (ур.), Праисторијске оставе у Србији и Војводини II, Београд, 2–3.

Harding A. 1995 – Die Schwerter im ehemaligen Jugoslawien, PBF IV, 14. Stuttgart.

Игњатовић М. 2008–2009 – Остава касног бронзаног доба из Угриновца код Београда, Годишњак града Београда LV-LVI, 11–53.

Karavanić S. – Mihaljević M. 2001 – Ostava iz Mačkovca, VAMZ, 3s., XXXIV, 7–36.

Kemenczei T. 1984 – Die Spätbronzezeit Nordostungarns, Akadémiai Kiadó Budapest.

Kemenczei T. 1988 – Die Schwerter in Ungarn I, PBF IV, 6.

Kytlicová O. 2007 – Jungbronzezeitliche Hortfunde in Böhmen, PBF XX, 12.

Martin J. 2009 – Die Bronzegefäße in Mecklenburg-Vorpommern, Brandenburg, Berlin, Sachsen-Anhalt, Thüringen und Sachsen, PBF II, 16.

Mayer E. F. 1977 – Die Äxte und Beile in Österreich, PBF IX, 9.

Pászthory K. – Mayer E. F. 1998 – Die Äxte und Beile in Bayern, PBF IX, 20.

Miklik-Lozuk L. 2009 – Ostave kasnog brončanog doba iz Poljanaca, Slavonski Brod.

Милошевић П. 1960 – Бронзана остава из Пећинаца, PBM 9, 156–175.

Mödlinger M. 2017 – Protecting the Body in War and Combat, ÖAW OREA 6, Wien.

Mozsolicz A. 1985 – Bronzefunde aus Ungarn, Akadémiai Kiadó, Budapest.

Novotná M. 1991 – Die Bronzegefäße in der Slowakei, PBF II, 11.

Patay P. 1990 – Die Bronzegefäße in Ungarn, PBF II, 10.

Petrescu-Dîmboviţa 1977 – Depozitele de bronzuri din România, Bucueşti.

Петровић Б. 2006 – Калуђерске ливаде, Музеј града Београда.

Рашајски Р. 1975 – Остава Месић-Шупаја код Вршца, у: М. Гарашанин – Н. Тасић (ур.), Праисторијске оставе у Србији и Војводини I, Београд, 63–68.

Рашајски Р. 1994 – Остава из Ватина, у: М. Гарашанин – Н. Тасић (ур.), Праисторијске оставе у Србији и Војводини II, Београд, 3-5.

Поповић Д. 1975 – Остава из Нове Бингуле, у: М. Гарашанин – Н. Тасић (ур.), Праисторијске оставе у Србији и Војводини I, Београд, 34–43.

Поповић Д. 1975а – Бронзана остава из Шимановаца, у: М. Гарашанин –Н. Тасић (ур.), Праисторијске оставе у Србији и Војводини I, Београд, 43–52.

Поповић Д. 1994 – Остава из Добринаца, у: М. Гарашанин – Н. Тасић (ур.), Праисторијске оставе у Србији и Војводини II, Београд, 8–25.

Поповић Д. 1994а – Остава из Доњих Петроваца, у: М. Гарашанин – Н. Тасић (ур.), Праисторијске оставе у Србији и Војводини II, Београд, 25–35.

Tasić N. 1974 – Bronzano doba, u: A. Benac (ur.), Praistorija Vojvodine, Novi Sad, 185–256.

Тасић Н. 1975 – Бронзана остава из Јакова-Економија Сава, у: М. Гарашанин – Н. Тасић (ур.), Праисторијске оставе у Србији и Војводини I, Београд, 27–34.

Vasić R. 1982 – Spätbronzezeitliche und älterhallstattzeitliche Hortfunde in östlichen Jugoslawien, in: B. Hänsel (Hrsg.), Südosteuropa zwischen 1600 und 1000 v. Chr., Berlin, 267–285.

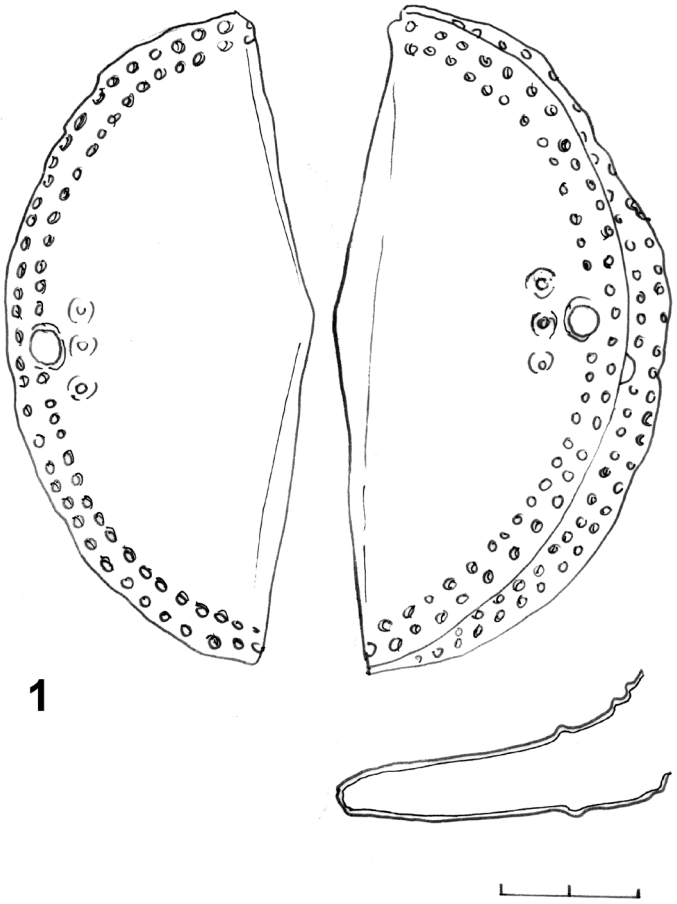
Vasić R. 1994 – Die Sicheln im Zentralbalkan, PBF XVIII, 5. Stuttgart

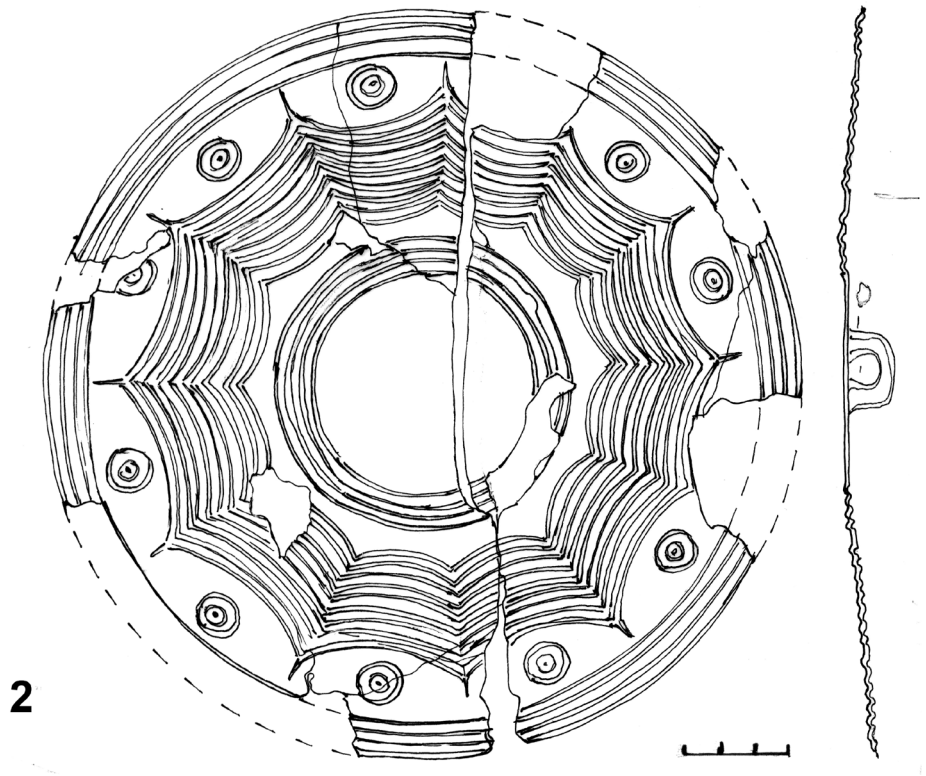
Vasić R. 1999 – Die Fibeln im Zentralbalkan, PBF XIV, 12. Stuttgart

Vasić R. 2010 – Die Halsringe im Zentralbalkan, PBF XI, 7. Stuttgart

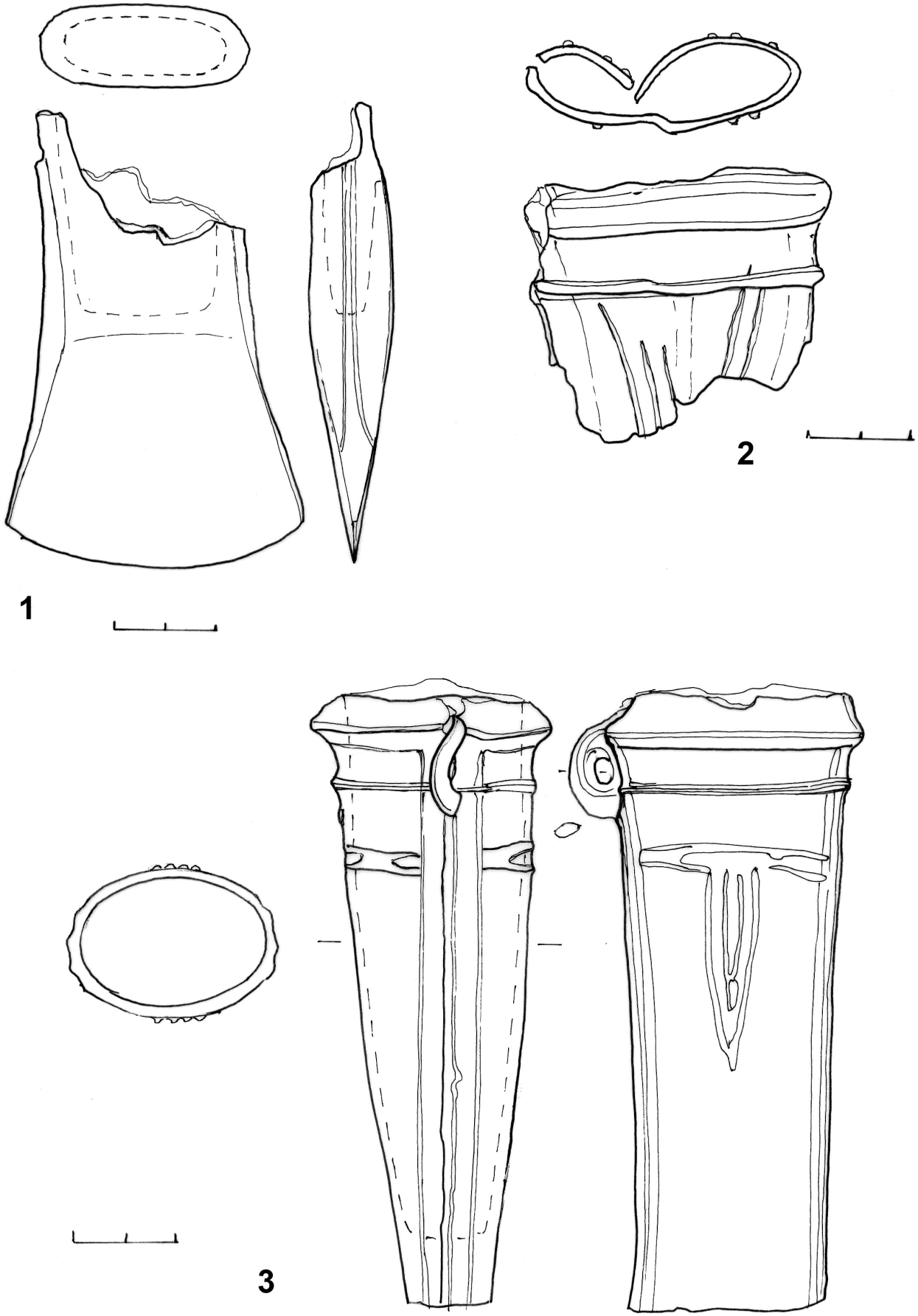
Vasić R. 2015 – Die Lanze- und Pfeilspitzen im Zentralbalkan, PBF V, 8. Stuttgart

Vinski-Gasparini K. 1973 – Kultura polja sa žarama u sjevernoj Hrvatskoj, Zadar.

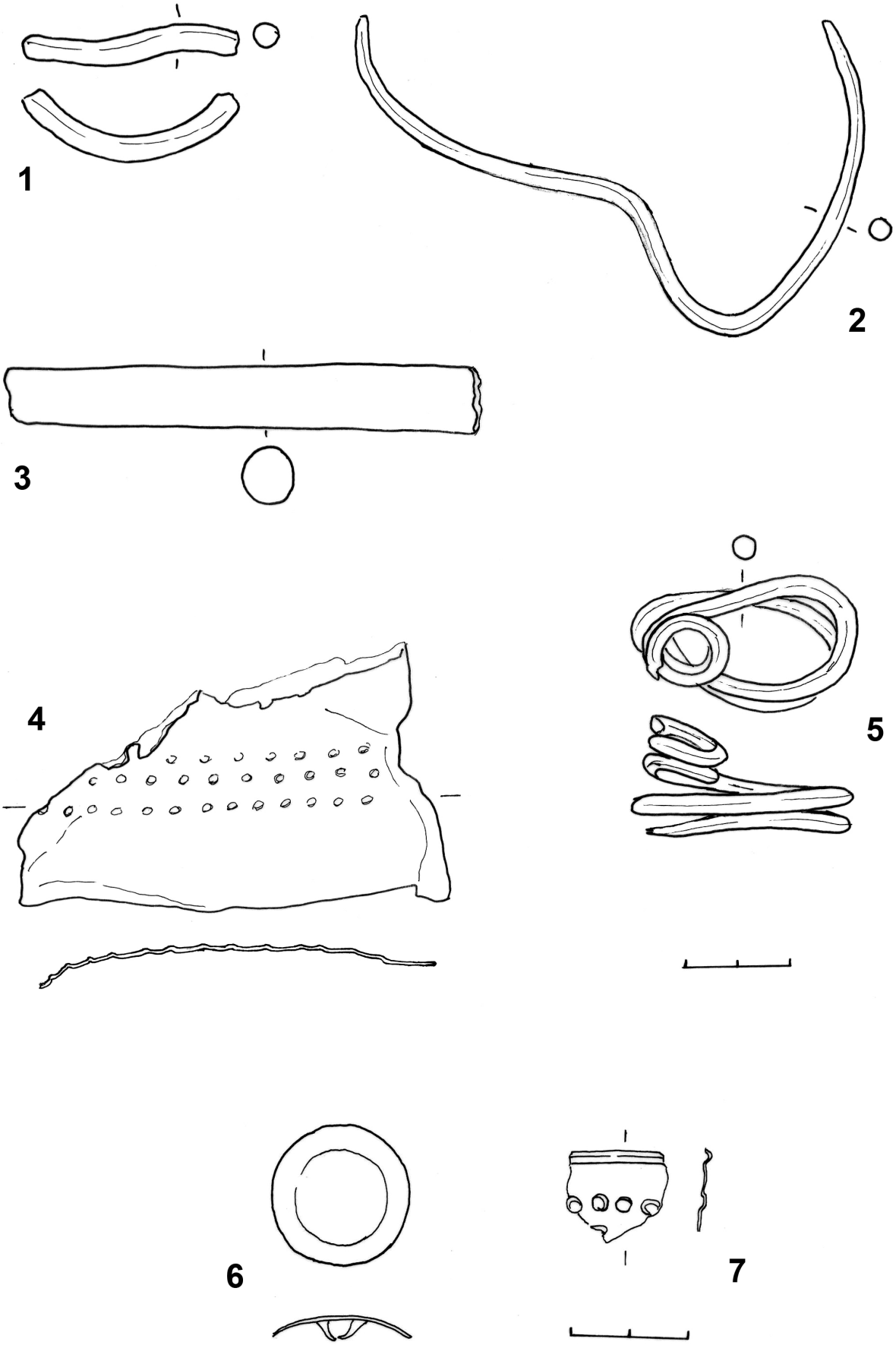




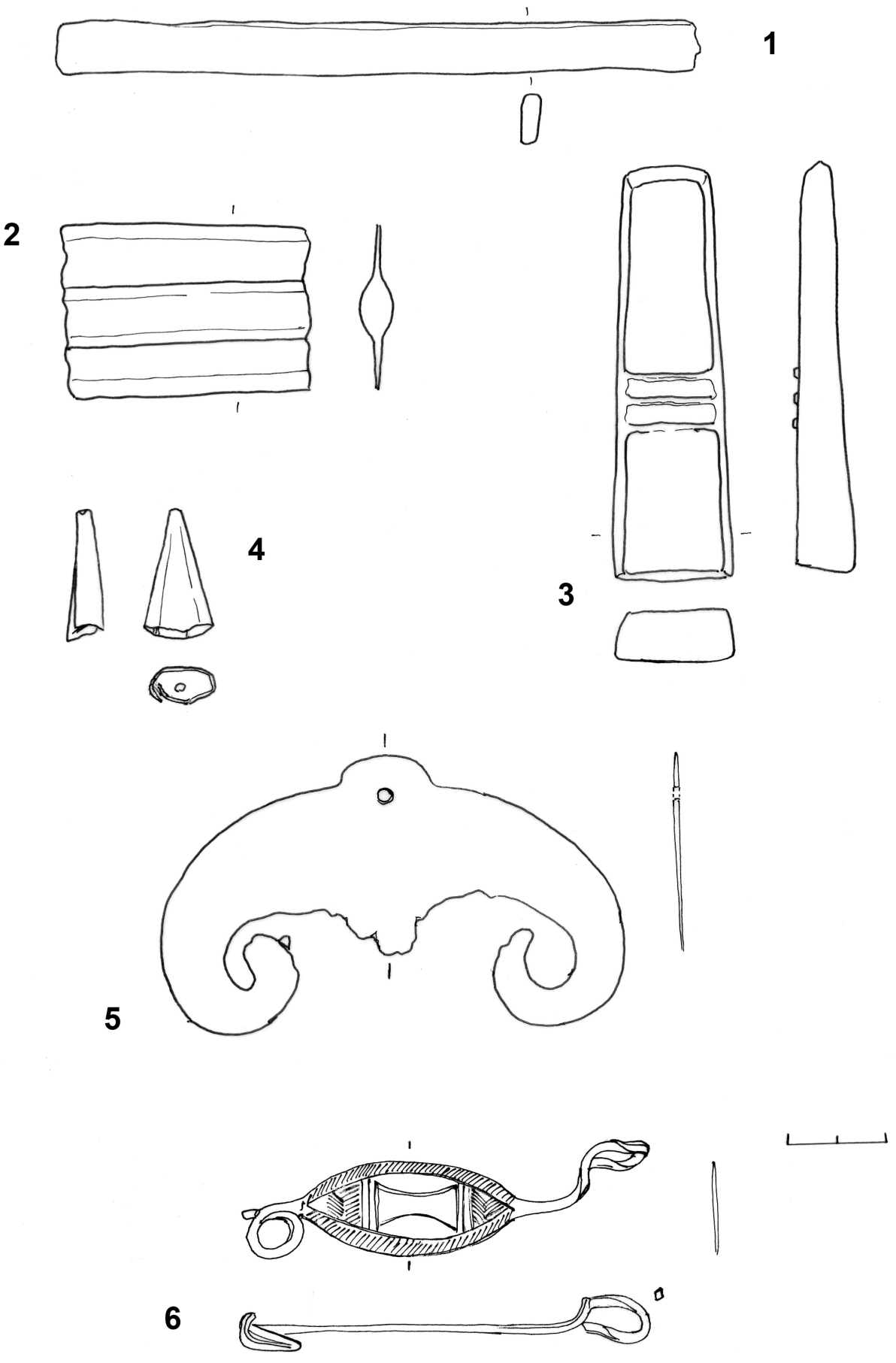
T. I



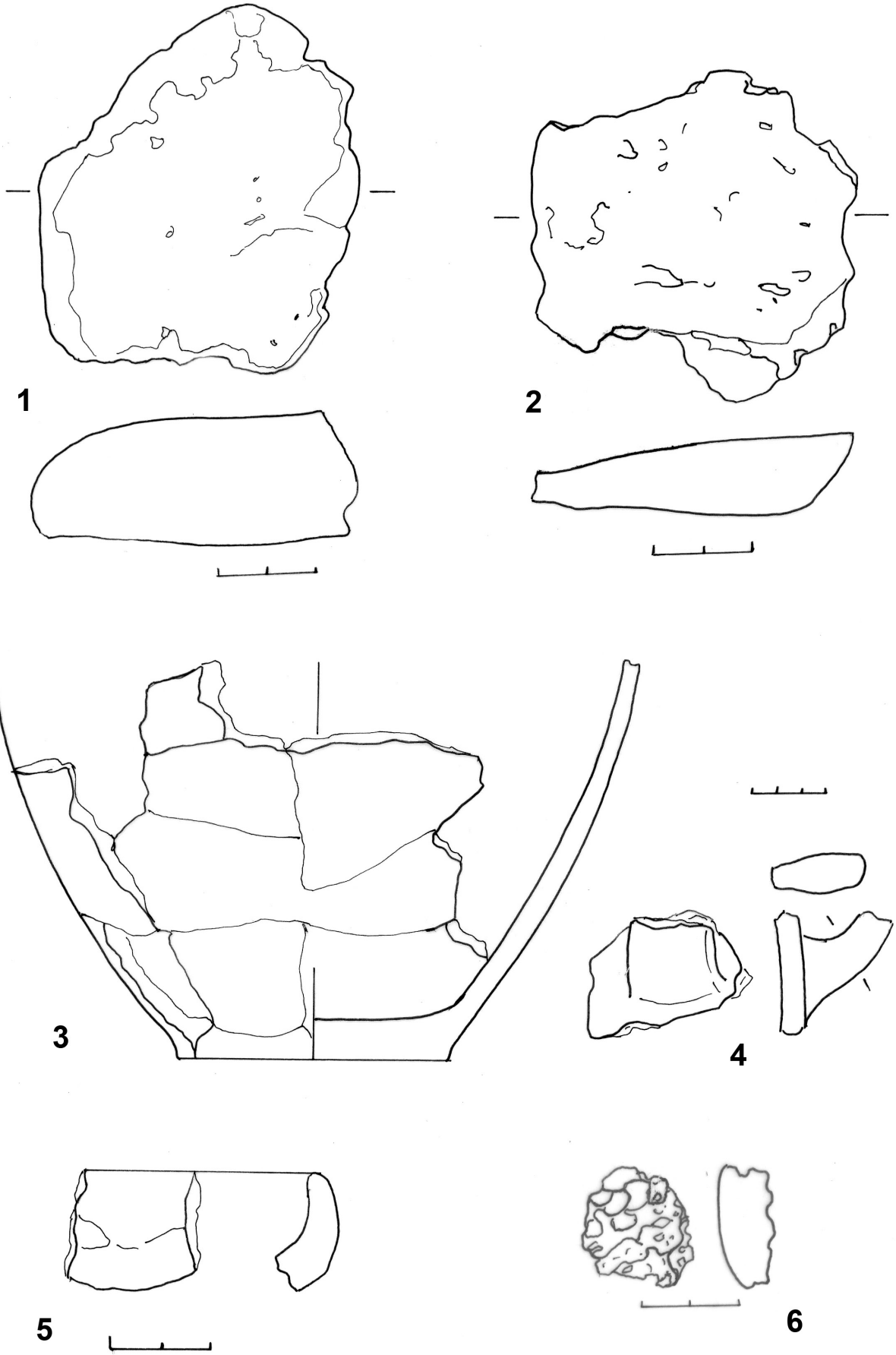
Т. II



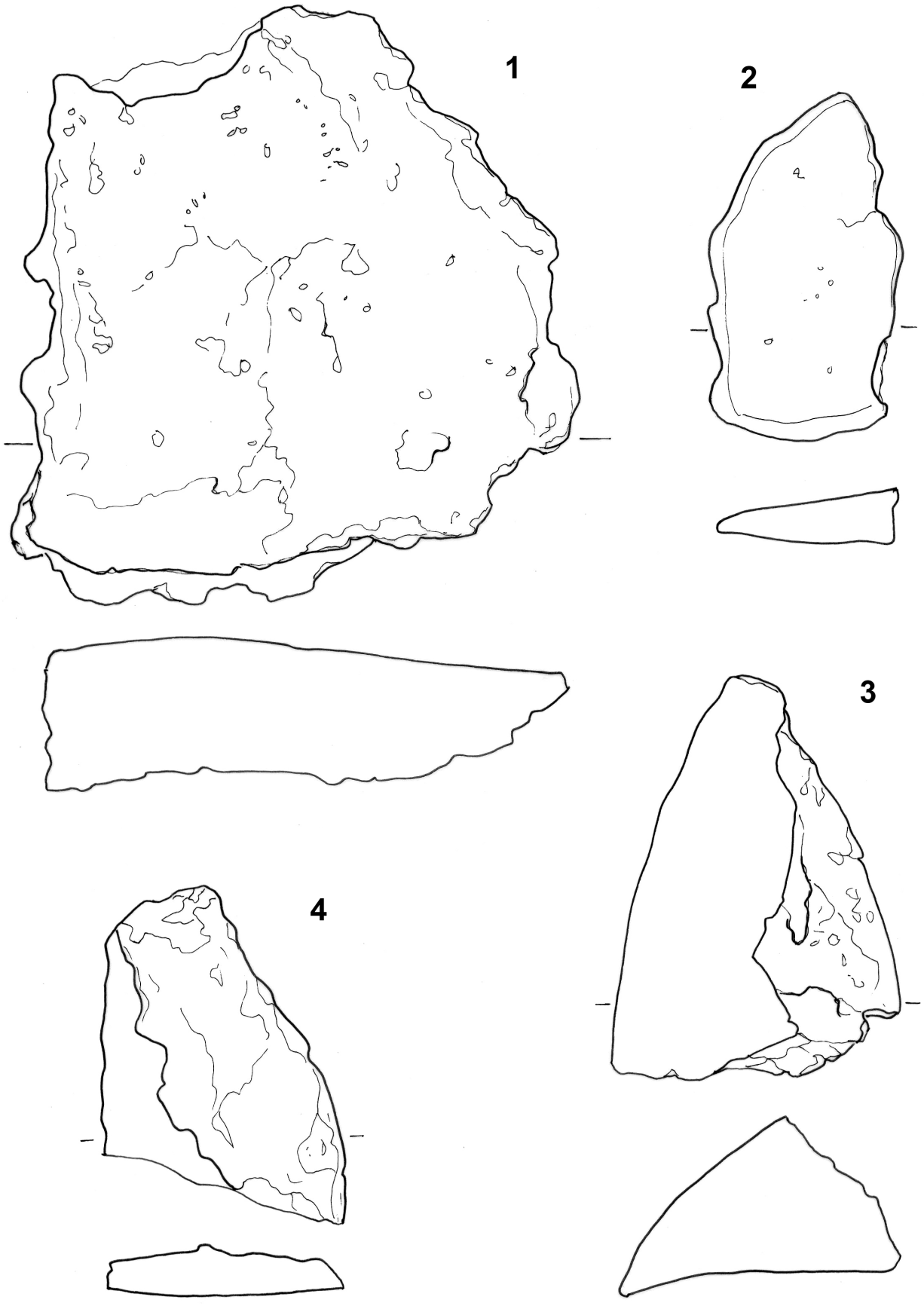
T. III



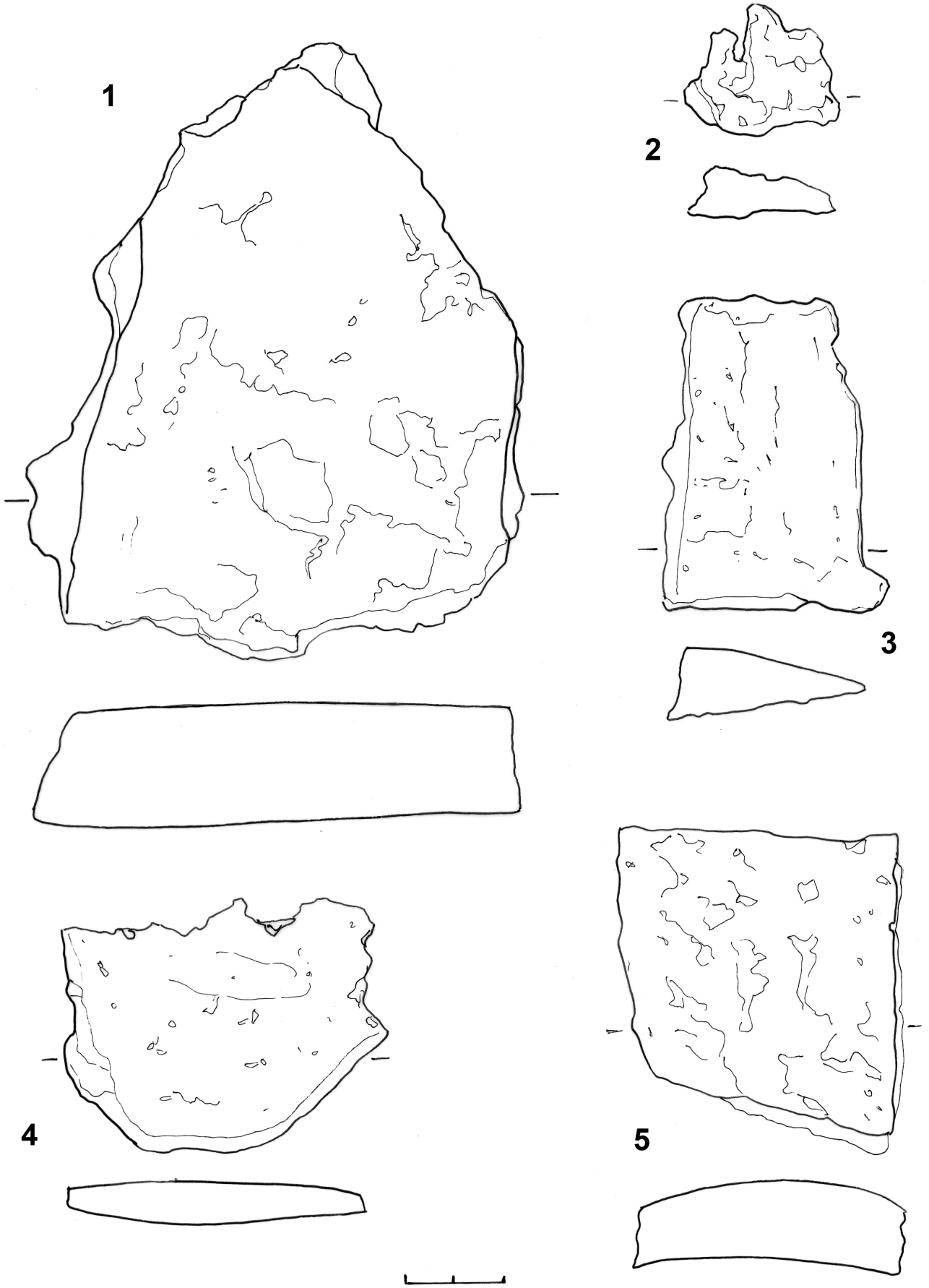
T. IV



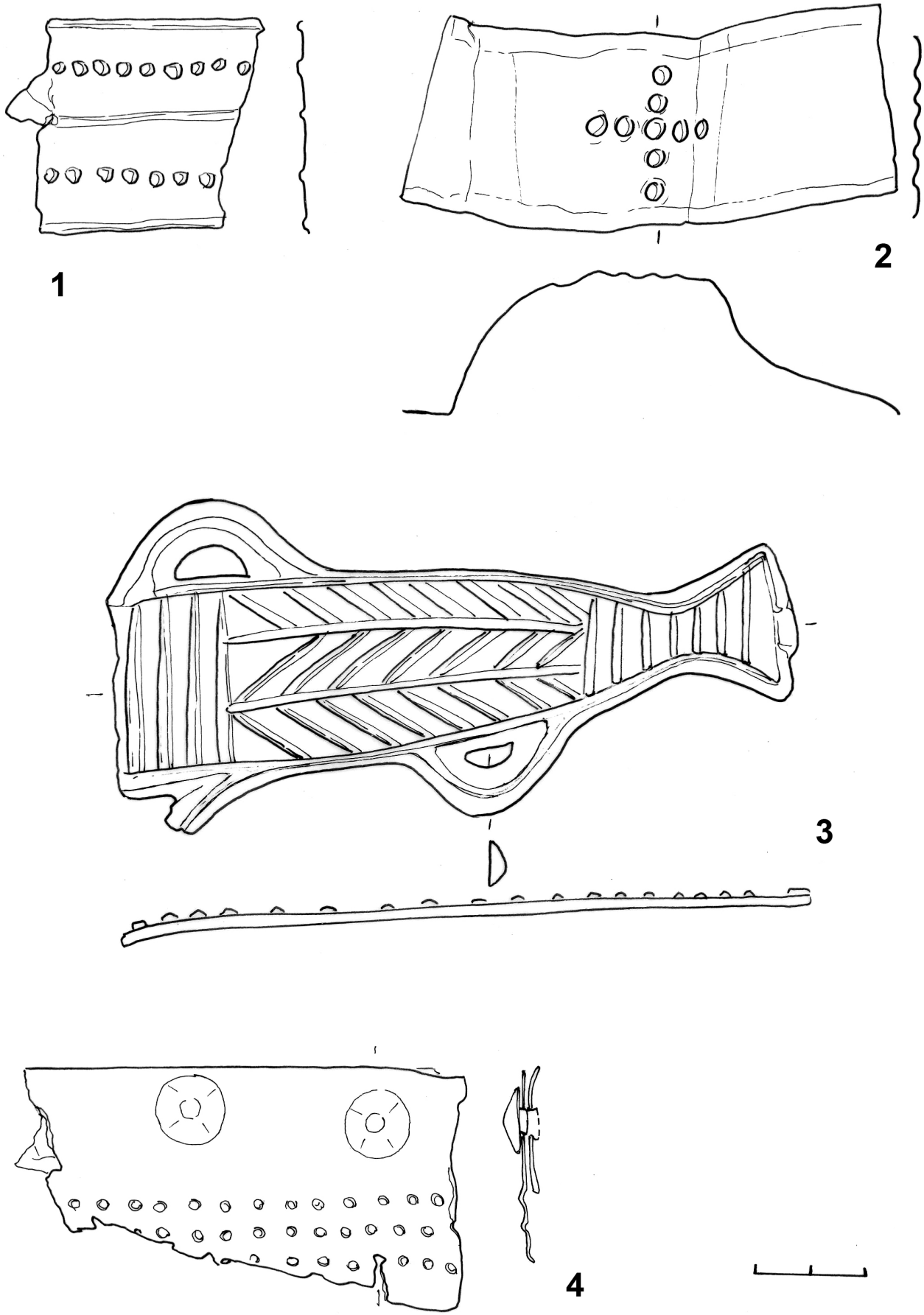
T. V



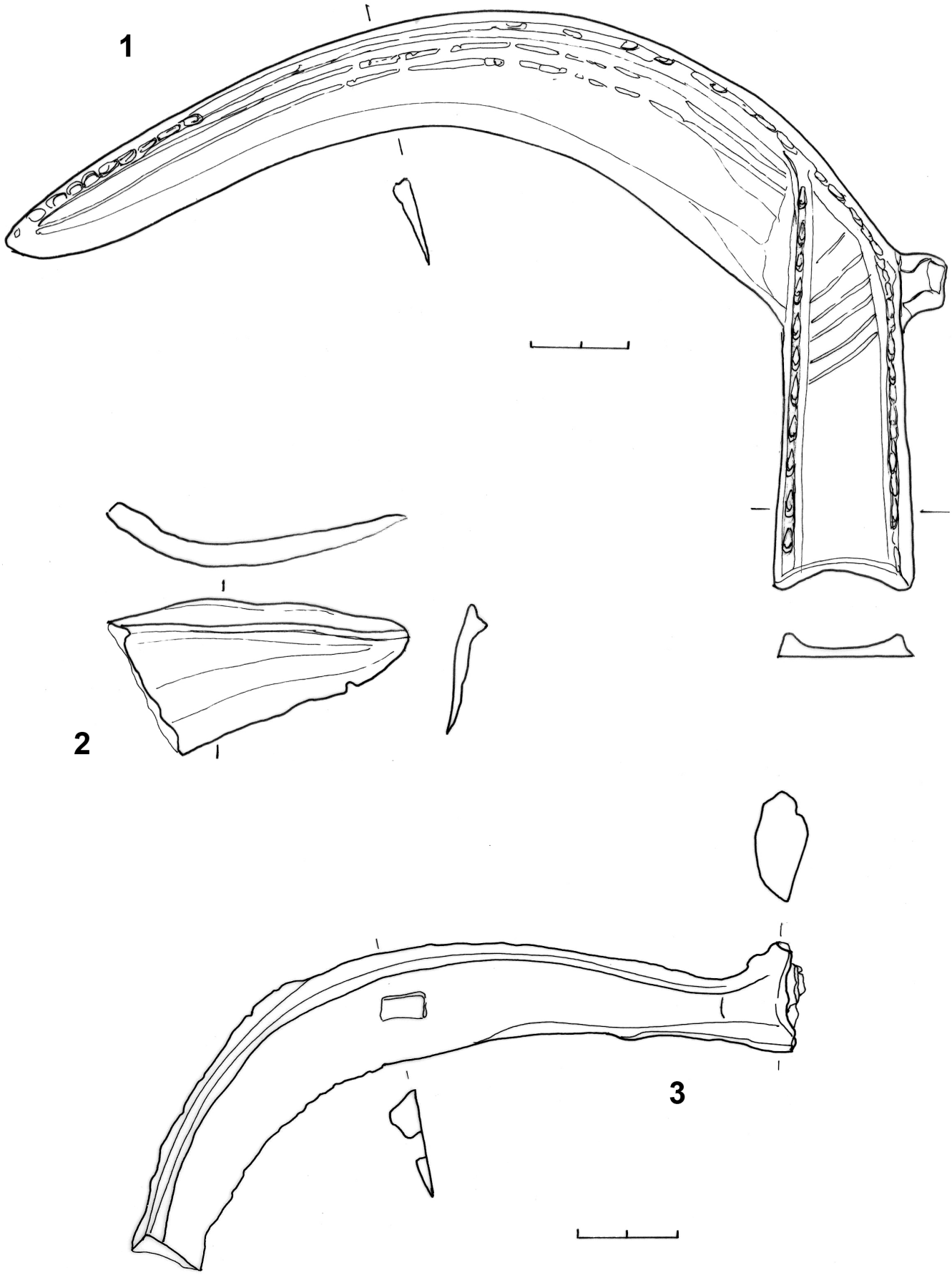
T. VI



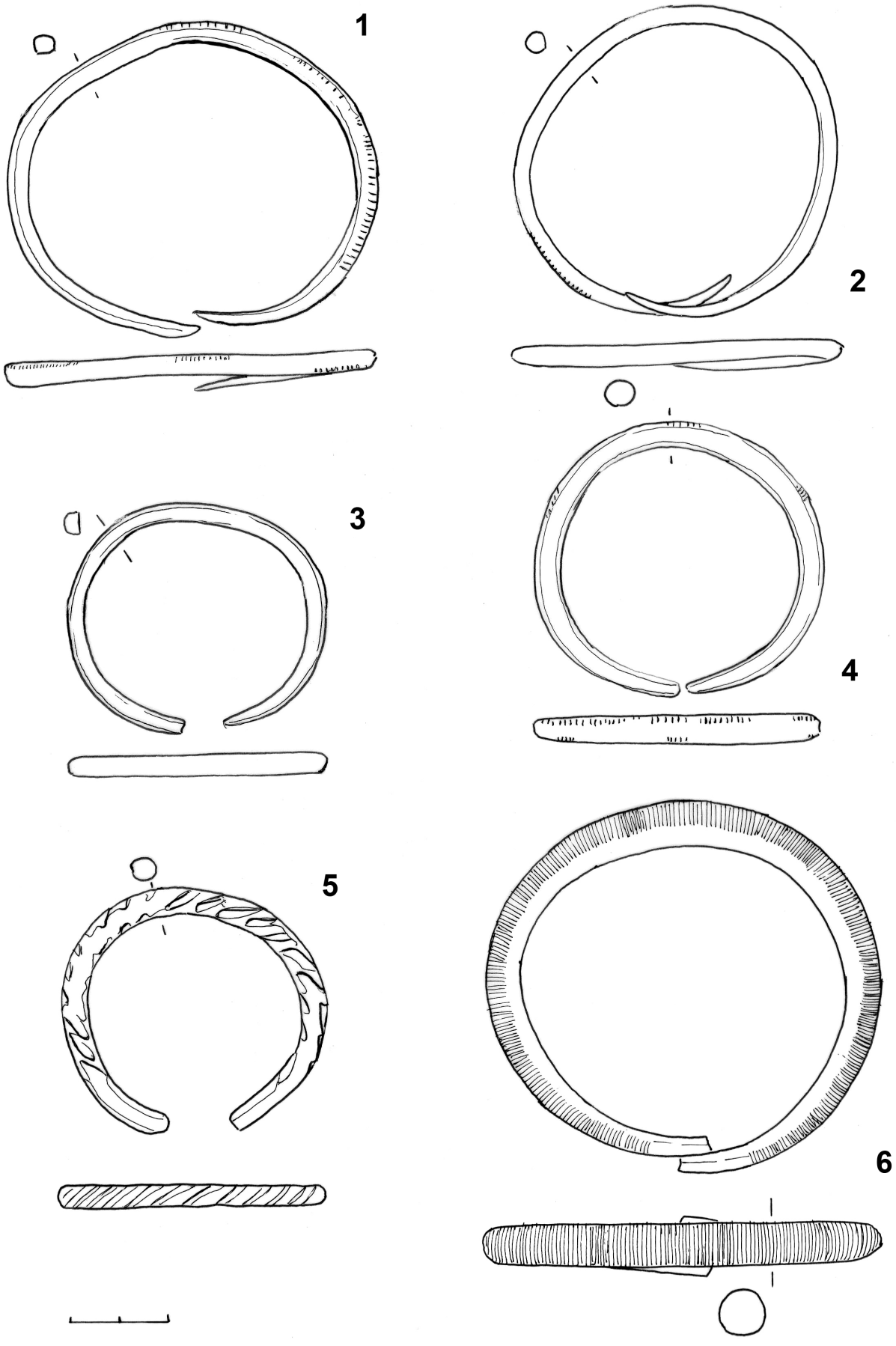
T. VII



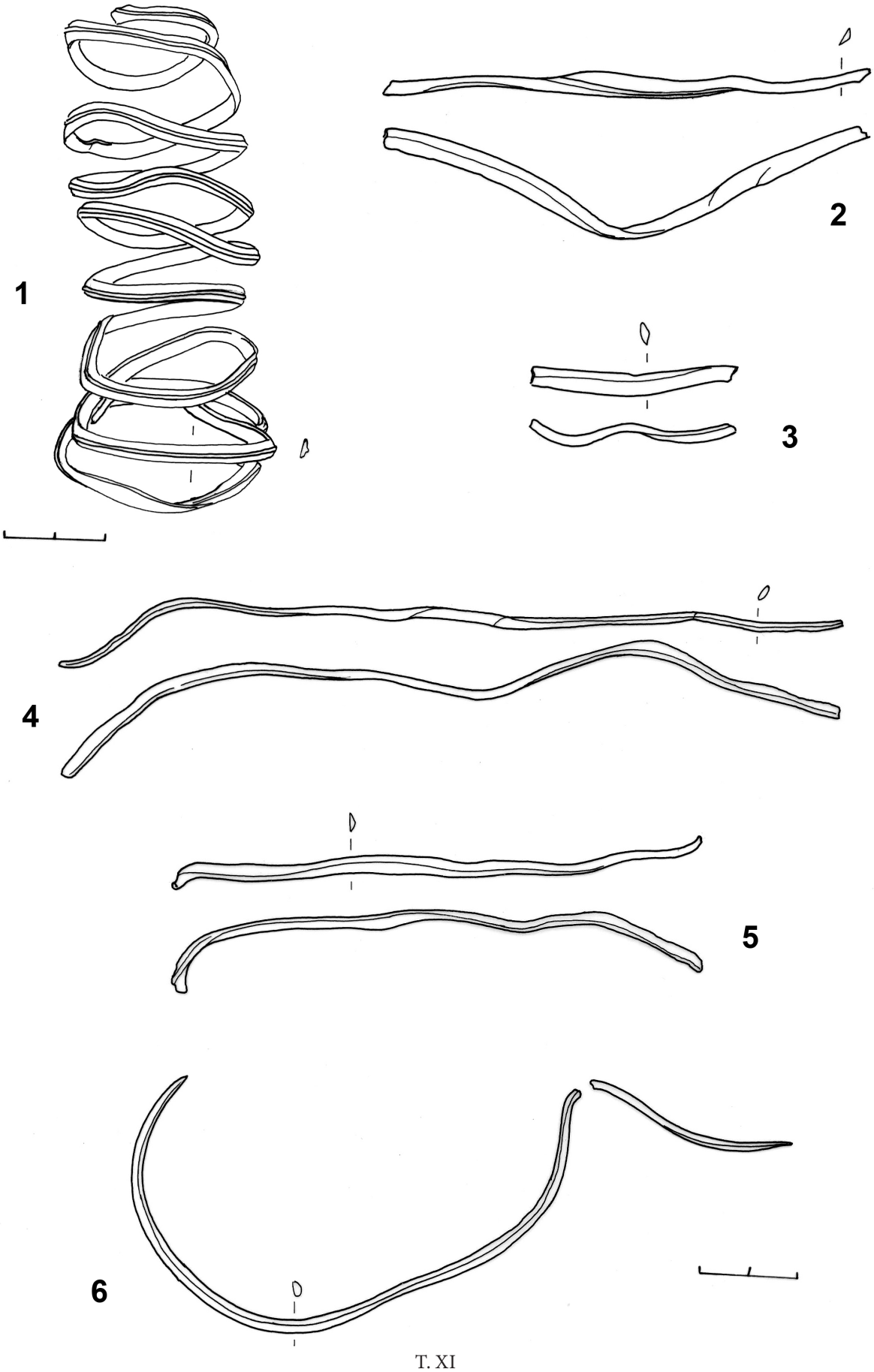
T. VIII



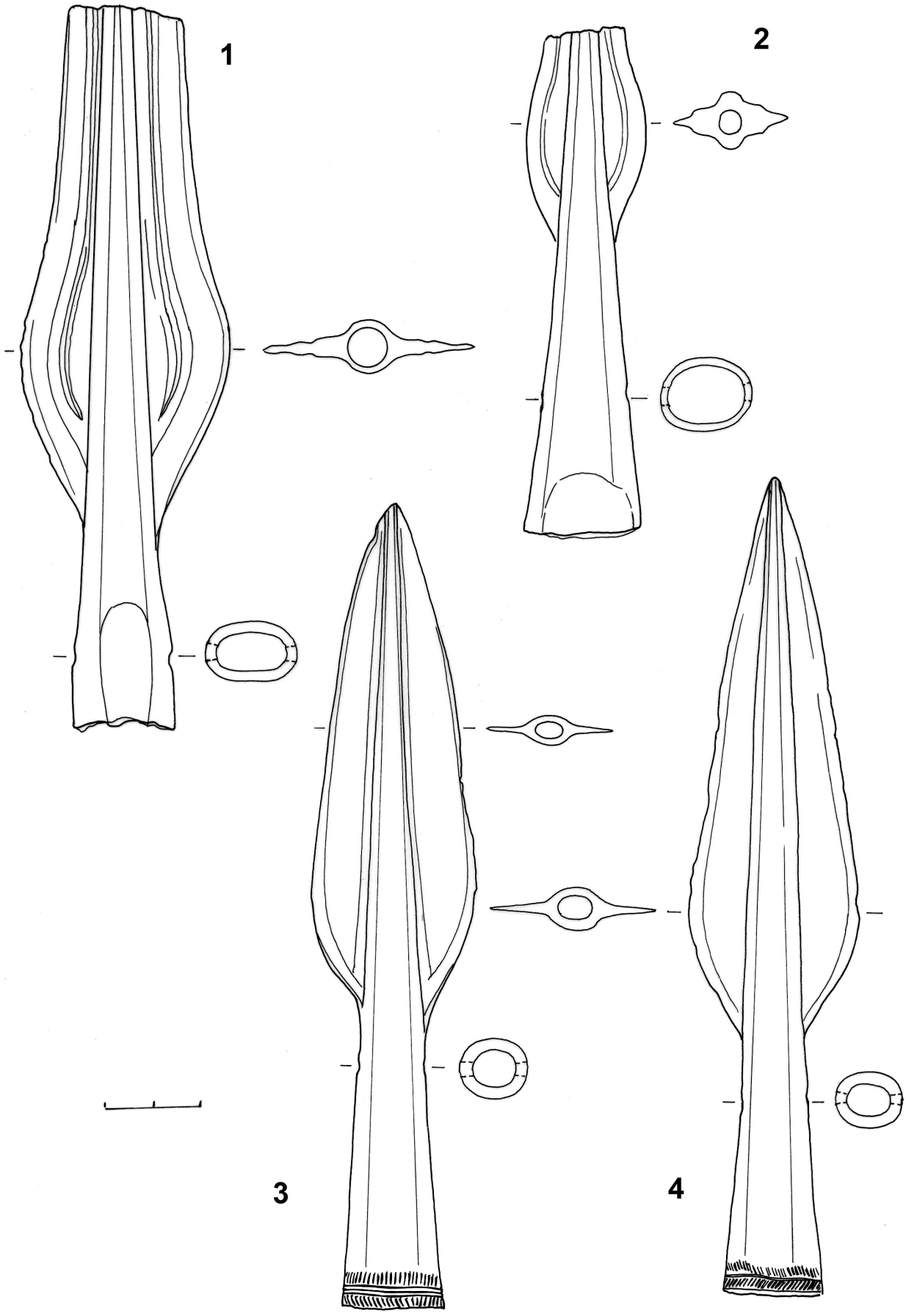
T. IX



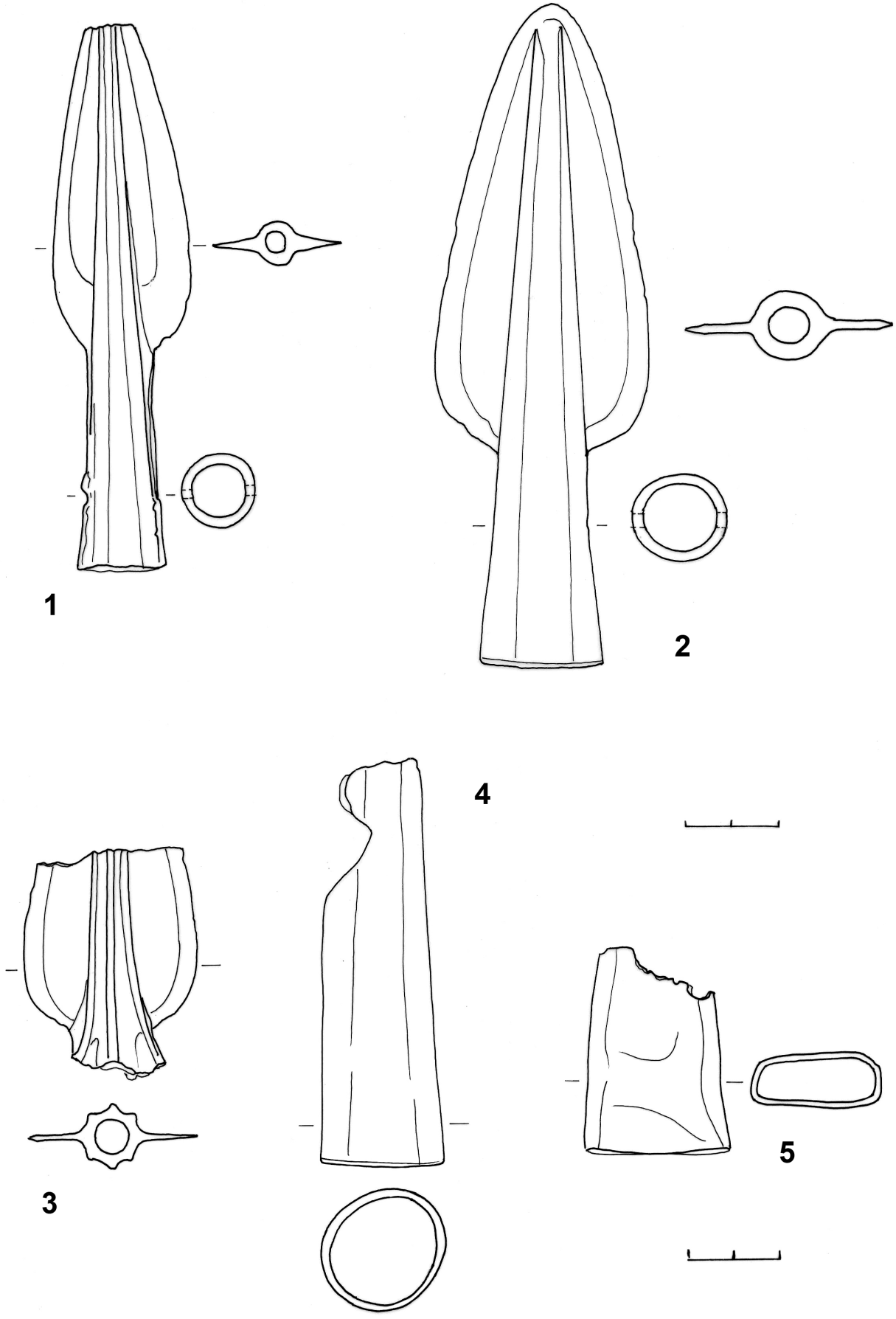
Т. X



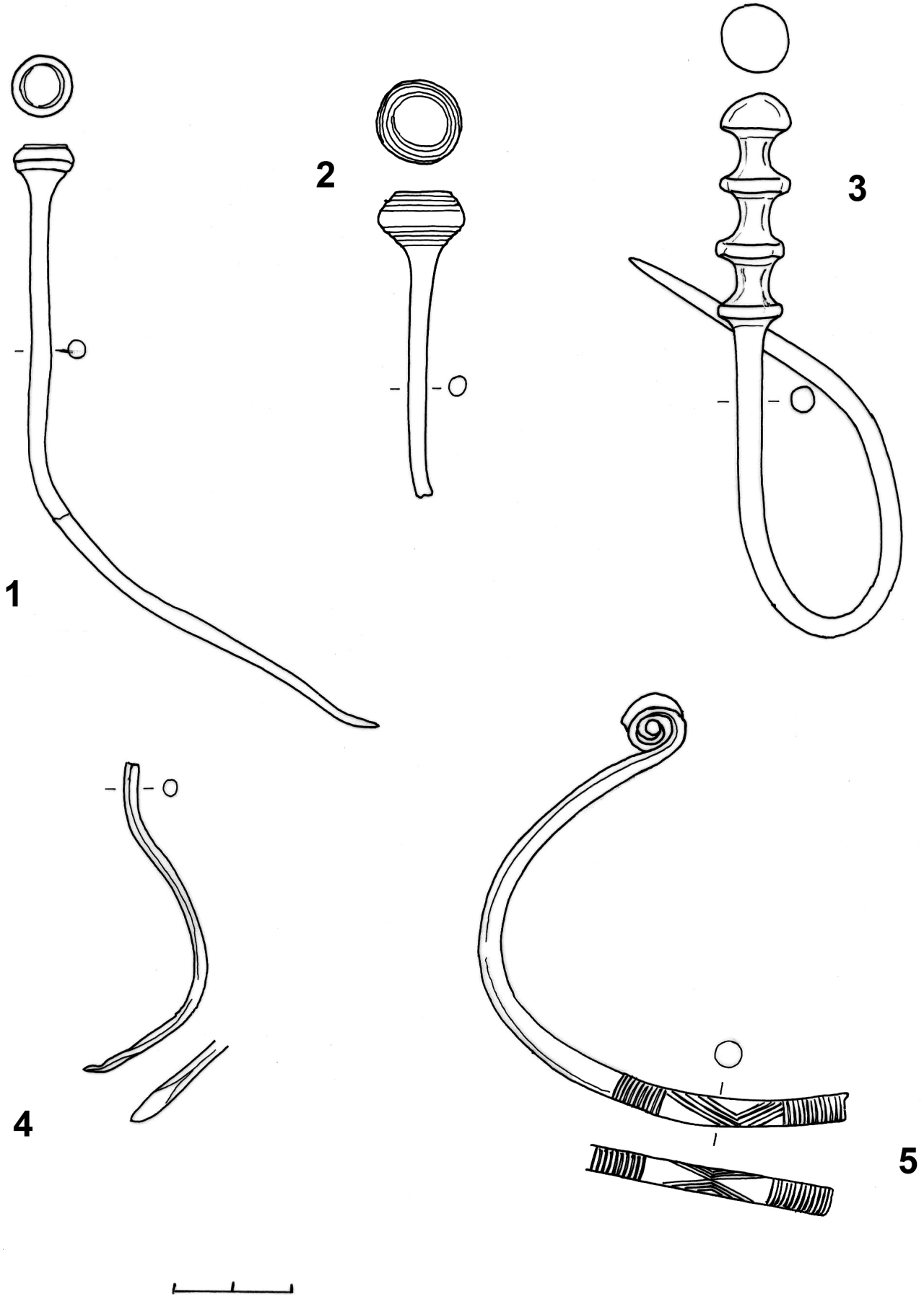
T. XI



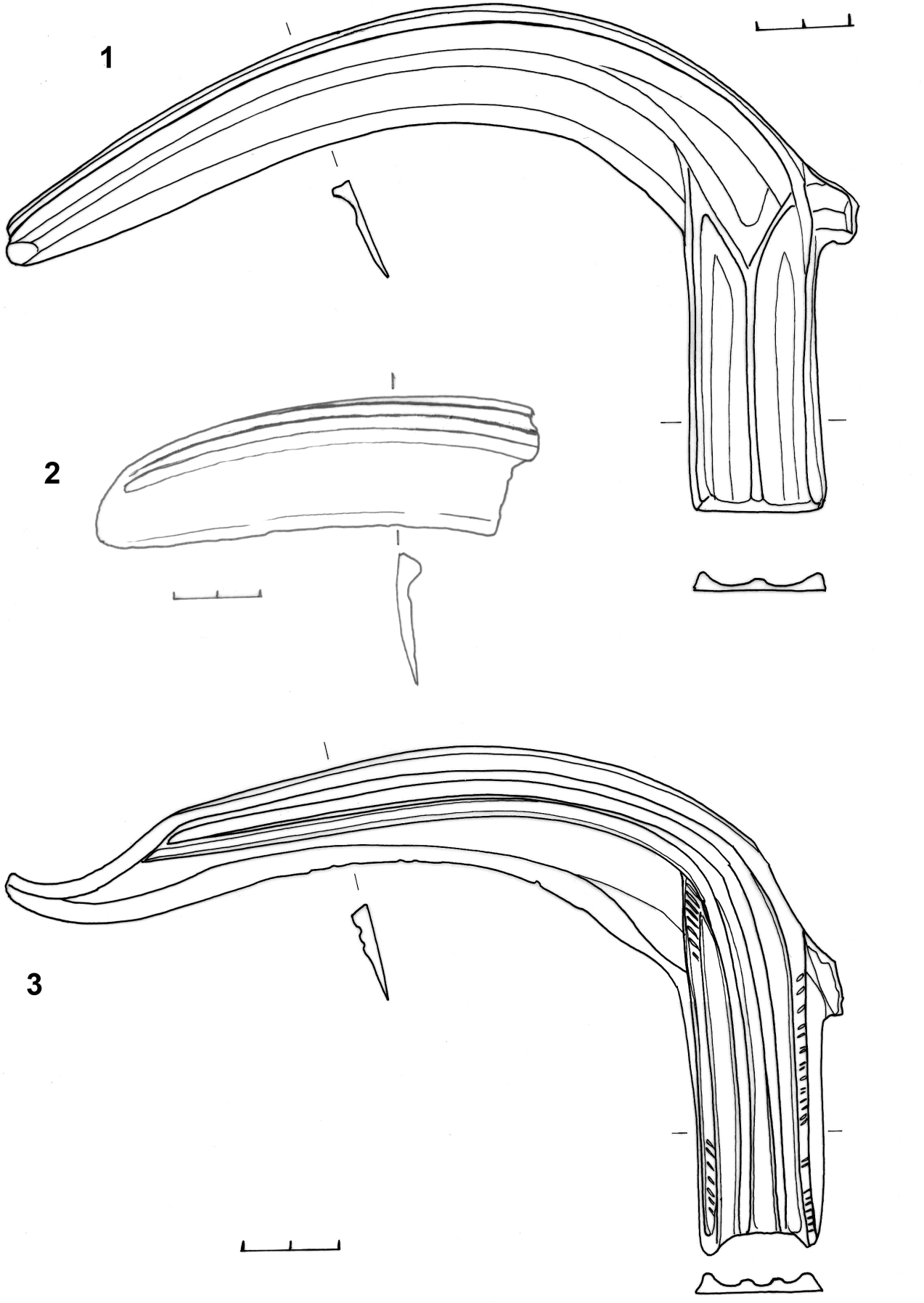
Т. XII



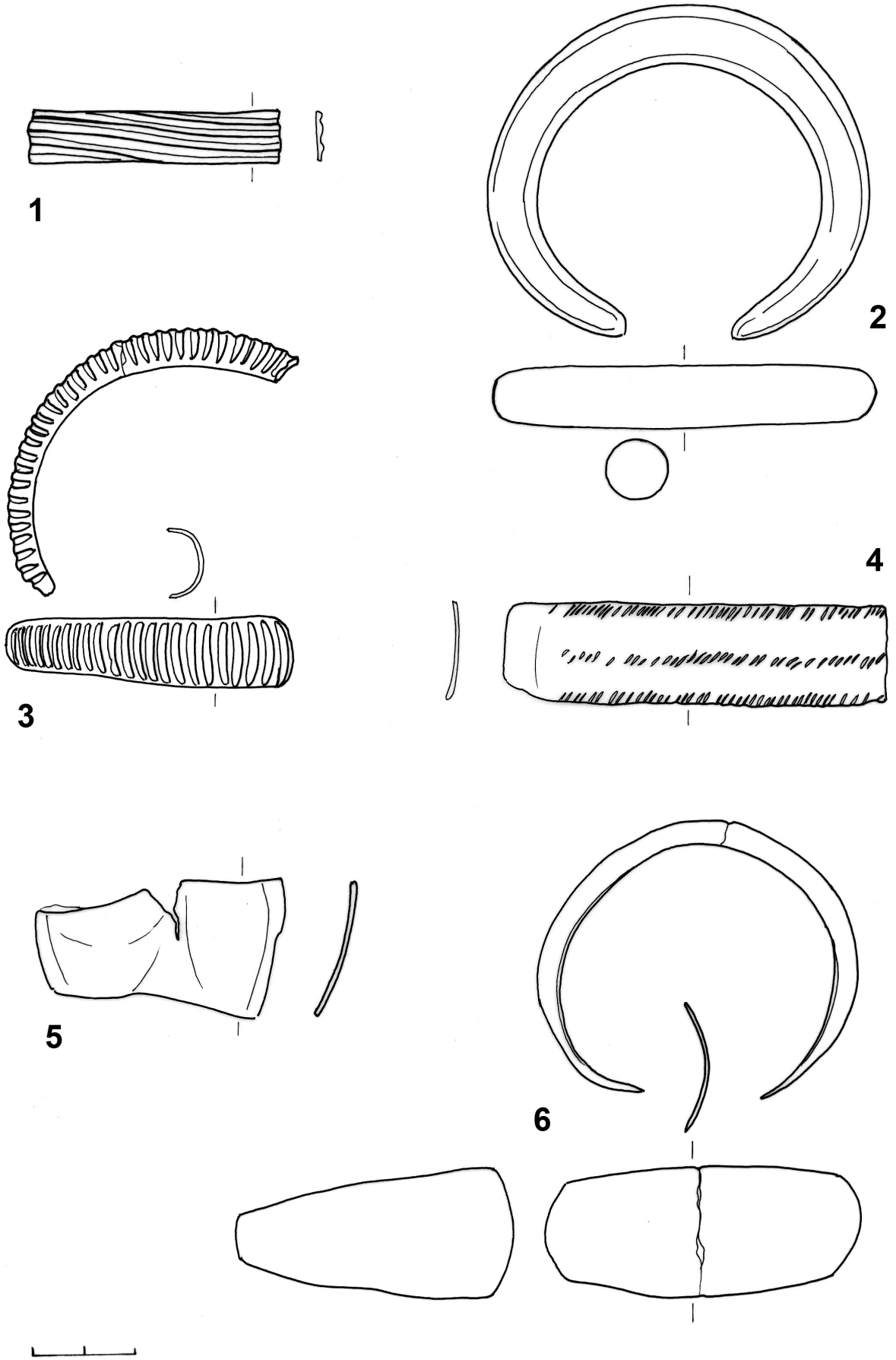
T. XIII



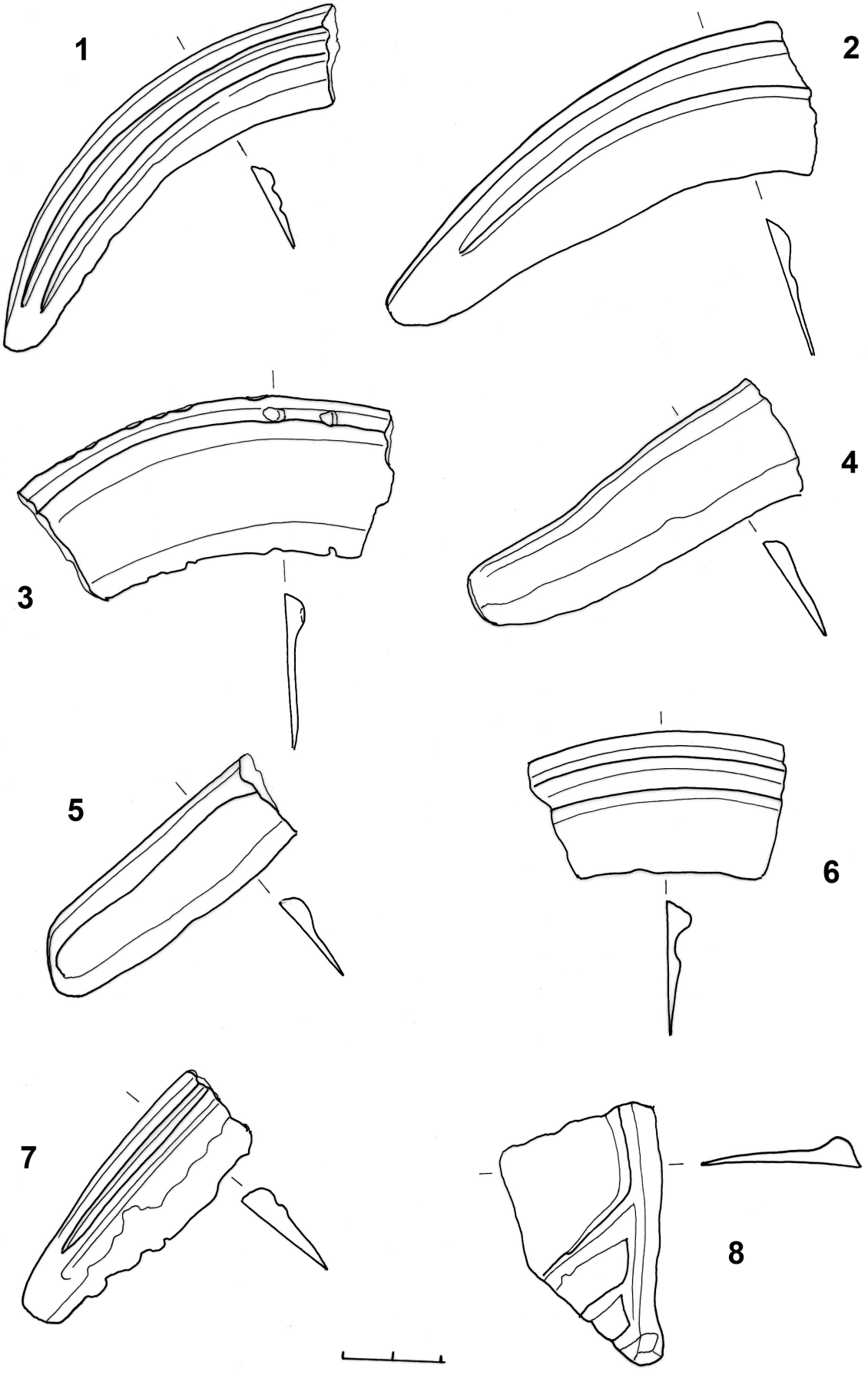
T. XIV



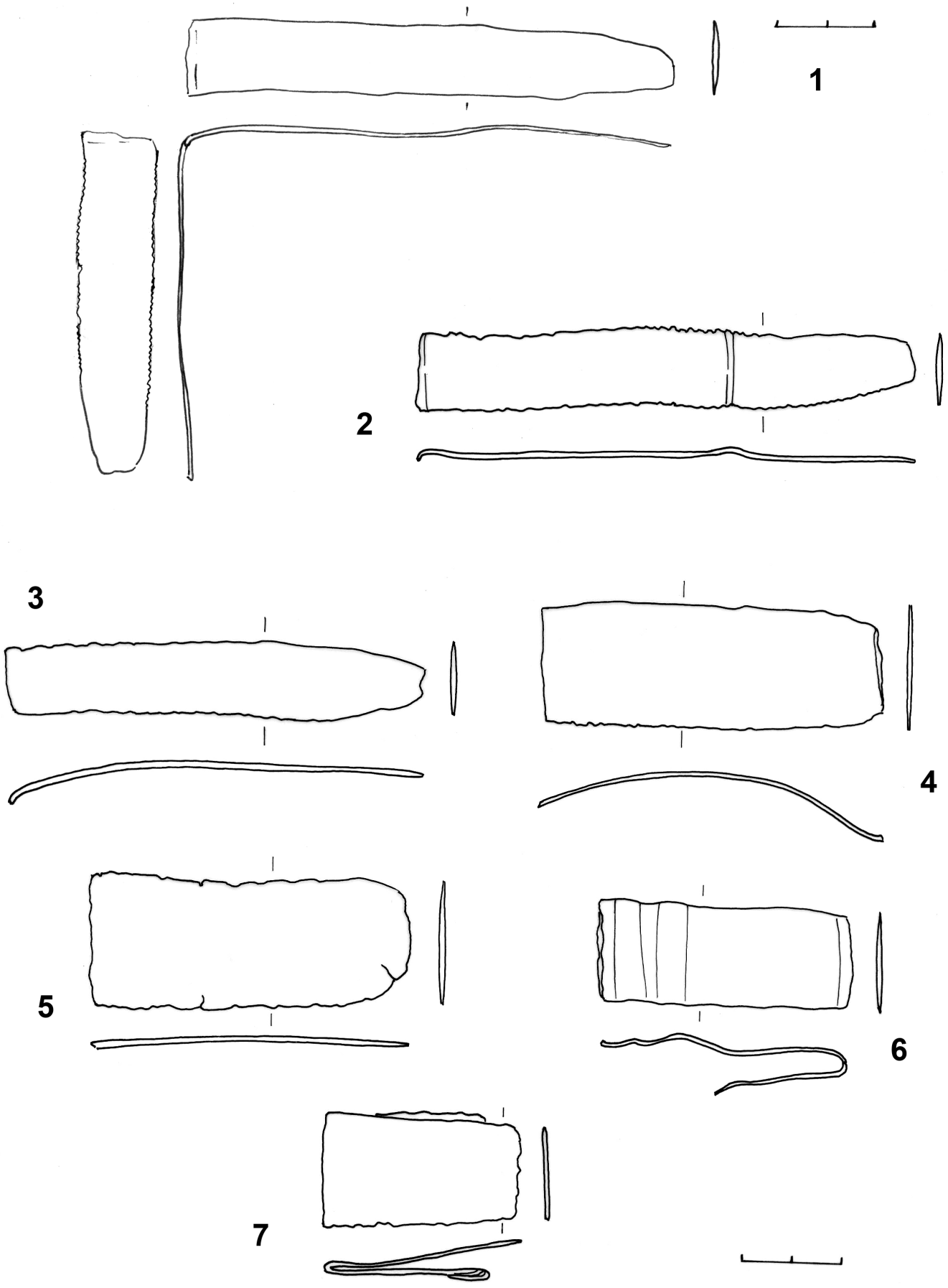
T. XV



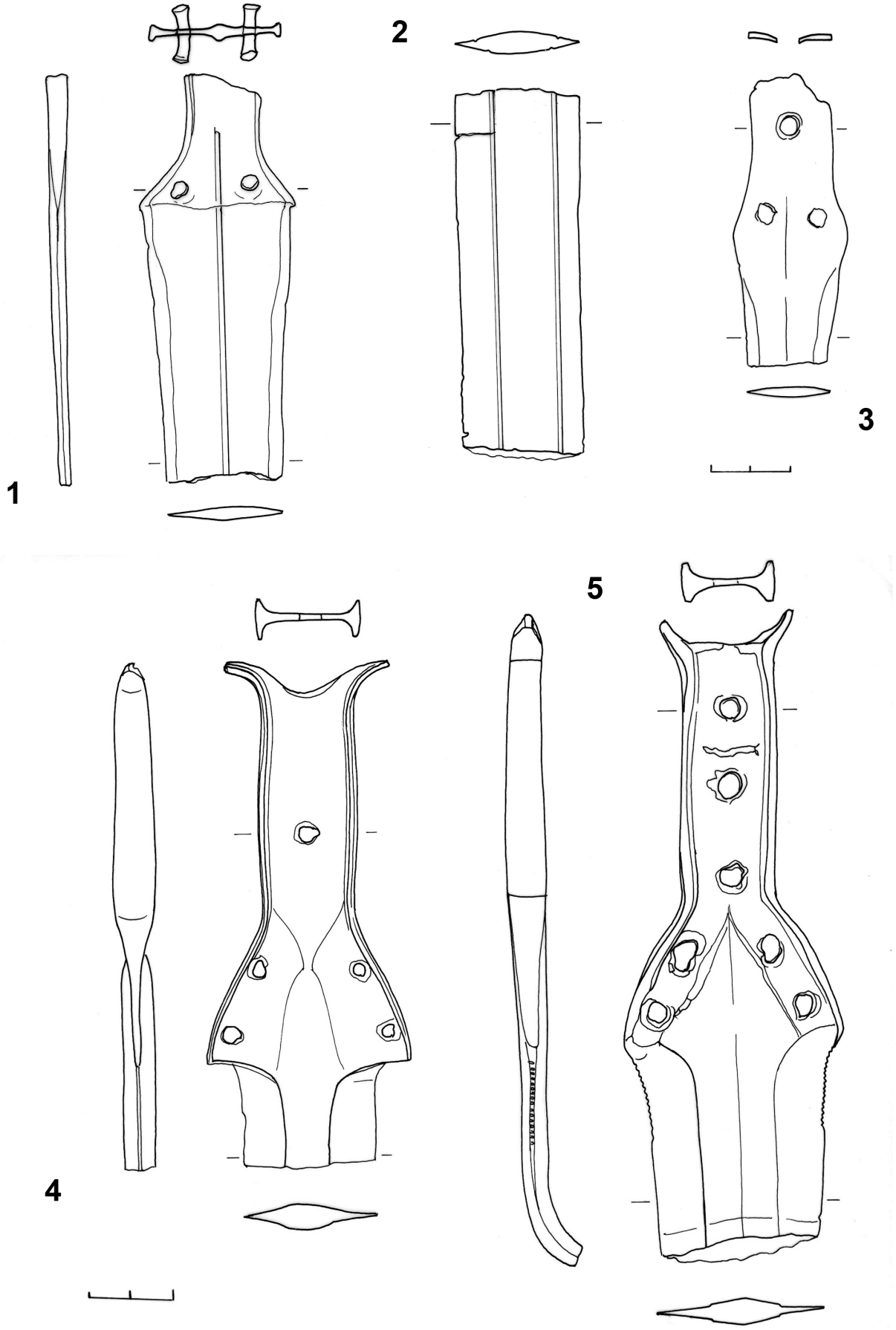
T. XVI



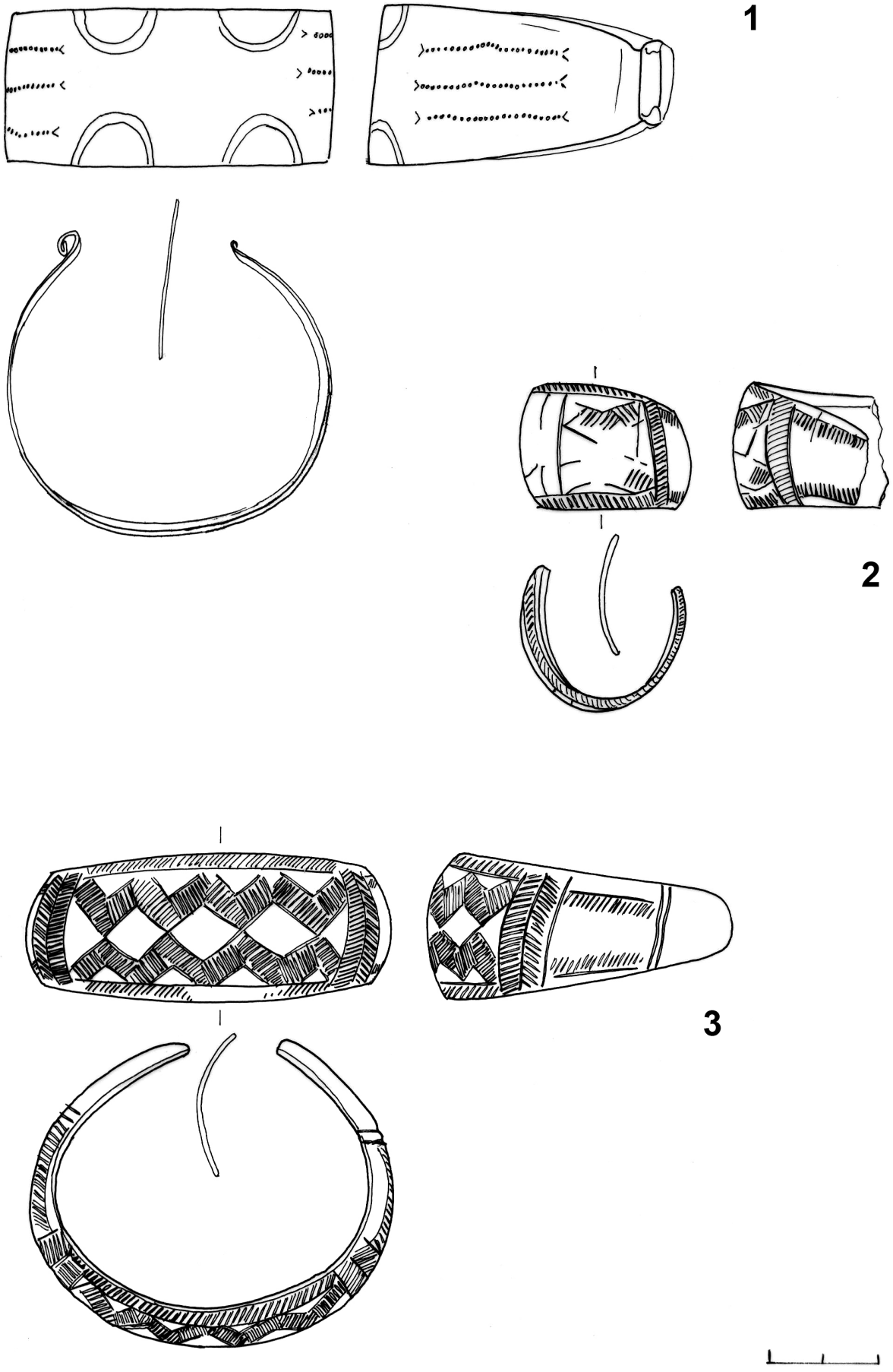
T. XVII



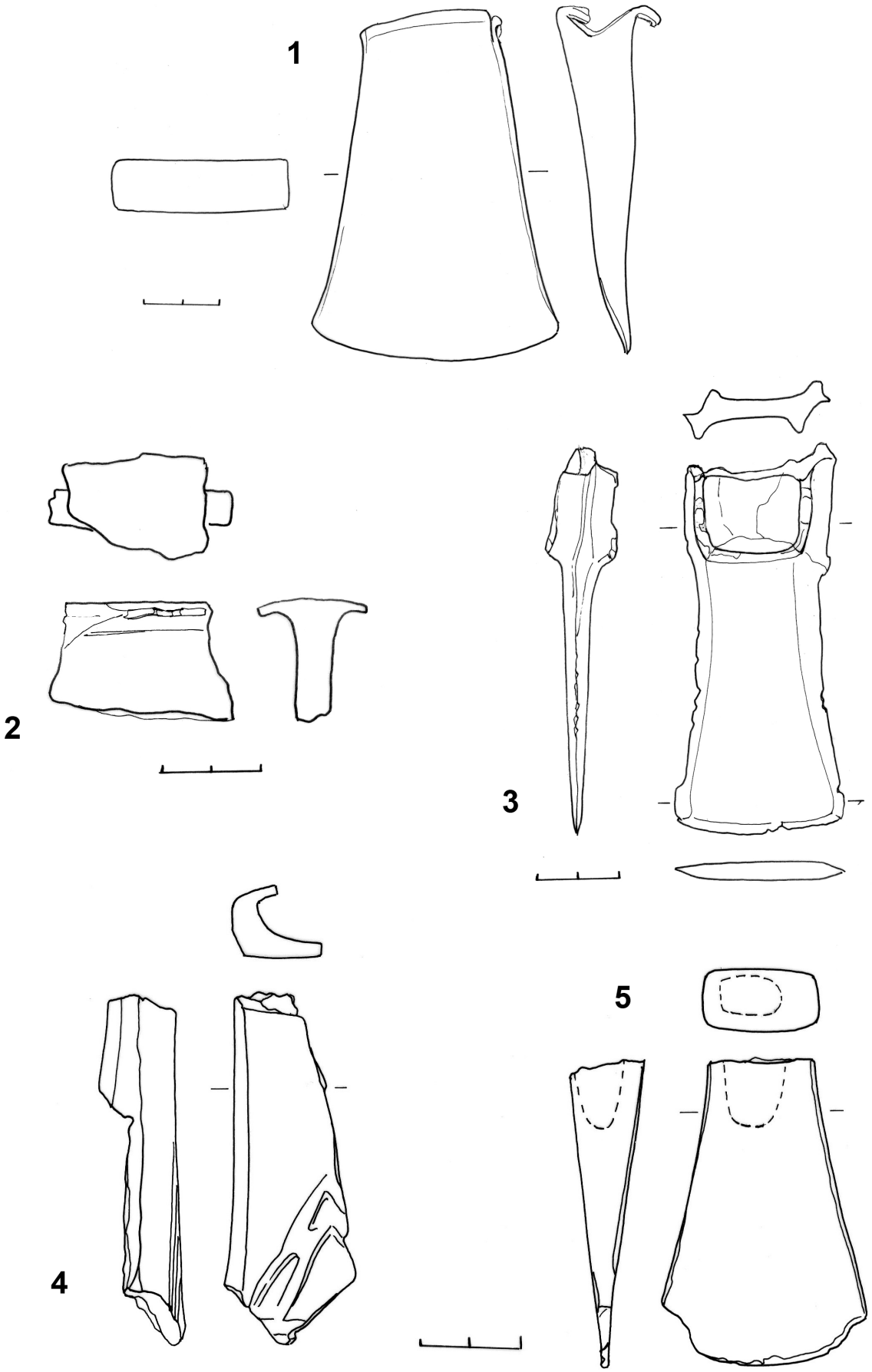
Т. XVIII



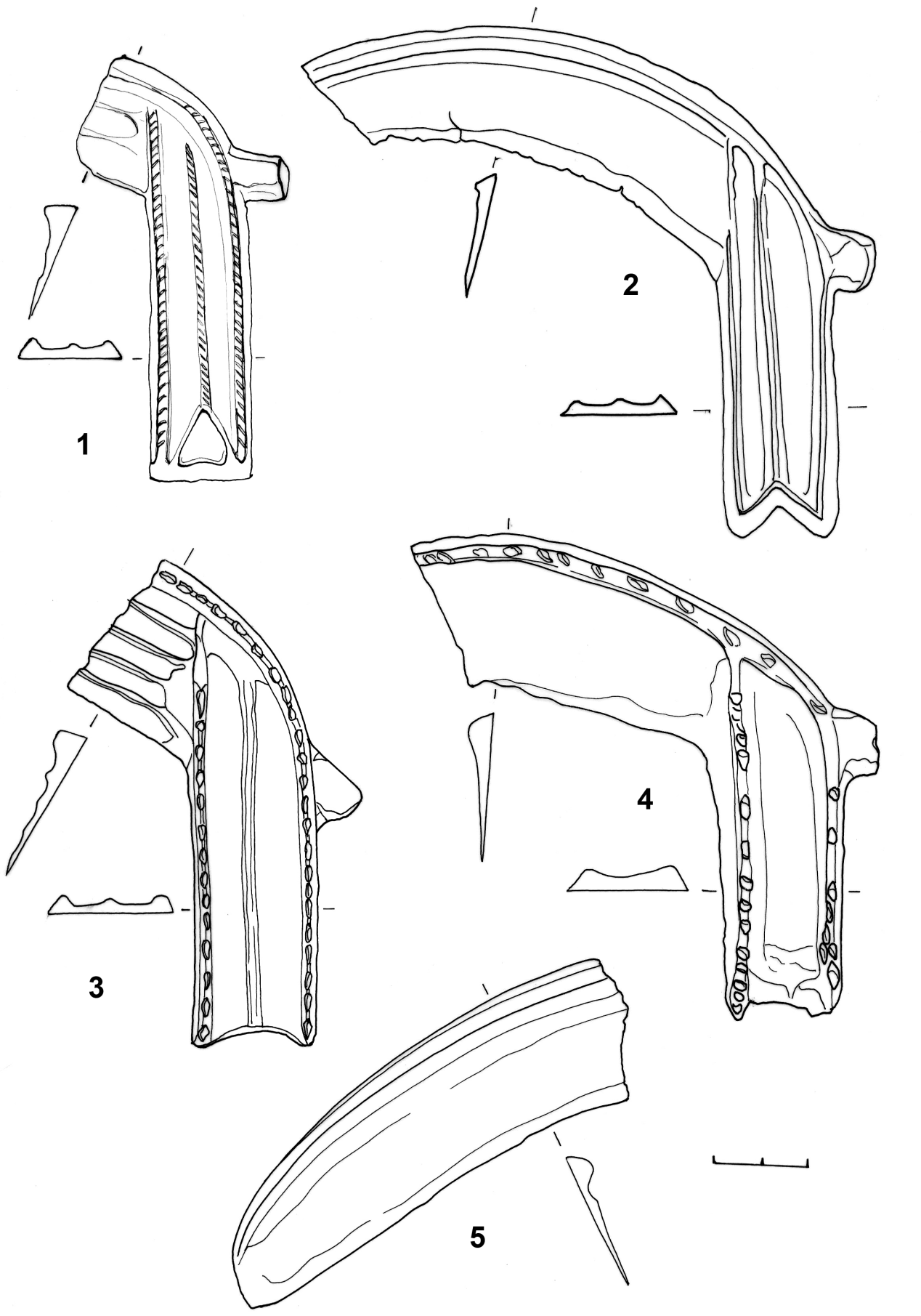
T. XIX



Т. XX



T. XXI



Т. XXII

Jovan Koledin, Museum of Vojvodina

HOARD KRČEDIN – BELI AT (KRČEDIN I)

Summary

This hoard, as well as certain items that belong to it, have been mentioned in the literature for more than 40 years, without the hoard itself being published. The aim of this paper is to publish the entire hoard. The hoard on the Beli at locality was discovered after ploughing in the autumn of 1960, on the border of two localities: Beli at and Večej, along the bank of the Patka River. The hoard was found at a depth of 0.20 cm, but originally it lay deeper. Namely, in the spring of the same year, deep ploughing was done by a tractor; moved by the plough the hoard was raised a little higher, being unnoticed it was buried in the ground again. Thus, it was found in the secondary hoard only in the autumn. By later reconnaissance of the place of finding another part of the bronze objects were found, as well as fragments of vessels. Judging by the fragments of pottery, the objects were in a larger pot-shaped or pithos-shaped ceramic vessel. Among the ceramic remains is a fragment of the rim of the bowl. It is possible that the bowl covered the opening of the pot. We can only assume that this is the entire contents of this hoard. The hoard has 101 items. Some items were intentionally broken so that it contains 117 pieces of bronze. The weight of the pantry is 10223.10 g. The hoard belongs to the II horizon of the hoard of Slavonia and Srem, Ha A1 time (12th century BC). The hoard contains four times more broken than whole objects. Due to its characteristics, the hoard can be interpreted both as a foundry and a votive hoard. The multitude of broken pieces, raw materials, the secondary use of surfaces for blacksmithing, all speaks in favour of the interpretation of the hoard as the property of a blacksmith-caster. On the other hand, its deposition in a vessel covered with a bowl indicates the rest of the ritual practice. Unfortunately, subsequent excavation at the place of the finding was not carried out; we have no documented circumstances of the finding, except for the report made after the collection of the items when they were already in the secondary position.

UDC 904:528.929.4(497.113 Aradac)

(НЕ)ОБИЧАН УЛОМАК ИНКРУСТОВАНЕ КЕРАМИКЕ ИЗ АРАДЦА У БАНАТУ

Александар Медовић
Музеј Војводине

Апстракт: Уломци керамике са биљним отисцима представљају драгоцени извор података везаних за реконструкцију одређених компонената древне вегетације, односно животне средине становника праисторијских насеља. Отисци указују на везу грнчара са непосредним окружењем, односно са начином производње керамике, али могу и да укажу на однос становништва према појединим биљним врстама. Међутим, идентификација листова може да се покаже изузетно сложеном и укључује не само ботаничка знања, већ захтева мултидисциплинаран приступ решавању проблема. Водећи се жељом да се утврди порекло пасте за инкрустацију керамике уломак је послат на анализу.

Кључне речи: археоботаника, средње бронзано доба, инкрустована керамика, мултидисциплинарност, *Clinopodium vulgare* (L.) Fritsch, обична маруља, отисак листа, СЕМ/ЕДС анализа

Увод

Југоисточно од Арадца, села надомак Зрењанина, протеже се некадашњи меандер Тисе. Његове обале запосели су у касном неолиту припадници Винчанске културе. Насеље је у литератури познато под називом Каменити виногради (Karapandžić, 1923). Данас се на том потесу још увек налази покоји виноград, где се производе вина одличног квалитета, али где још увек има пуно „камења". Камен је веома ретка сировина у војвођанској равници. Стога чуди назив „каменити", али само до обиласка терена. На косој, старој обали Тисе, на површини земље, врви од фрагмената каснонеолитске керамике која је именодавца овог потеса подстакла на овај назив. Нешто касније и нешто јужније (Сл. 1), између два некадашња меандра, припадници средњобронзанодобне Серемле културе су подигли насеље на надморској висини од 78 м. Лесна тераса на којој се налазило насеље издиже се у односу на нижи терен где је некада протицала река за око шест метара (*Vode Vojvodine*, 2019).



Сл. 1. Место налаза на карти Баната са краја 18. века, пре регулисања тока река Тисе и мелиорација (Josephinische Landaufnahme, 2020)

Fig. 1. Map showing the location of the discovery. Banat region between 1769 and 1772, before Tisza River realignment and land reclamation (Josephinische Landaufnahme, 2020)

Јоца Бакалов, заљубљеник у археологију из Зрењанина, открио је велики број археолошких локалитета у средњем Банату. Многи његови налази са површине земље су нашли пут до музеја и објављени су у престижним публикацијама у земљи и иностранству (Medović, 2012, 2010, 2009, 1995, 1993). Један његов налаз са бронзанодобног насеља код Арадца заинтересовао је и писца овог рада. Ради се о, на први поглед, обичном уломку инкрустоване керамике. Оваквих уломака има напретек. Међутим, оно што га издваја од осталих је, наизглед, савршен отисак листа на унутрашњој страни трбуха посуде (Сл. 2).



Сл. 2. Уломак трбуха инкрустоване керамике: а) спољашња страна, стрелицама назначена места одакле су узети узорци за СЕМ/ЕДС анализу; б) унутрашња страна са отиском листа. Фото: А. Медовић

Fig. 2. Pottery fragment from Aradac with white incrustation: a) outer side, arrows indicate the location of sampling for SEM/EDS analysis of white inlay; b) inner side with leaf imprint. Photo: A. Medović

Археолошки опис уломка би гласио:

Уломак горњег реципијента зделе. Обод је широко разгрнут, док је сама ивица обода профилисана ка унутрашњој страни. Ивица обода са спољне стране је украшена плитко урезаним, хоризонталним паралелним линијама. Врат посуде је кратак. Наглашен је, такође са плитко урезаним, хоризонтално паралелним линијама. У неким деловима ових урезаних линија очувани су трагови беле инкрустације. Испод врата реципијент посуде се шири. Са спољне стране, зид посуде је украшен са осам правилно утиснутих кружића (P=4 мм) у низу. Кружићи су изведени утискивањем танким шупљим предметом, вероватно биљног порекла. Површина изнад кружића је украшена густим, вертикалним, линеарним урезима (чешљаст орнамент). Орнамент је изведен чешљем. Трагови беле инкрустације су делимично очувани и у удубљењима овог орнамента. Спољна површина је фино углачана. На прелому са једне стране примећује се благо задебљање зида, могуће је да је у питању дршка. Унутрашња површина није тако фино обрађена, нити је украшена. На пределу испод врата налази се отисак једног минијатурног листа биљке. Отисак је веома добро очуван. Јасно се оцртава облик листа са главним „жилицама“. Лист је морао бити притиснут у влажну глину пре печења посуде. Након тога није глачан.

Посуда је рађена ручно од фино пречишћене глине. Добро је печена и има светлосиво-браон боју.

Очуване димензије: 8,7x4, 4x0,8 цм

Датовање: праисторија, средње бронзано доба (Серемле култура?)

Вегетабилни отисци на керамици

Керамика са биљним отисцима не представља реткост на археолошким истраживањима, а појављује се већ од неолита (Frumin & Tchekhanovets, 2016). Налази вегетабилних отисака на керамици су, међутим, много ређи од оних пронађених на деловима кућног лепа, насталих од плеве, делова класног вретена, зрна житарица и плодова других гајених култура и сакупљаног воћа, листова дрвећа, трава, или стабљика трске и плетера и сл. (Popovtschak & Zwiauer, 2003; Willerding, 1971). На једном гвозденодобном археолошком локалитету у Немачкој су, примера ради, на 100 уломака керамике пронађена три до четири биљна отиска, од којих је тек једна трећина могла да се идентификује (Körber-Grohne, 1981). Гајене културе су чиниле три четвртине одредивих отисака. Од свих делова посуда, дно је често било најбогатије „украшено“ отисцима који углавном потичу од плеве житарица. То указује да су посуде стављане на плеву да се суше како се не би залепиле за тло. Релативно мали број отисака на површини указује на то да се ради о ненамерним, случајним примесама при изради керамичких посуда. Наиме, није тешко претпоставити да су у једном ратарском насељу

наоколо лежала зрна житарица, па и на местима где се правила грнчарија (Gibson & Woods, 1990; Körber-Grohne, 1981).

За разлику од претходно наведеног, отисци/шупљине унутар керамике настали су намерним мешањем зрна и плеве са глином и потоњим сагоревањем истих приликом печења. Ради се о непластичним сировинама, примесама које смањују скупљање керамичке масе при сушењу и печењу (Hopf, 1979; Moskal-del Hoyo et al., 2017).

Осим отисака надземних делова биљака забележени су отисци корена на спољњој и унутрашњој страни посуда (Hekman, 2003). Позната је декоративна употреба отисака шупљих стабљика (као и на нашем примеру) на фигуринама из Усатова са Црног мора (An et al., 2019).

За разлику од отисака зрна житарица, или плеве, отисци листова су лако уочљиви и није потребно употребљавати посебну технику, односно израду „позитива" отисака латексом (Jacomet et al., 1999) како би се утврдила припадност роду, односно врсти биљке. Углавном се налазе на спољној страни дна керамичких посуда (Dombay, 1960; Hekman, 2003; Körber-Grohne, 1985; Willerding, 1971). У наведеним случајевима ради се о врстама чији листови имају велику површину, нпр. топола (*Populus*), винова лоза (*Vitis*), купус (*Brassica oleracea* L.), или смоква (*Ficus carica* L.). Ови листови су очигледно коришћени уместо уобичајених плетених простирки, или горе већ наведене плеве, за стављање свеже формираних, тешких посуда на сушење, пре печења. Додуше, постоје и изузеци кад је у питању величина отисака листова као и месту отиска на керамици; нпр. отисак иглице јеле (*Abies alba* Mill.) на гвозденодобном налазишту Хојнебург у Немачкој (Körber-Grohne, 1981).

Постоји још једна функција листова у грнчарству. У хеленистичком Јерусалиму пронађени су делови керамичких посуда са отисцима смоквиног листа на ободу керамичких посуда (Frumin & Tchekhanovets, 2016). Ово указује на намерну употребу зелених листова смокве за поправку обода током процеса сушења посуде. У тзв. кожном стању, пре печења, обод се суши брже од тела посуде, те постоји могућност његовог пуцања.

Избор биљака који се користи у грнчарству одражава његову доступност и функцију, која може бити и технолошка, или декоративна (Frumin & Tchekhanovets, 2016). У оба случаја, одабир биљке заснован је на особинама које немају везе са њиховом јестивошћу. Могуће је да има везе са њиховом приступачношћу. Према томе, подаци о биљкама и њиховој екологији могу послужити као драгоцен извор информација за овај до сада мало документовани аспект живота древних људи. Осим тога, сезонски развој биљака може да укаже на време израде керамике, што се утврђује анализом које су врсте коришћене, утиснути орган биљке и његова величина, која се разликује у зависности од времена и старости органа.

Методолошки приступ решавању проблема

Идентификација отисака листова на керамици није лака, поготову ако желите да идете „до краја" и дођете до закључка о којој врсти је реч (Jacomet et al., 1999). Пре свега, проблем представља мали број кључева за идентификацију који се односе само на вегетативне делове биљака, а који су мање-више били игнорисани у односу на генеративне делове биљака. Али, и поред вегетативних кључева идентификација остаје и даље незгодна (Groom, 2009; Poland & Clement, 2009). Можда је најискреније рећи да ће овде бити понуђена најближа могућа идентификација (*best fit identification*) биљке која је оставила отисак листа на уломку керамике.

Проучавањем фосилних остатака листова су се последњих 175 година пре свега бавили палеоботаничари (Dilcher, 1974), док су археоботаничари изучавали полен, фосилне остатке семена плодова и остатке дрвета. Плодови и семена имају специфичан облик и величину те могу у великом броју случајева да се релативно лако идентификују. За разлику од вегетативних делова биљака, семена и једносемени плодови се сматрају јединкама: ово је врло ретко стање у биљном свету. Због тога можемо да их бројимо, али и меримо њихову тежину, те међусобно упоређујемо. Поређење облика угљенисаног зрна житарица са данашњим у погледу величине није директно могуће, јер процес угљенисања скраћује дужину зрна за око десетину, уз истовремено повећање ширине и дебљине до трећине (Ferrio et al., 2004; Hopf, 1955).

Овде ћемо прескочити имагинарну линију која раздваја ове две сродне научне дисциплине и послужити се палеоботаничким методама проучавања

морфометрије лишћа, али и ослонити се на искуства колега, савремених ботаничара.

У биљном свету постоји невероватна разноликост облика лиске, обода лиске и нерватуре листа (Ash et al., 1999; Dilcher, 1974; Ellis et al., 2009). Генерално постоје две потешкоће приликом поређења карактеристика листова: листови варирају по облику и/или величини са једног краја биљке на други, а различити хербаријумски узорци не представљају увек упоредне делове биљака (El-Gazzar & Watson, 1970). Зато се препоручује да се приликом упоређивања у обзир узму само листови са средине стабљике (Tucker & Naczi, 2007). Ми ову могућност, нажалост, немамо. Осим тога, у хербаријумима се углавном чувају јединке у цвату, а не нпр. младице или јединке које су тек презимиле.

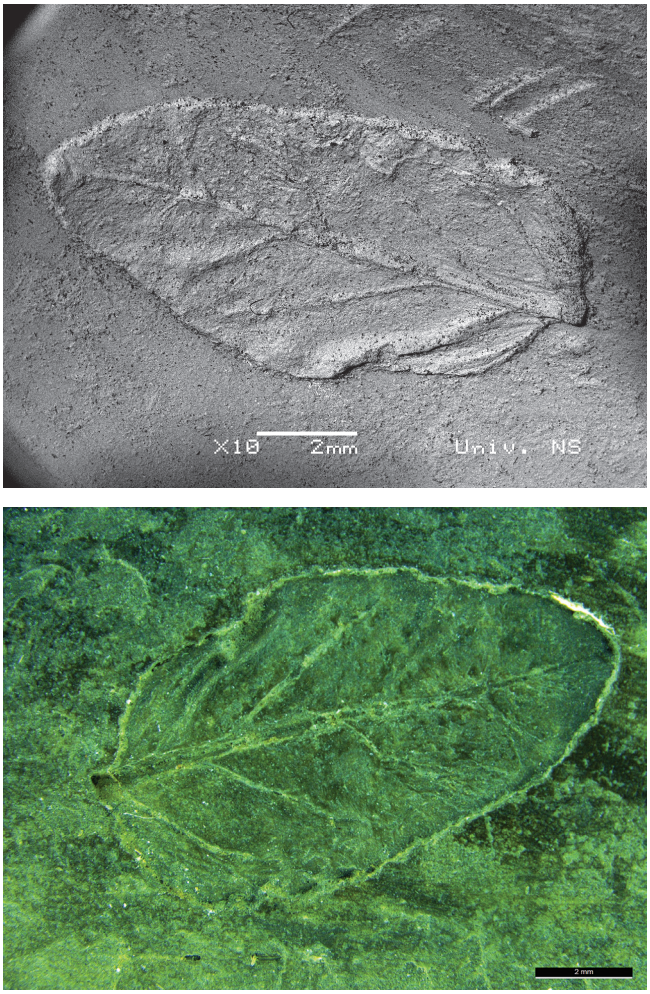
Додатне, веома важне одлике за детерминацију биљака представљају распоред листова, сложеност листа као и лисна дршка, што у нашем случају остаје непознаница. Приликом идентификације отиска листа смо се водили личним искуством аутора, као и колега, „савремених" ботаничара који су замољени за помоћ при идентификацији. Осим стручне литературе, коришћен је и Хербаријум Универзитета у Новом Саду – Хербаријум БУНС.

Отисак листа

Отисак листа на керамици оставила је једна врста цветнице из класе дикотила, вероватно њен зељасти представник који на основу облика и типа нерватуре припада фамилији уснатица (Lamiaceae). Решење припадности фамилији је релативно једноставно, али кључни елемент за одређивање недостаје — део стабла који треба да је угласт, четвороброд.

У флори Србије заступљено је 30 родова уснатица са петоструко више врста (Diklić & Janković, 1974). Највећи део биљака ове фамилије богат је етеричним уљима, која им дају својствен, ароматичан мирис, али и антимикробско деловање (Grlić, 1990). Многе уснатице служе у кулинарству као мирођије и зачини, а неке се у ту сврху данас и узгајају. Многе се употребљавају и у народној медицини.

На основу отиска само једног листа стиче се утисак да се ради о некој врсти из рода нана (*Mentha*), маруља (*Clinopodium*), потплотуша (*Nepeta*), или можда рода мравинаца (*Origanum*).



Сл. 3. а) Отисак листа снимљен скенирајућим електронским микроскопом (СЕМ), размерник 2 мм; б) фотографија отиска листа са више фокуса, размерник 2 мм. Фото: М. Рат

Fig. 3. a) Photo of leaf imprint taken by scanning electron microscope (SEM). White bar indicates 2 mm scale; б) Multi-focus photo of leaf imprint. Black bar indicates 2 mm scale. Photo: M. Rat

Измерене су димензије отиска листа на уломку керамике. Дужина отиска износи 11,28 мм; а ширина 6,56 мм. Однос дужине/ширине је 1,72 (Šarić-Kundalić, 2009); има уско јајаст облик (Hickey, 1973). Основа лиске је округласто-одсечена, асиметрична (Ash et al., 1999) и једна половина лиске на основи пада ниже од друге (Сл. 3). Чини се да је отисак на бази лиске, са леве стране, оштећен, односно да се лиска на овом делу „згужвала". Због тога је угао основе лиске смањен. Још је оштар (Ash et al., 1999) и износи 88,99°. Угао врха лиске (Ash et al., 1999) је такође оштар и износи 78,59°. Обод је,

вероватно, кренатног типа (Ash et al., 1999; Ellis et al., 2009) са неколико плитких зубаца са обе стране. Нерватура је пераста. Јаче истакнут главни нерв је видљив целом дужином отиска. Сужава се од базе лиске ка њеном врху. На око 1/3 од врха лиске главни нерв одступа од осе симетрије. Бочни, секундарни нерви су слабије изражени. Јасно су видљива четири бочна нерва – три са десне и један са леве стране отиска, четири су нејасна, док се два базална тек назиру. Такозвани камптодромни секундарни нерви при ободу постају нејасни. Не завршавају на ободу лиске (Hickey, 1973), већ су нагло закривљени према апексу. Размак између секундарних нерава се смањује од врха ка основи лиске (Ash et al., 1999).

На осмини (1/8) дужине лиске мерене од врха измерена је ширина листа од 3,33 мм, док је ширина лиске мерена на осмини дужине лиске од основе лиске износила 4,65 мм (Šarić-Kundalić, 2009). Било је могуће измерити четири угла (Сл. 4) између отиска примарног нерва и линије која спаја



Сл. 4. Измерени углови између отиска примарног нерва и линије која спаја абаксијални крај секундарног нерва према позицији 10% аксијалне дужине (Hill, 1980). Фото: А. Медовић

Fig. 4 Measured angles between the imprint of the primary vein and the line joining the abaxial end of the imprint of a secondary vein to the position of the 10% adaxial length (Hill, 1980). Photo: A. Medović

абаксијални крај секундарног нерва према позицији 10% аксијалне дужине (Hill, 1980). Ни једном вредност није прешла изнад 30°, а ни испод 25°: α=27,95°, β=25,8°, γ=28,92° и δ=26,93°.

Још једна отежавајућа околност приликом идентификације листа је чињеница да је током процеса израде керамике величина отисака смањена у односу на стварну величину листа за износ стопе скупљања глине, а који за сваку глину варира. Глина се скупља како током процеса сушења, тако и током процеса печења. Много је фактора који утичу на тај проценат, почевши од саме сировине, примеса, дужине и начина сушења, висине температуре печења... Глинени предмети високе порозности смањују се за око 10% од влажног стања до готовог производа (Peterson & Peterson, 2003). Овај проценат расте са квалитетом производа, тако да се фини порцелански предмети највише скупљају, од 15 до 20 процената. Уколико узмемо да се отисак умањио за 10% лист који је оставио отисак на нашој керамици био је дугачак око 12,41 мм, а широк око 7,22 мм. Ширина на 1/8 дужине лиске од врха лиске стога износи 3,66 мм, док је ширина лиске на 1/8 од дужине лиске мерене од основе листа 5,12 мм.

Резултати

Приликом одређивања могуће биљне врсте потребно је применити мултидисциплинарни начин размишљања решавања овог проблема. Потребно је имати у виду климатске прилике током бронзаног доба, али и упознати геолошке одлике окружења праисторијског насеља, односно утврдити порекло глине коришћене за израду керамике и могуће место где је обликована.

Археоклиматолошке и хидролошке прилике у југоисточној Панонији у бронзаном добу

С обзиром на то да су налази макроботаничких истраживања још фрагментовани и садрже углавном информације везане за привредне активности природно окружење праисторијских насеља се углавном изводи на основу тзв. природних потенцијала вегетације, а чије је утврђивање услед јаког антропогеног утицаја, као нпр. у Војводини, веома отежано (Parabućski & Janković, 1978; Pihler et al., 2016). Помоћ при одређивању природног окружења представљају карте начињене у 18. веку,

у време када утицај човека није био толико изражен, пре свега кроз подизање насипа и канала (Arcanum, 2020). Како се Арадац налази у плавном делу Тисе, за очекивати је вегетацију на чије стварање пресудну улогу има вода (Xu et al., 2019).

На основу резултата добијених анализом сталагмита из пећине Трио у парку природе Мечек у близини Печуја, на југозападу Мађарске, између 1600. и 1400. г. п. н. е. долази до наглог захлађења праћеног повећаном влажношћу, пре свега у зимском периоду (Demény et al., 2018). Постепено захлађење је започело већ око 1700. године, са том разликом да је највећа влажност у периоду између 2000. и 1250. године резултат повећног интензитета падавина током летњег периода. Археолошки докази повећане влажности повезаних већим водостајем река и поплавама у бронзаном добу, средином 12. века п. н. е., у јужној Панонији постају видљиви коришћењем резултата педолошких анализа (Medović, 2013). Оба случаја захлађења са повећаном влажности доводе се у везу са катастрофалним ерупцијама вулкана Тера на Санторинију и Хекла на Исланду (Demény et al., 2018; Falkenstein, 2013; Siklósy et al., 2009). Дупљајска колица, археолошки артефакт дубовачко-жутобрдске културе средњег бронзаног доба сведочи о мочварном амбијенту југоисточне Панониje (Garašanin, 1951; Petrović, 1928). Колица вуку барске птице. У овом контексту треба поменути наводе Приска, византијског дипломате на двору Атиле Хунског, који два миленијума касније описује интересантан и инвентиван начин путовања кроз мочварне пределе овог дела Карпатске котлине – сплавовима које варвари возе са собом на колима (Ostrogorski, 1955).

До почетка 18. века између 35 и 50% површина у Војводини било је стално угрожено сувишним водама: од поплава река које протичу кроз ово подручје, од унутрашњих вода и високих подземних вода (Dragović et al., 2005; Milošev & Savić, 2009). Стога не чуди да је вегетација бара, мочвара и ритова давала печат непрегледним пространствима равнице, као да је била уткана у њене просторе (Stojanović et al., 1987). Због угрожености водама, велики хидромелиорациони радови на подручју Војводине, започети су почетком 18. века у Банату, као најугроженијем подручју од превлаживања земљишта. Само у средњем Банату, реке Бегеј и Тамиш, плавиле су подручје велико скоро 300.000 ха (Dragović et al., 2005).

Тиско плавно подручје је, наводно, на неким местима било широко и до 60–70 км (Babos & Mayer, 1939). На основу увида првог војног премера Хабзбуршког царства са краја 18. века овај податак се чини преувеличаним. Реалније је да је то подручје било широко око 20 км (Arcanum, 2020). Па ипак, у мноштву мочвара, градови и села су се издизали као мала острва. Између ретких насеља саобраћај се одвијао углавном чамцима, или сплавовима. Саме реке су се изгубиле у мочварама. Након сваке поплаве, безброј стајаћих поплављених удолица, мочвара и трске, формираних у одводима широких долина равнице и Подунавља, биле су преплављене незамисливом масом инсеката који су ширили клице заразних болести. Већа мочварна вегетација која се брзо распадала учинила је ваздух нездравим, а воду немогућом за пиће (Babos & Mayer, 1939).

Нане

Управо су климатске и хидролошке прилике у бронзаном добу указивале да је отисак могао да настане од једне врсте из рода нана. Нане су често повезане са влажним земљиштима. Уобичајена станишта су им долине река, котлине, рубови мочвара, бара, а ређе суве ливаде; јављају се понекад и као коров у усевима и уз ободе оранице (Shishkin, 1977).

Разлог зашто многи ботаничари у широком луку заобилазе род нана када је у питању њихова идентификација лежи у томе да поред неколико основних врста (Čanak et al., 1978; Gajić, 1983) постоји велики број варијетета и хибрида који су настали међусобним укрштањем (Raabe, 1980; Šarić-Kundalić, 2009; Tucker & Naczi, 2007). То је резултирало израженом вишеобличношћу и великој разноврсности састава етеричног уља (Gobert et al., 2002). Наводи се податак да је чак 3000 различитих имена објављено у оквиру овог рода од издавања књиге Карла Линеа *Врсте биљака* из 1753. (Tucker & Naczi, 2007). Већина хибрида је стерилна, или субфертилна, али вегетативно размножавање им омогућава да опстају. Најпознатији хибриди су питома нана, или пеперминт (*Mentha* x *piperita*), и класаста нана (*Mentha spicata* L.). Питома

нана је настала хибридизацијом водене (*M. aquatica* L.) и класасте нане.

С обзиром на то да барска нана (*M. pulegium* L.; Сл. 5) има најмање листове од свих нана (1–2 цм) (Poland & Clement, 2009), било је природно да идентификацију започнемо са овом врстом. Најстарији сачувани писани извор о употреби барске нане је *Хомерска химна Деметри*, а датује се око 7. века п. н. е. (Bizzotto, 2018). Везује се за елеусинске мистерије и Деметрин култ, један од најстаријих аграрних култова. Помиње се као један од састојака кикеона. Кикеон углавном означава напитак направљен од различитих састојака биљног и/или животињског порекла: најчешћи састојак био је јечам док би остале компоненте могле бити различите, нпр. вода, вино, мед, тимијан, лук, сир. У *Хомерској химни Деметри* су наведени следећи састојци: вода, јечмено брашно и свежа гранчица барске нане. Лист барске нане се при бази лиске клинасто сужава и прелази у лисну дршку.

Све нане имају перасту нерватуру листа. Барска нана може да личи на малу јединку пољске нане (*M. arvensis* L.), али лако их је раздвојити на основу карактеристика цвета и листа. За разлику од пољске нане (*M. arvensis* L.), или водене нане (*M. aquatica* L.) које имају 4–5 или више бочних нерава (*M. pulegium* L.) има три бочна нерва са сваке стране средишњег нерва (Hegi, 1927). *M. arvensis* обично има 3(2)–6 пари слабо изражених бочних нерава.

Пољска нана (*M. arvensis* L.) има јајасто-овалну лиску, широку до 35 мм, али обично не ширу од 20 мм. Дугачка је до 60 мм, али углавном не већа од 40 мм, индекс ширине и дужине се креће од 1:1,5 до 1:2,5. Лисна база је клинастог облика, ређе широко-клинасто заобљеног облика, највећа ширина лиске се налази између 2/5 до средине лиске. Имају туп врх. Обод лиске је обично само благо назубљен. Пољска нана не заслужује с правом своје име. Оптималне услове за раст и развој проналази на отвореним стаништима заједно са рудералном вегетацијом, нпр. на ораницама. Међутим, углавном избегава веома плодна земљишта. Преферира свежа и влажна тла. Осим тога такође може да продре у веома влажне биотопе, попут тршћака, или плавних ливада (Raabe, 1980). Биолози са фино диференцираним чулом мириса разликују пољску и водену нану по мирису. Док водена нана одише чистим, пријатним мирисом ментола, пољску нану карактерише неугодан мирис који подсећа на терпентин, а који постаје јачи кад се лист протрља (Raabe, 1980).

Водена нана (*M. aquatica* L.) расте по мочварним и влажним ливадама, уз изворе, потоке и стајаће воде. Уопштено, расте на влажном и хранљивом тлу. Често покрива веће површине (Grlić, 1990). Ароматични листови водене нане користе се као зачин. Побољшава укус куваног поврћа, нпр. шаргарепе, грашка и купуса. Смрвљени листови свеже



Сл. 5. Барска нана (*M. pulegium* L.) на локалитету Жабаљ – Нове земље на десној обали Тисе, преко пута Арадца. Снимљено 1. 8. 2019. Фото: А. Медовић

Fig. 5. Pennyroyal (*M. pulegium* L.) at the site of Žabalj – Nove zemlje on the right bank of the Tisza River, across from Aradac. Photo taken: 1. 8. 2019. Photo: A. Medović



Сл. 6. Сезонска варијација величине листова. Водена нана (*M. aquatica* L.) у Археоботаничкој башти Музеја Војводине зими, Нови Сад. Снимљено 10. 1. 2020. Фото: А. Медовић

Fig. 6. Seasonal variation of leaf size. Water mint (*M. aquatica* L.) in Archaeobotanical garden of the Museum of Vojvodina in winter, Novi Sad. Photo taken 10. 1. 2020. Photo: A. Medović

нане могу се посути по свакој врсти печеног меса. Додани млеку спречавају укисељавање.

Нане презимљују (новембар–март) са кратким изданцима и смањеним листовима (Poland & Clement, 2009). Управо ова појава је улила наду за решење проблема. У јануару (Сл. 6) неколико листова са врха водене нане из Археоботаничке баште Музеја Војводине је упоређено са отиском на керамици. Иако се нерватура лиске поклапала, облик листа се никако није подударао. Пре свега лиска водене нане је шира у односу на оригинал.

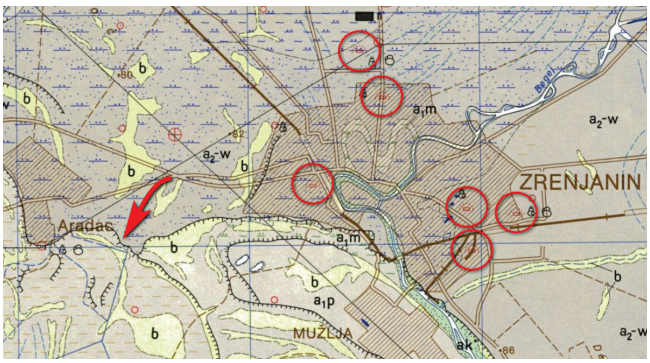
Макроботанички налази нане

Једанаест и по километара југозападно и око четрдесет метара више (*Vode Vojvodine*, 2019) од места налаза овог фрагмента уздиже се на Тителском платоу бронзанодобни и гвозденодобни локалитет Феудвар код Мошорина. Овде је идентификовано 38 налаза ситних, неугледних орашица (0,5–1 мм) из рода *Mentha* (Kroll & Reed, 2016). Налази су сврстани у рубрику „могуће корисне биљке", односно биљке које су се врло вероватно користиле, али за које се такође може рећи да се појављују и као коров у насељу, или које припадају потенцијалној природној вегетацији. Употреба нане као народног лека, или као зачинске биљке не може бити искључена пре свега због начина употребе. Горњи делови нане се беру непосредно пред цветање, или за време цветања. Лист се бере млад, али кад је потпуно развијен. Већина врста нана сушењем постепено губи мирис, зато их је најбоље користити у свежем стању (Grlić, 1990).

Геологија

Почетком горњег плеистоцена из алпских и северноевропских ледничких области, реке и ветрови у Панонску низију доносе обиље фине жуте прашине, која се таложи. Од ње настаје лес. Лес који је навејаван на оцедите површине задржава своје пређашње особине, али у алувијалним равнима војвођанских река изложен је дејству подземних вода. Та вода из леса испира карбонатне састојке и он почиње да се заглињава. Тако временом настаје акватични, или барски лес, познат као лесоидна глина (Bukurov & Ćurčić, 1990). Сматра се да је терасни лес сложен по својим особинама и да у различитим деловима терасе има карактер преталоженог, барског, односно сувоземног леса (Bukurov, 1953). Барски лес заузима највеће пространство на терасама. Он уједно садржи доста глине. На површини барског леса вода се дуже задржава.

Лежишта цигларске иловаче у овом делу Војводине нису реткост. На геолошкој карти Србије (Terzin et al., 1995) означена је неколицина на тзв. новобечејско-зрењанинској лесној тераси (Сл. 7). Међутим, позајмишта глине је у прошлости било много више. На каснонеолитском локалитету Борђош код Новог Бечеја на пример, позајмиште глине из касног средњег века, односно новог века, се усекло и оштетило градински део неолитског насеља на лесној тераси (Hofmann et al., 2020). Претпостављамо да су позајмишта глине била свуда уз праисторијска насеља на ободу лесне терасе, како Борђоша, тако и Арадца и других налазишта.



Сл. 7. Геолошка карта Србије: Зрењанин, 1:100.000. Лежишта цигларске иловаче заокружена црвеном бојом. Место налаза уломка керамике означено стрелицом.

Fig. 7. Geological map of Serbia: Zrenjanin, 1:100.000. Brick clay deposits are enclosed in red circles. The location of the discovery marked with an arrow.

Након својеврсног научног ролекостера приликом идентификације и скорог одустајања од исте, решење енигме којој врсти припада отисак пронађен је, сасвим случајно, на необичном месту. На једној викендици на Фрушкој гори урађена је пре две деценије санација помоћног објекта. Том приликом је настао профил леса у дужини од пет метара. На лесној косини се полако развија вегетација (Сл. 8). Једна од најзаступљенијих врста је обична маруља (*Clinopodium vulgare* (L.) Fritsch) (Сл. 9). Ова вишегодишња биљка је позната и под другим латинским именом (*Calamintha vulgaris* (L.) Druce). Вегетативно се размножава столонима. Код ове врсте је примећено да дужина лиске у

односу на њену ширину дупло више варира (Arabaci et al., 2010). С обзиром на то да маруља може да расте и развија се на овој подлози може се претпоставити да је могла да запоседне и лесни профил праисторијског позајмишта глине. То би уједно значило да је керамика прављена недалеко од места експлоатације глине.



Сл. 8. Лесни профил на Фрушкој гори са обичном марољом (*Clinopodium vulgare* (L.) Fritsch). Фото: А. Медовић

Fig. 8. Loess profile at Fruška Gora mountain covered with wild basil (*Clinopodium vulgare* (L.) Fritsch). Photo: A. Medović



Сл. 9. Обична маруља (*C. vulgare* (L.) Fritsch). Фотографија снимљена: 29. 8. 2020. Фото: А. Медовић

Fig. 9. Wild basil (*C. vulgare* (L.) Fritsch). Photo taken: 29.8.2020. Photo: A. Medović

Крајем августа 2020. јединка маруље пренесена је у Археоботаничку башту Музеја Војводине. Голим оком се могло уочити да се лист врха младице савршено подудара са отиском листа на керамичком уломку (Сл. 10).



Сл. 10. Савршено подударање: Вршни лист обичне маруље (*C. vulgare* (L.) Fritsch) и отисак лиске на уломку бронзанодобне керамике. Фото: А. Медовић

Fig. 10. A perfect match: Top leaf of wild basil (*C. vulgare* (L.) Fritsch) and the leaf imprint on Bronze age pottery. Photo: A. Medović

Обична маруља (*Clinopodium vulgare* (L.) Fritsch)

Обична маруља је вишегодишња зељаста биљка. Стабљика јој је усправна или издигнута. Може да нарасте до 60 цм висине. Наспрамни листови су дуги око 2,5 цм и широки 1–3 цм (Šilić, 1977). Просечна дужина лиски код *C. vulgare* L. subsp. *vulgare* у Турској износи 28,75 мм, док је ширина 16,58 мм (Arabaci et al., 2010). Однос дужине и ширине лиске износи 1,73. Код обичне маруље примећена су варирања у погледу величине листова и цветова. Цвета од јула, ређе јуна, до септембра, односно октобра. Кестењастомрки плодови су глатки, округли и сићушни орашчићи дуги су 1–3 мм, а 0,8–0,9 мм широки. Шири се столонима (Čanak et al., 1978), а сваке године обилно доноси и семе. Маруља је хемикриптофита, односно њени пупољци се зими налазе на површини. Ова врста има веома широку еколошку амплитуду. Настањује сунчане и суве ливаде, пашњаке, светле шуме, рубове шума и шумске честаре, шикаре и живице. За марољу је карактеристично да не бира геолошку подлогу ни земљиште (Šilić, 1977). Распрострањена је у већем делу Европе, Азији и северној Африци.

Експериментална археологија

Техника отискивања на полутврду глинену површину врши се притиском алата који оставља негатив мотива. Ако је површина предмета за

отискивање већа од 1 цм потребан је противпритисак како би дошло до отискивања. Избор алата и технике је велик. Могу се отискивати прсти, нокти, шкољке, шила, врпце, печати... Глина веће пластичности прља алат, или предмет отиска, док сува глина не допушта отисак мотива (Zlatunić, 2007). Аплицирање се изводи тако што се на полутврду глину причврсти жељени мотив или декорација. На рубовима или око апликације (на подручју додира апликације и површине предмета) често се појављују деформације као нпр. размазана глина.

Циљ овог експеримента је био да се утврди да ли лиске појединих биљака за које се претпоставља да су оставиле отисак остављају видљиве трагове нерватуре. Неке биљке имају сличну нерватуру која је слабије изражена. У експерименту је коришћена „конзерваторска" глина за коју Зорана Ђорђевић, конзерваторка Музеја Војводине, тврди да је мало „масније" у односу на грнчарску. Отисак два вршна, наспрамна листа маруље из Археоботаничке баште Музеја Војводине начињен је 28. 10. 2020. На претходно поравнатој површини глине лиске су равномерно утиснуте у глину. Резултати су следећи:

Отисак бр. 1: Јасно су видљиви главни и секундарни нерви. На око 1/3 од врха лиске главни нерв одступа од осе симетрије. Дужина лиске износи 11,95 мм, а ширина 8,14 мм. Однос дужине и ширине је 1,47. На осмини (1/8) дужине лиске мерене од врха измерена је ширина листа од 4,10 мм, док је ширина лиске мерена на осмини дужине лиске од основе лиске износила 6,58 мм. Угао основе лиске је туп и износи 104,64°, а угао врха лиске оштар, 88,84° (Ash et al., 1999). Обод је кренатног типа (Ash et al., 1999; Ellis et al., 2009) са пет ситних зубаца са обе стране. Нерватура је пераста. Јаче истакнут главни нерв је видљив целом дужином отиска. Сужава се од базе лиске ка њеном врху. Бочни, секундарни нерви, пет са обе стране, су јасни. Према ободу постају нејасни. На лиски се секундарни нерви не завршавају на ободу лиске, већ су нагло закривљени према апексу. Камптодромни су, али још не потпуно брохидодромни (Hickey, 1973). Међутим, на отиску лиске то није јасно видљиво. Размак између отисака секундарних нерава се смањује ка основи лиске (Ash et al., 1999). Било је могуће измерити углове (Сл. 11) између отиска примарног нерва и линије која спаја абаксијални крај секундарног нерва према позицији 10% аксијалне дужине (Hill, 1980). Отисци базалних секундарних нерава су имали највише вредности, 53,37° и 54,46°. Идући ка врху углови се постепено смањују. Најмање вредности углова измерене су на левој страни отиска и износе 17,98° и 16,72°. Само један угао, измерен при апексу са десне стране, одступа од овог правила. Овде је измерена вредност 31,34°. Измерене вредности су у директној вези са видљивошћу крајњих тачака секундарног нерва.

Нагиб углова у потпуности зависи од квалитета отиска – што бољи отисак, то мањи угао. Само у два случаја је успешно измерен угао који се није завршавао на крајњој видљивој тачки отиска нерва, већ на месту где се нерв прелама ка апексу (Сл. 11). Тако су измерене вредности 51,34° (уместо 38,4°) и 40,53° (уместо 30,70°). Измерени углови између примарног и секундарног нерва су због тога најмање поуздана карактеристика приликом поређења.



Сл. 11. Први отисак листа обичне маруље из Археоботаничке баште Музеја Војводине начињен 28. 10. 2020. Размерник 2 мм. Фото: А. Медовић

Fig. 11. First leaf imprint of wild basil from the Archaeobotanical Garden of the Museum of Vojvodina made on 28.10.2020. Black bar indicates 2 mm scale. Photo: A. Medović

Отисак бр. 2: Отисак је начињен на претходно поравнатој површини глине. Јасно су видљиви главни и секундарни нерви (Сл. 12). На око 1/3 од врха

лиске главни нерв одступа од осе симетрије. Дужина лиске износи 11,43 мм, а ширина 7,82 мм. Однос дужине и ширине је 1,46. На осмини (1/8) дужине лиске мерене од врха измерена је ширина листа од 4,02 мм, док је ширина лиске мерена на осмини дужине лиске од основе лиске износила 6,45 мм (Šarić-Kundalić, 2009). Угао основе лиске и угао врха лиске су тупи: 103,79° и 90,76° (Ash et al., 1999).



Сл. 12. Други отисак листа обичне маруље из Археоботаничке баште Музеја Војводине начињен 28. 10. 2020. Размерник 2 мм. Фото: А. Медовић

Fig. 12. Second leaf imprint of wild basil from the Archaeobotanical Garden of the Museum of Vojvodina made on 28.10.2020. Black bar indicates 2 mm scale. Photo: A. Medović

Дискусија

Отисак лиске на керамици из бронзаног доба потиче од једне врсте цветнице из класе дикотила, вероватно њен зељасти представник који на основу облика и типа нерватуре припада фамилији уснатица (Lamiaceae) и то некој врсти из рода нана (*Mentha*), маруља (*Clinopodium*), потплотуша (*Nepeta*) или можда рода мравинаца (*Origanum*). Наизглед, веома добро очуван отисак лиске на керамици из бронзаног доба приредио је велике потешкоће приликом идентификације. Било је потребно решити неколико проблема приликом идентификације од којих неке немају везу са ботаником, нпр. оригиналне димензије листа су услед сакупљања глине приликом сушења и печења смањене на керамици. Познато је да величина и/или облик листа варирају са једног краја биљке на други. Хербаријумски узорци не пружају увек упоредне делове биљака. Препорука да се приликом упоређивања у обзир узму само листови са средине стабљике у овом случају није била применљива. Осим тога, у хербаријумима се углавном чувају одрасле јединке, у цвату. Чак ни коришћење вегетативног кључа, али ни кључа за одређивање клијанаца који је широко распрострањен у ратарству приликом одређивања коровских врста, нису дала поуздане резултате.

Са друге стране, познати су подаци везани за климатске прилике током бронзаног доба. Они су ишли у прилог томе да је биљка коју тражимо потиче из рода нана. Међутим, морфолошке карактеристике листова барске и водене нане које су и данас у овом делу Потисја веома честе врсте, не одговарају у потпуности са отиском лиске. Већу подударност показује лист водене нане. Могућа прекретница у идентификацији отиска листа пронађена је у зимско доба у Археоботаничкој башти Музеја Војводине. Уочено је да водена нана која је презимљавала има много мање листове него касније у току године. Сезонски развој биљака утиче на величину биљног органа. И поред тога, лист се није уклапао. Сличност са отиском листа код пољске нане (*M. arvensis* L.) кварила је лисна база која је код ње клинастог облика. Осим тога, ова врста нити је толико честа због чега је имала улогу у исхрани становника, као зачинска биљка.

Геолошке одлике окружења праисторијског насеља су познате. Глина коришћена за израду керамике потиче највероватније из позајмишта које се налазило у самој близини насеља. Барски лес заузима највеће пространство на лесној тераси у овом делу Потисја. Он уједно садржи доста глине. Случајни налаз обичне маруље на лесној косини је била недостајућа „коцка“ у решавању енигме.

Наизглед савршени отисак листа у стварности то заправо и није, већ има одређене недостатке. Морфолошке карактеристике отиска одговарају листовима уснатица, неке се поклапају са карак-

ристикама нана. На снимку начињеном са скенирајућим електронским микроскопом (СЕМ), али ни на снимку са више фокуса урађеним са бинокуларном лупом није било јасно видљиво како се завршавају секундарни нерви. Међутим, гледано под одређеним углом на бинокуларној лупи, уз одређено осветљење, примећена је карактеристика вршних, младих листова обичне маруље: секундарни нерви још нису у потпуности брохидодромни (Сл. 13).

Након свега реченог постаје јасно зашто се археоботаничари на почетку радо „пецају“ и потом хватају у коштац са вегетабилним отисцима биљака на керамици, док их касније у широком луку заобилазе.



Сл. 13. Фотографија отиска листа под углом открива да су секундарни нерви брохидодромни: нерви до руба листа теку мање-више равно или лучно, али пре самог руба стварају петљу тако што се доњи нерв у луку савија према горњим и спаја се са њим. У доњем десном углу представљен је карактеристичан брохидодромни лист маруље са „средине стабљике“. Фото: А. Медовић

Fig. 13. A high angle photo of leaf imprint reveals that the secondary veins are brochidodrome, e.g. the veins run towards the leaf edge more or less straight or arcuate, but before they reach the edge they form a loop by bending the lower vein in the arch towards the upper one. In the lower right corner, a characteristic brochidodrom leaf of wild basil from the “middle of the stem“ is presented. Photo: A. Medović

Макроботанички налази имају ограничен исказ

Уколико неку биљку одмах после брања или жетве, због нпр. њеног конзервирања, исецкамо, или ако је одмах, у свежем стању конзумирамо, шансе да њене остатке нађемо на археолошким локалитетима, нпр. зелено лиснато површе, су минималне (Jacomet et al., 1999). У археоботаничким колекцијама су остаци уљарица, махунарки, воћа, поврћа, односно зачинског биља, знатно мање заступљени у односу на житарице. Шансе да се оне угљенишу или на неки други начин очувају, су много мање. Коментаришући рад о биљкама које су могле да се користе за лечење у праисторији на данашњем тлу Војводине, а биле су констатоване у праисторијским насељима (Kišgeci & Medović, 2006), Кели Рид се осврнула на чињеницу да су у раду издвојене биљке чији су остаци пронађени у веома малом броју и мешаним колекцијама, те да стога не постоје чврсти докази да су и коришћене као такве (Kroll & Reed, 2016). Међутим, чињеница да су биле доступне становницима, уз констатацију да знање о благодетима које оне пружају опстаје миленијумима, сасвим сигурно не искључује ту могућност.

У последње време ређају се научни докази на основу анализе фитолита, сачуваних у карбонизованим наслагама хране на праисторијској керамици, да су биљке веома рано коришћене као зачини (Saul et al., 2013). Након свега досад реченог тешко је очекивати да пронађемо масовне налазе орашица маруље, што због њихове мале величине, што због начина употребе који подразумева употребу листа и цвета. Тиме налаз њиховог отиска на керамици добија на значају.

Зачињена традиционална медицина

Приближно 80% светске популације ослања се на традиционалне начине лечења и лековите биљке (Lysiuk & Lutsenko, 2013). Између 50.000 и 70.000 од око четвртине милиона цветница на свету се користило у традиционалној и модерној медицини (Jarić et al., 2018). Отприлике четвртина свих лекова који се издају на рецепт воде порекло од биљака, а већина их је и откривена због претходне употребе од стране традиционалних травара у народној медицини. Обична маруља се и данас широко примењује у бугарској народној медицини за боље зарастање рана, али и лечење вирусних брадавица. У турској народној медицини се ова врста користила највише током ратова (Kılıç et al., 2017). Биљка је показала врло снажно деловање против бактерија. Водени екстракт, припремљен кувањем млевених листова препоручује се за антитуморски третман. Осим тога, употребљава се

за лечење иритиране коже и отока, али и за ублажавање симптома повезаних са маститисом и простатитисом. Биљне инфузије такође се користе у традиционалној медицини за лечење чира на желуцу, дијабетеса и рака. Познато је да се листови користе и у лечењу хипертензије (Bussmann et al., 2020).

Традиционално се листови обичне маруље користе и као зачин (Seidemann, 2005). Некада су служили као замена за мајоран (Hallier, 1884). Свежи листови могу да се додају салатама. Осим тога биљка се користи и као бојадисер за добијање жутих и смеђих нијанси тканина. На истоку Европе се биљка користила као замена за чај (Bussmann et al., 2020).

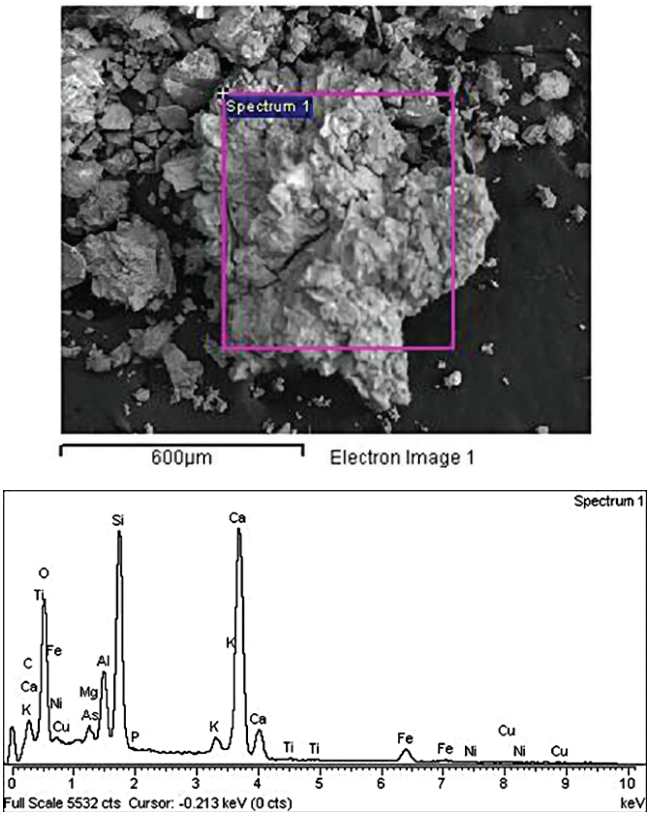
Инкрустација

Техника инкрустације није констатована самостално, најчешће је повезана са техником браздастог урезивања и дубљења по површини глиненог предмета. Овако обрађена површина испуњена је црвеном, жутом, а у бронзаном добу на подручју Карпатског басена најчешће, белом масом за инкрустацију (Sofaer & Mihelić, 2018; Zlatunić, 2007).

Истраживања спроведена на инкрустованој керамици, почевши од неолита до гвозденог доба у Мађарској, као и у другим земљама централне Европе, указују на коришћење низа могућих сировина за израду инкрустоване масе, укључујући брезину кору, биљна влакна, шкољке (арагонит), пужје љуске, кречњак, каолин и креду (Parkinson et al., 2010; Sofaer & Mihelić, 2018). Новије анализе које су спроведене на инкрустованој керамици средњег бронзаног доба у Мађарској указују да сировина за израду беле пасте углавном потиче од спаљених костију (хидроксиапатит), вероватно сисара (Parkinson et al., 2010; Roberts et al., 2008; Sofaer & Roberts, 2016). Бела паста је уметана у урезе на спољну површину керамичких посуда који су претходно грундирани мастиком.

Утврђена је јасна промена сировине за израду инкрустоване масе током времена; од употребе калцита за време Костолачке културе, шкољки у класичном Вучедолу и широке употребе спаљених костију у средњем бронзаном добу (Sofaer & Roberts, 2016).

Водећи се жељом да се утврди могуће порекло пасте, односно да се провери горепоменута пракса за њену производњу у средњем бронзаном добу, уломак керамике је послат на анализу у Лабораторију за испитивања материјала у културном наслеђу при Катедри за инжењерство материјала Технолошког факултета у Новом Саду. Од првобитне намере да се уради XRD анализа, као што су то радиле колеге у Мађарској (Roberts et al., 2008; Sofaer & Roberts, 2016), одустало се због недовољне потребне количине материјала, односно одлуке да се не искористи целокупна очувана маса за инкрустацију. Стога је урађен скенинг електронском микроскопијом (СЕМ анализа) и електронска дисперзиона анализа (ЕДС анализа). Испитивања су урађена на електронском микроскопу JEOL JSM 6460LV, Oxford Instruments (СЕМ анализа) са INCA X-sight LN2



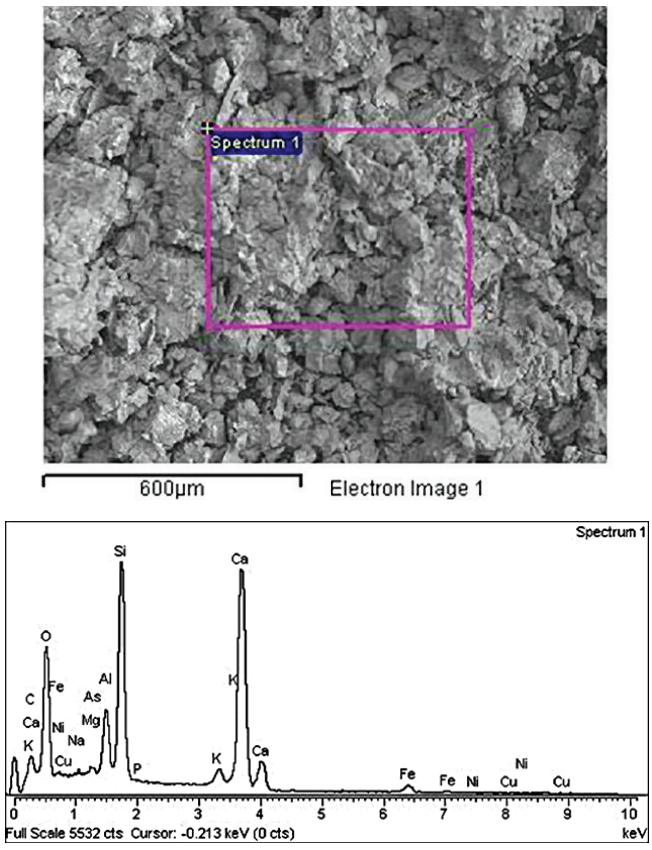
Сл. 14. СЕМ / ЕДС анализа узорка инкрустације, прва позиција снимања: а) СЕМ снимак; b) спектар 1, површинска анализа. Фото: Лабораторија за испитивања материјала у културном наслеђу при Катедри за инжењерство материјала Технолошког факултета у Новом Саду

Fig. 14. SEM / EDS analyses of white inlay material, first recording position: a) SEM image; b) spectrum 1, surface analysis. Photo: Laboratory for Materials in Cultural Heritage, Department for Materials Engineering, Faculty of Technology, University of Novi Sad

Element	Maseni%	Atomski %
C	7.23	11.93
O	52.05	64.46
Mg	1.00	0.81
Al	3.97	2.92
Si	12.35	8.71
P	0.00	0.00
K	1.08	0.55
Ca	19.26	9.52
Ti	0.16	0.07
Fe	2.90	1.03
Ukupno	100.00	

Таб. 1. Резултати ЕДС анализе, прва позиција снимања

Table 1. Results of EDS analysis, first recording position



Сл. 15. СЕМ / ЕДС анализа узорка инкрустације, друга позиција снимања: а) СЕМ снимак; b) спектар 1, површинска анализа. Фото: Лабораторија за испитивања материјала у културном наслеђу при Катедри за инжењерство материјала Технолошког факултета у Новом Саду

Fig. 15. SEM / EDS analyses of white inlay material, second recording position: a) SEM image; b) spectrum 1, surface analysis. Photo: Laboratory for Materials in Cultural Heritage, Department for Materials Engineering, Faculty of Technology, University of Novi Sad

(ЕДС анализа). Снимања су урађена на две различите позиције како би се повећала поузданост добијених резултата (Сл. 2а). На основу СЕМ/ЕДС испитивања оба узорка инкрустације са керамичког уломка није утврђено присуство фосфора (Таб. 1 и 2), односно није потврђено присуство хидроксиапатита. Сировина за инкрустовану масу не потиче од спаљених костију. У обе позиције снимања констатовано је присуство угљеника – C, кисеоника – O, натријума – Na, магнезијума – Mg, алуминијума – Al, силицијума – Si, калцијума – Ca, калијума – K и гвожђа – Fe. У првој позицији снимања поред наведених елемената идентификовано је и присуство титана – Ti (Таб. 1 и 2). Резултати XRD анализе инкрустоване пасте са керамике из Хрватске и Румуније, Сремске/Даљ-Бијело брдо (28) и Гирла Маре (11), које су истовремене са нашом, само у једном случају није констатовано присуство хидроксиапатита. Разлика у односу на северни део Карпатске котлине и Трансданубијску и керамику Ватја културе чини додатак кварца (SiO_2) у пасти за инкрустацију (Sofaer & Roberts, 2016). Са друге стране, калцит ($CaCO_3$) је заступљенији у инкрустованој смеси на северу Панонije, него у њеном јужном делу. Уломак керамике из Арадца указује на могуће присуство кварца и калцита у смеси за инкрустацију.

Element	Maseni%	Atomski %
C	8.66	14.13
O	50.84	62.33
Na	0.37	0.31
Mg	0.52	0.42
Al	3.81	2.77
Si	13.01	9.09
P	0.00	0.00
K	1.14	0.57
Ca	20.08	9.83
Fe	1.57	0.55
Ukupno	100.00	

Таб. 2. Резултати ЕДС анализе, друга позиција снимања

Table 2. Results of EDS analysis, second recording position

Закључак

Наизглед перфектно очуван отисак листа на уломку керамике највероватније потиче од вршног листа обичне маруље (*Clinopodium vulgare* (L.)

Fritsch). Лист је случајно отиснут на унутрашњости обода бронзанодобне керамике. Ова нежељена примеса, нечистоћа, вероватно потиче са места где се вадила глина.[1]

НАПОМЕНЕ

1 Овај рад не би био могућ без свесрдне подршке и помоћи следећих драгих људи: Јоца Бакалов, Илдико Медовић, проф. др Бојан Златковић, проф. др Пал Божа, проф. др Лана Зорић, Милица Рат, Зорана Ђорђевић и проф. др Јоњауа Раногајец.

ЛИТЕРАТУРА

An, T.; G. Pashkevich, M. Jones. Re-examining millet impressions in Usatovo clay materials from NW Black Sea region, Ukraine. *Archaeological and Anthropological Sciences* 11 (2019): 3201–3211.

Arabaci, T.; T. Dirmenci, F. Celep. Morphological character analysis in Turkish *Micromeria* Benth. (Lamiaceae) species with a numerical taxonomic study. *Turkish Journal of Botany* 34 (2010): 379–389.

Arcanum. *Europe in the XVIII century*. Mapire. Historical Maps Online. <https://mapire.eu/en/map/europe-18century-firstsurvey/> 20. 1. 2020.

Ash, A.; B. Ellis, L.J. Hickey, K.R. Johnson, P. Wilf, S.L. Wing. *Manual of Leaf Architecture Morphological description and categorization of dicotyledonous and net-veined monocotyledonous angiosperms*. Washington, DC: Smithsonian Institution, 1999.

Babos, Z. & Mayer, L. Az ármentesítések, belvízrendezések és lecsapolások fejlődése Magyarországon, y: *Vízügyi Közlemények*. Budapest: M. kir. Földművelésügyi Minisztérium Vízügyi Műszaki Főosztálya, 1939: 32–91.

Bizzotto, J. The hypothesis on the presence of entheogens in the Eleusinian Mysteries. *Medicina Historica* 2 (2018): 85–93.

Bukurov, B. Geomorfološki prikaz Vojvodine. *Zbornik Matice srpske, Serija prirodnih nauka* 4 (1953): 100–134.

Bukurov, B. & Ćurčić, S. *Opština Ruma, geografska monografija*. Novi Sad: Institut za geografiju, 1990.

Bussmann, R.W.; K. Batsatsashvili, Z. Kikvidze, N.Y. Paniagua-Zambrana, M. Khutsishvili, I. Maisaia, S. Sikharulidze, D. Tchelidze. *Clinopodium vulgare* L. Lamiaceae, y: K. Batsatsashvili, Z. Kikvidze, R.W. Bussmann (yp.) *Ethnobotany of the Mountain Regions of Far Eastern Europe*. Cham: Springer International Publishing, 2020: 307–310.

Čanak, M.; S. Parabućski, M. Kojić. *Ilustrovana korovska flora Jugoslavije*. Novi Sad: Matica Srpska, 1978.

Demény, A.; Z. Kern, G. Czuppon, A Németh, G. Schöll-Barna, Z. Siklósy, S. Leél-Őssy, G. Cook, G. Serlegi, B. Bajnóczi, P. Sümegi, Á. Király, V. Kiss, G. Kulcsár, M. Bondár. Middle Bronze Age humidity and temperature variations, and societal changes in East-Central Europe. *Quaternary International* 504 (2018): 80–95.

Diklić, N. & Janković, M.M. Lamiaceae Lindley, y: Josifović, M. (yp.), *Flora SR Srbije* 6. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1974: 339–342.

Dilcher, D.L. Approaches to the identification of angiosperm leaf remains. *The Botanical Review* 40 (1974): 1–157.

Dombay, J. *Die Siedlung und das Gräberfeld in Zengővárkony*. Budapest : Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1960.

Dragović, S.; L. Maksimović, V. Radojević, M. Cicmil, S. Pantelić. Istorijski razvoj uređenja vodnog režima zemljišta primenom odvodnjavanja i navodnjavanja u Vojvodini. *Vodoprivreda* 37 (2005): 287–298.

El-Gazzar, A. & Watson, L. A taxonomic Study of Labiatae and related Genera. *New Phytologist* 69 (1970): 451–486.

Ellis, B.; D. Daly, L. Hickey, K. Johnson, J. Mitchell, P. Wilf, S. Wing. *Manual of leaf architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 2009.

Falkenstein, F., 2013. Kulturwandel und Klima im 12. Jahrhundert v. Chr. Das Beispiel Kastanas in Nordgriechenland, y: *Von Sylt Bis Kastanas. Festschrift Für Helmut Johannes Kroll*. Neumünster: Wachholtz Verlag, 2013: 505–526.

Ferrio, J.P.; N. Alonso, J. Voltas, J.L. Araus. Estimating grain weight in archaeological cereal crops: a quantitative approach for comparison with current conditions. *Journal of Archaeological Science* 31 (2004): 1635–1642.

Frumin, S. & Tchekhanovets, Y. Plant Imprints on Pottery Reveal Fig Treein Hellenistic Jerusalem. *Israel Exploration Journal* 66 (2016): 188–201.

Gajić, M. (yp.) *Flora Deliblatske peščare*. Novi Sad: Prirodno-matematički fakultet Institut za biologiju, Pančevo: Šumsko-industrijski kombinat: Specijalni prirodni rezervat „Deliblatski pesak“, 1983

Garašanin, D. Prilog pručavanju Dupljajskih kolica. *Starinar. Nova serija* 2 (1951): 270–272.

Gibson, A.M. & Woods, A. *Prehistoric pottery for the archaeologist*. Leicester: Leicester University Press, 1990.

Gobert, V.; S. Moja, M. Colson, P. Taberlet. Hybridization in the section *Mentha* (Lamiaceae) inferred

from AFLP markers. *American Journal of Botany* 89 (2002): 2017–2023.

Grlić, L. *Enciklopedija samoniklog jestivog bilja*. Zagreb: August Cesarec, 1990.

Groom, Q. The vegetative key to the British flora: A new approach to naming British vascular plants based on vegetative characters by Poland J. & Clement E. *Belgian Journal of Botany* 142 (2009): 96.

Hallier, E. *Flora von Deutschland*. Gera-Untermhaus: Eugen Köhler, 1884.

Hegi, G. *Illustrierte Flora von Mittel-Europa. Mit besonderer Berücksichtigung von Deutschland, Oesterreich und der Schweiz. Dicotyledones (V. Teil). Sympetalae*. München: J. F. Lehmann Verlag, 1927.

Hekman, J.J. *The early Bronze Age cemetery at Chalandriani on Syros (Cyclades, Greece)*. Groningen: University of Groningen, 2003.

Hickey, L.J. Classification of the Architecture of Dicotyledonous Leaves. *American Journal of Botany* 60 (1973): 17–33.

Hill, R.S. A Numerical Taxonomic Approach to the Study of Angiosperm Leaves. *Botanical Gazette* 141 (1980): 213–229.

Hofmann, R.; A. Medović, M. Furholt, I. Medović, T. Stanković-Pešterac, S. Dreibrodt, S. Martini, A. Hofmann. Late Neolithic multicomponent sites of the Tisza region and the emergence of centripetal settlement layouts. *Praehistorische Zeitschrift* 95 (2020): 305–309.

Hopf, M. Formveränderungen von Getreidekörnern beim Verkohlen. *Berichte der Deutschen Botanischen Gesellschaft* 68 (1955): 191–193.

Hopf, M. Getreideabdrücke aus Grobkeramik in Manching, y: W. E. Stöckli *Die Grob- Und Importkeramik von Manching, Die Ausgrabungen in Manching*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1979: 201–204.

Jacomet, S.; A. Kreuz, M. Rösch. *Archäobotanik: Aufgaben, Methoden und Ergebnisse vegetations- und agrargeschichtlicher Forschung*. Stuttgart: Ulmer, 1999.

Jarić, S.; O. Kostić, Z. Mataruga, D. Pavlović, M. Pavlović, M. Mitrović, P. Pavlović. Traditional wound-healing plants used in the Balkan region (Southeast Europe). *Journal of Ethnopharmacology* 211 (2018): 311–328.

Josephinische Landaufnahme. *Das Banat 1769-72* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banat_Josephinische_Landaufnahme_pg074.jpg> 20.11. 2020.

Karapandžić, D.Đ. Aradac: Jedan prilog preistoriji Vojvodine. *Starinar* 1 (1923): 151–174.

Kišgeci, J. & Medović, A. Prehistoric use of medicinal and aromatic plants in the southeast part of the Pannonian plain, y: M.S. Ristić, D. Radanović (yp.) *Proceedings from the Third Conference on Medicinal and Aromatic Plants of Southeast European Countries*. Belgrade, 2006: 29–32.

Kılıç, Ö.; M.A. Kutlu, F.A. Özdemir. Essential Oil Composition of *Clinopodium vulgare* L. subsp. *arundanum* (Boiss.) Nyman from Bingöl (Turkey). *International Journal of Secondary Metabolite* (2017): 11–14.

Körber-Grohne, U. Pflanzliche Abdrücke in eisenzeitlicher Keramik – Spiegelbild damaliger Nutzpflanzen? *Fundberichte aus Baden-Württemberg* 6 (1981): 165–211.

Körber-Grohne, U. Die biologischen Reste aus dem hallstattzeitlichen Fürstengrab von Hochdorf, Gemeinde Eberdingen (Kreis Ludwigsburg), y: *Hochdorf I, Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg*. Stuttgart: Theiss Verlag, 1985: 85–164.

Kroll, H. & Reed, K. *Die Archäobotanik, Feudvar*. Würzburg: Würzburg University Press, 2016.

Lysiuk, R. & Lutsenko, Y. *Clinopodium vulgare* as a Promising Medicinal Plant. *Strategic Priorities and Innovative Solutions (Salutem), Dnipropetrovsk, Ukraine*. Dnipropetrovsk, 2013: 110–113.

Medović, I. Arhitektonska plastika iz Elemira. *Rad Muzeja Vojvodine* 51 (2009): 35–44.

Medović, I. Slučajni metalni nalazi iz srednjeg Banata. *Rad Muzeja Vojvodine* 52 (2010): 61–70.

Medović, I. Neolitske kultne posude iz srednjeg Banata. *Rad Muzeja Vojvodine* 54 (2012): 23–49.

Medović, P. Raonik (lemeš) rala sa Borđoša kod Novog Bečeja (Banat). *Rad vojvođanskih muzeja* 35 (1993): 33–40.

Medović, P. Die Waage aus der frühhallstattzeitlichen Siedlung Bordjoš (Borjas) bei Novi Bečej (Banat), y: *Handel, Tausch und Verkehr im Bronze- und Früheisenzeitlichen Südosteuropa*. Seminar für Ur- und Frühgeschichte der Freien Universität, München/ Berlin, 1995: 209–218.

Medović, P. Ko su bili osnivači naselja tipa Kalakača? *Rad Muzeja Vojvodine* 55 (2013): 7–23.

Milošev, Ž. & Savić, R. Značaj pojave ekstremnih voda Dunava na području Vojvodine. *Letopis naučnih radova* 33 (2009): 147–154.

Moskal-del Hoyo, M.; A. Rauba-Bukowska, M. Lityńska-Zając, A. Mueller-Bieniek, A. Czekaj-Zastawny. Plant materials used as temper in the oldest Neolithic pottery from south-eastern Poland. *Vegetation History and Archaeobotany* 26 (2017): 329–344.

Ostrogorski, G. *Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*. Beograd: Srpska akademija nauka, 1955.

Parabućski, S. & Janković, M. Pokušaj utvrđivanja potencijalne vegetacije Vojvodine. *Zbornik za prirodne nauke Matice srpske* 54 (1978): 5–20.

Parkinson, W.A.; E. Peacock, R.A. Palmer, Y. Xia, B. Carlock, A. Gyucha, R.W. Yerkes, M.L. Galaty. Elemental Analysis of Ceramic Incrustation Indicates Long-Term Cultural Continuity in the Prehistoric Carpathian Basin. *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia* 38 (2010): 64–70.

Peterson, S. & Peterson, J. *The craft and art of clay: a complete potter's handbook*. London: Laurence King, 2003.

Petrović, J. Votivna kolica iz Dupljaje. *Starinar* 5 (1928): 21–29.

Pihler, V.; L. Bajić, N. Vasiljević. Prirodna potencijalna vegetacija Vojvodine u kontekstu planiranja prostora i zaštite prirode. *Zaštita prirode* 66 (2016): 5–14.

Poland, J. & Clement, E.J. *The vegetative key to the British flora: a new approach to naming British vascular plants based on vegetative characters*. London: Botanical Society of the British Isles, 2009.

Popovtschak, M. & Zwiauer, K. *Thunau am Kamp – eine befestigte Höhensiedlung: archäobotanische Untersuchungen urnenfelderzeitlicher bis frühmittelalterlicher Befunde; Bestandsaufnahme der Grabungskampagnen bis einschließlich 1995*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003.

Raabe, E.-W. Übersicht über die Taxa der Gattung Mentha in Schleswig-Holstein und Hamburg. *Kieler Notizen zur Pflanzenkunde in Schleswig-Holstein* 12 (1980): 21–40.

Roberts, S.; J. Sofaer, V. Kiss. Characterization and textural analysis of Middle Bronze Age Transdanubian inlaid wares of the Encrusted Pottery Culture, Hungary: a preliminary study. *Journal of Archaeological Science* 35 (2008): 322–330.

Šarić-Kundalić, B. Multivariate Numerical Taxonomy of *Mentha* Species, Hybrids, Varieties and Cultivars. *Scientia Pharmaceutica* 77 (2009): 851–876.

Saul, H.; M. Madella, A. Fischer, A. Glykou, S. Hartz, O.E. Craig. Phytoliths in Pottery Reveal the Use of Spice in European Prehistoric Cuisine. *PLoS ONE* 8 (2013): e70583.

Seidemann, J. *World spice plants*. Berlin: Springer, 2005.

Shishkin, B.K. (yp.) *Flora of the U.S.S.R. (Flora SSSR): Labiatae*. Jerusalem: Israel Program for Scientific Translations, 1977.

Siklósy, Z.; A. Demény, T.W. Vennemann, S. Pilet, J. Kramers, S. Leél-Őssy, M. Bondár, C.-C Shen, E. Hegner. Bronze Age volcanic event recorded in stalagmites by combined isotope and trace element studies. *Rapid Communications in Mass Spectrometry* 23 (2009): 801–808.

Šilić, Č. *Šumske zeljaste biljke*. Sarajevo: Svjetlost, Zagreb: Školska knjiga, Beograd: „Vuk Karadžić", 1977.

Sofaer, J. & Roberts, S. Technical innovation and practice in Eneolithic and Bronze Age encrusted ceramics in the Carpathian Basin, Middle and Lower Danube. *Archäologisches Korrespondenzblatt* 46 (2016): 479–496.

Sofaer, J. & Mihelić, S. Pattern, Colour, and Texture in Encrusted Ceramics in the Carpathian Basin, y: *Creativity in the Bronze Age: Understanding Innovation in Pottery, Textile, and Metalwork Production*. Cambridge University Press, 2018: 263-274.

Stojanović, S.; B. Butorac, M. Vučković. Pregled barske i močvarne vegetacije Vojvodine. *Glasnik Instituta za botaniku i Botaničke bašte Univerziteta u Beogradu* 21 (1987): 41–47.

Terzin, V.; M. Hadži-Vuković, V. Strajin. *Osnovne geološke karte Srbije: Zrenjanin*. Beograd: Vojnogeografski institut, 1995.

Tucker, A.O. & Naczi, R.F.C., 2007. *Mentha*: An Overview of its Classification and Relationships, y: B.M. Lawrence (yp.) *Mint: The Genus Mentha*. Boca Raton: CRC Press, 2007: 1–39.

Vode Vojvodine, 2019. *GIS Vode Vojvodine* <http://gis.vodevojvodine.com/visios/vodeVojvodineEksterna> 1. 16. 2020.

Willerding, U. Methodische Probleme bei der Untersuchung und Auswertung von Pflanzenfunden in vor- und frühgeschichtlichen Siedlungen. *Nachrichten aus Niedersachsens Urgeschichte* 40 (1971): 180–198.

Xu, F.; S. Harvolk-Schöning, P.J. Horchler, K. Ludewig, A. Otte. Factors determining the distribution pattern of floodplain vegetation remnants along the Danube River between Straubing and Vilshofen. *Tuexenia* 39 (2019): 75-100.

Zlatunić, R. Nastanak gline, tehnologija i mineralogija keramike. *Histria archaeologica* 36 (2007): 61–114.

Aleksandar Medović, Museum of Vojvodina

(UN)USUAL FRAGMENT OF INLAID POTTERY FROM ARADAC IN BANAT, NORTH SERBIA

Summary

Fragments of ceramic vessels with plant imprints represent a valuable source of data related to the reconstruction of certain components of ancient vegetation, i.e. the immediate environment of the prehistoric settlements. The imprints can represent the connection of the potter with the immediate environment, i.e. with the way of ceramics production, but also indicate the attitude of the population towards certain plant species. However, leaf identification, unless large tree leaves, can be extremely complex and involves not only botanical knowledge but requires a multidisciplinary approach to problem-solving. A seemingly well-preserved leaf imprint of relatively small dimensions on the inside of the belly of a vessel of a Middle Bronze Age fragment of pottery found in Banat near Aradac most likely belongs to a plant species from the mint family (Lamiaceae). Based on morphological characteristics, it could be concluded that the imprint originates from a species of the genera *Mentha*, *Clinopodium*, *Nepeta*, or perhaps *Origanum*. However, if a broader picture is observed and knowledge from geology, archeology, and knowledge about paleoclimatic conditions during the Bronze Age are included in the identification, it is possible to single out one species, the common lettuce (*Clinopodium vulgare* (L.) Fritsch). We assume that the top sheet of this plant was accidentally transferred to the potter's workspace during the extraction of clay from the loan.

Guided by the desire to determine the origin of the inlay, i.e. to check the possibility that it was made of burnt bones (hydroxyapatite), probably mammals, a fragment of ceramics was sent for analysis. According to the results of SEM/EDS analyses of the inlay samples, the presence of phosphorus was not determined. The raw material for the infused mass does not come from burnt bones. A fragment of pottery from Aradac indicates the possible presence of quartz and calcite in the inlay mixture.

UDC 599.61:57.07]:069.013(497.113Zrenjanin)

ТРАГОМ ВУНАСТОГ МАМУТА *MAMMUTHUS PRIMIGENIUS* – ПАЛЕОНТОЛОШКА ПОСТАВКА НАРОДНОГ МУЗЕЈА ЗРЕЊАНИН

Наташа Кнежевић, виши кустос, биолог
Народни музеј Зрењанин

Апстракт: Проучавајући фосилне остатке животиња и биљака које су у ранијим епохама насељавале Земљу, можемо се непосредно уверити да живи свет наше планете није увек био овакав какав је данас. Кроз миленијуме планета се мењала, мењали су се услови за живот па и сам живот. Током еволуције, поједине врсте су изумрле. Међу њима је и мамут. На подручју средњег Баната пронађени су фосилни остаци који сведоче о постојању ове врсте на нашим просторима. Пронађене кости предате су Народном музеју Зрењанин на чување. Данас су изложене у оквиру Сталне поставке природњачког одељења, где дочаравају слику о овој импозантној, изумрлој животињи.

Кључне речи: мамут, фосили, природњачко одељење

Где год да погледамо, можемо да видимо многобројне и разнолике представнике биљног и животињског света. Готово цело копно прекривено је биљним покривачем. У степама, шумама и на планинама срећу се звери, птице, гмизавци и др. Под нашим ногама трава кипти од инсеката. Чак и у безводним пустињама и на крајњем северу у поларним пределима, сусрећемо жива бића. Море, језера, реке и баре обилују воденим биљкама, рибама, као и разноврсним морским или слатководним животињама. У свакој бари бујно се развија живот. Најситнији организми, бактерије, гљивице и једноћелијске биљке, налазе се у огромном броју у земљи и води. Њихове клице лебде чак и у ваздуху, лепе се за нашу одећу, падају у нашу храну и пиће. А и ми сами смо чланови огромне породице живих бића.

Још од најстаријих времена, човек је тежио да упозна природу и разноврсни живи свет који га окружује. Многи су се научници, па и филозофи, мучили да објасне како је настао живот на Земљи. Иако то још никоме за сигурно није пошло за руком, данас је више него извесно да се први живот јавио у води, и то у облику микроскопски ситних једноћелијских организама, просте грађе. Од њих су се касније развила сва остала жива бића.

Еволуција живог света на Земљи, која је трајала милионима година, пратила је промене које су се дешавале у природи. Услед природне селекције и адаптације, многе врсте су мењале, како своју физиологију, тако и физиономију. Оне које нису успеле да се прилагоде променама, изумрле су. Трагови на основу којих научници добијају информације о изумрлим врстама, јесу пронађени остаци јединки те врсте. То су углавном кости, љуштуре, односно тврдо ткиво, јер се након смрти животиња, меко ткиво разгради, или га поједу друге животиње. Тврди делови се задржавају краћи или дужи временски период, као сведоци о постојању тих животиња.[1] Они носе заједнички назив – фосили (лат. fossus, у буквалном преводу „онај који је закопан“). То је очувани остатак организма, његовог дела или трагова живота.[2] Фосиле и историју живота проучава палеонтологија кроз своје дисциплине.

Резултат бројних лабораторијских анализа и поређења фосилних остатака са данашњим организмима је реконструкција облика живих бића која су постојала у прошлости и њихових генетичких веза. Проучавајући фосилне остатке животиња и биљака које су у ранијим епохама насељавале Земљу, можемо се непосредно уверити да живи

свет наше планете није увек био овакав какав је данас. Кроз миленијуме планета се мењала, мењали су се услови за живот па и сам живот.[3] Научници су, на основу истраживања, закључили да су фосили који су пронађени у седиментним стенама првобитних мора најстарији и припадају најнижим биљкама и животињама. У млађим стенама, нађени су фосили савршенијих организама, док су у најмлађим остаци најсавршенијих биљака – цветница и најсавршенијих животиња – сисара. Међу овим последњим, које су још у облику трошног пешчаног наноса, нађени су фосилни остаци првих људи.[4]

Фосили се веома често срећу у шљунчарама и пешчарама уз обалу река, или у муљевитом дну река и језера. Тако је код нас у шљунчарама уз Дунав, Саву, Тису и друге веће реке пронађено доста фосилних остатака, међу којима су и кости мамута – слона који је живео у ледено доба. Остаци једног мамута, старог око 400.000 година пронађени су у близини Виминацијума. Утврђено је да је била у питању женка која је добила назив Вика. Поред ње, један од најпознатијих је мамут Кика из Кикинде. Двоструко млађи од мамута Вике из Виминацијума, скелет Кике је пронађен 1996. године на дубини од 20 метара, у глинокопу фабрике цигле и црепова „Тоза Марковић". Добро очуван и готово комплетан, висок је 4,7 метара, дуг око 7 метара и има кљове од око 3,5 метара. Познат је и један београдски мамут који је ископан пре скоро читав век, приликом грађевинских радова код палате *Албанија* у центру Београда.[5] Такође, на бројним другим локацијама, углавном у сливу Дунава, нађене су многе појединачне кости, остаци кљова и други докази да су најстарији становници овог подручја највероватније били мамути. На територији Средњебанатског округа, на обалама реке Тисе, пронађени су фосилни остаци једне врсте мамута – вунастог мамута *Mammuthus primigenius*.

Систематика

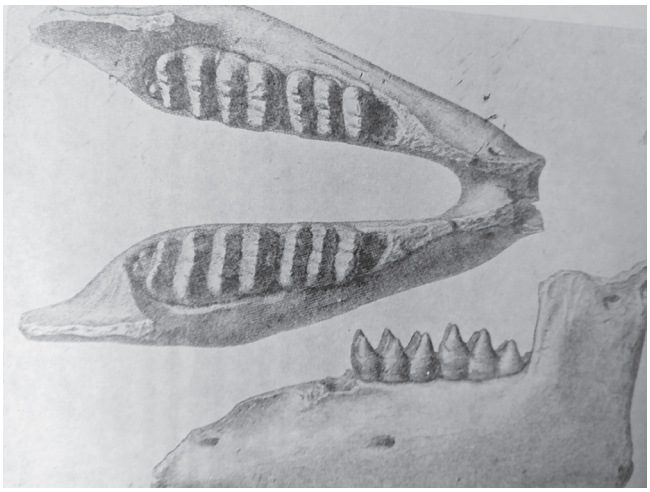
Царство:	Animalia (животиње)
Тип:	Chordata (хордати)
Класа:	Mammalia (сисари)
Ред:	Proboscidea (сурлаши)
Фамилија:	Elephantidae (слонови)
Род:	***Mammuthus***, Brookes, 1828 (мамут)
Врста:	***Mammuthus primigenius*** (длакави, вунасти мамут)

Такозвани вунасти или вунени мамут је најмлађа врста мамута, популарно назван вули. Овог мамута знамо као врсту чији су остаци, захваљујући хладноћи у којој су живели као и маси, најбоље очувани и најчешће проналажени. Најпознатији представник врсте длакавог мамута, чији су остаци налажени у Европи, Африци, Азији и Северној Америци, је смрзнуто, мумифицирано младунче названо Дина ископано 1901. године у Сибиру.[6]

Фосилни остаци мамута

Сурлаши су се развили у Африци и тек у миоцену допрли су у Европу и остале континенте. Мамут је једна од неколико изумрлих врста сурлаша чији су остаци нађени у наслагама из плеистоцена на свим континентима осим Аустралије и Јужне Америке. Сматра се да је реч мамут дошла преко Русије из татарског језика и везује се за реч *мамма* која значи земља.

За мамуте, као и за остале рецентне и изумрле сулаше је карактеристично да су веома крупне животиње, од 2 до 5 м висине. Имају крупну лобању, коју због величине чине шупље кости. Током еволуције лобања сурлаша је расла, док се доња вилица смањивала. Резултат тога је смањење броја зуба, тако да они имају по три пара крупних пљоснатих кутњака, који немају истовремено места у доњој вилици. Већином је само један у функцији, а кад се истоши из задњег дела вилице расте други који га истискује (Слика 1). Кутњаци су велики, пљоснати са бројним таласастим гребенима. За горњу вилицу карактеристичан је један пар дугих секутића – кљове.



Слика 1. Доња вилица мамута са кутњацима

Због сурове климе у којој су живели у крдима, вунасти мамути су на глави добили *капу* у коју су сакупљали залихе масног ткива. Остатак тела био је прекривен фином подлаком и густом смеђом длаком која је на неким местима била дугачка и по метар. Испод ње био је дебели слој од око осам центиметара масти који је штитио од хладноће. Имали су кљове дуже од данашњих слонова, повијене ка горе, које су често биле укрштене. Помоћу кљова разгртали су снег и тражили храну – степско биље и патуљасто дрвеће и грмље.[7]

Стручњаци још увек нису одгонетнули мистерију нестанка ових огромних сисара са планете земље, постоји неколико теорија. Према једној, главни разлог који је довео до изумирања мамута јесу климатске промене. Чињеница која је навела на овакав закључак јесте да су нестали са последњим леденим добом. Пораст температуре, топљење ледника и повећање влажности јесу промене које нису биле прикладне за опстанак мамута чија се популација смањивала до потпуног изумирања. Друга теорија о изумирању мамута односи се на предаторски лов од стране човека. Након завршетка леденог доба, настали су повољни услови за ширење људске популације. Како су освајала нове територије, људска бића су морала наићи на животиње које су ловили у одбрани или за храну. Претпоставља се да је сваки део мртвог мамута имао функцију: кости за изградњу колиба и ложишта, кожа за покривање колиба и као одећа и, коначно, месо је било за конзумацију. У комбинацији са климатским променама, лов је допринео изумирању мамута. Заправо, научници тврде да је популација животиња након завршетка леденог доба била тако ниска да би животиње изумрле чак и када би људи убили једног мамута сваке три године. Показало се да се долазак људских бића у неким деловима света поклопио са изумирањем популација вунастих мамута.[8] Једна од теорија која се спомиње је и појава заразних болести, на које мамути нису били отпорни. Међутим, ни она није у потпуности доказана.[9]

Предмети из палеонтолошке збирке

Фосилни остаци мамута (предмети од инв. бр. 576 до 587) спадају у Покретна културна добра која се чувају у Народном музеју Зрењанин. Изложени су на Сталној поставци Природњачког одељења.

Инв. бр.	Назив предмета	Локалитет
П 576	Лобања мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Бечеја
П 577	Кљова мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Бечеја
П 578	Ребро мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Бечеја
П 579	Пршљен мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Бечеја
П 580	Зуб мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Бечеја
П 581	Део карличне кости мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Бечеја
П 582	Бутна кост мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Бечеја
П 583	Жбица мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Бечеја
П 584	Лопатица мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Бечеја
П 585	Потколеница мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Бечеја
П 586	Део доње вилице са зубом мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Бечеја
П 587	Доња вилица мамута *Mammuthus primigenius*	Обала Тисе код Арадца

Процењује се да је старост ових фосилних остатака између 10.000 и 30.000 година. Приликом копања канала ДТД на обали Тисе код Бечеја радници су наишли на кости мамута. Предмети од инв. бр. 576 до 586 ископани су на овом локалитету 1952. године под руководством тадашњег археолога Народног музеја Зрењанин, Нађ Шандора. На ископавању су пронађени делови два мамута. Делови већег и боље очуваног премештени су у Завод за заштиту природе Србије – одељење у Новом Саду. Фосилни остаци другог мамута пренети у музеј у Зрењанину.

Доња вилица мамута, односно предмет под инв. бр. 587, ископана је нешто касније – 1999. године. Пронашли су је локални аласи у близини Тисе код Арадца. На основу величине костију претпоставља се да је у питању јувенилна јединка.

Палеонтолошка поставка

Основна идеја палеонтолошке поставке је да се, помоћу предмета које поседује Народни музеј Зрењанин, што верније дочара слика о изгледу и величини длакавог мамута (Слика 2). Лобања мамута, доња вилица и кљове постављени су у простору, на висини која приближно одговара висини мамута. Тако посетиоци могу реалније да дочарају

слику о величини ових животиња. Са друге стране, остале кости распоређене су на подлози која представља земљу, односно археолошко налазиште. Тиме је приказано како су оне затечене у природи током ископавања. Поставку прати и минијатура мамута, величине око 50 цм. Она осликава грађу и спољашњи изглед мамута.



Слика 2. Палеонтолошка поставка Народног музеја Зрењанин

Мурал *Лов на мамута* је савремена интерпретација слика праисторијских људи који су веровали да ће им насликане сцене лова и плена учинити лов успешним. Рад је ликовног педагога, сликара мр Милана Граховца. Овакве пећинске слике су одлике палеолитског времена (старо камено доба). То су слике животиња, које су урезане, насликане или исклесане на каменим зидовима пећина. Слике се никада не налазе близу улаза у пећину где би биле приступачне оку и разарању, већ само у најмрачнијим кутовима и што даље од улаза.[10] Те слике су стваране као саставни део магијског обреда који је требало да обезбеди успешан лов. То се закључује по њиховом скровитом смештају и по цртама које треба да представљају копље или стреле, често уперене у животиње. За људе палеолита очигледно није постојала јасно повучена граница између слике и стварности; сликајући животињу желели су да се и сама животиња нађе у њиховом домашају а „убијајући“ мислили су да су убили и животни дух животиње.[11] Ми немамо доказа да је човек овде живео у време палеолита, тј. у време мамута. Нама најближе боравиште палеолитског човека је на западним обронцима Трансилванских планина, одакле су се ови ловци који су живели у пећинама, без континуитета боравка, кретали за крдима мамута по јужном Банату и Срему.[12]

Закључак

Изумирање мамута је тема која привлачи научнике широм света. Пронађени су бројни добро очувани фосилни остаци који сведоче о грађи и величини ових животиња, али још увек не пружају довољно информација о разлозима који су довели до њиховог потпуног истребљења. Чињеница је да су у прошлости живели и на подручју наше земље. О томе сведоче ископани скелети који се чувају у музејима. Њихово излагање се углавном тако осмишљава да прикаже импозантну величину ове врсте. Чување ових предмета је важно, јер они причају своју скромну причу о прошлости, садашњим и будућим генерацијама посетилаца.

НАПОМЕНЕ

1 Животињске организме чини меко (кожа, мускулатура, органи) и тврдо (кости, љуштуре) ткиво.
2 https://sr.wikipedia.org/sr-ec/фосил
3 Опарин, А. И., *Порijекло живота*, Београд-Култура-Загреб 1946.
4 Јованчић, Л.,*Траiови йрвих људи*, Луча-библиотека Задруге професорског друштва, Београд 1933.
5 https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1059143
6 https://www.danas.rs/zivot/novi-zivot-reumaticne-kike/
7 Кошански-Девиде, В., *Палеозолоīија*, Издавачко предузеће „Школска књига“, Загреб 1964.
8 https://sr.history-hub.com/shta-je-izazvalo-izumiranje-vunastih-mamuta
9 https://sr.madskillsvocabulary.com/mamute#menu-3
10 Недељковић, С., *Ликовна култура,* ФТН – графички центар ГРИД, Нови Сад 2016.
11 https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Палеолитска_уметност
12 Вулић, Н., *Војводина у најстарије доба*, Књижевни Север II (1926).

ЛИТЕРАТУРА

Вулић, Н., *Војводина у најстарије доба*, Књижевни Север II (1926).
Јованчић, Л.,*Траiови йрвих људи*, Луча-библиотека Задруге професорског друштва, Београд, 1933.
Кошански-Девиде, В., *Палеозолоīија*, Издавачко предузеће „Школска књига“, Загреб, 1964.

Недељковић, С., *Ликовна култура*, ФТН – графички центар ГРИД, Нови Сад 2016.
Опарин, А. И., *Порijекло живота*, Београд-Култура--Загреб 1946.
https://sr.history-hub.com/shta-je-izazvalo-izumiranje-vunastih-mamuta (приступљено 5. 4. 2021)
https://sr.madskillsvocabulary.com/mamute#menu-3 (приступљено 27. 2. 2021)
https://sr.wikipedia.org/sr-ec/фосил (приступљено 27. 2. 2021)
https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Палеолитска_уметност (приступљено 15. 3. 2021)
https://www.danas.rs/zivot/novi-zivot-reumaticne-kike/ (приступљено 5. 4. 2021)

Nataša Knežević, National Museum Zrenjanin

FOLLOWING THE TRACES OF A WOOLY MAMMOTH – MAMMUTHUS PRIMIGENIUS – PALEONTOLOGICAL EXHIBITION OF THE NATIONAL MUSEUM OF ZRENJANIN

Summary

The evolution of the living world on Earth, which lasted for millions of years, followed the changes that took place in nature. Due to natural selection and adaptation, many species have changed both their physiology and physiognomy. Those who failed to adapt to the changes have become extinct, including mammoths. Fossil remains of a species of mammoth – the woolly mammoth Mammuthus primigenius – were found on the territory of the Central Banat District, on the banks of the Tisza River. It is estimated that their age is between 10,000 and 30,000 years. These fossils are kept in the National Museum in Zrenjanin. They are exhibited at the Permanent Exhibition of the Department of Nature and Science, with the basic idea of portraying the image of the appearance and size of a woolly mammoth as faithfully as possible.

UDC 061.27:929 Dražić S.

СОФИЈА ДРАЖИЋ, ЗАДУЖБИНАРКА СТАРОБЕЧЕЈСКА (1806–1895)

Немања Карапанџић, Градски музеј Бечеј

Апстракт: Задужбинарство, како у нашем, тако и код других народа има дугу традицију. Оно у Србији сеже до средњег века и владавине династије Немањића. Српски владари, њихове велможе и црквени великодостојници подигли су на стотине цркава и манастира као залог за будућност. На тај начин се чувала и преносила култура и историјско наслеђе српског народа. Слична пракса била је заступљена и на простору Потиског крунског дистрикта, где су виђенији Срби својим несебичним залагањем радили на јачању националног идентитета. Рад прати живот и дело Софије Дражић, истакнуте чланице Просветне задруге Српкиња, културног удружења основаног у Старом Бечеју са циљем да што више женске деце добије добро образовање. Без порода, имућна и просвећена, основала је задужбину за школовање сиромашне деце. Поред тога, подигла је капелу на православном гробљу и завештала две куће Православној црквеној општини.

Кључне речи: Софија Дражић**,** задужбине, тестамент, капела, сакрално наслеђе Старог Бечеја

Задужбинарство у српском народу са обе стране Саве и Дунава има дугу традицију, која сеже све до средњег века и владавине династије Немањића. Српски владари, њихове велможе и црквени великодостојници подигли су на стотине цркава и манастира у славу Божију, а потомцима на спомен. Највећи задужбинар од свих српских владара био је краљ Милутин Немањић, који је подигао четрдесет цркава и манастира, за сваку годину своје владавине Србијом по једну. И доба обнове српске државности изнедрило је велики број задужбинара и добротвора у српском народу. То су махом били имућни људи, који су на тај начин хтели да се одуже „свом роду и отачаству". Бројне задужбине у Београду основали су Илија Милосављевић Коларац, капетан Миша Анастасијевић, Влајко Каленић, Никола Спасић, Персида Миленковић. У Новом Саду, велики народни добротвори били су Никола Танурџић и Марија Трандафил (Палић 1995: 197). Оно што су набројани задужбинари представљали за два највећа српска града, то су за Стари Бечеј биле бароница Еуфемија Јовић и Софија Дражић.

Добротворка Софија Дражић, девојачко Живановић, родила се у Банату, у Вршцу 1806. године. У Стари Бечеј дошла је да живи пошто се удала за Григорија Дражића. Оставши удовица са непуних педесет година, а пошто у браку није имала деце, сву своју имовину завештала је српском народу, са жељом да се оснује задужбински фонд за школовање сиротих девојака. Овде треба напоменути и податак да је „Заклада за стипендисте" баронице Еуфемије Јовић све до 1928. године школовала православну децу и омладину искључиво мушког пола. Софија Дражић упокојила се 7/20. маја 1895. године и сахрањена је следећег дана, 8/21. маја у капели на православном гробљу коју је подигла за живота.

Званични назив закладе ове добротворке српске Цркве и народа гласио је: „Завет Софије Дражића рођене у Вршцу Живановића за васпитање сиротих девојака српске народности а грчко-источне (православне) вероисповести". У Основном писму завета Софије Дражић ова задужбинарка наводи шта оставља у жељи да учини добра свом српском народу: „завештавам своју у Старом Бечеју на пијаци лежећу под гр. бр. 1033 уведену кућу, парц. бр. 1754. пописни 1012; даље, парц. 1787-1788. пописни бр. 1031 уведену другу кућу са кућицом у авлији, два магацина, осталим побочним просторијама, и баштом – како то данас стоји – на ту циљ, да се приход од ових непокретности употреби на оснивање фондације... На ову фондацију даривала сам даље десет комада мојих деоница 'Бачко-потиске



Слика 1. Задужбина Софије Дражић, данас седиште Православне црквене општине у Бечеју.
Фото: Немања Карапанџић

штедионице у Старом Бечеју', под бројем 160. до закључно 169., која свака по сто форинти а. вр. гласи, а уплаћена је са 70. форинти а. вр. по комаду. Приход ових деоница за века мога уживаћу ја, а по смрти мојој ова фундација" (Дражић 1891: 1). Поменуте две куће Софија Дражић је завештала још 1880. године. У згради која се налази у Зеленој улици данас је смештено седиште Српске православне црквене општине, а на плацу где се налазила кућа на пијаци, нова власт је после другог светског рата саградила Задружни дом.

Софија Дражић је вероватно на идеју за оснивање своје задужбине дошла у доба када је била активна чланица Просветне задруге Српкиња, културног удружења основаног у Старом Бечеју са циљем да што више женске деце добије добро образовање. Записничар поменутог друштва био је учитељ Стеван Жекић, који је био и секретар црквеног одбора у доба када је Шандор Јараи из Бечa извршио позлату иконостаса у храму Светог Георгија, 1879. године. Поменути Стеван Жекић умногоме је утицао на Софију Дражић да оснује своју задужбину, и био је њен старатељ од оснивања све до 1904. године. Добротворка је своје завештање издиктирала пред сведоцима 19.11/01.12 1889. године. Епархија Бачка је „Основно писмо завета Софије Дражић" потврдила на својој седници држаној 05/17. јуна 1890. године. Потврду је издао Димитрије Поповић, привремени бележник Епархијског Административног одбора. Министарство просвете Краљевине Угарске је Основно писмо потврдило 17/29. октобра 1890. године (Карапанџић и др 2017: 128–129).

Овај документ састоји се из шеснаест чланова, којима се прописује на који начин ће се руковати задужбином Софије Дражић и шта представља њен основни циљ. Због чега је фондација основана садржано је већ у првом члану Основног писма завета Софије Дражић рођене у Вршцу као Живановић: „Из ове фундације учиће и изображаваће

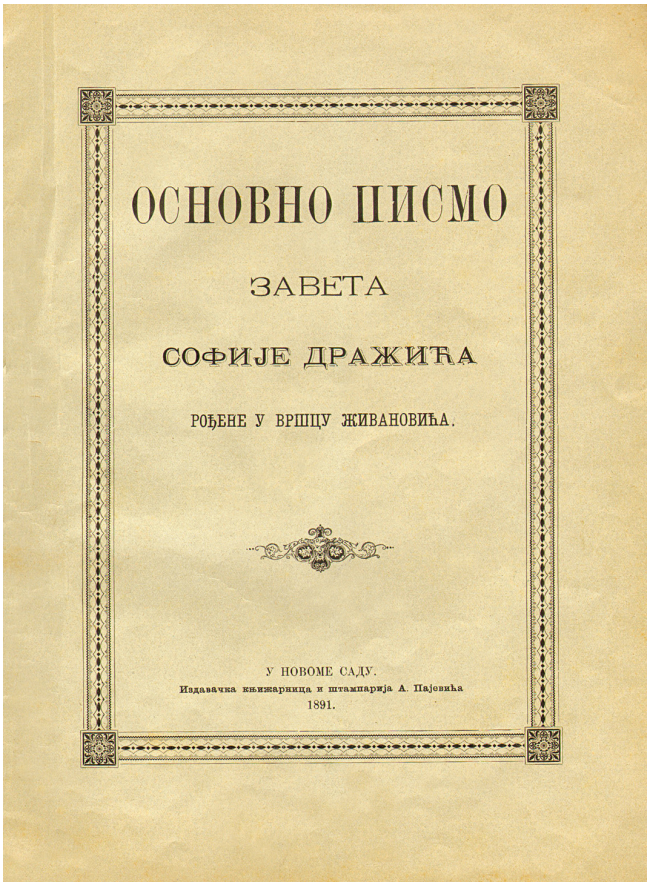
се девојке примерног и скромног владања српске народности и грчко-источне вере, а деца сиромашнијих родитеља као: трговаца, занатлија, званичника, свештеника, учитеља и иначе образованијих сталежа, а у ванредним приликама, у случају каквог особитог умног дара, и деца ратарског сталежа, која су основне, или средње школе, било српске, било других народности, са ОДЛИЧНИМ успехом свршила, а желела би, да виши који учевни завод походе, како би временом своме народу од користи бити, а себи опстанак осигурати могла" (Дражић 1891: 2). Даље се наводе више српске девојачке школе у Панчеву, Новом Саду и Сомбору и препарандије Сомбору и Горњем Карловцу за чије похађање ће се исплаћивати стипендија из фонда закладе. У Основном писму закладе се даље изричито наводи да задужбина Софије Дражић неће давати стипендије за оне заводе и школе, у којима су учитељи свештеници или калуђерице римокатоличке вероисповести било ког реда.

У члану два говори се о томе да после смрти добротворке приход од њене задужбине треба прикупити и ставити у штедионицу под интерес. Када поменута свота нарасте на пет до шест хиљада форинти, тада од тог новца треба подићи једно ново здање на истом плацу где је кућа на пијаци, у циљу да та нова кућа доноси што већи приход. Члан два садржи и жељу задужбинарке да се на обе поклоњене куће стави мраморна табла на српском језику са ћириличним натписом: СОФИЈА ДРАЖИЋА РОЂЕНА У ВРШЦУ ЖИВАНОВИЋА СИРОТИМ ДЕВОЈКАМА (Дражић 1891: 3).

У члану три Основног писма наводи се да ће износ поједине стипендије годишње износити 400 форинти, а може се повисити и до 500 форинти. Питомице могу бити из свих крајева у којима живи српски народ: Угарске, Хрватске, Славоније и Далмације и Војне крајине. Питомице су имале могућност да похађају школе и универзитете и у другим европским државама, како би стекле што боље образовање. Ако би нека питомица лоше учила или би јој владање било рђаво, руководаоци задужбине су имали право да јој укину стипендију. Питомице су биле дужне да унапред јаве коју школу или универзитет желе да похађају (Дражић 1891: 3–4). У члану четири задужбинарка Софија Дражић изриче жељу да се са издавањем стипендија отпочне у седмој години по њеној смрти.

У члану пет добротворка истиче жељу да Црквени одбор убудуће бира пет чланова, који су житељи Старог Бечеја, српске народности и грчко-источне вероисповести, да формирају Одбор петорице и управљају њеном задужбином током временског периода од пет година. Дотични одбор ће имати право да именује питомице задужбине, назначи њихов број и своту новца одређену за стипендије. Сама Софија Дражић је именовала први Одбор, у коме су били: прота Јован Борота, адвокат Арон Војновић, правник и економ Ђура Јовановић, српски народни вероисповедни учитељ Стеван Жекић и трговац Ђорђе Петковић. Софија Дражић је даље изразила жељу да Стеван Жекић и Ђорђе Петковић буду доживотни стални чланови овог тела (Дражић 1891: 4). Прва седница одбора одржана је 10/22. маја 1895. године, а сазвао ју је тадашњи председник Црквеног одбора Арон Војновић. За првог председника Одбора петорице изабран је протопрезвитер Јован Борота. Делатност поменутог Одбора обухватала је две главне области деловања – економску и просветну. Са једне стране „Одбор петорице" је водио рачуна о здањима датим на управљање заклади, издавању локала, прикупљању новчаних средстава и давању новца у штедионицу под интерес. Све то се превасходно радило у циљу стипендирања будућих питомица закладе. По члану осам Основног писма закладе изабрани Одбор петорице је имао обавезу да до краја јануара преда финансијски извештај за претходну годину, који је потом Црквени одбор слао Епархијским властима (Дражић 1891: 5).

Софија Дражић је била сведок планског масовног насељавања мађарског живља у места Потисја под патронатом угарских власти после Аустро-Угарске нагодбе 1867. године и са тим повезане промене етничке структуре тог подручја. Ове промене захватиле су и Стари Бечеј, где је српско становништво за мање од 140 година од чисто српске вароши (1751) бројно опало на свега једну трећину житеља града (1890). Због тога она у члану десет Основног писма наглашава следеће: „Ако би таке прилике и околности наступиле да се руковање ове фундације не би могло са успехом и према жељи мојој обављати – ово само тако мислим, ако би српска народност грчко-источне вере у Старом Бечеју бројно толико опала, да са децом и одраслим мушким и женским заједно у овом месту не би више


ОСНОВНО ПИСМО

ЗАВЕТА

СОФИЈЕ ДРАЖИЋА

РОЂЕНЕ У ВРШЦУ ЖИВАНОВИЋА.

У НОВОМЕ САДУ.
Издавачка књижарница и штампарија А. Пајевића
1891.

Слика 2. Основно писмо завета Софије Дражић рођене у Вршцу Живановић, штампарија А. Пајевића, Нови Сад, 1891. године, ГМБ, ИЗ, ИБ – 3.

од 500 душа износила... за тај неочекивани случај дужан ће бити одбор црквени управу ове фундације Српском Народно-Црквеном Саборском Одбору у Карловцима предати и на њега пренети. Ову пак високу власт умољавам, да се руковања ове фундације у смислу овог завештања мога у своје време прими и да исто обавља“ (Дражић 1891: 5-6).

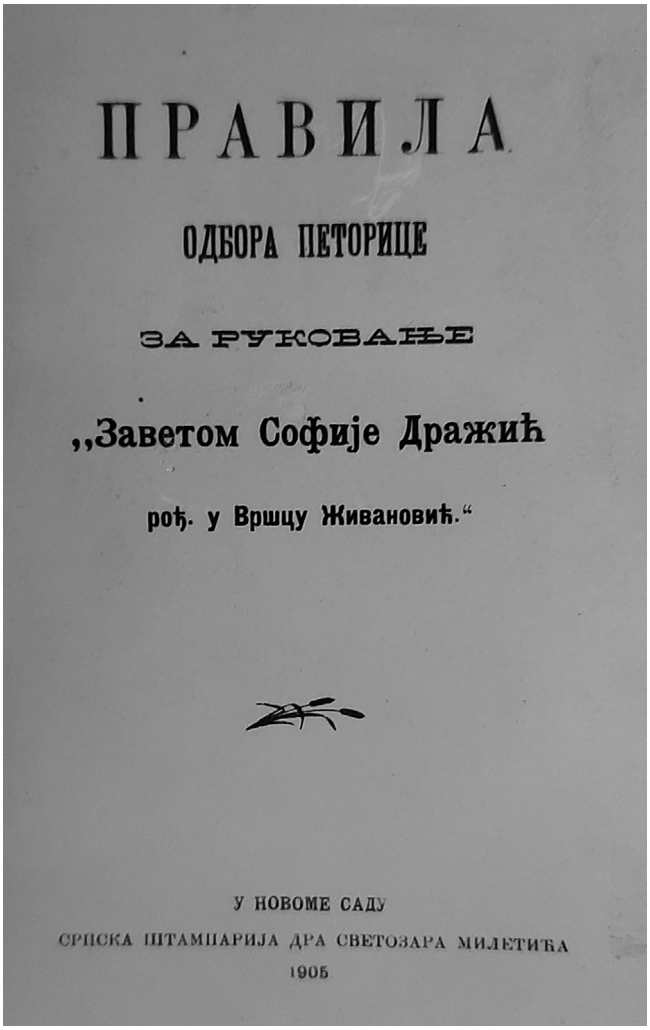
Иако су обе зграде које су припале задужбини Софије Дражић од стране „Одбора петорице“ савесно одржаване, временом се појавила потреба за рушењем старих кућа и зидањем нових здања. Године 1905. поменути одбор је усвојио план архитекте Владимира Николића из Сремских Карловаца. Међутим, са грађевинским радовима се због недостатка новчаних средстава почело тек у пролеће 1910. године. Технички пријем нове зграде обављен је априла 1911. године. У периоду између два светска рата, 1927. године, Задужбина Софије Дражић подноси захтев за кредит Бачко-потиској кредитној банци за подизање станова у дворишту задужбинске зграде. Исте године банка одобрава тражени кредит. Предузимач Милан Хаднађев крајем 1927. године завршава градњу шест дворишних станова. Следеће, 1928. године, Одбор петорице доноси кућни ред, који су морали поштовати сви станари. У то доба на челу Одбора је адвокат Ацко Цигурски (преминуо 1932) који за време свог мандата успева да стабилизује финансијско стање закладе. Дуг од 220.000 динара је за три године успео да смањи на свега 80.000 динара, уплати заостали порез, плати за оправку капеле 10.000 динара и сноси трошкове прославе капеле (летњег Светог Николе). У исто време, заклада је финансирала школовање седам питомица које су похађале средњу школу са 400 динара месечно и једне студенткиње са 600 динара месечно (ГМБ, ИЗ, *Ново време* 1932: 2).

И кућа на пијаци је 1907. године реновирана. У периоду интеррегнума на крају Првог светског рата, дућани који су се налазили у овом здању су опљачкани, а сама зграда је запаљена првог новембра 1918. године. Године 1924. шесторица грађана Старог Бечеја из редова српског народа – Душан Галетин, Чеда Главашки, Ђорђе Дорословачки, Стојан Силашки, Тоша Симић и Стеван Црквењаковић достављају понуду Црквеном одбору да подигну кућу на пијаци. Заузврат би следећих пет година плаћали умањену киријy, да би након тог периода зграда прешла у власништво Задужбине. Одбор петорице је повољно решио ову молбу, и са зидањем нове куће се отпочело исте године. Тако су обе зграде Задужбине Софије Дражић поново подигнуте, и Одбор је могао да се посвети свом основном задатку – прикупљању новчаних средстава за школовање српских девојака из сиромашних породица. Међутим, за српски народ и Цркву тек су долазили дани погрома и несреће.

Доласком фашистичких мађарских трупа на подручје Старог Бечеја, априла 1941. године, делатност свих српских културних и просветних удружења је била забрањена. Једино је допуштена даља делатност Црквеног певачког друштва, али и то уз бројна ограничења. Просторије Српске православне црквене општине, као и обе зграде „Задужбине Софије Дражић“ заузеле су окупаторске власти. Међутим, ни по ослобођењу града од хортијевских трупа октобра 1944. године услови за даљи рад православне Цркве и њених задужбина

нису постали бољи. Заслепљена нехуманом идеологијом стаљинизма, нова „народна“ власт врши атак на Цркву и све што је са њом повезано. Ускоро се обнародује пропис да се кирије за кориснике станова могу убирати само у износу од 50–75% од вредности кирија из 1939. године. Потом Одбор петорице доноси одлуку да убудуће кирије износе свега 50% од вредности кирије из 1939. године. После тога, лоше вести брзо смењују једна другу. На Сретење, 15. фебруара 1948. године, секретар Одбора петорице, свештеник Димитрије Коларов, обавештава остале чланове о одлуци Месног Народног одбора Бечеј да се сруши закладна зграда са седам локала и шест станова у улици Генералисимуса Стаљина бр. 2. Заузврат, Задужбина ће добити као надокнаду две куће (ИАС, ОАГБ. Књига записника Црквене општине 1945–1951: 74). На месту срушене зграде ће се градити Задружни дом. Са рушењем зграде Задужбине почето је већ 28. фебруара исте године.

У тим тешким тренуцима председник Одбора петорице, Димитрије Хандаћев, 30. децембра 1948. године сазива последњу седницу Одбора Задужбине Софије Дражић. Ово тело доноси одлуку о припајању поменуте задужбине Српској православној црквеној општини, док Одбор петорице завршава своју делатност. Решено је да половину имовине задужбине Црквена општина употреби за поправку Храма Светог Георгија, док би се друга половина иметка водила као посебан задужбински фонд. На тај начин се угасила ова Задужбина, која би се исто могла подвести под термин изгубљеног српског сакралног наслеђа јер је зграда Задужбине срушена и на њеном месту сграђен Задружни дом. Треба још напоменути и податак да је Српска православна црквена општина из Старог Бечеја двадесетих година прошлог века располагала са двадесетак разних задужбина од којих је већина потицала још из XIX века, али је неколико њих основано и у периоду између два светска рата. Тако су породице Гаврић, Кањански, Лазић и Марић, свечари о Светом Трифуну, сакупили између себе 4.715 динара и завештали ту суму Храму Светог Георгија с тим, да се сваке године о Светом Трифуну служи литургија (ГМБ, ИЗ. *Ново време* 1923: 3). Године 1928. Црквени одбор доноси одлуку да се за сваку закладу којом рукује Српска православна црквена општина из Старог Бечеја


ПРАВИЛА

ОДБОРА ПЕТОРИЦЕ

ЗА РУКОВАЊЕ

„Заветом Софије Дражић

рођ. у Вршцу Живановић.“

У НОВОМЕ САДУ

СРПСКА ШТАМПАРИЈА ДРА СВЕТОЗАРА МИЛЕТИЋА

1905

Слика 3. Правила Одбора петорице за руковање заветом Софије Дражић рођене у Вршцу Живановић, ГМБ, ИЗ, ИБ – 4.

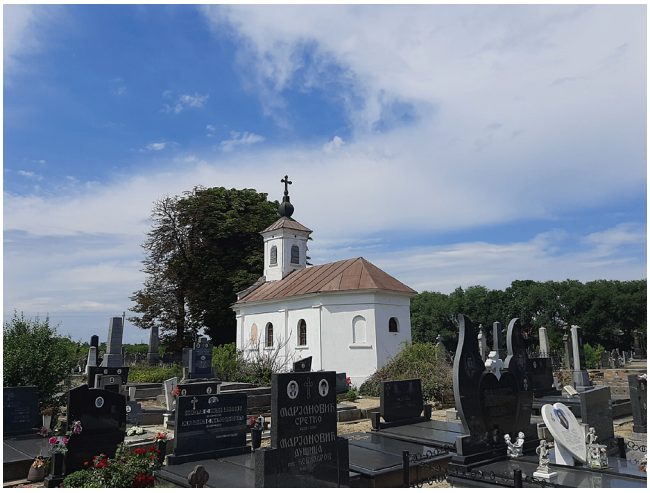
донесе посебно Основно писмо односно правилник о управљању. Црквена општина је новчана средства и из других заклада користила у просветно-хуманитарне сврхе. Тако је за божићне празнике 1930. године из закладе Ђорђа и Марије Чокић купљено одело за 45 сиромашних ђака (ГМБ, ИЗ. *Ново време* 1930: 4).

Подизање капеле Софије Дражић на православном гробљу

Капела велике добротворке Софије Дражић подигнута је 1874. године и посвећена црквеном празнику преноса моштију Светог Николе из Мире у Бари, који се слави 22. маја. На десном бочном зиду капеле близу улаза узидана је плоча од црвенкастог мермера на којој пише да „ово здање у спомен









Слике 4, 6, 7 и 8. Капела на православном гробљу у Бечеју, подигнута од стране Софије Дражић 1874. године и посвећена црквеном празнику преноса моштију светог Николе из Мире у Бари.
Фото: Немања Карапанџић

на супруга Григорија Дражића преминулог 1855. године подиже његова супруга Софија Дражић, рођена у Вршцу Живановић 1806. год". На истој плочи уклесан је и податак да је поменути сакрални објекат подигнут 1874. године. На левом бочном зиду капеле узидане су још две плоче од црвенкастог мермера. На оној која је ближа улазу у капелу још се може прочитати име Марија, док је зуб времена готово избрисао натпис на трећој плочи, тако да се данас више не може установити шта је на њој било уклесано. Поред десног бочног зида капеле смештене су две надгробне плоче. На споменику који је ближи улазу пише да је то надгробни споменик служитеља Василија Дражића, а на другом да се ради о посмртним остацима Јована Костића пароха Сивачког, преминулог 1878. године. Пошто је у то доба у Старом Бечеју окружни протопрезвитер био Милан Костић (1874–1880), рођен 1839. године у Сивцу у свештеничкој породици, основана је претпоставка да се радило о протином рођаку. Поред левог бочног зида капеле такође стоје две надгробне плоче, али се на њима више не може разазнати које личности су ту биле сахрањене (Карапанџић и др 2017: 147).



Слика 5. Иконостас капеле на православном гробљу у Бечеју, осликан 1937. године на основу предлошка икона великог српског уметника Уроша Предића. Фото: Немања Карапанџић

Капела преноса моштију Светог Николе представља једнобродну грађевину мањих димензија са торњем и звоником и портиком који стоји на два масивна стуба. Кров капеле пресвучен је лимом. У капели постоји олтар који је осликан 1937. године на основу предлошка икона великог српског уметника Уроша Предића. Тематика ових православних икона везана је за значајне догађаје из живота Господа Исуса Христа и Светог Николаја, чудотворца Мириклијског: Господ Исус Христос, Богородица са Богомладенцем, Благовести, Тајна вечера, Свети Јован Крститељ, Свети Никола стишава буру, Пренос моштију Светог Николе (Карапанџић и др 2017: 148).

Око капеле преноса моштију Светог Николе, како је обичај још од најстаријих времена, налазе се гробови знаменитих представника српског народа из Старог Бечеја. Испред улаза у капелу са леве стране сахрањен је адвокат Ацко Цигурски (преминуо 1932), председник Одбора петорице Задужбине Софије Дражић. Неколико метара иза је породична гробница протопрезвитера Јована Бороте (прота 1885–1924), а иза ње се налази споменик старобечејског архијерејског намесника, Јована Степанова. Са десне стране капеле налази се гробница Арона племенитог Војновића, дугогодишњег председника Црквеног одбора. У данашње време капела се отвара само за Задушнице и литургију поводом дана преноса моштију Светог Николе 22. маја.

Због свега наведеног морамо истаћи да је Софија Дражић, уз Еуфемију Јовић, уткала своје име како у историју Бечеја, тако и у академске кругове Срба са ових простора. И поред свега наведеног, у Бечеју ни до дана данашњег не постоји улица са њеним именом, нити било какво спомен-обележје посвећено овој великој Српкињи и њеном залагању на плану филантропије и очувања националног идентитета.

ЛИТЕРАТУРА

Немања Карапанџић, Снежана Илић, Недељко Стојковић, *Изгубљено српско скрално наслеђе на тлу Старог Бечеја*, Градски музеј Бечеј, 2017.

Миленко Палић, *Срби у Угарској до 1918*, Нови Сад, 1995.

Чедомир Потпарић, *Из прошлости Бечеја*, ГОО Бечеј, 1955.

Душан Поповић, *Срби у Војводини*, Матица Српска, Нови Сад, 1957.

Драгиша Славић, *Храм светог великомученика Георгија у Бечеју 1858–2008*, Бечеј, 2013.

Архивска и музејска грађа:

Архива Православне црквене општине Бечеј, Књига записника 1945–1951, ИБ – 74.

ГМБ, ИЗ, Лист „Ново време“ Стари Бечеј, бр. 19, 13. 5. 1923.

ГМБ, ИЗ, Лист „Ново време“ Стари Бечеј, бр. 1, 5. 1. 1930.

ИАС, ОАГБ, Ф: 550, Православна црквена општина Стари Бечеј (1744–1965), ИБ – 34, Основно писмо завета Софије Дражића рођене у Вршцу Живановића, Штампарија А. Пајевића, Нови Сад, 1891.

ГМБ, ИЗ, Лист „Ново време“, бр. 25, 19. 6. 1932.

Скраћенице:

ИАС – Историјски архив Сента
ОАГБ – Одељење за архивску грађу Бечеј
ГМБ – Градски музеј Бечеј
ИЗ – историјска збирка
ЗФ – збирка фотографија
Ф – фонд
ИБ – инвентарни број

Nemanja Karapandžić, City Museum Bečej

SOFIJA DRAŽIĆ, ENDOWER FROM STARI BEČEJ (1806–1895)

Summary

The foundation has a long tradition both in Hungary and in other nations. The Middle Ages and the reign of the Nemanjić dynasty date back to Serbia. Serbian rulers, nobles and their ecclesiastical princes built hundreds of churches and monasteries as collateral for the future. In this way, the cultural and historical heritage of the Serbian people was preserved and passed on. There was a similar practice in the Potisk Crown District, where prominent Serbs worked with their selfless efforts to strengthen their national identity.

The work follows the life and work of Sofija Dražić, a prominent member of the Serbian Women's Education Cooperative, a cultural association founded in Stari Bečej, with the aim of having as many women as possible children in appropriate education. Without birth, he founded a rich and enlightened foundation for the education of poor children, built a chapel in the Orthodox cemetery, and left two houses for the community of the Orthodox Church.

I would like to point out that Sofija Dražić, along with Eufemija Jović, has woven her name into the history of Bečej, as well as into the academic circles of Serbs from this area. Despite all the above, to this day there is no street in Bečej with her name, nor any memorial dedicated to this great Serbian woman and her commitment to philanthropy and preservation of national identity.

UDC 352.9(497.113 Zrenjanin)"1918"
UDC 929 Županski S.

СЛАВКО ЖУПАНСКИ И ПРВИ СРПСКИ НАРОДНИ ОДБОР У БАНАТУ, БАЧКОЈ И БАРАЊИ 1918.

Зоран Вељановић, Музеј Војводине

Апстракт: Одговор војвођанских Срба на константно смањивање до коначног укидања свих привилегија и повластица која су Срби ратујући за Аустрију добили од аустријских царева крајем и средином 18. века, као и на институционалну денационализацију и асимилацију, била је хомогенизација и политичка борба за своја права. Отуда су, пред крај Великог рата 1918, војвођански Срби узели судбину у своје руке и основали политичка тела – српске народне одборе, односно већа (СНО). На њиховом челу били су образовани, одлучни и храбри људи. Одбори су у прво време деловали паралелно са представницима старе власти, да би временом потпуно преузели власт. Основали су Народну гарду која је била гарант њихове власти, али и мира у градовима и селима, и организовали дочек победничке српске војске. Узели су учешће у историјској одлуци на Великој народној скупштини Срба, Буњеваца и осталих Словена у Новом Саду 25. 11. 1918. године на којој су изгласали отцепљење од Угарске и присаједињење Краљевини Србији. Један од војвођанских првака био је и др Славко Жупански, адвокат и политичар у Великом Бечкереку, оснивач првог Српског народног одбора у Војводини (Банат, Бачка и Барања) 1918. године.

Кључне речи: Славко Жупански, Велики Бечкерек, Војводина, народни одбори, Српски народни одбор/СНО, Народна скупштина у Новом Саду 1918, присаједињење Војводине Краљевини Србији

Славко Жупански рођен је 30. септембра 1880. године у Меленцима[1] у Торонталској жупанији[2] (данашњи српски Банат) у угарском делу Хабзбуршке монархије.[3] У свом родном месту, где је његов отац Стеван био учитељ, започео је школовање. После завршене гимназије у Новом Саду уписао је Правни факултет у Будимпешти и постао питомац Текелијанума у коме је и становао током студија. За време студија био је члан Универзитетске омладине и председник пештанске Уједињене омладине српске. По окончању студија вратио се у родни Банат. Након положеног адвокатског испита 1907. године настанио се у Великом Бечкереку где је отворио канцеларију и почео са адвокатуром. Истовремено се укључио у јавни живот. Са Стефаном Бркићем (оснивачем и првим уредником), а потом свештеником Драгутином Мојићем, уређивао је и писао чланке у недељном листу за просвету, привреду и аутономне потребе *Бечкеречких новина*, које су излазиле 1913–1914. године.[4] Лист је углавном заступао програм Радикалне странке, али су се на његовим страницама могли читати и текстови демократа попут Васе Стајића.[5] Поред тога Жупански је подржавао рад и био активан у бројним националним, културним, просветним и доброчинским српским друштвима: *Народној одбрани, Националној омладини, Соколу* и др. Пропагирао је хомогенизацију народа кроз деловања културних, просветних и националних друштава. Пред крај Великог рата, у судбоносним данима 1918. године, здушно је пропагирао идеју српске државности која је однела победу на Великој народној скупштини у Новом Саду 25. новембра 1918. године.[6] По природи је био пун елана и енергичан, уз то добар говорник који је учествовао на организовању народних зборова у граду и околини ширећи националну свест. Његово јавно деловање допринело је да се афирмише као један од националних првака не само у Великом Бечкереку него и у средњем Банату. Отуда, у добу пред Први светски рат, деловање др Славка Жупанског није могло да буде непримећено. Увек будна и пословно савесна аустроугарска полиција будно је мотрила на његово кретање. Поготово су праћење и присмотра

на њега и његову породицу били интензивани после сарајевског атентата на аустроугарског најзвоју Фердинанда (28. јуна 1914), када је над војвођанским Србима спроведена општа репресија.[7] Масовна хапшења Срба одвијала су се упоредо са мобилизацијом и упућивањима у аустроугарске јединице које су слате на Источни и Балкански фронт. Аустроугарска власт се посебно окомила на банатске Србе где је спровођено хапшење истакнутих јавних и политичких личности, професора, учитеља, адвоката, лекара, трговаца, занатлија, као и земљорадника, жена, па и деце.[8] Сви до једног су били осумњичени за велеиздају и деловање против аустроугарске државе. Славко Жупански је међу првима био ухапшен. У току ноћи, у његову кућу су упали жандари и на најбруталнији начин га ухапсили пред породицом, под оптужбом за велеиздају државе, те су га са ланцима на рукама спровели у затвор. У градском затвору био је заточен до почетка септембра 1914. године, а потом је заједно са осталим заточеним Србима из Великог Бечкерека спроведен у злогласни затвор „Чилаг бертен" у Сегедину. Док су заточеници кроз улице спровођени у колони, подстакнута руља их је пљувала и гађала каменицама и јајима. Такође, приликом спровођења у логор у Сегедину дочекала их је припремљена руља за обрачун, где је један већи камен погодио Живојина Терзина у груди од чега се онесвестио. Жупански је тада зауставио заточенике и одржао говор у којем је протестовао због оваквог опхођења према људима са везаним рукама и под оружаном војном пратњом. На његове речи руља се разишла, а заточеници су спроведени у логор. Током боравка у сегединском логору и интернације ни породица Жупанског није била поштеђена шиканирања сваке врсте. После три недеље проведених у логору у Сегедину државни тужилац их је у недостатку доказа ослободио оптужбе за велеиздају и вратио у Велики Бечкерек. Приликом доласка на улицама Бечкерека опет их је дочекала од полиције припремљена гомила људи која је заточенике пропратила псовкама, пљувањем и камењем све до затвора. У великобечкеречком затвору били су заточени све до децембра 1914. године, када су почетком месеца послати у интернацију.

Славко Жупански, прота Драгутин Мојић, Живко Ж. Терзин, Иван Марков, Марко Недељковић, Душан Икић били су на кратко интернирани у логор Капувар у Угарској, јер су их упутили у војне јединице које су се спремале за фронт. Жупански је био регрутован у аустроугарску војску у вршачкој касарни, где је војничким ашовом посекао руку и тако одложио одлазак на фронт. Стога је стациониран у војној болници у Темишвару, потом у Дебрецину, где је био на лечењу све до пред крај рата, када је отпуштен из затворске болнице кући. По повратку у Велики Бечкерек био је у обавези да се јавља полицији која је евидентирала његово кретање и сусрете са сваком особом. Осетивши на „својој грбини и кожи пендрек аустроугарске власти" могао је сасвим јасно да сагледа шта све преживља његов народ и шта у будућности могу да очекују. Догађаји током Великог рата су га још више очврснули и уверили да је једино спасење за Србе борба за право на правду и слободу, односно ослобођење и уједињење са матицом Србијом.[9]

На прве знаке попуштања стега власти, као и вести које су доносили регрутовани Срби у аустроугарским јединицама приликом враћања са фронтова, српски прваци у Великом Бечкереку су почели да се окупљају и договарају како да се организују и које кораке да предузму у новонасталој ситуацији. Информације о стању у држави и на фронтовима, поред аустроугарских војника који су се враћали са фронтова на одсуство, доносиле су и угарске новине које су се штампале у Будимпешти, али и у самом Великом Бечкереку, попут листа *Торонтал* (*Torontál*).[10] Ипак, најинтересантније и најтраженије новине, уколико су биле прошверцоване, за српски и други словенски живаљ, биле су оне које су излазиле у хрватском делу Угарске, у Загребу, као што је то био *Глас Словенаца, Хрвата и Срба*.[11] Први сусрети и окупљања српских првака у почетку били су тајни, обично у великобечкеречкој Успенској цркви током јутарње и вечерње службе или на недељној литургији. Окупљање по кућама било је ређе, јер су српски прваци (и њихове куће), с обзиром на то да су били у интернацији, били под будним оком угарске полиције и сви до једнога изложени данонoћном непрестаном праћењу.

Истовремено у Угарској, односно Будимпешти, ствари су се одигравале муњевитом брзином. Мађарски политичари у циљу очувања поретка направили су фузију Националне и Уставне странке, а

социјалдремократи су избацили своје захтеве формулисане у десет тачака, у којима су тражили формирање владе са представницима народности и демократских снага, распуштање Парламента, сазив уставотворне скупштине, увођење тајног гласања, закључење мира, укидање система националног угњетавања и право на коришћење матерњег језика у свим државним институцијама. На чело снага које су заговарале промене у Угарској је дошао гроф Михаљ Карољи, либерални грађански политичар. Око њега је почела да се ствара коалиција коју су чиниле Независна, Грађанска радикална и Социјалдемократска партија Угарске. Они ће основати Мађарско национално веће (МНВ) са Карољијем на челу, а свој програм изложиће у дванаест тачака: неодложно склапање мира, независна Угарска, општи и тајни избори, аграрна реформа и признавање права народностима. Када је владар Карло IV за новог председника владе изабрао, уместо Карољија друго лице, Хадика, у Будимпешти је избила револуција названа „револуција јесењих ружа", која је довела Карољија и Мађарско национално веће на чело државе.[12]



Др Славко Жупански. Народни музеј Зрењанин, Колекција Данијел Вршка.

О догађајима у Будимпешти војвођански Срби и њихови прваци су брзо сазнали, али готово сви до једног нису били спремни да поверују Карољијевим обећањима и узму учешћа у новој демократској Мађарској, већ су одлучили да своју слободу освоје сами.[13] Такав је био и став српских првака у Великом Бечкереку. У крајње напетој ситуацији у граду, Славко Жупански и Андрија Васић били су позвани од стране великобечкеречких мађарских првака на састанак у вези са оснивањем тамошњег месног Мађарског националног већа. Из Будимпеште је прослеђено да се у свакој од 64 жупаније оснују мађарска национална већа, која би даље била седишта околних мањих мађарских националних већа која би се основала по политичким општинама (градовима и селима). Сви они би били под централним Већем у Будимпешти, на челу са грофом Карољијем. У задацима осниваних већа, па и оног које би се основало у Великом Бечкереку, било је негирање старе власти која је била под заклетвом Аустро-Угарској монархији и цару, потом преузимање власти која ће у име будимпештанског Већа управљати Торонталском жупанијом, односно западним Банатом. У тој новој управи већински би били Мађари, док би националне мањине, па и Срби, добили извесна обећања која се тичу побољшања њиховог статуса.

Искусним адвокатима, политичарима и народним првацима какви су били Славко Жупански и Андрија Васић, било је јасно да нова обећања не представљају гарант побољшања положаја Срба у Угарској, те да је то још једна испразна прича са којом нова власт „купује време" до своје пуне стабилизације, а онда ће опет бити све по старом, тј. други народи, те и Срби, полако ће изгубити свако право и бити изложени денационализацији и асимилацији. Отуда су се Жупански и Васић у највећој тајности састали. Након кратког разговора сагласили су се да не прихвате понуђени предлог и да се не компромитују прихватањем извесних повластица зарад утапања Срба у Мађарско национално веће, већ да независно од њега оснују свој Народни одбор који би заступао српске интересе у Великом Бечкереку и Банату уопште. Стога су се одлучили на ризичан и одважан корак, који би ишао у правцу да се предухитре супарници, Мађари и Немци, да оснују Српски народни одбор у Великом Бечкереку, који би водио српску политику и борио се за ослобођење од туђинске угарске власти и уједињење са матицом Србијом. У току раног преподнева 31. октобра 1918. године, Васић

и Жупански су мимо ока полицијске присмотре, у порти Српске православне црквене општине, окупили великобечкеречке прваке и изложили им план за оснивање Српског народног одбора, који су присутни једногласно прихватили. Циљ оснивања великобечкеречког СНО је било окупљање народа око заједничког циља, тј. ослобађања и уједињења Срба кроз политичку борбу. За председника је изабран Андрија Васић, а Славко Жупански и Живко Ж. Терзин за потпредседнике.[14] Потом је Жупански био председник, а Васић потпредседник. То је био први СНО на територији Баната, Бачке и Барање.[15] На оснивачком састанку СНО било је речи и о оснивању Српске народне страже чији ће чланови бити српски младићи и која ће оружаном силом бити гарант деловања Одбора.

Истог дана у предвечерње сате, Андрија Васић и Славко Жупански су отишли на заказани састанак, на оснивање Мађарског националног већа, где су изјавили да не могу прихватити чланство у њему из разлога што великобечкеречки Срби имају своје политичко тело у којем су чланови. Ове речи су затекле мађарске прваке који нису били кадри да на те речи одреагују, те се нису, иако је у њиховим рукама била војна и полицијска власт, одважили да ухапсе Васића и Жупанског, нити да им на било који начин науде, као ни њиховим породицама. Иако су за разлику од Славка Жупанског и Андрије Васића мађарски и немачки прваци имали сву оружану расположиву силу уз себе (гарнизон у Граду и бројну полицију), свакако да је основни разлог помирљивости челника Мађарског националног већа и шефа полиције Деака био тај што су Моравска и Коњичка дивизија српске војске избиле на обале Дунава и сваки час се очекивало њихово форсирање Дунава и запоседање Баната.[16]

И поред хладног времена Славко Жупански и Живко Ж. Терзин су сели у путнички аутомобил без крова и кренули пут Новог Сада, са намером да о догађајима у Великом Бечкереку, али и Темишвару и Вршцу,[17] где су такође основани одбори, обавесте новосадске српске прваке. Приступивши Матици српској, присутнима су у једном даху приповедали о драматичним догађајима у Великом Бечкереку и својим корацима. На крају извештаја о догађајима у Великом Бечкереку упитали су присутне „шта чекају?“ и што не предузимају ништа на том плану.[18] Да ли због речи Славка Жупанског и Живка Ж. Терзина, већ 3. новембра 1918. године основан је новосадски Српски народни одбор као централни одбор Срба у Банату, Бачкој и Барањи, односно ондашњој Војводини.[19]

Након великобечкеречког СНО Славко Жупански, Васић и Живко Ж. Терзин покренули су оснивање месних одбора и српске гарде по средишњем Банату, са циљем преузимања власти од угарске власти и припреме дочека српске војске. *Орīанизујмо се хитно* био је плакат који је разаслат у сва места по Банату, Бачкој и Барањи и који је подигао на ноге сво родољубиво становништво. На челу месног СНО Жупански је учествовао у преузимању власти у Великом Бечкереку. У надасве добро скројеном плану и потом у жустрој акцији, у току једног дана, освојио је власт над свим кључним установама у Великом Бечкереку. На овај чин нова угарска власт, на чијем је челу стајало Мађарско национално веће, није имала ни храбрости, нити адекватан одговор, те је од тог часа, па све до уласка српске војске у Велики Бечкерек постојала двојност власти.

Са сазнањем да се јединице српске војске Моравске дивизије налазе у Перлезу, а у рано пре подне 17. новембра 1918. године њихова претходница пред Великим Бечкереком, представници Српског народног одбора Славко Жупански и Живко Ж. Терзин, у пратњи српске гарде, отишли су на железничку станицу ради дочека српске војске. За то време у граду Васић и други чланови Одбора су организовали њихов дочек. Са железничке станице колона возила и коњаника са српским тробојкама, официра и чланова Одбора, као и маса грађана упутили су се ка градском тргу. Улазак српске војске у Велики Бечкерек (Други пук Моравске дивизије на челу са пуковником Драгутином Ристићем и потпуковником Михајлом Ковачевићем) био је попраћен силним одушевљењем Срба који су се у великом броју окупили испред жупанијске зграде, док се све зебње и страхови мађарског и немачког становништва нису уопште обистиниле, јер није вршена одмазда (хапшења, убијања и логорисања), ни пљачкање њихове имовине, како тада тако и потом. Напротив, брзо је успостављен и одржан мир и ред у граду.

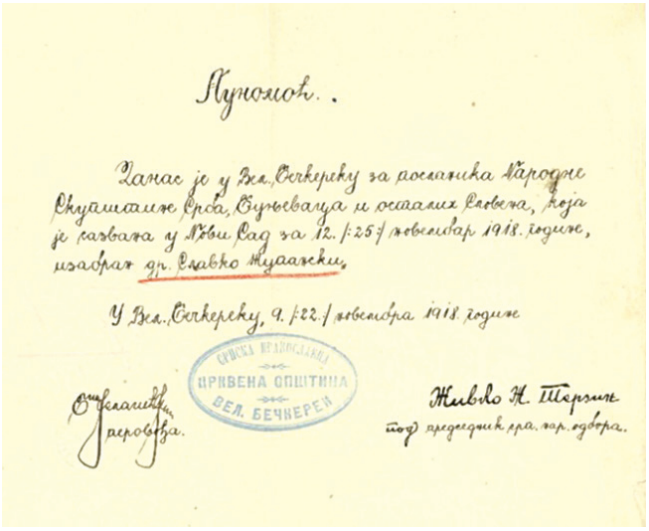
Са доласком српске војске у Велики Бечкерек, стара угарска власт (Мађарско национално веће)



Улазак јединица Моравске дивизије српске војске у Велики Бечкерек 17. 11. 1918. године. У аутомобилу, напред седи Иван Михајловић, са стране на степенику аутомобила стоји Живко Ж. Терзин. Позади седе потпуковник Михајло Мика Ковачевић и Славко Жупански. Иза њих чланови Народне гарде и војници српске војске Моравске дивизије. (Народни музеј Зрењанин, Колекција Данијел Вршка)

је изгубила политички и управљачки утицај, те је СНО сада са Жупанским на челу и Васићем као потпредседником, и уз пуну сагласност пуковника Драгутина Ристића, био у потпуности носилац власти и одлука.[20]

На проглас новосадског СНО за сазив Народне скупштине у Новом Саду и избор посланика из политичких општина, који је објављен у листовима *Слобода* и *Српски глас*, као и добошарењем са „бубњем и у оба месна св. храма", Одбор у Великом Бечкереку, са Жупанским и Васићем на челу, је сазвао изборну седницу СНО становника Великог Бечкерека да се изјасни по том питању. У народној великој дворани, сали жупаније, у Великом Бечкереку 22. 11. 1918. године, у девет сати пре подне, окупило се мноштво света – српски пунолетни живаљ оба пола који је имао право гласа. Изборном седницом руководио је Одбор за изборе. Пропозиције за избор посланика и њихово тумачење је најпре прочитао Жупански у својству председника Српског народног одбора и председавајућег Збора. Затим је тумачио значај и важност ове скупштине. По добијеној речи, јереј Павле Миличев је прочитао имена кандидата међу којима је био и Жупански. На свако прочитано име, присутно грађанство је једнодушно извикивало „живео". Пре но што је предложене кандидате прогласио изабраним, Жупански је известио збор да је великобечкеречки СНО на својој седници, одржаној 6/19. 11. 1918. године, приликом претреса питања коме да се прикључе Срби из Баната, донео следеће решење: „Великокобечкеречки српски народни одбор тежи и жели, да се ми припојимо Србији и тек после сједињења нашега са Србијом нека се одлучи судбина Југославије".[21]



Пуномоћ

Данас је у Вел. Бечкереку за посланика Народне Скупштине Срба, Буњеваца и осталих Словена, која је сазвана у Нови Сад за 12./25. новембар 1918. године, изабран др. Славко Жупански.

У Вел. Бечкереку, 9./22. новембра 1918. године

Српска православна црквена општина Вел. Бечкерек

Живко Ж. Терзин
тад. председник нар. пор. одбора.

Пуномоћ за Народну скупштину Срба, Буњеваца и осталих Словена која је сазвана у Новом Саду 25. новембра 1918. године на име др Славка Жупанског. Рукописно одељење Матице српске, инв. бр. 7.417. Записници и пуномоћја посланика на Великој народној скупштини Срба, Буњеваца и осталих Словена у Новом Саду 25. новембра 1918.

У одређени дан, изабрани посланици Срба из Великог Бечкерека су возом кренули пут Новог Сада на предстојећу Народну скупштину Срба, Буњеваца и осталих Словена у Новом Саду, где су 25. новембра 1918, у Великој сали хотела „Гранд Мајер", са осталим посланицима из Баната, Бачке и Барање одлучивали у којој држави желе да живе. На Народној скупштини 757 присутних посланика, међу којима су били посланици из Великог Бечкерека: др Славко Жупански, др Андрија Васић, Живко Ж. Терзин, прота Жарко Стакић, др Емил Гаврила, Божидар Божа Јовановић, Бранко А. Јовановић, Жива Анђелов и Сава Радованчев, на основу Вилсонових начела о праву народа на самоопредељење, једнодушно су изгласали отцепљење Баната, Бачке и Барање од Угарске и њихово прикључење Краљевини Србији. Скупштина је

изабрала своје највише законодавно тело и највишу политичку власт у Војводини: Велики народни савет, у који су од Великобечкеречана изабрани: Славко Жупански, Андрија Васић, Живко Ж. Терзин. Потом је Велики народни савет изабрао своју извршну власт: Народну управу за Банат, Бачку и Барању. Тиме је вековни сан Срба и другог словенског становништва у војвођанским областима досањан, тј. постали су слободни и уједињени са својом истокрвном браћом са друге стране Дунава, Саве и Дрине.[22]



Петровград, Трг Краља Петра I и споменик Краља Петра I Карађорђевића. (Историјски архив Зрењанин, Збирка фотографија, инв. бр. 1239)

Славко Жупански је током *Провизоријума* одлуком Народне управе за Банат, Бачку и Барању постављен за „великог жупана муниципије торонталске жупаније и за то нарочито овлашћеног опуномоћеника свог у подручју торонталске жупаније". Именовање је Жупанском уручио повереник Народне управе за унутрашње послове Игњат Павлас, на седници СНО у великој сали жупанијске зграде у Великом Бечкереку. Одмах затим, Славко Жупански је пред члановима СНО и Игњатом Павласом положио заклетву и уведен је у звање. У исти час од њега је примио и „нарочита упутства којима се имају сви подвргавати."[23] По ослобођењу и уједињењу Велики Бечкерек је постао средиште српског Баната и власти. Новопостављена жупанијска власт на челу са Жупанским поставила је у српским општинама српска, у мешовитим мешовита, а у мађарским и немачким општинама њихова поглаварства. Нова власт и управа успостављени су без насиља и веће опструкције несловенских народа.

Народна управа за Банат, Бачку и Барању је обзнанила да је одлуком од 4. децембра 1918. године на свим запоседнутим територијама преузела власт. Тиме да „узима сву власт у своје руке" обавестила је све српске народне одборе и већа у Војводини. Тим чином је власт одбора и већа по политичким општинама престала. Отуда је и Српски народни одбор у Великом Бечекереку на својој седници која се одржала 9. децембра ову вест обнародовао и после 39 дана постојања и деловања се распустио.[24]

Као владин повереник, Жупански је спроводио аграрну реформу и колонизацију у Банату. По уједињењу у заједничку државу, у Краљевство Срба, Хрвата и Словенаца 1. децембра 1918, био је активан у Обласном одбору Народне омладине и председник Окружног одбора Радикалне странке.

Био је иницијатор подизања споменика Петру I Карађорђевићу у Великом Бечкереку. На десетогодишњицу ослобођења и уједињења споменик је подигнут на Тргу Краља Петра,[25] а освећен на дан проглашења Краљевине СХС, 1. децембра 1928. године. Такође, био је иницијатор преименовања града Великог Бечкерека у Петровград. У част „јуначких ослободилаца, официра и војника легедарног Гвозденог пука српске војске који су ослободили Велики Бечкерек 17. новембра 1918. године... и доносиоца слободе и уједињења краља Петра I Карађорђевића", Велики Бечкерек је 29. септембра 1934. године преименован у Петровград.

Славко Жупански је учествовао у демонстрацијама против уласка Краљевине Југославије у Тројни пакт 27. марта 1941. године. Почетак Другог светског рата, Априлски рат, затекао га је у Београду. Да би избегао поновно утамничење од окупаторске власти склонио се у Црну Гору. Крајем лета 1941. године, по добијеној гаранцији од окупационе власти да неће бити прогањан и логорисан, вратио се у родни град где је боравио током окупације.

После рата био је председник Обласног одбора Народног фронта и народни посланик АП Војводине и Народне Републике Србије. Такође је наставио са радом у адвокатури и активно се укључио у унапређење струке. У једном мандату био је председник Адвокатске коморе Војводине. Упокојио се у Зрењанину 15. фебруара 1959. године где је и сахрањен на Православном гробљу.

Закључак

Одговор војвођанских Срба на константно смањивање, до коначног укидања свих привилегија и повластица која су Срби ратујући за Аустрију добили од аустријских царева крајем и средином 18. века, као и на институционалну денационализацију и асимилацију, била је хомогенизација и политичка борба за своја права. Отуда, пред крај Великог рата 1918. године, када су прилике дозволиле да се политичка борба распламса, војвођански Срби су узели судбину у своје руке и основали политичка тела: српске народне одборе. На њихово чело стали су образовани, одлучни и надасве храбри људи. Одбори су у прво време деловали паралелно са представницима старе власти, да би временом потпуно преузели власт. Истовремено су основали Народну гарду која је била гарант њихове власти, али и мира у градовима и селима. Напослетку, организовали су дочек победничке српске војске (која је гонећи непријатеља прешла Саву и Дунав и без освете и одвођења у логоре непријатељског становништва запосела Војводину) и узели учешће у историјској одлуци на Великој народној скупштини Срба, Буњеваца и осталих Словена, у Новом Саду 25. новембра 1918. године, на којој су, на основу Вилсонових начела о праву народа на самоопредељење, изгласали отцепљење од Угарске и присаједињење Краљевини Србији. Један од таквих див-јунака и војвођанских првака био је и др Славко Жупански, адвокат и политичар у Великом Бечкереку (Банат), оснивач првог Српског народног одбора у Војводини (Банат, Бачка и Барања) 1918. године.

НАПОМЕНЕ

1 Милан Ђуканов, *Славко Жупански*, у: *Српски биографски речник* (даље СБР), 3, Д–З, Нови Сад 2007, 826. Биографија др Жупанског објављена у СБР је једина у неком од речника, лексикона и енциклопедија у Србији и Југославији. Из непознатих разлога је изостављен и из *Новосадске енциклопедије* (која у ствари обухвата простор Војводине). У литератури М. Ђуканов погрешно пише годину рођења Жупанског, што потоњи аутори некритички преузимају. Види: Милан Ђуканов, *Први Српски народни одбор 1918. Уједињење*, Зрењанин 2018, 101.

2 Филип Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, каталог изложбе, Зрењанин 2015, 13–16.

3 Василије Крестић, *Срби у Угарској 1790–1918*, Нови Сад 2013.

4 Василије Крестић, *Историја српске штампе у Угарској 1791–1914*, Нови Сад 1980, 344, 361. *Бечкеречке новине* су се угасиле априла 1914. године и нису биле забрањене у време почетка рата, како вели Милан Ђуканов у књизи *Српски народни одбор у Великом Бечкереку 1918. години: први српски народни одбор у Војводини* (Зрењанин 1998, 98–99). У В. Бечкереку почетком Великог рата није постојао ни један лист на српском језику. Новине које су се током рата штампале биле су на мађарском и немачком језику. Види: Филип Крчмар, Аранка Балинт, *Почетак Првог светског рата у светлу великобечкеречке штампе*, Зрењанин 2014.

5 В. Крестић, нав. дело, 361.

6 Дејан Микавица, *Српска елита у Аустроугарској монархији II 1860–1918*, Нови Сад 2018.

7 Дејан Микавица, *Осумњичењни и утамничени. Војвођански Срби у мађарским затворима*, у: *Војвођански простор у контексту европске историје. Личности војвођанског простора*, зборник радова 2, (ур. др В. Гавриловић, др С. Бошков), Нови Сад – Бачка Паланка 2014, 211–212. Више хиљада интернираних Срба из Баната, без обзира да ли су формално или неформално били осуђени за велеиздају, одвођени су у логоре у Араду (један од првих и највећих успостављених логора за Србе из Војводине, БиХ, и српских крајина), Сегедину, Темишвару, Јегри, Дебрецину, Стоном Београду, Сомбатхељу, Кечкемету, Тати, Комарану, Вацу, Нађмеђеру, Илову у Словачкој и у мањем броју у друге логоре, који су подигнути широм Аустро-Угарске монархије. Током интернације и логорисања умрло је више хиљада душа.

8 Дејан Микавица, нав. дело, 211–212; *Споменица ослобођења Војводине 1918*, Нови Сад 1929, 8–10.

9 Ванда Војводић Мицова, *Улога знаменитих личности средњег Баната у току Првог светског рата*, у: *Зборник радова са Међународне конференције „Архив, медији и култура сећања у Првом светском рату“*, Нови Сад 2016, 261; Ванда Војводић Мицова, Владислава Игњатов, Слободан Милин, *100 година слободе*, каталог изложбе, Зрењанин 2018, 29–30; Зоран Вељановић, Драго Његован, *Од сна до јаве – Присаједињење Војводине Краљевини Србији 1918*, каталог изложбе, Нови Сад 2020, 125.

[10] Филип Крчмар, Аранка Балинт, *Почетак Првог светског рата у светлу великобечкеречке штампе*, Зрењанин 2014; Ференц Немет, Милан Мицић, *Банат – новембар 1918. године*, *Великобечкеречки лист Торонтал – догађаји*, *виђења*, *ставови*, Н. Милошево – Панчево – Сириг 2019.

[11] *Glas Slovenaca, Hrvata i Srba* је излазио у Загребу током 1918. године. На својим страницама је пропагирало југословенско уједињење и подржавао Народно вијеће Словенаца, Хрвата и Срба (НВ СХС) које је деловало у циљу уједињења целокупног „нашег народа Словенаца, Хрвата и Срба на читавом етнографском простору." На његовим страницама објављиване су вести и из Војводине. Такође су текстове писали и војвођански Срби. Поред *Гласа СХС*, о догађајима у Војводини могло се читати (мада ређе) и у другим листовима, попут листова *Хрватска држава*, *Хрватска њива*, *Хрватска обрана*, *Обзор*, *Ријеч* и *Југ*.

[12] Михаљ Каролји, *Вјера без илузија*, Загреб 1982; Петар Рокаи и др., *Историја Мађара*, Београд 2002, 530–534.

[13] *Српски лист*, Нови Сад, 2. 11. 1918, бр. 8; *Српски лист*, Нови Сад, 7. 11. 1918, бр. 12; *Српски лист*, Нови Сад, 11. 11. 1918, бр. 16. (датуми у *Српском листу* дати су по старом календару)

[14] Историјски архив Зрењанин, Фонд 486, Српски народни одбор у Великом Бечкереку, Записници.

[15] Славко Жупански, *Велики Бечкерек у ослобођењу*, у: *Споменица ослобођења Војводине 1918*, Нови Сад 1929, 120; Славко Жупански, *Народно веће*, у: Александар Станојловић (ур.), *Петровград* (*Велики Бечкерек*), Петровград 1938, 67–70; М. Ђуканов, нав. дело, 98–99; *Записници Српског народног одбора у Великом Бечкереку 1918*. (прир. З. Вељановић и В. Војводић Мицова), Нови Сад 2019, 21–24; Зоран Вељановић, Ванда Војводић Мицова, *39 дана који су променили Банат. Српски народни одбор у Великом Бечкереку 1918*, каталог изложбе, Нови Сад – Зрењанин 2021.

[16] *Српски лист*, Нови Сад, 24. 10. 1918. (по старом календару), бр. 1. Поред обавештења о свом оснивању у новинама СНО је штампао истог дана (24. 10. 1918) и плакат *Проглас СНО* са идентичним садржајем. Види: Рукописно одељење Матице српске (РОМС), мф 13575.

[17] Три српска народна одбора/већа су основана истог дана у Банату (31. 10. 1918): у Великом Бечкереку, Вршцу и Темишвару, с тим да је у Великом Бечкереку основан у преподневним сатима, а у Темишвару увече. Још увек нема тачних података о дану и часу у којем је основано веће у Вршцу. Вест о том догађају је стигла у Темишвар пре 3. новембра: „...бр. 2. Потпредседник извештава да је у В. Бечкереку и у Вршцу основано народно веће. Из Вршца ће долазити изасланик ради контакта са нама." Отуда док се не докаже другачије, остаје тврдња Жупанског да је СНО у Великом Бечкереку први основан. (Види: Богумил Храбак, „Записници темишварског народног већа", у: *Зборник Матице српске*, Серија друштвених наука, бр. 10, Нови Сад 1955, 81; Богумил Храбак, *Словени у Војводини у данима ослобођења, новембра 1918. године*, у: *Присаједињење Војводине Краљевини Србији 1918,* зборник, Музеј Војводине и Институт за историју Филозофског факултета у Новом Саду (ур. М. Смиљанић), Нови Сад 1993, 67.

[18] Славко Жупански, *Народно веће*, у: Александар Станојловић (ур.), *Петровград* 1938, 68; *Споменица ослобођења Војводине 1918*, Нови Сад 1929, 29; Писмо др Жупанског Петру Пекићу од 23. јануара 1939, објављено у: М. Ђуканов, *Српски народни одбор у Великом Бечекереку 1918*, 98–99; Поред самог Жупанског и Мита Ђорђевић бележи да су Жупански и Терзин „били једном", не описујући детаље разговора већ „да су однели инструкције у Банат."

[19] Види напомену бр. 16. Поред *Српског листа* о раду новосадског Српског народног одбора почео је да пише и социјалдемоктарски лист *Слобода*.

[20] Драгутин Ј. Ристић, „17. новембар 1918.", у: Александар Станојловић (ур.), *Петровград (Велики Бечкерек),* Петровград 1938, 71–75.

[21] *Записници Српског народног одбора у Великом Бечкереку 1918*, (прир. З. Вељановић и В. Војводић Мицова), Нови Сад 2019, 71–73.

[22] Архив САНУ у Београду, Документа о присаједињењу, бр. 13707/1, Записници Велике народне скупштине у Новом Саду (25. 11. 1918); Матица српска, Рукописно одељење, инв. бр. 7.147. Записници Народних одбора и пуномоћја посланика на Великој народној скупштини Срба, Буњеваца и осталих Словена у Новом Саду 25. 11. 1918. године; Хрватски државни архив у Загребу, Hr-HDA-124-3-1-257; Зоран Вељановић, Драго Његован, *Од сна до јаве. Присаједињење Војводине Краљевини Србији 1918. године,* 2. допуњено издање, Музеј Војводине, Нови Сад 2020.

[23] Записник бр. 1 (тачка 3) од 21. новембра 1918. (4. децембар по новом календару), у: *Записници привремених органа власти у Новом Саду 1918–1919,* (прир. Љ. Дожић), Нови Сад 2018; *Записници Српског народног одбора у Великом Бечкереку 1918*.

(прир. З. Вељановић и В. Војводић Мицова), Нови Сад 2019, 84–88.

24 *Записници Српског народног одбора у Великом Бечкереку 1918.* (прир. З. Вељановић и В. Војводић Мицова), Нови Сад 2019, 89–90; М. Ђуканов, *Српски народни одбор у Великом Бечкереку 1918*, 100.

25 Споменик Петру I Карађорђевићу је рад Руде Валдеца, академског вајара. У првим данима окупације, априла 1941. године, девастиран је и срушен. Обновљен је и враћен 2005, а свечано откривен 17. јануара 2006. године, у присуству престолонаследника Александра Карађорђевића.

ЛИТЕРАТУРА

Зоран Вељановић и Ванда Војводић Мицова (прир.), *Записници Српског народног одбора у Великом Бечкереку 1918*. Нови Сад 2019.

Зоран Вељановић, Драго Његован, *Од сна до јаве – Присаједињење Војводине Краљевин и Србији 1918*, каталог изложбе, Нови Сад 2020.

Зоран Вељановић, Ванда Војводић Мицова, *39 дана који су променили Банат. Српски народни одбор у Великом Бечкереку 1918*, каталог изложбе, Нови Сад – Зрењанин 2021.

Љиљана Дожић (прир.), *Записници привремених органа власти у Новом Саду 1918–1919,* Нови Сад 2018.

Милан Ђуканов, *Славко Жупански*, у: *Српски биографски речник*, 3, Д–З, Нови Сад 2007.

Милан Ђуканов, *Први Српски народни одбор 1918. Уједињење*, Зрењанин 2018.

Славко Жупански, *Велики Бечкерек у ослобођењу*, у: *Споменица ослобођења Војводине 1918*, Нови Сад 1929.

Славко Жупански, *Народно веће*, у: Александар Станојловић (ур.), *Петровград* (*Велики Бечкерек*), Петровград 1938.

Славко Жупански, *Народно веће*, у: Александар Станојловић (ур.), *Петровград* 1938.

Михаљ Каролји, *Вјера без илузија*, Загреб 1982.

Василије Крестић, *Историја српске штампе у Угарској 1791–1914*, Нови Сад 1980.

Василије Крестић, *Срби у Угарској 1790–1918*, Нови Сад 2013.

Филип Крчмар, Аранка Балинт, *Почетак Првог светског рата у светлу великобечкеречке штампе*, Зрењанин 2014.

Филип Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, каталог изложбе, Зрењанин 2015.

Дејан Микавица, *Осумњичењни и утамничени. Војвођански Срби у мађарским затворима*, у: *Војвођански простор у контексту европске историје. Личности војвођанског простора*, зборник радова 2, (ур. В. Гавриловић, С. Бошков), Нови Сад – Бачка Паланка 2014.

Дејан Микавица, *Српска елита у Аустроугарској монархији II 1860–1918*, Нови Сад 2018.

Ференц Немет, Милан Мицић, *Банат – новембар 1918. године*, *Великобечкеречки лист Торонтал – догађаји*, *виђења*, *ставови*, Н. Милошево – Панчево – Сириг 2019.

Ванда Војводић Мицова, *Улога знаменитих личности средњег Баната у току Првог светског рата*, у: *Зборник радова са Међународне конференције „Архив, медији и култура сећања у Првом светском рату"*, Нови Сад 2016.

Ванда Војводић Мицова, Владислава Игњатов, Слободан Милин, *100 година слободе*, каталог изложбе, Зрењанин 2018.

Драгутин Ј. Ристић, „17. новембар 1918.", у: Александар Станојловић (ур.), *Петровград (Велики Бечкерек)*, Петровград 1938.

Петар Рокаи и др., *Историја Мађара*, Београд 2002.

Споменица ослобођења Војводине 1918, Нови Сад 1929.

Српски лист, Нови Сад, 2. 11. 1918, бр. 8.

Српски лист, Нови Сад, 7. 11. 1918, бр. 12.

Српски лист, Нови Сад, 11. 11. 1918, бр. 16.

Српски лист, Нови Сад, 24. 10. 1918.

Богумил Храбак, „Записници темишварског народног већа", у: *Зборник Матице српске*, Серија друштвених наука, бр. 10, Нови Сад 1955.

Богумил Храбак, *Словени у Војводини у данима ослобођења, новембра 1918. године*, у: *Присаједињење Војводине Краљевини Србији 1918,* зборник, Музеј Војводине и Институт за историју Филозофског факултета у Новом Саду (ур. М. Смиљанић), Нови Сад 1993.

Извори:

Архив САНУ у Београду, Документа о присаједињењу, бр. 13707/1, Записници Велике народне скупштине у Новом Саду (25. 11. 1918)

Историјски архив Зрењанин, Фонд 486, Српски народни одбор у Великом Бечкереку, Записници.

Рукописно одељење Матице српске (РОМС), мф 13575. Плакат *Проглас СНО*

Матица српска, Рукописно одељење, инв. бр. 7.147. Записници Народних одбора и пуномоћја посланика на Великој народној скупштини Срба, Буњеваца и осталих Словена у Новом Саду 25. 11. 1918. године

Хрватски државни архив у Загребу, Hr-HDA-124-3--1-257

Zoran Veljanović, Museum of Vojvodina

SLAVKO ŽUPANSKI AND THE FIRST SERBIAN PEOPLE 'S COMMITTEE IN BANAT, BAČKA AND BARANJA 1918

Summary

The response of the Serbs in Vojvodina to the constant reduction until the final abolition of all privileges they received from the Austrian emperors while fighting for Austria at the end of the 17th and the middle of the 18th century, as well as to the institutional denationalization and assimilation was homogenization and political struggle for their rights. Hence, before the end of the Great War in 1918, when the circumstances allowed the political struggle to erupt, the Serbs in Vojvodina took their destiny into their own hands and founded political party: the Serbian People's Committee / Council (SPC). The SPC was headed by educated, determined and above all brave people. At first, the SPC acted simultaneously with the representatives of the old government, but as the time passed they completely took over the government. At the same time, they founded the National Guard, which was the guarantor of their power and of peace in towns and villages. Finally, they organized a reception for the victorious Serbian army (which, pursuing the enemy, crossed the Sava and the Danube and occupied Vojvodina without revenge) and took part in the historic decision at the Great National Assembly of Serbs, Bunjevci and other Slavs in Novi Sad. In November 1918, on the basis of Wilson's principles on the right of the people to self-determination, they voted to secession from Hungary and unification to the Kingdom of Serbia. One of such giant heroes and Vojvodina champions was Slavko Županski (Melenci 1880 – Zrenjanin 1959), a lawyer and a politician in Veliki Bečkerek (Banat), the founder of the first Serbian People's Committee in Vojvodina (Banat, Bačka and Baranja) in 1918.

UDC 069.5(497.113Bezdan):623.442”1944”
UDC 069.5(497.113Bezdan):623.443”1944”

ОРУЖЈЕ У МУЗЕЈУ БАТИНСКЕ БИТКЕ

Мартина Малбашки, Градски музеј Сомбор

Апстракт: У време ослобођења током октобра–новембра масе су прилазиле јединицама НОВ, пре свега у 51. војвођанску дивизију. Из Сомбора је 7. новембра за Бездан у саставу 12. војвођанске ударне бригаде отишло 800 добровољаца. Сомбор је од почетка Батинске битке, па све до краја рата, прихватио и неговао око 10.000 рањених бораца. Батинска битка трајала је од 11. до 29. новембра 1944. године и спада у ред оних борби које једним именом зовемо БОРБЕ ЗА КОНАЧНО ОСЛОБОЂЕЊЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ и била је највећа битка у Другом светском рату на територији Југославије. У раду је представљено оружје коришћено у Батинској битки, које је музеолошки обрађено и инвентарисано, те заступљено на сталној поставци Музеја Батинске битке. Изложени су пиштољи, пушке, аутоматске пушке и аутомати, митраљези, минобацачи и бодежи.

Кључне речи: НОВ, 51. дивизија, Сомбор, Бездан, 12. војвођанска бригада, Батинска битка, Други светски рат, Југославија, Музеј Батинске битке, оружје

Основни циљ Батинске битке, вођене од 11. до 29. новембра 1944. године, био је да се снагама 12. корпуса, односно 51. дивизијом и снагама 3. украјинског фронта пробије непријатељска линија на десној обали Дунава. Командама наше војске и Црвене армије, пружала су се три правца преласка Дунава, то су били Мохачко-бајски, Апатински и Батински.[1]

Батински је био главни правац и форсирање је требало да се изврши ноћу 10/11. новембра, и то је требало да изврши 73. дивизија Црвене армије и 12. војвођанска ударна бригада, односно њена Омладинска чета. Овај правац је изабран као главни, јер је пружао могућност изненађења непријатеља, а самим тим и успех операције. Из немачке документације касније сазнајемо да је још једна околност придонела да се изабере Батина за пробој нове непријатељске одбрамбене линије. Ту се 1944. године налазила линија разграничења две велике непријатељске групе армија које су биле подређене двама различитим штабовима у Берлину. То су биле Група армија ЈУГ под командом генерала Јохана Фрајснера и Група армија ЈУГОИСТОК под командом фелдмаршала Максимилијана фон Вајхса, што је био јединствен случај у Другом светском рату. За своје неуспехе код Батине немачке команде ће одговорност пребацивати једна на другу.[1]

Битка на Батини, уз Београдску операцију и борбе на Сремском фронту, спада у ред најзначајнијих здружених операција Народноослободилачке војске Југославије и Црвене армије. Њој се са правом може дати епитет херојска, што потврђују признања која су овим јединицама одале Југословенска врховна команда и Врховна команда Црвене армије.

Прва поставка

Сталну поставку у Спомен музеју Батинске битке урадио је кустос историчар Јован Кирјаковић из Музеја социјалистичке револуције из Новог Сада. Акценат поставке је стављен на ток и значај битке у завршним операцијама ослобођења Југославије, као и на садејство совјетских снага у битки. Поставка се састојала од уводног дела, који обухвата догађаје од 1941. до 1944. године и другог дела, који разрађује Батинску операцију у свим њеним фазама, као и изложене документе, фотографије, предмете и уметничка дела из живота и борбених дејстава јединица. Поставка је имала за циљ да представи антифашистичку борбу партизанског покрета, пре свега војвођанске омладине која је

изнела ову битку на својим плећима, као и да ода поштовање погинулим борцима војвођанских бригада.

Спомен музеј Батинске битке је требало да ради на изучавању Батинске битке, прикупљању и изучавању грађе везане за битку као и да се активно учествује у обележавању важних историјских датума из НОБ-а. Овако разноврсна делатност је захтевала веће ангажовање колектива Градског музеја Сомбор и самим тим пријем кустоса Бранимира Машуловића, који је руководио збирком Батинске битке од 1. октобра 1982. године.

Музеј Батинске битке је за основну делатност имао прикупљање мемоарске грађе од живих учесника Батинске битке 7, 8. и 12. војвођанске ударне бригаде, прикупљање и изучавање још неизучених докумената и њихово фотокопирање, откупљивање докумената и друге грађе, инвентарисање грађе, рад на откупу музејских експоната везаних за Батинску битку.

У сврху заштите и чувања музеалија кустос је од 1983. године радио на формирању комплетног списка 7. војвођанске ударне бригаде. Сакупљен је и известан број докумената и спискова 51. дивизије, 12. и 8. бригаде, формирана мања фонотека са тонским записима које је на тему Батинске битке имао информативни центар у Сомбору.

Мемоарска грађа бораца 8. војвођанске ударне бригаде је сакупљена током 1987. године, уз помоћ СУБНОРА[3] Суботице. Требало је да борци уступе своје документе на трајно коришћење Спомен музеју Батинске битке због израде нове поставке. Следеће, 1988. године, сакупљена је мемоарска грађа бораца из београдске и новосадске секције 7. војвођанске ударне бригаде. Добијено је на поклон 10 касета у трајању од 600 минута од друга Јанка Ступовског из Шида, борца 7. војвођанске ударне бригаде. Прикупљено је 20 ратних фотографија и два оригинална писма двеју болничарки 7. војвођанске ударне бригаде.

Неговање тековина НОБ-а и револуције је било у основи васпитно-педагошког рада са школском омладином и Спомен музеј је био укључен у васпитни систем младих у СФРЈ. У извештајима о раду Спомен музеја, почев од 1983. године, приметан је велики број посетилаца који су својим присуством увеличавали историјске часове на платоу Спомен музеја. Број посетилаца се кретао од 15.000 до 20.000 људи сваке године.

Музеј је био укључен и у традиционални сусрет омладине и бораца Бачке и Барање. Ови сусрети су имали савезни значај, учествовале су 93 школе из целе земље и преко 200 делегата ученика и наставника. Реализоване су и манифестације неговања револуционарних традиција везаних за 25. мај и пионирску организацију Сомбора.

Оружје у Музеју Батинске Битке

Батинска битка трајала је од 11. до 29. новембра 1944. године и спада у ред оних борби које једним именом зовемо ***борбе за коначно ослобођење Југославије*** и била је највећа битка у Другом светском рату вођена на територији Југославије. Батинска операција је и једна од најсложенијих војних операција у току читаве НОБ. У исто време представља и операцију фронтовских размера са великим војно-политичким циљевима и оперативно-стратегијским условима.

Све до јесени 1943. године главни извор снабдевања оружјем и војном опремом јединица НОВЈ био је ратни плен. Од октобра исте године почиње да пристиже помоћ западних савезника. Помоћ од СССР-а почиње да стиже од фебруара 1944. године. Као услов да се помоћ шаље бродовима, који су могли понети много више него транспортни авиони, у италијанском граду Барију деловала је пријемна база, а Врховни штаб НОВ и ПО Југославије успео је да у прекоморске бригаде укључи бивше припаднике италијанске и немачке војске, интернирце, припаднике Специјалних батаљона и југословенске пребеге Савезницима (припадници Југословенске војске ван отаџбине у северној Африци) који су желели да се прикључе НОВЈ.

Квалитет оружја, које је примљено од Црвене армије, био је знатно изнад квалитета оружја које су јединице 51. војвођанске дивизије до тада поседовале. Читава група конструктора развијала је постојеће и испитивала нове типове оружја. Током самог рата појавили су се нови аутомати а један од њих је ППШ Георгија Шпагина. Пушкомитраљез ДП-27 Василија Дегтјарјова добио је нову верзију којој се могла брзо променити загрејана цев. Увођење квалитетније муниције учинила је пушку Мосин-Наган М 1891/30, поузданијом и ефикаснијом.[4]

Пиштољи

Почетак 20. века обележен је инжењерским подухватима, креативношћу и прецизношћу на којима данас можемо само да завидимо, јер су ти људи имали времена да поштују професионалне стандарде. Ватрено оружје било је посебно плодан терен за инжењере и проналазаче. Међу њих спада и Георг Лугер, човек који је дизајнирао један од најуспешнијих и најраширенијих пиштоља свих времена. Први Лугер пиштољ користио је 9 mm Parabellum муницију произведену 1901. године отварањем уста чауре метака 7,65 mm да би се у њу ставило веће зрно јер су војне потребе захтевале муницију веће зауставне моћи од оне коју је имао метак 7,65 mm. Иако је произведено мало комада Модела 1901 његова конструкција је била добра полазна основа за Модел 1908.[5]



Слика 1

Први Лугер (Слика 1) је немачка војска службено усвојила под именом Pistole Modell 08 или П08[6]. Без сумње најпознатији је од свих пиштоља које је конструисао Лугер. Заснивао се на 9 mm neuer Art моделу из 1906. године. Разлика између Модела 1906 и 1908 је што више нема аутоматске кочнице ни на једном немачком војничком Лугеру и што кочница функционише у обрнутом смеру: пиштољ је закочен кад је полуга у доњем положају. Почетком 1914. године дизајн је модификован додавањем навртке за рамени кундак и дела за држање магацина отвореним. На исти начин модификовано је и неколико раније произведених пиштоља. Далматинци кажу да добар коњ има стотину мана, а лош коњ само једну – не ваља. Тако је и Лугер имао мане: смета му прљавштина, не ради са слабијом муницијом, кочница му није поуздана и што је најважније, скуп је и сложен за производњу. Због тога, цена је била главни разлог да Трећи рајх потражи ново службено оружје – био је то Валтер П-38 (Слика 2).



Слика 2

Када се сазнало да ће немачка војска одбацити Parabellum пиштољ, Валтер је произвео 9 mm верзију Модела ПП који су назвали MP (Militar Pistole). Овај модел је одбијен пошто војска није хтела да прихвати оружје тог калибра чији је принцип рада био слободно трзање затварача. Валтер је тада израдио оружје са брављењем и скривеним ударачем који је добио име AP (Armee Pistole). Овај модел је одбијен зато што је ударач био неприметан те се није могло знати да ли је пиштољ запет или није. Конструкција је измењена додавањем видљивог ударача и то оружје је добило име HP (Heeres Pistole) које је као такво и коначно прихваћено, а чија је производња започела с називом Pistole 38, односно П-38. Потребе ратне производње биле су веће него што их је Валтер могао задовољити те су и неке друге фирме производиле П-38. Валтер је производњу П-38 обуставио 1957. године, а пиштољ је поново постао званично војно оружје у новој варијанти као Pistole 1 (P1).[7]

Својом прецизношћу и дометом су доминирали совјетски аутомати, базирани на пиштољском метку Феодора Токарева, створеном за службени пиштољ ТТ-30, касније ТТ-33 (Слика 3).

Популарно име ТТ не значи „тридесет три“, већ Тулски, систем Ф. В. Токарева. Конкурс за војни аутоматски пиштољ био је расписан, јер је револвер Наган већ био застарео. На конкурсу су били тестирани пиштољи Прилуцког и Коровина у калибру 7,65 mm као и Браунингови, Валтерови и



Слика 3

Лугерови модели, али је победила конструкција Токарева. Тиме је учињен крај разноврсности модела и калибара која је до 1930. године владала у Црвеној армији. Тулски завод није имао довољне капацитете да убрзо снабде целу армију, па је СССР у Други светски рат ушао са мањком војних пиштоља. Токарев је модификација Браунинговог решења за Колт 1911.[8] Спојница на врху затварача је знатно јача, повратна опруга је држи на месту путем дугмета усађеног на предњи крај. Група ороз-ударна опруга је једна јединица која се вади из рама по скидању затварача. Окидач има осовину, а једини начин кочења овог пиштоља је спуштање ороза у међуположај што је код америчких стручњака наишло на озбиљне замерке. Шаржер се расклапа скидањем дна. Цела конструкција је у односу на тадашње и касније европске и америчке пиштоље поједностављена: цев се забрављује у затварач са само два зуба, број делова је мањи него код свих сличних конструкција, а расклапање и одржавање једноставније. Ударна опруга смештена је унутар самог ороза.

Токарев је модификован 1933. године и то је коначни модел. Разлике су: задњи део дршке се више не скида, већ је дршка из једног дела са рамом; група ороз-ударна опруга и механизам за опаљење другачије је изведена на Моделу 1933; зуби на цеви који се забрављују у затварач били су код Модела 1930 само на врху цеви, док су на Моделу 1933 скроз у круг, што поједностављује израду и даје већу конструктивну чврстину. Рани Модели 1930 имали су глатке дршке, а касније је стављен амблем звезде са словима СССР између кракова. Дршке се скидају тако што се подигну мало од рама и окрену за 90 степени.[9] Нова конструкција производила се по лиценци у разним земљама – Пољској, Југославији, Мађарској, Кини, и Северној Кореји.

Пиштољ пронађен на попришту битке 1949. године био је Фромер-Стоп (Слика 4).



Слика 4

Ово је класа успешних полуаутоматских пиштоља, који раде на принципу дугог трзаја. Систем рада овог модела имао је велики утицај на конструкторе Рудолфа Фромера, Георга Рота и Карела Крнку, који су заслужни за појаву многих пиштоља који су користили исти принцип рада. Био је службени пиштољ угарске војске усвојен 1912. године са именом Модел 19 и у калибру 7,65 mm. Остао је после Првог светског рата у наоружању војске и полиције, мада га нико није волео јер је механизам непотребно сложен, јер метак 7,65 mm не тражи забрављивање цеви и затварача. Ради на принципу дугог трзаја цеви која отвара две полуге са зубима који држе затварач. Негде између 1916. и 1919. године јавља се у калибру 9 mm. Био је непоуздано, компликовано и осетљиво оружје.[10] Због компликованости конструкције, крајем 20-их година, мађарска војска одлучује да усвоји једноставнији модел, па се појављује Модел 29М. Овај модификовани Браунингов дизајн мађарска влада прихватила је 1929. године у калибру 9 mm.

Пушке, аутоматске пушке и аутомати

Револуционаран развој пешадијског наоружања учинила је Немачка својим изумом, Sturmgewehr 44 (Слика 5).

Sturmgewehr је први пример јуришне пушке под појмом који данас подразумевамо. Оружје се испрва развијало под именом Maschinenpistole 43



Слика 5

јер се Хитлеру није свиђала идеја јуришне пушке. Након што је МП 43 показао успех на Источном фронту постао је приоритетно оружје немачке војске, а одобрио га је и сам Хитлер 1944. године.[11] Прве количине испоручене су 1943. године, а производња је настављена све до 1945. године. Априла 1944. године усавршена је номенклатура и пушка је добила ознаку МП 44. Пред крај 1944. године пушка је добила нови назив – Sturmgewehr или Јуришна пушка. Немци су били први који су успели да произведу довољан број овог новог типа пушке и да га на прави начин искористе. Они су користили ово оружје у великом броју на крају Другог светског рата. Sturmgewehr 44 је можда имао утицаја на конструкцију АК-47, иако Михаил Калашњиков то пориче. На просторима бивше Југославије, ова се пушка појавила 1944. године у току десанта на Дрвар, као наоружање немачких падобранаца. У наоружању ЈНА је остало све до 1970. године, а у ратним резервама до 1980. године.

Репетирка Мосин-Наган М 1891/30 (Слика 6) је прва руска малокалибарска пушка која постиже велику почетну брзину.

Први модели су се појавили 1891. године, годину дана после тестирања, у којима су Руси покушали да остваре комбинацију најбољих карактеристика више модела које су конструисали Емил и Леон Нагант и капетан С. И. Мосин из царске артиљерије. Оружје настало на тај начин познато је под називом 3-line Rifle Model 1891. године.[12] Пушка Мосин Наган личила је на конвенционалну пушку с обрнутим затварачем и магацином који се пунио отварањем и стављањем шаржера са 5 метака. Магацин је имао контролну резу која је осигуравала и остале доње метке у магацину и спречавала њихово притискање на доњу страну затварача приликом поновног пуњења. Када је метак једном био напуњен, реза се отпуштала и омогућавала да следећи метак буде потиснут нагоре и покупљен приликом наредног хода који је вршио поновно пуњење.[13]



Слика 6

Пушка Mannlicher Carcano M38 (Слика 7) је италијански модел пушке настао у фабрици оружја у Торину између 1890. и 1891. године, а званично је одобрен 29. марта 1892. године.



Слика 7

Имена генерала Паравићина (Parravicino), председника комисије која је била овлашћена да одобрава пушке и Салватора Карканоа (Salvatore Carcano), техничара у Торину, често се везују за пушку која се мало користила изван Италије. За време рата у Абисинији Италијани су установили да њихова 6,5 mm муниција није довољно смртоносна и зато је 1938. године уведена нова 7,35 mm, а са њом и нова верзија пушке из 1891. године. Осим промене калибра нова пушка је имала фиксиран задњи нишан за удаљеност од 700 m, уместо раније коришћеног тангентног нишана.[14]

Карабин М 1944, совјетски, је ватрено оружје налик на пушку које је спадало у наоружање коњице током 19. и почетка 20. века (Слика 8).

Карабин је био, у ствари, тип пушке из 1938. године с додатком склопивог крстастог бајонета. Тешко је објаснити појаву и прихватање оваквог



Слика 8

архаичног оружја 1944. године, а још мање је схватљиво зашто су Кинези одлучили да овај модел копирају девет година касније.[15]

Аутомати су лако пешадијско оружје које користи пиштољску муницију, а приближно су величине пушке или карабина. Што се тиче немачких аутомата споменућемо аутомат МП 40 (Слика 9). Овај модел је био једноставнија верзија МП 38.



Слика 9

Он је требало да уштеди и време и новац за производњу увођењем савременијих метода. У суштини, то је било исто оружје само је основна и најважнија разлика била у начину производње, јер је овај модел користио пресовани метал и једноставне саставне делове које су могли да израђују и други произвођачи широм Немачке. Употреба висококвалитетног челика се избегавала у највећој мери, а за везивање делова користило се тачкасто заваривање. Све то је дало изузетно практично и ефикасно оружје, чији су систем производње и идеју о саставним деловима ограниченог века трајања копирали скоро сви светски произвођачи оружја. МП 40 имао је неколико варијанти, али је спољашњи изглед мењан. Најинтересантнија верзија био је модел МП 40/II, произведен крајем 1943. године, у покушају да се парира снази совјетским моделима. Оружје настало на основу МП 40, познато под називом МП 41, било је Хенелова пробна инвестиција, али никада није прихваћено као службено оружје. Као и код МП 38, велика количина МП 40 је изнета из Немачке по завршетку рата, па се и данас користи.[16]

ППШ-41 (Слика 10) је совјетски аутомат који је био једно од најважнијих масовно произведених оружја те врсте у Другом светском рату. Аутомат је дизајнирао Георгиј Шпагин.



Слика 10

Неколико стотина аутомата произведено је у децембру 1941. године, док је још 155.000 пушака произведено у следећих пет месеци. Сам аутомат је класичан пример једноставног дизајна који служи масовној производњи. ППШ је био оружје које је захтевало мало одржавање па је могао испалити 900 метака у минути. До краја Другог светског рата произведено је више од 6 милиона ППШ-41. Аутомат је постао један од симбола победе савезника над Нацистичком Немачком у Другом светском рату.[17]

Совјетски Савез је након рата своје Шпагине углавном ставио у резерву или их је продавао и слао својим сателитима и покретима које је подржавао. Кинески комунисти су током Кинеског грађанског рата били масовно опремљени совјетском опремом, међу којом и огромним бројем Шпагина. Северна Кореја је од 1949. године производила своју домаћу верзију под именом Модел 49, ови аутомати су масовно коришћени током Корејског рата. Снаге Хо Ши Мина су добиле огроман број аутомата ППШ-41 и користиле их током Првог рата у Индокини, а касније и Вијетконг током Вијетнамског рата.

Највеће предности аутомата ППШ-41 су брза и једноставна производња, висока брзина паљбе, велики капацитет оквира и сасвим пристојна прецизност на даљинама од 150 m. Међутим његове

главне мане су слаба и небезбедна кочница,[18] потом се током рата испоставило да се не уклапају сви добоши са Шпагина један на други, пуњење добоша је било комплексно и заморно за војнике (због тога је 1942. године уведен и оквир са 35 метака).

Митраљези

Митраљез је назив за аутоматско пешадијско оружје које је у стању да у кратком периоду испали низ узастопних хитаца са муницијског појаса или шаржера, брзином од 300 метака у минути или брже.

Пушкомитраљез МГ-42 или Maschinengewehr (Слика 11) је митраљез коришћен у Вермахту, конструисан у фабрици Маузер 1942. године.



Слика 11

Био је стандардни митраљез у Нацистичкој Немачкој и један од икона Вермахта током Другог светског рата. Са својом великом брзином паљбе, снажним метком и препознатљивим звуком постао је један од најбољих митраљеза током рата. Осим у пешадији коришћен је и на возилима као противавионски митраљез и додатно наоружање. Рађен је у више верзија, као лаки, пушкомитраљез и тешки митраљез.

Модел Горјунов СГ 43 (Слика 12) настао је за време Другог светског рата као замена за Maxim M 1910.

Претходна замена, ДС из 1939. године кога је конструисао Дегтјарјов није задовољила тражене спецификације и 1942. године је изражена потреба за савременим средњим митраљезом који би се лако производио. Горјунов је прихватио само неке од карактеристика неуспелог ДС модела, како би уштедео на времену. Ратна верзија модела је имала споља глатку цев, а ручица за запињање налазила се испод сандука. У послератним годинама су извршене незнатне измене: Основни модел добио је ознаку СГМ, имао је жлебљену цев и ручицу за запињање са стране сандука. СГМТ је била верзија за



Слика 12

тенк; СГМБ је био исти као СГМ, али је имао прекривач (браник) против прашине преко одељка за пуњење и избацивање. Треба рећи да је неколико земаља произвело сопствене верзије серије СГ 43; већина је потпуно идентична, али је мађарска верзија имала пиштољ-рукохват, кундак и двоножац.[19]

Пушкомитраљез је аутоматско оружје које има већи домет и брзину гађања од пушке. У току Другог светског рата настали су модели који су одиграли веома битну улогу, а једни од њих су свакако италијански Бреда М 30 и совјетски Дегтјарјов ДП 27.

Компанија Бреда је почела да производи митраљезе случајно. То је била компанија у области тешке индустрије која је склопила уговор са фирмом Фиат за време Првог светског рата за производњу извесне количине средњих митраљеза Модел 14. И Фиат и Бреда су продавали своје оружје италијанској авијацији, али су постали противници кад је војска тражила нови модел лаког митраљеза. Бреда је победила, а Фиат је одлучио да напусти производњу оружја те је своје постројење продао Бреди. Бреда је произвела велику количину митраљеза и продала их италијанској војсци. Први је био Модел 24 који се мало разликовао од наредног Модела 30 (Слика 13).[20]



Слика 13

Овај модел је радио на принципу слободног трзања затварача и као већина таквог оружја, имао је потешкоће око извлачења, због тога је постојала пумпа за уље која је убацивала мазиво на сваку чауру док се обављало пуњење. Било је и негативних карактеристика, брзина гађања је била знатно смањена због застоја при пуњењу магацина, као и због опасности од оштећења магацина што је доводило до потпуне неупотребљивости оружја. Модел 30 разликовао се од претходног Модела 24 по томе што је имао двоножац уместо троношца и пиштољ-рукохват и кундак за раме на месту утврђивача тј. шиљатог рукохвата и обарача за палац.

Црвена армија је Модел Дегтјарјов ДП 27 (Сл. 14) прихватила 1928. године, после две године испитивања, а то је први прави оригинал који је развијен у Русији.



Слика 14

Све до 50-их година остао је стандардни лаки модел и израђен је велики број примерака од којих се извесна количина задржала све до данас у неким азијским земљама. Његова слаба тачка била је муниција, пошто је дуги метак са ободом калибра 7,62 mm био тежак за пуњење код аутоматског оружја без заглављивања. Магацин у облику равног тигања готово да је превазишао тај недостатак, али је и он сам био склон оштећењима и кваровима. Оружје је имало само могућност аутоматске паљбе, а затварач је остајао отворен између рафала да би цев и лежиште могли да се охладе.[21]

Тешки митраљез је израз за митраљезе који су дизајнирани за дуготрајну паљбу са фиксираних положаја, односно с платформе као што је моторно возило. Тешки митраљез Бреда М 37 (Слика 15) постао је стандардни италијански средњи војни митраљез у току Другог светског рата и био је прилично конвенционално оружје које ради на принципу позајмице гаса.

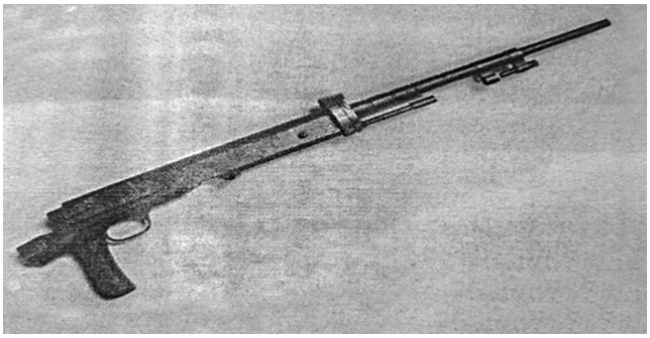


Слика 15

Друга карактеристика долазила је од чињенице да је оружје првобитно створено као оружје за тенкове; војска се побунила због избацивања испаљених чаура на под тенка, јер је то могло да изазове потешкоће или да се чаура откотрља испод ногу чланова посаде и да их спотакне у критичној ситуацији. Механизам за пуњење због тога је израђен тако да се муниција пунила у металну траку са десне стране оружја, испаљивао се метак, а затим се празна чаура замењивала у траци, а избацивање траке пуне празних чаура обављало се са леве стране. Ово је можда било добро за употребу у тенку али је то значило да помоћник стрелца мора да вади чауре из траке пре него што је поново напуни, а то је била непотребна компликација. Модел 37 је, ипак, остао у употреби у првим борбеним линијама током читавог рата и био је познат као поуздан модел.[22]

Серију ШКАС (Сл. 16) чинило је четири модела: КМ 33, КМ 35, КМ 36 и КМ 41. Појавили су се 1933. године, а престали да се производе 1941. године. Модел су конструисали Владимир Шпитаљњиј и Комаритски, од чијих имена потиче и назив оружја; АС је додато да би се назначила намена за наоружавање авиона и могућност велике брзине гађања.

Било је то компликовано и скупо оружје, али је имало пожељну брзину гађања и добру репутацију због своје поузданости. Претпоставља се да су први модели били ручне израде и масовна производња, у правом смислу те речи, никада није остварена. Оружје ради на принципу позајмице гаса и пуни се редеником кога увлачи механизам за ротирање, понекад познат под називом веверичји кавез, а меци су затим вађени и увођени у лежиште. Исти механизам узима празне чауре и избацује



Слика 16

их у два ступња напоље унапред (на предњем делу оружја) како би се мали расположиви простор ослободио непотребних истрошених чаура, а модел је необичан по томе што му је потребна велика дужина да би се то постигло. Блокирање цеви базирало се на Berthier систему коришћења клипа за гас да би се подигао и спустио блок брављења у и изван захвата с удубљењем у сандуку. Израђене су бројне варијанте основног модела, за фиксирану или слободну уградњу, а известан број модела модификован је на основу искуства из праксе. Шкас се користио све до средине педесетих година.[23]

Минобацачи

Минобацачи су у герилском рату имали велики значај, због тога што су се могли поставити и на места неприступачна за тежа оруђа.

М 37 или 82-БМ-37 (Слика 17) је совјетски 82-милиметарски минобацач који је дизајнирао Б. И. Сајрин и који је ушао у употребу 1937. године.



Слика 17

Дизајн М 37 се базирао на ранијем француском минобацачу али уз руске модификације. Главна разлика између 82-БМ-37 и ранијег модела је увођење округле подлоге, контроле за подизање и бочно кретање минобацача и у поједностављеном нишану.

Бодежи

Од оружја ћемо за крај споменути бодеж (Слика 18) на коме се јасно види натпис на немачком језику *Alles für Deutschland* (у преводу *Све за Немачку*).



Слика 18

Оно што знамо јесте да је бодеж рад фабрике J. A. Хенкелс из Золингена. Рађен је за SA трупе 1938. године, као официрско парадно оружје. На дршци, испред металног дела, јасно се види монограм SA[24] трупа (sturmabteilung – јуришни одред) у браон кругу оивиченом белим.

Закључак

Предмете из збирке Батинске битке је инвентарисао од 1982. до 1990. године тадашњи кустос Градског музеја Бранимир Машуловић. Укупно је обрадио 760 предмета, почев од броја 1300, у договору са кустоскињом историчарком Јасном Ковчин, према Инвентарној књизи Историјског одељења. У Спомен музеју Батинске битке није била установљена засебна инвентарна књига, већ је кустос инвентарисао предмете у *свеску инвентара*. Збирка се попуњавала поклонима, откупима, а основу јој је чинила збирка из Музеја социјалистичке револуције, чији је кустос, Јован Кирјаковић, реализовао прву сталну поставку.

Музеј је 1991. године препуштен Војсци СРЈ на коришћење без писмене примопредаје и у првих неколико месеци боравка резервног састава у објекту, предмети су се налазили у витринама и депоу.

Када је у јесен 1991. године резервни састав из Сомбора премештен на другу локацију, а на његово место дошли резервисти из градова Србије, тадашњи директор Бодор Антал је пренео збирку у музеј, без записника о стању у коме је затекао збирку и без пописа сачуваних музеалија. Збирка је била затворена у Градском музеју 26 година, јер сам објекат Спомен музеја Батинске битке није обновљен дуги низ година.

Музеј је обновљен 2017. године, а поново је отворен за посетиоце 11. новембра приликом прославе 73-годишњице битке. Током 2018. године опремао се потребним мобилијаром, рачунарском опремом и стручним кадром. У 2019. години је предвиђена ревизија збирке и реинвентарисање предмета тј. установљење инвентарне књиге Музеја Батинске битке. Процес ревизије ће бити подржан уношењем предмета у Јис (Јединствени информациони систем), да би се констатовало стварно стање саме збирке, а она учинила доступном стручној јавности у дигиталном облику.

НАПОМЕНЕ

1 Б. Поповић, *12. Војвођанска ударна бригада*, Вршац 1983.

2 Н. Божић, *Батинска битка*, Београд 1978.

3 СУБНОР – Савез удружења бораца Народноослободилачког рата Југославије, основан 1947. године.

4 П. Бајић, „Борбена готовост 51. војвођанске дивизије у Батинској операцији“, *у: Батинска битка* (зборник радова), Нови Сад 2014, 77.

5 I. V. Hogg & J. Weeks, *Enciklopedija ručnog oružja dvadesetog veka*, 1994, 33.

6 Жук, Александар Борисович, *Сви пиштољи и револвери света*, превео и приредио Милош Васић, Београд 1990.

7 I. V. Hogg & John Weeks, *Enciklopedija ručnog oružja dvadesetog veka*, 1994, 40.

8 Џон Браунинг (John Moses Browning) био је амерички конструктор стрељачког оружја. Године 1890. армија САД је усвојила Браунингов митраљез *колт* који је радио на принципу искоришћења барутних гасова. Његов тешки митраљез калибра 12,7 mm конструисан 1918. године постаје стандардно оружје америчких тенкова и авиона у Другом светском рату.

9 Жук, Александар Борисович, *Сви пиштољи и револвери света*, превео и приредио Милош Васић, Београд 1990.

10 Жук, Александар Борисович, нав. дело, 160.

11 I. V. Hogg & J. Weeks, *Enciklopedija ručnog oružja dvadesetog veka*, 1994, 149.

12 Термин 3-line, је у ствари, руска реч линејка која означава калибар 2,54 mm, што помножено са три износи 7,62 mm.

13 Б. Богдановић, *Пушке: два века пушака на територији Југославије*, Београд 1990.

14 I. V. Hogg & J. Weeks, *Enciklopedija ručnog oružja dvadesetog veka*, 111.

15 I. V. Hogg & J. Weeks, нав. дело, 133.

16 Исто, стр. 212.

17 Исто, 250.

18 Дешавало се да Шпагин опали при удару о тло, па чак и да рани војника.

19 I. V. Hogg & J. Weeks, *Enciklopedija ručnog oružja dvadesetog veka*, 320.

20 I. V. Hogg & J. Weeks, нав. дело, 295.

21 I. V. Hogg & J. Weeks, нав. дело, 318.

22 I. V. Hogg & J. Weeks, нав. дело, 296.

23 I. V. Hogg & J. Weeks, *Enciklopedija ručnog oružja dvadesetog veka,* 319.

24 SA – ова паравојна формација је имала кључну улогу у успону Адолфа Хитлера на власт тридесетих година 20. века. SA-овци су били често познати као смеђокошуљаши због боје њихове униформе.

ЛИТЕРАТУРА

Бајић, Предраг. *Борбена готовост 51. војвођанске дивизије у Батинској операцији*, у: *Батинска битка* (зборник радова), Нови Сад 2014.

Бајић, Предраг. *Савезничка војна помоћ НОВЈ 1943–1945*, докторски рад одбрањен на Универзитету у Београду 2017.

Богдановић, Бранко. *Два века пушака на територији Југославије*, Београд 1990.

Божић, Никола. *Батинска битка*, Нови Сад 1990.

Божић, Никола. *Ровови и мостобрани (Осма војвођанска бригада)*, Нови Сад 1989.

Божић, Никола. *Седма војвођанска бригада*, Београд 1984.

Жук, Александар Борисович, *Сви пиштољи и револвери света*, превео и приредио Милош Васић, Београд 1990.

Попов, Бранислав. *Дванаеста војвођанска ударна бригада*, Вршац 1983.

Савић, Срета. *51. Војвођанска дивизија*, Београд 1974.

Hogg, Ian, John Weeks. *Enciklopedija ručnog oružja dvadesetog veka*, 1944.

Martina Malbaški, City Museum of Sombor

ARMS OF THE BATTLE OF BATINA MEMORIAL MUSEUM

Summary

The Battle of Batina Memorial Museum is located on the banks of the Danube, at the starting position of the great battle of the Second World War. Dedicated to the first frontal battle on the Yugoslav battlefield, which is one of the largest battles in Yugoslavia in terms of the number of engaged fighters and the number of killed and missing soldiers of the Red Army and the People's Liberation Movement. The Battle of Batina was also a necessary link towards the complete liberation of Yugoslavia from enemy forces and the introduction to the last great German counter-offensive near Bolman, i.e. the extreme right-wing sector of the great German offensive aimed at regaining Budapest and breaking out on the Danube again. After the collapse of that offensive on the main route, the Germans withdrew to Bolman.

Until the fall of 1943, the main source of supply of weapons and military equipment was the spoils of war. Since October of the same year, the help of the Western allies began to arrive, and the help from the USSR from February 1944. As the weapons were sent by ships, a reception base was founded in the Italian city of Bari, and the Supreme Headquarters of the PLA and RM of Yugoslavia included former members of the Italian and German armies, internees, members of Special Battalions and Yugoslav defectors to the Allies (members of the Yugoslav Army outside homeland in North Africa), who wanted to join the PLAY. The quality of the weapons obtained from the Red Army was significantly above the quality of the weapons that the units of the 51st Vojvodina Division had until then.

Construction of the Battle of Batina Memorial Museum began in 1978 according to the design made by the architect Milorad Miša Berbakov. The Museum was open in 1981 and worked until 1991. It was renovated 26 years later and was reopened on 11th November, 2017. The Memorial Museum, which is an annex building of the City Museum of Sombor, has 320 objects – photographs, documents, slides and negatives, works of art and objects that testify to the partisan struggle – weapons, flags, uniforms, etc. The permanent exhibition shows the course of the battle, and within it there are two thematic units: *Heroes of the Soviet Union – Participants in the Battle of Batina* and *Youth of Vojvodina in the Battle of Batina*.

The collection of weapons was kept in the City Museum of Sombor for 26 years. The paper presents the weapons used in the Battle of Batina, which is museologically described and inventoried, and represented in the permanent exhibition of the Museum of the Battle of Batina. Pistols, rifles, automatic rifles and submachine guns, machine guns, mortars and daggers are on display.

UDC 7:069.51(597.113 Novi Sad)"18"

УМЕТНИЧКА ДЕЛА ИЗ ЖУПАНИЈСКИХ И ГРАДСКИХ КУЋА ЈУЖНЕ УГАРСКЕ У ЛИКОВНОЈ ЗБИРЦИ МУЗЕЈА ВОЈВОДИНЕ

Александра Стефанов
Музеј Војводине

Апстракт: У оквиру *Збирке ликовне уметности од XVII до средине XX века* Одељења за старију и културну историју Музеја Војводине налази се група званичних портрета чије порекло није до краја истражено. Како су у питању репрезентативни, званични портрети чланова владарских династија Хабзбург, затим значајних државника Аустроугарске монархије, виђенијих племића, великих жупана и поджупана – чланова Муниципалног одбора (жупанијске скупштине), те личности и догађаји из мађарске историје, перцепција ових дела се током 20. века мењала у односу на различите друштвено-политичке околности и идеолошке контексте. У одређеним периодима она су, као носиоци владарске и политичке пропаганде, била део „непожељног наслеђа", што је један од разлога за њихово запостављање. Њихови аутори су значајни уметници аустријског и мађарског порекла попут Јохана Непомука Ендера, Јохана Беса, Мора Тана, Арпада Фестија, Лајоша Абрањија и других, те је оправдано претпоставити да су украшавали јавне просторе попут свечаних сала, жупанијских и градских кућа или других јавних установа. Портрети излагани у јавним просторима исказују, пре свега, колективни и институционални, а не индивидуални идентитет приказане личности, а својим форматом, као и морфолошко-иконографским карактеристикама указују на то да су били изложени у оквиру (исте или различите) галерије слика и чинили саставни део визуелне културе једног сегмента јавног живота Аустроугарске монархије у 19. веку. Заједно са једном историјском композицијом представљају примере једног аспекта визуелне културе која је уобличавала јавни простор заједница у јужној Угарској, а у раду су посматрани кроз призму националне идеје и њихове улоге и функције у конструисању мађарског националног идентитета у 19. веку.

Кључне речи: званични портрети, галерије слика, жупанијске и градске куће, јавни простори, Јужна Угарска, угарски пантеон

Увод

У оквиру *Збирке ликовне уметности од XVII до средине XX века*[1] Одељења за старију и културну историју Музеја Војводине налазе се портрети који се својим културно-историјским карактеристикама издвајају у засебну целину. У питању су званични, репрезентативни портрети чланова владарских династија Хабзбург и Романов, затим значајних државника Аустроугарске монархије, виђенијих племића, великих жупана и поджупана – чланова Муниципалног одбора (жупанијске скупштине), те личности из мађарске историје. Ови портрети и једна историјска композиција су добијени од Уметничког музеја у Београду (данас Народни музеј) 25. маја 1951. године,[2] што се у литератури помиње као веома значајно за формирање будуће Ликовне збирке Музеја Војводине. У складу са тадашњом политиком, те будући да добијени портрети и личности на њима представљају део културне историје Војводине, овај поклон је одговарао концепту новоформиране послератне установе која брине о културном наслеђу како Срба тако и осталих националних и етничких заједница у Војводини.[3] Међутим, они до данас нису јавно излагани, нити су били предмет озбиљнијег музеолошког и научног истраживања.[4] Перцепција ових дела се током 20. века мењала у односу на различите друштвено-политичке околности и идеолошке контексте – у одређеним периодима она су, као носиоци владарске и политичке пропаганде, била део „непожељног наслеђа". Истраживање доступне и сачуване архивске грађе је допринело

расветљавању музеолошког живота ових артефаката у периоду од једног века и открило њихову променљиву судбину.

У овом раду је представљено деветнаест портрета и једна историјска композиција, посматрани кроз призму политичке иконографије некадашњих јавних простора у угарским жупанијама. Наративна структура рада се састоји из парцијалних анализа сачуваних дела, која су подељена на владарске портрете, портрете политичких личности, портрете жупана и портрете историјских личности. Портрети су анализирани по значају и улози коју су имале представљене личности у датом историјском контексту уз кратак опис и приказ улога које су имале у јавном животу, а како акценат није био на ауторима дела, уметничке биографије смо навели у фуснотама.

Од свечаних сала до музејског депоа

О поклону Уметничког музеја у Београду 5. маја 1951. године[5] у архиви Музеја Војводине сведоче два документа која указују на кореспонденцију вођену поводом „уступања 32 портрета страних мађарских, аустријских и руских владара" Војвођанском музеју, а од којих је до данас сачувано само двадесет и три. Ознаке, редни и инвентарни бројеви на полеђинама портрета указују на то да је од тренутка када су измештени из историјског контекста започето њихово неизвесно путовање кроз различите музејске збирке. Бројне ознаке на њиховим полеђинама, између осталих ХУМ, М.К.П. и/или МП, говоре о томе да су били инвентарисани у збирке Хисторијско-уметничког музеја, збирке Музеја кнеза Павла, или су били део евиденција Министарства просвете.[6] У архиви Народног музеја у Београду, у старим инвентарним књигама, записано је да су портрети 1921. године предати на чување Народном музеју у Вршцу, да би се 1926. године поново нашли у Историјско-уметничком музеју, заведени под једним инвентарним бројем – 3152, и то као „двадесет четири историјске слике рађене масном бојом".[7] Нека од ових дела су као појединачне музеалије уведена у инвентар и музеолошки обрађена тек у периоду 1930–1935. године, када је данашњи Народни музеј носио назив Хисторијско-уметнички музеј, односно у периоду 1935–1944, када је носио назив Музеј кнеза Павла.[8] Слике су сачуване од уништења и разарања током Другог светског рата, чији су крај дочекале запаковане у сандуцима. У штурим подацима ишчитава се однос нове послератне управе према овој врсти материјала.[9] Наиме, на основу извештаја из 1949. и 1950. године[10] сазнајемо да су кустоси радили на распакивању музеалија и на њиховом увођењу у инвентар, као и на формирању и устројавању збирки,[11] а нарочито се инсистирало на расходовању „имовине народних непријатеља" или на расподели другим музејима.[12] Иако перципирани као „непожељно наслеђе", они су истовремено препознати као носиоци уметничких и других вредности од значаја за културну историју локалних музеја, а гест нове власти представљао је један од начина на који су многи завичајни музеји у послератном периоду обогатили своје фондове.[13] У *Извештају за одељење стране уметности у првом полугођу 1951. години,* тадашњи кустос збирке стране уметности Момчило Стевановић наводи да је „извршено издвајање и комисијски преглед комада за расходовање"[14] и да је Војвођанском музеју у Новом Саду уступљено, „по његовом тражењу и избору, 29 портрета као илустративни материјал за његово историјско одељење".[15] Инвентарни бројеви свих расходованих и поклоњених предмета, од којих је један део припао Војвођанском музеју, наведени су у поменутом извештају.[16]

По преузимању поклоњених предмета 1951. године, у Војвођанском музеју су заведена тридесет и два уметничка дела. Пет портрета ће по налогу Савета за културу већ 1957. године бити предато музеју у Илоку.[17] За преостале предмете, као и за све збирке у оквиру Одсека за примењену уметност Историјског одељења била је задужена историчарка уметности мр Ирена Балат. Она је водила бригу о њима све до 1980. године, до доласка још једног историчара уметности – Милета Игњатовића.[18]

Рад на систематизацији и разграничењу свих збирки Одсека за културну историју започет је након усељења Војвођанског музеја у зграду у Дунавској 35 (1974), чиме је трајно било решено питање његовог смештаја.[19] Издвајањем предмета по одређеним критеријумима, првенствено према уметничким карактеристикама, те године је формирана Ликовна збирка и установљена је нова књига инвентара.[20] Реинвентарисање и увођење нових предмета је започето 1977. године,[21] а двадесет и осам уметничких дела биће уведено у инвентар

Ликовне збирке 1992. године. До данас, од поклона Народног музеја у збирци се чувају следећа дела: *Портрет цара Фердинанда I (V)* Л 497; *Портрет надвојводе Јозефа (палатина Јосифа)* (Л 394); *Портрет цара Франца Јозефа I* (Л 498); *Портрет грофа Ђуле Андрашија старијег* (Л 499); *Портрет Ференца Деака* (Л 500); *Портрет Калмана Тисе* (Л 458); *Портрет Милоша Обреновића* (Л 459); *Портрет великог жупана Пала Алмашија (?)* (Л 456); *Портрет Жигмунда Ормошија* (Л 496); *Портрет Петра Чарнојевића* (Л 448); *Портрет Саве Вуковића* (Л 457); *Портрет великог жупана Ференца Тихањија* (Л 454); *Портрет непознатог великог жупана* (Л 449); *Портрет Ференца II Ракоција* (Л 493); *Портрет Матије Корвина (*Л 495); *Портрет Јаноша Хуњадија* (Л 462); *Портрет Ладислава Хуњадија* (Л 452); *Портрет Филипа Сколарија* (Л 453); *Перењијева удовица проналази тело бискупа Томорија после Мохачке битке* (Л 437); два портрета руског цара Александра II (Л 451, Л 463).[22] Од деведесетих година 20. века два се воде као нестала – *Портрет Лајоша Кошута* (Л 487), аутора Јожефа Ференција и *Портрет непознатог мушкарца* (Л 460) (у питању је портрет Иштвана Горовеа који је радио Миклош Барабаш), а четири портрета руских царева су расходована након поплаве.[23]

Током досадашњих истраживања није пронађен документ који поуздано указује на порекло ових предмета, те је непознато одакле су стигли у Историјско-уметнички музеј и ко су били њихови власници, али сигурно су у питању предмети који су конфисковани након Првог и Другог светског рата, а до доласка у музеј о њима су водиле бригу различите репарационе комисије. Иако по времену настанка припадају 19. веку и првој деценији 20. века, ови портрети не представљају кохерентну целину. Међутим, како су у питању портрети истакнутих личности, пре свега из аустроугарске историје, чији су аутори значајни уметници аустријског и мађарског порекла попут Јохана Непомука Ендера, Јохана Беса, Мора Тана, Арпада Фестија, Лајоша Абрањија и других, оправдано је претпоставити да су украшавали јавне просторе попут свечаних сала, жупанијских и градских кућа или других јавних установа.

Током истраживања наишли смо на податак да се историјска композиција некада налазила у Барањској жупанији,[24] а пет портрета у дворцу Одескалки у Илоку. За највећи број портрета постоје индиције да воде порекло из Темишвара и да су вероватно били изложени у жупанијској и градској кући.[25]

Својим форматом, као и морфолошко-иконографским карактеристикама указују на то да су били изложени у оквиру (исте или различите) галерије слика и чинили саставни део визуелне културе једног сегмента јавног живота Аустроугарске монархије у 19. веку. Историјска композиција и сви портрети (осим два портрета руских владара, као и портрета који је током истраживања идентификован као портрет члана владарске династије Обреновић – Милош Обреновић (1829–1861),[26] син Јеврема Обреновића и отац српског краља Милана I Обреновића (1854–1901)), предмет су анализе у овом раду, као примери једног аспекта визуелне културе која је уобличавала јавни простор заједница у јужној Угарској.[27]

Досадашња истраживања владарских и политичких портрета у Војводини

Судбина портрета, историјских композиција и другог уметничко-визуелног материјала који се налазио у јавним просторима пре свега жупанијских и градских кућа после Првог светског рата није довољно истражена и непозната је у историографији. Већина ових дела је уништена или нам нису познате њихове садашње локације. Након ратних разарања у оба светска рата, она су доживела различите судбине – већини се изгубио траг, док се она ретка, која су остала сачувана до данас, налазе у музејским збиркама.[28]

У музејским збиркама на територији Војводине, према досадашњим сазнањима, чува се мањи број портрета за које је познато да припадају овој групи предмета.[29] У оквиру националне уметности, радови у којима су обрађивана дела ове тематике су ретки, а сачувани портрети обрађивани су у оквиру ширих прегледа портретних представа појединих музеја. Тако је др Бранка Кулић, некадашња управница Галерије Матице српске, обрадила и путем изложбе презентовала портрете страних аутора из колекције Галерије Матице српске, а Филип Крчмар је публиковао резултате истраживања архивске грађе која се односи на сегмент галерије портрета из Зрењанина, некадашњег центра Торонталске жупаније, који се данас чувају у

Музеју „Атила Јожеф“ у Макоу у Мађарској.[30] Други музеји, попут Градског музеја у Вршцу и Градског музеја у Бечеју, обрадили су их у оквиру анализа портрета у својим колекцијама.[31] У Ликовној збирци Народног музеја Панчево сачувани су подаци о постојању четири владарска портрета из династије Хабзбург, који се данас воде као нестали.[32] Љиљана Лазић из Музеја града Новог Сада расветлила је околности нестанка портрета царице Јелисавете из Градске куће у Новом Саду.[33]

Портрети из Музеја Војводине, који су предмет овог рада, први пут су публиковани 1965. године у првом тому *Пописа сликарских и вајарских дела у музејима и галеријама Војводине*, у виду каталошких јединица, да би тек 1971. године, у следећем тому *Пописа*, биле објављене и црно-беле репродукције шеснаест портрета.[34] Ова дела неће добити стручну пажњу све до 2014. године, када је др Олга К. Нинков објавила монографију *Vajdasági Magyar Képtár (1830–1930)* у којој је обрадила портрете аутора мађарског порекла из Ликовне збирке Музеја Војводине.[35] Др Олга Нинков је у својој монографији *Лица времена* обрадила и сва дела из некадашње Градске куће у Суботици која се чувају у фундусу Музеја и реконструисала један део галерије портрета.[36]

Извориште података о делима која су се налазила у јавним просторима жупанија којима је обухваћен простор данашње Војводине (или су у њеном суседству) представљале би и монографије из едиције *Жупаније и градови Угарске* (*Magyarországi vármegyei és városai*), у оквиру које је од 1896. до 1914. године публиковано преко двадесет монографија различитих угарских жупанија и чији је главни уредник био др Шаму Боровски (Borovszky Samu).[37] Током рада на овој теми коришћени су сегменти који се односе на уметност Тамишке жупаније и Темишвара (1914), Бачко-Бодрошке жупаније (1909), Пешт–Пилиш–Кишкун (1910), Торонталске жупаније (1912) и Барањске жупаније.[38]

Функција портрета у јавним просторима на територији Угарске у 19. веку и механизми њихових поручивања, систематски су анализарани у раду др Еве Бичкеи, руководиоца Уметничке збирке Мађарске академије наука.[39] Она је у свом раду скренула пажњу на специјалан уметнички жанр у 19. веку, маргинализован у историји уметности – на портрете поручиване посебним поводом – у знак поштовања и/или у комеморативне сврхе (*Gelegenheitsbilder*), позивајући се на концепт мађарског критичара уметности Густава Келетија. Кроз историјски приказ овог жанра у Угарској у 19. веку др Бичкеи анализира његове историјске, а не естетске аспекте, препознајући обрасце у поручивању портрета одређених личности у контексту развоја националне идеје. Кроз плурализам дискурса везаних за истакнуте савременике националног покрета, које карактеришу галерије слика у жупанијским и градским кућама, као и у клубовима, она поставља концепт развоја мађарске националне уметности и формирања националног пантеона на преласку векова.

Јавне представе у контексту друштвено-историјских околности 19. века на простору Краљевине Угарске

Ланац догађаја које ће покренути Француска револуција 1789. изазваће дубинске трансформације у идејној, политичкој, друштвеној и културној слици Европе, које ће свој пуни израз доживети током 19. века. Као доминантно обележје ове епохе, нарочито у области културе и уметности, истиче се рађање идеје национализма прожетог романтичарским заносима – идеје која је стајала у колизији са преовлађујућим империјалним политичким мапама европског континента.

Ово се посебно осећало на простору Аустријског царства, сазданог од бројних народа који су почели да истичу сопствене политичке и територијалне захтеве. У том погледу, најразвијенији и најартикулисанији су били захтеви мађарског народа, чији су се представници пре свега позивали на историјско право мађарске круне. Сукоб царског двора у Бечу и мађарских политичара доживео је врхунац избијањем Мађарске револуције 1848–1849, која се завршила привременим тријумфом династије Хабзбурга и завођењем Баховог апсолутизма (1849–1860) на територији Краљевине Угарске, али су начела реформаторске мисли водећег револуционара Лајоша Кошута у постреволуционарном периоду постале основа за учвршћивање и развијање мађарске националне идеје.[40] Одржавање дугорочног опресивног режима на простору Угарске се показало као неодрживо, тако да је царски двор био принуђен да уђе у дијалог са умеренијим представницима мађарске политичке

елите на челу са бившим револуционаром Ференцом Деаком. Сукоб је коначно окончан 8. јуна 1867. склапањем тзв. Аустро-угарске нагодбе, којом је образована дуалистичка унија између Аустрије и Угарске, а цар Франц Јозеф и царица Елизабета крунисани су круном Св. Стефана у Будиму.

Нова политичка стварност, али и нове идејне промене у Краљевини Угарској нашле су свој одраз у свим сферама живота, па тако и у визуелној култури, која је имала јасно одређену намену, нарочито ако сагледавамо њене јавне манифестације. Јавна улога визуелне културе национализма била је усмерена ка идеолошком уобличавању националног простора и изградњи нације и одвијала се у оквирима дефинисања јавног простора, јавних зграда, националних споменика и јавних свечаности.[41] Идеја презентације нације најснажније је била формулисана у јавним здањима (дворовима, парламенту, храмовима, градским кућама, школама и др.). Њихов архитектонски облик, спољашњи изглед, као и унутрашња декорација требало је да истакне идеолошки карактер националних институција.[42] Средишња места јавног презентовања националног израза су биле престонице попут Будимпеште (у случају Краљевине Угарске),[43] али су и мањи, регионални центри тежили да репродукују ове обрасце у складу са својим могућностима.

У сфери ликовне уметности типична је била репрезентација нације посредством портрета важних личности, која је као концепт наслеђена из ранијих епоха, али је претходни репертоар царског канона мењан и допуњаван како би задовољио потребе нових, национално освешћених елита. У том смислу, једна од главних активности локалних власти на подручју Аустроугарске било је поручивање званичних портрета за унутрашње просторе јавних здања, посебно оних које су користиле жупанијске и градске власти. Били су то махом портрети владара и чланова њихових породица, локалних жупана, градоначелника, војних лица, припадника племства и националних лидера. Оваква врста уметничких дела (*Gelegensheitsbilder*) првенствено је имала политичку улогу и одражавала је однос локалне према централној власти, али је била и важан начин самопрезентовања локалне заједнице. Осим представа владара није постојао јединствен модел или општеприхваћен систем селекције особа које су приказиване, али је избор личности поручиваних портрета рефлектовао политички контекст и перцепцију стварности локалних заједница. То је условило широку скалу избора личности, а њихов одабир је био одређен савременим потребама локалне заједнице у датом историјском тренутку. Ипак, одређене личности су биле готово обавезан сегмент традиционалне презентације свечаних сала.[44]

Новина која је уследила након Аустроугарске нагодбе било је уношење портрета знаменитих националних личности из мађарског политичког живота, али и из историјског националног канона, који су делили исти јавни простор са представама владара из династије Хабзбурга и на тај начин одражавали дуалистичку природу Аустро-Угарске монархије.

Портрети владара

Најконстантнија група у галеријама портрета јавних простора формирана је презентацијом апсолутне политичке моћи владара и чланова њихових породица који припадају угарским или другим династијама, а најчешће династији Хабзбурга.[45] Иако су се изражајне форме мењале упоредо са идентитетским обрасцима саме државе, моћ визуелних представа је лежала у њиховој способности да симболично дефинишу царев лик и да путем њих, као визуелним средствима династичке пропаганде, успостави комуникацију са примаоцима овакве визуелне поруке. Приказиван у цивилном оделу, војничкој одежди или у пуном орнату са Орденом златног руна, цар је био исконструисана слика која је одржавала династички наратив. У суштини, представа цара је била и остала „супстанцијални репрезент самог владара, и носилац свих значења које владар носи у свом лику“.[46]

Овој групи портрета припадају представе владара из династије Хабзбург, који се увек сагледавају као *симболична и реторична представа моћи*, док је општа слика периода утицала и на идентитетске представе царева у 19. веку.[47] Од Франца II (I) (нем. Franz II, 12. фебруар 1768 – 2. март 1835), последњег цара Светог римског царства (титула коју је носио од 1792. до 1806), који је дошао на власт након просветитељских реформи цара Јосифа II, долази до прилагођавања лика владара захтевима нове социјалне групе у јавној сфери – грађанству,

али и бројним национима унутар рестаурираног Аустријског царства. Он ће, након наполеоновских ратова и проглашења Аустријског царства 1804. носити титулу „аустријски цар Франц I, краљ Чешке и краљ Угарске“ (од 1804. до своје смрти 1835).[48] У визуелном смислу, губитак тежње за универзалним Светим римским царством доноси нови иконографски образац у представљању владара прилагођен опстанку државе у новим историјским околностима, приказујући цара без величајности која би укључила и владарске инсигније, круну и скиптар,[49] него првенствено као легитимне владаре Угарске. Национализовање монарха било је део социјалног конструкта намењеног јавним просторима на територији Угарске, што се ишчитава и са три сачувана портрета чланова династије Хабзбург: *Портрет цара Фердинанда I (V), Портрет надвојводе Јозефа (палатина Јосифа) и Портрет цара Франца Јозефа*.

Портрет аустријског цара Фердинанда I (V) (кат. бр. 1) је приписан бечком сликару Јохану Непомуку Ендеру (Johann Nepomuk Ender, 1793–1854),[50] који је највероватније и аутор *Портрета Надвојводе Јосифа (палатина Јосифа)* (кат. бр. 2). Фердинанд I (V), (Беч, 19. април 1793 – Праг, 29. јун 1875) владар из династије Хабзбурга наследио је свог оца Франца I (II) на престолу. Као дете блиских рођака – оца цара Франца I и мајке Марије Терезије, принцезе Краљевине Двеју Сицилија – Фердинанд је био слабог физичког и психичког здравља, а његову владавину је обележила владавина аустријског министра Метерниха. Марионета владајућих структура, он се ретко појављивао у јавности, а поруку о династичком легалитету цара слата је путем његових идеализованих владарских представа. Портрет приказује Фердинанда I (V) у читавој фигури, обученог у црвену, свечану хусарску униформу богато украшену златним гајтанима (ширитима). Око врата носи Орден златног руна – симбол царске суверености, док му је преко левог рамена лежерно пребачена бела јакна, такође са златним ширитима. На њој су и три Орденске звезде: круне Св. Стефана, Леополда I и на огртачу Орден гвоздене круне. Главе окренуте благо удесно, десном се руком ослања на сто, а левом благо на сабљу, која му је привезана око струка и украшена златним шујташом.[51] Позадину чини драперија која заклања поглед на планински пејзаж. Фердинанд I (V) је приказан као краљ Угарске, у одећи коју је носио приликом крунисања у Пожуну, обављеног по тачно утврђеном мађарском церемонијалу. Крунидбени костим, настао по узору на мађарску хусарску униформу, био је у црвеној боји, резервисаној само за владара.[52]



Јохан Непомук Ендер / Johann Nepomuk Ender (?) (1793–1854)
Портрет аустријског цара Фердинанда I (V), око 1840.
(кат. бр. 1)

Свечана хусарска униформа постаће маркациони знак у којем ће се Хабзбурзи појављивати у јавним свечаностима и приказивати на визуелним представама у угарским деловима царства.[53] Портрет није сигниран, али се у инвентарним књигама приписује Јохану Непомуку Ендеру (1793–1854), који је уз Вадмилера и Амерлинга био један од



2. Јохан Непомук Ендер / Johann Nepomuk Ender (?) (1793–1854)
Портрет надвојводе Јозефа (палатина Јосифа), око 1840. (кат. бр. 2)



2.а Јохан Непомук Ендер
Портрет надвојводе Јозефа (палатина Јосифа), око 1840. (детаљ)

омиљених портретиста аустријског двора и чланова аустријског и мађарског високог друштва бидермајерске епохе. Његови портрети, одликују се типичном иконографијом са обилним класицистичким декором и педантном материјализацијом при извођењу костима и инкарната.[54]

На основу сликарског рукописа и иконографске анализе исти уметник је вероватно аутор и ***Портрета надвојводе Јозефа (палатина Јосифа)*** (кат. бр. 2),[55] који приказује седмог сина цара Леополда II и родоначелника мађарске гране хабзбуршко-лотариншке династије. Да је у питању члан владарске породице указују униформа и владарски атрибути са којима је представљен. Униформа коју носи је парадна, хусарска, тамноплаве боје, чији је саставни део калпак са перушком причвршћен кокардом коју држи у десној савијеној руци, док се левом руком ослања на сабљу. Униформа је богато украшена сребрним ширитима и гајтанским везом, стварајући орнаменталну шару на панталонама упасаним у чизме. Од владарских обележја око врата му је Орден златног руна, затим лента Ордена Светог Стефана I степена преко груди и орденска звезда истог реда на огртачу пребаченом преко левог рамена. Испод огртача се назире још један орден, тзв. Крст за војне заслуге. Сви ови атрибути су коришћени у визуализацији ауторитета који је имао палатин Јосиф, тј. надвојвода Јозеф Аустријски (Фиренца 1776 – Беч 1847) као краљевски намесник Угарске.[56] Идентична представа надвојводе Јозефа је приказана на слици Миклоша Барабаша *Полагање камена темељца Ланчаног моста 1842*. из 1864. године. По узору на званичан

портрет надвојводе израђиване су бројне копије које су понављале идентитетски образац палатина Јосифа као Краља Угарске.[57] Његове представе репрезентују несмањен легитимитет, паралелно са легитиметом Хабзбурговаца, то јест моћ „племените нације" базиране на традицији угарског конституализма (чак и када је палатин био хабзбуршког порекла, као у случају палатина Јозефа).[58]

Доласком Франца Јозефа на власт 1849. године, хабзбуршки двор је симболично покушао да потврди харизму цара као централног ауторитета који је династија изгубила револуцијом. Долази до обнове дворских ритуала и церемонија којима се потврђује света природа политичке власти, коју је користио побожни цар, а чији је легитимитет потврђен од Бога и цркве. Обнова царских ритуала и прослава постала је моћно средство у јачању империјалне лојалности и ширењу идеја о јединству државе кроз промоцију империјалног имица.[59]

Портрети цара Франца Јозефа су заменили портрете лидера националног покрета у јавном простору. Да би се исказала лојалност новој централној власти и локалним представницима, осликавање и откривање портрета императора је рађено о трошку локалне заједнице. Франц Јозеф (претходно свргнут са трона као владар Угарске краљевине 1849) положио је заклетву Угарском уставу и био крунисан за угарског краља 8. јуна 1867. године. Овај симболични акт инаугурисао је нови историјски период и нови талас поруџбина владарског пара.[60] У овом периоду је поручен и портрет Франца Јозефа за жупанијску кућу у Великом Бечкереку, средишту Торонталске жупаније.[61]

Након потписивања Нагодбе и крунисања Франца Јозефа и Елизабете у Будиму у крунидбеној одећи израђеној по узору на национални мађарски костим, локалне заједнице су све више поручивале портрете владарског пара. Поруџбине су представљале израз лојалности династичком пару, а њихово крунисање мађарском краљевском круном – политички компромис условљен новим државним уређењем.[62] Они су често поручивани у пару, а у последњим деценијама 19. века неколико важних догађаја били су повод повећане потражње владарског пара: 25. годишњица брака Франца Јозефа и Јелисавете (1879), 25. годишњица крунисања за краља и краљицу Угарске (1892), 40. и 50. годишњица устоличења Франца Јозефа за цара (1888, 1898), погибија царице (1898).[63]



3. Абрањи Лајош / Abrányi Lajos (1849–1901)
Портрет цара Франца Јозефа I, 1893.
(кат. бр. 3)

Портрет аустријског цара Франца Јозефа (кат. бр. 3) у целој фигури и скоро у природној величини урадио је један од водећих званичних мађарских сликара Лајош Абрањи (Abrányi Lajos, 1849–1901),[64] у Будимпешти 1893. године.[65] Представа старијег цара у црвеној, парадној хусарској униформи, украшеној златним ширитима и гајтанским везом, представља га у препознатљивом иконографском обрасцу као краља Угарске. Преко униформе му је пребачен бели капут оперважен

крзном, такође украшен златним ширитима са бројним ордењем.[66] Наглашени су његови владарски атрибути (Орден златног руна око врата и Орден круне Светог Стефана I степена са орденском звездом и лентом преко груди) и достојанствено држање. По години израде портрет је могао бити поручен и током једне од припремних акција које су спроводиле локалне власти у жупанијама поводом прославе миленијума од доласка Мађара у Панонију. У монографији о Темишвару др Иштвана Беркесија из 1900. године наведени су сви портрети који су били изложени у жупанијској и градској кући, међу којима су и два портрета Франца Јозефа, поручена 1867, односно 1892. године, што указује на вероватно порекло портрета који се данас чува у Музеју Војводине.

Портрети политичких личности

Поред обавезних портрета владара из Хабзбуршке династије, портрети лидера мађарског националног покрета чинили су декор званичних институција као персонификације развоја у конституисању националног идендитета. Симболи Револуције и Рата за независност 1848–1849, а затим и Аустроугарске нагодбе 1867. године отелотворени су у визуелним представама истакнутих личности, често и политичких опонената, који су били носиоци националног остварења током 19. века. Након Нагодбе је усвојен плуралан дискурс, који је тежио да под окриље националног програма обухвати различита политичка гледишта (конзервативизам, либерализам, реформизам) на развој националног програма. Овај плурализам је персонификован кроз тријаду лидера мађарског националног покрета – Иштвана Сечењија, Лајоша Кошута и Ференца Деака, која је чврсто установљена тек последњих година 19. века, када се прослављао миленијум од доласка Мађара у Панонску низију, као и 50 година од Рата за независност.[67] Путем ове три политичке фигуре отеловљаване су три развојне фазе у остваривању Аустро-угарске нагодбе и борбе за националну самосталност, те су на овај начин некадашњи ривали из различитих политичких визија интегрисани у линеарни историјски национални канон.[68] Уобичајену декорацију у жупанијским кућама поред портрета Кошута и Деака, а уместо Сечењијевог, чинио је и портрет Ђуле Андрашија.[69] Од ове три значајне личности мађарске историје у музеју се чувају *Портрет Лајоша Кошута* и *Портрет Ференца Деака.*



4. Самоши Елек / Szamossy Elek (1826–1888)
Портрет Ференца Деака, 1876.
(кат. бр. 4)

Портрет Ференца Деака (кат. бр. 4) мађарског сликара Елека Самошија (Szamossy Elek, 1826–1888),[70] био је заведен под називом *Портрет темишварског грофа Јована Хуњадија (?).*[71] Уобичајене портретне представе Ференца Деака приказују га у целој фигури или у седећем положају као старијег, зрелог човека одлучног израза лица у годинама које је имао у време Нагодбе. На портрету који се чува у Музеју Војводине приказан је како седи на црвеној фотељи у радном простору, главе окренуте благо улево и погледа упереног у даљину. Десна рука му је налакћена на сто, док лева почива на колену. Одевен је у црно одело без икаквих детаља, чиме се истиче његова једноставност и непретенциозност.[72] Овако виђен, Ференц Деак је представљен као „отац нације“, као заштитничка

и мудра фигура која је у историјском тренутку обезбедила развој националне идеје у оквирима Хабзбуршке монархије. Ентеријер је, такође, у функцији симболичне поруке. На столу се налазе књиге, које указују на академску, учену димензију портретисаног. У позадини, лево, приказана је *Justitia* – статуа богиње правде која везаних очију левом руком држи вагу, а десном мач, чиме се наглашава професионални позив Деака као правника, али и његова кључна улога министра правде, коју је вршио у време склапања Нагодбе. Пратећу декорацију у позадини чини класицистички стуб делимично прекривен драперијом која захвата читав горњи део слике. Иза Деакових леђа се преко балконске балустраде пружа идеализован пејзаж у духу италијанске школе под чијим је утицајем Елек Самоши радио бројне портрете.

У визуелним представама, мађарски политичар и револуционар из 1848. Лајош Кошут увек је представљан као човек млађих година (које је имао 1848), романтичарског заноса и погледа упереног у будућност. Као препознатљиви симболи револуције, бројни портрети Лајоша Кошута су након слома Рата за независност 1849. били избачени из свих јавних простора и строго забрањени.[73] После Аустроугарске нагодбе поново ће бити излагани. Прво су их поручивали за декорисање бројних клубова и националних удружења да би, након Кошутове смрти (1894) значајно порастао њихов број, нарочито поводом обележавања 50. годишњице Рата за независност 1898. године и поводом 100. годишњице његовог рођења 1902. године.[74]

Портрет Лајоша Кошута (кат. бр. 5) аутора Јожефа Ференција[75] није затечен на месту. Његова судбина је до данас остала неразјашњена, а у музејској документацији се води као нестао.[76] Сачувана је једна фотографија у боји на основу које знамо како је изгледао. На овом портрету је дата типична представа Кошута као младог човека у тамној племићкој атили (мађарском националном костиму) на којој се истиче бела крагна.[77] За појасом му виси сабља чије су корице и дршка (рукохват) богато украшени. Преко рамена му је пребачен елегантан дуги црни капут чији су рубови украшени крзненим оковратником са луксузним златним дугмадима декорисаним драгим камењем.

Портрети оних који су освојили званичну позицију после Нагодбе удаљили су се од традиције



5. Ференци Јожеф / Ferenczy József (1866–1925)
Портрет Лајоша Кошута (?), крај 19. века
(кат. бр. 5)

портрета поручиваних посебним поводима и постали су део официјалног портретисања. У лику грофа Ђуле Андрашија се сусрећу репрезентације из званичног репертоара Аустро-Угарске, али и уже националне репрезентације представника мађарске политичке елите 19. века. Првобитно је Андраши био политички следбеник Сечењија, а касније и Кошута, и служио је као дипломата у револуционарној влади 1848. године. После пораза, Андраши је остао у иностранству и био осуђен на смрт од стране царског двора. У преговарачким процесима између Двора и мађарских политичара Андраши је био помилован. Он је после Нагодбе направио брилијантну каријеру – заузимао је веома високу позицију премијера у Другој угарској влади, а између 1871. и 1879. је био министар спољних послова Аустро-Угарске, што је по значају било једнако положају канцелара монархије.[78] Портрети Андрашија су рађени током његовог живота као део званичног портретисања. Његова

смрт 1890. године је била нови повод за поручивање комеморативних портрета. Ови Андрашијеви портрети нису били повезани са његовим министровањем, већ евоцирају посебну улогу коју је имао у националном покрету.[79] Ђула Андраши је увек у јавним представљањима носио варијанту мађарског националног костима – тзв. традиционалну дебреценску ношњу – приказујући себе пре свега као Мађара, упркос политичком савезу који је имао са династијом Хабзбурга.[80] У ову групу спада и портрет који се чува у Збирци Музеја.

Портрет грофа Ђуле Андрашија старијег (кат. бр. 6) представља Андрашија у целој фигури као средовечног човека са свим елементима који указују на високу позицију коју је имао током живота. Одевен је у репрезентативан национални костим који се састоји од брокатне атиле жуто-златне боје са ширитима и црвених панталона упасаних у чизме са мамузама. Преко одела му је пребачен бело-сиви огртач оперважен крзном и повезан магнатским ланцем од драгог камења и медаљоном Св. Стефана. На себи има Орден златног руна око врата, Орден круне Светог Стефана I степена (орденску звезду на грудима и ленту преко груди), а на грудима Медаљу за службу у рату, Ознаку за војну службу и још један неидентификовани орден. Склопљене руке је положио на сабљу. Драперија је приказана са леве и десне стране. Портрет је радио Лајош Абрањи, као и *Портрет Франца Јозефа*, и можемо га приближно датирати у последњу деценију 19. века. На основу литературе знамо да су оба ова портрета рађена за Темишварску жупанијску кућу.[81]

Портрет Калмана Тисе (кат. бр. 7), председника мађарске владе и министра финансија, радио је



6. Абрањи Лајош / Abrányi Lajos (1849–1901)
Портрет грофа Ђуле Андрашија старијег, крај 19. века
(кат. бр. 6)



7. Ференци Јожеф / Ferenczy József (1866–1925)
Портрет Калмана Тисе, 1907.
(кат. бр. 7)

1907. године Јожеф Ференци (Ferenczy József, 1866–1925).[82] Калман Тиса (Tisza Kálman, 1830–1902)[83] приказан је у фотељи у полупрофилу у фигури до испод колена као старији човек беле косе и густе седе браде, продорног погледа који одаје виталност и бистрину. На себи има тамни огртач широких рукава. Широка крагна и огртач постављени су крзном чији су крајеви повезани магнатским златним ланцем са уметнутим камењем зелене и црвене боје, као и са златним дугмадима. Црвено-зелена ешарпа, у националним мађарским бојама, назире се испод огртача. Десна рука му је наслоњена на наслон столице пресвучен зеленом тканином, а левом држи дршку мача. Репрезентативним костимом, луксузним детаљима, као и фигуром Калмана која доминира платном, сликар је постигао утисак о моћној и утицајној особи, у складу са значајем и хијерархијском позицијом коју је Калман Тиса заузимао.[84]

Групи истакнутих политичара припада и нестали ***Портрет Иштвана Горовеа*** (кат. бр. 8) који је радио чувени мађарски уметник Миклош Барабаш (Barabás Miklós, 1810–1898)[85] 1885. године. Портрет је био заведен као *Портрет непознатог мушкарца*, а његова једина црнобела репродукција је публикована 1971. године.[86] На интернет аукцијској продаји у архиви Вираг Јудит Галерије сачувани су подаци о продаји идентичног портрета истих димензија, такође рад Миклоша Барабаша.[87] На основу доступне фотографије знамо како је уметник представио Иштвана Горовеа (István Gorove de Gáttája; 1819, Пешта – 1881, Будимпешта), вођу либералне партије и министра у кабинету грофа Ђуле Андрашија након Нагодбе 1867. године.[88] Уметник га је приказао у фигури до испод струка као старијег мушкарца проседе косе и браде, главе окренуте улево. На себи има свечану црну атилу са ширитима и украсним дугмадима, преко које је црни огртач повезан ланцем истог украса, као и појас око струка. Десном руком држи украшену капу са пером, а левом сабљу. Преко груди му је лента и Орден Леополда I степена и неидентификована орденска звезда. По години настанка портрета знамо да је настао након смрти портретисаног и да је поручен као израз поштовања према министру прве владе. Могуће је да је уметник израдио више идентичних портрета по захтевима локалних заједница, што је била честа пракса за ову врсту званичних портрета.



8. Миклош Барабаш / Barabás Miklós (1810–1898)
Портрет Иштвана Горовеа, 1885.
(кат. бр. 8)

Портрети жупана

Портрети локалних носилаца жупанијске власти чине посебну групу у галеријама портрета. Њихова улога и значај као највиших локалних органа власти и ауторитета државне администрације подразумела је да се и њихов лик нађе међу значајним личностима у јавним просторима. Портрети великих жупана и поджупана су красили просторе свечаних сала и након истека њихових мандата, представљајући на тај начин континуитет власти у локалној средини. Међу портретима Музеја Војводине се налазе портрети Пала Алмашија, арадског великог жупана, као и четворица великих жупана Тамишке жупаније: Жигмонда Ормошија, Ференца Тихањија, Петра Чарнојевића и Саве Вуковића. Личности из ове групе директно указују на могуће порекло портрета и њихову првобитну функцију, односно на свечану салу жупанијске куће у Темишвару, као седиште Тамишке жупаније. У ову групу је уврштена и до сада неидентификована личност



9. Карл Гселофер / Karl Gsellhofer (?) (1779–1858)
Портрет великог жупана Пала Алмашија (?), 1807–1815 (?)
(кат. бр. 9)

представљена на *Портрету непознатог великог жупана*, коју је радио Арпад Фести.

Хронолошки најстарији портрет жупана из ове групе је ***Портрет великог жупана Пала Алмашија (?)***[89] (кат. бр. 9), претходно заведен као *Портрет великог жупана Алмашија (Ignac Almassy 1812?)*. Није сигниран, али се у инвентару приписује аустријском сликару Карлу Гзелоферу (Karl Gsellhofer, 1779–1858),[90] дворском сликару надвојводе Карла Лудвига. Компарацијом сликарског рукописа са портретима овог аутора доступним онлајн, врло је вероватно да је Гзеловер аутор портрета који се чува у Музеју Војводине, што му се у биографији и приписује. На њему је уметник приказао старијег седокосог мушкарца у фигури до испод колена, одевеног у свечани орнат Реда круне Светог Стефана, који се састоји од горњег огртача тамнозелене боје са тракама златног веза, оперваженом хермелинским крзном, испод које је дуга, гримизна хаљина. Тело му је благо окренуто улево, десна рука подбочена, док се левом ослања на сточић са књигама на који је одложен калпак са перушком. Позадину чини дијагонално разапета раскошна, бордо драперија, иза које је класицистички стуб и део балкона са погледом на брдовит пејзаж, а са његове леве стране назире се део богато резбарене фотеље са које је председавао велики жупан. С обзиром на то да је одевен у свечани орнат Реда круне Светог Стефана,[91] чији су саставни делови чинили калпак и орден крста другог степена који портретисани носи око врата, те на основу компарације лика са доступним портретима носилаца овог свечаног орната може се закључити да је у питању Пал Алмаши (Almásy Pál, 1749 – Пешта, 23. јул 1821), арадски велики жупан и крунски стражар (чувар круне Светог Стефана). Пал Алмаши (гроф жадањски и терексентмиклошки) рођен је 1749. године. За време Јосифа II постаје унутрашњи тајни саветник и велики жупан Пешт–Пилиш–Шолт жупаније. Заменик великог жупана и краљевски комесар постаће у жупанијама у Хевеш, Ноград, Боршод и Фејер. Арадски велики жупан и крунски стражар био је у периоду од 1810. до 1815. године, након чега постаје септемвир[92] и краљевски главни коњаник. Витез Реда круне Светог Стефана[93] постао је 1807. године, што био могао да буде и један од повода за израду његовог портрета са свим инсигнијама реда. Из претходно наведеног портрет би могао да се датује не пре 1807, што одговара функцијама које је Алмаши преузео у тим годинама, као и годинама у којима је портретисан.[94] Пал Алмаши је умро 23. јула 1821. у Пешти.

Међу портретима жупана квалитетом сликарске израде се издваја ***Портрет Жигмунда Ормошија*** (кат. бр. 10) који је 1883. у Темишвару урадио чувени сликар пореклом из Бечеја, Мор Тан (Than Mór, 1828–1899),[95] како се види из сигнатуре. Портрет је био заведен као *Непознати мађнат*, али је портретисани идентификован на основу хералдичке представе грба племићке породице Ормоши из горњег левог угла слике, као и компарацијом портретисаног са доступним ликовним материјалом.[96]

Жигмунд Ормоши (Ormós Zsigmond; Печка, Румунија 10. фебруар 1813 – 17. новембар 1894, Будимпешта) био је мађарски политичар, писац, новинар, историчар уметности, колекционар уметнина. У политику је ушао 1843. године, када је заједно са Савом Вуковићем био представник Тамишке



10. Мор Тан / Than Mór (1828–1899)
Портрет Жигмунда Ормошија, 1883.
(кат. бр. 10)

жупаније на Угарском сабору у Пожуну (Братислави). У саборским клупама Ормоши ће се истаћи као један од вођа парламентарне омладине. У револуционарним данима 1848. је изабран за посланика у Угарском савету, што ће му донети затворску казну након гушења револуције. Од притисака Баховог апсолутизма склонио се у Италију 1857. године, где се упознаје са уметничким делима италијанске уметности и постаје страствени колекционар. За главног жупана Тамишке жупаније је изабран 1871, а 1875. године постаје и жупан града Темишвара. Оставио је велики траг на модерни развој и изградњу Темишвара као културног средишта. Своје богате уметничке колекције је даровао Јужно-угарском историјском и археолошком друштву, из којег ће настати данашњи Музеј уметности у Темишвару. Његовом упорношћу и личним заузимањем основан је први мађарски лист у Темишвару (Тамишки листови). Ценећи те његове напоре Мађарска академија наука га је 1861. изабрала за свог дописног члана. За доживотног представника Горњег дома Угарског сабора је изабран 1885. године.[97] Жигмунд Ормош је оставио велики траг на модерни развој и изградњу Темишвара као културног средишта. Своје богате уметничке колекције је даровао Јужно-угарском историјском и археолошком друштву, из којег ће настати данашњи Музеј уметности у Темишвару.

Повод за поручивање портрета од Мора Тана била је прослава 50. годишњице јавног рада Жигмунда Ормошија, када га је 1883. цар Франц Јозеф одликовао због учињених заслуга на пољу унапређења и развоја жупаније. Приказан је скоро у природној величини у стојећој фигури до испод колена, тела благо окренутог улево, а погледа усмереног на супротну страну. Одевен је у луксузни национални костим који чине горња црна атила од финијег материјала, припијене црвене панталоне и раскошни крзнени огртач. Крзно око врата придржава златни широки ланац украшен драгуљима и широки појас сличне орнаментике око струка. У десној руци држи свечану мађарску капу украшену перјем. Његово отмено држање је у складу са осталим елементима који указују на његов положај у локалној власти. Око врата му је Орден круне Светог Стефана I степена, а на грудима Орден Леополда III степена. Позадина је решена у маниру италијанске школе са богатом црвеном драперијом, класицистичким стубом и високом фотељом, пресвученом црвеним плишем са дрвеним резбареним грбом Тамишке жупаније на врху наслона. Одабраним иконографским решењима и црвеним тоновима, Мор Тан је постигао визуелну презентацију истакнуте личности у Темишвару.[98]

На једном од портрета представљен је Петар Чарнојевић, угарски племић и политичар, пореклом из знамените српске породице Чарнојевић. Петар Чарнојевић остао је упамћен по улози коју је играо током првих месеци револуције 1848. године када је, као велики жупан Тамишке жупаније, од мађарских револуционарних власти именован за краљевског комесара, са задатком да умири устанике у јужној Угарској. Иако се његов приступ углавном заснивао на мирном решењу конфликата, како би омогућио будући суживот Срба и Мађара, и једна и друга страна су га осудиле – Срби су сматрали да је издао националне интересе, док су му Мађари замерали неодлучност и оклевање да употреби силу како би угушио буну.[99] Када је



11. Непознати аутор
Портрет великог жупана Петра Чарнојевића, око 1850.
(кат. бр. 11)

у јулу 1848. мађарска влада одлучила да оружјем сломи устанак, Чарнојевић се отворено супротставио таквом решењу и потом је разрешен дужности. На његово место је дошао много енергичнији Тамишки поджупан Сава Вуковић.

Портрет великог жупана Петра Чарнојевића (кат. бр. 11) приказује младог човека у фигури до колена, главе и погледа усмереног преко рамена посматрача. Одевен је у плишану атилу тамноцрвене боје са нашивеним златним гајтанима, испод које се назире бела кошуља преко које се пружа дугачак, црвени огртач украшен крзном. Око струка му је опасан позлаћен појас са уметнутим драгим камењем. Десну руку, око које је обмотана наруквица са бројаницом и крстом ослонио је на бок, а у левој држи рукохват мача. Слика је можда копија или рађена према литографијима које чувају лик младог Чарнојевића.[100] Слично као Лајош Кошут, у ликовним представама Петар Чарнојевић се приказује помало романтичарски из времена када је учествовао у Револуцији – у националном костиму, представљен као борац за слободу угарске круне.



12. Непознати аутор
Портрет Саве Вуковића, 19. век
(кат. бр. 12)

Сачуван је портрет и Саве Вуковића (Sebő Vukovics; Ријека, 1811 – Лондон, 17. новембар 1872) који је био угарски племић српског порекла, политичар и правник.[101] Као поджупан Тамишке жупаније 1843. изабран је за посланика Угарског сабора у Пожуну (Братислава). По избијању револуције 1848. године био је, након оставке Петра Чарнојевића главни владин комесар за јужне области у којима су Срби прогласили Српску војводину.[102] Био је и министар правде у мађарској револуционарној влади Бертлана Семереа (1849), а након слома револуције је побегао у Лондон и узео активно учешће у политичком деловању мађарске емиграције. У Угарску се вратио 1866. да би учествовао у раду Сабора као припадник групе политичара

окупљених око Калмана Тисе, која се противила нагодби са Аустријом заговарајући већу самосталност Угарске. Разочаран, 1872. поново је отишао у Лондон и није се више вратио у земљу.[103]

Портрет Саве Вуковића (кат. бр. 12) приказује га у доби између четрдесете и педесете године, у фигури до изнад колена. На себи има једноставно црно одело испод којег се назире бела кошуља. Огрнут је тешким бордо огртачем са великом крзненом крагном и повезан магнатским ланцем. Тела окренутог у десно, а продорног погледа усмереног у супротну страну, левом руком је ухватио златну колајну око струка, док у десној држи књигу којом се ослања на сто. Позадина се састоји од црвене драперије, испред које су обриси класицистичког стуба, као и сто са књигама и положеним новинама на којима су видљиви наслови британских и мађарских недељника. Иако је кориштен типски иконографски образац, портрет приказује енергичног човека, актера бурних политичких догађаја који активно учествује у политичкој стварности.

Ференц Тихањи (Tihanyi Ferenc) је био велики жупан Тамишке жупаније у периоду од 1839. до 1845, а његов портрет је радио Јожеф Ференци 1905. године, у време када је добио поруџбину за израду портрета дванаест посланика за Тамишку жупанију, за коју је пре тога већ израдио портрете Лајоша Кошута и Ференца II Ракоција.[104] На ***Портрету великоī жупана Ференца Тихањија*** (кат. бр. 13) приказан је млађи човек у фигури до испод колена, у полупрофилу и у благом искораку, док се левом руком ослања на сточић. Одевен је у тамно одело, варијанту националног костима коју су носили припадници виших слојева у званичним приликама. Одело је украшено само са златним гајтанима увезаним у чворове који му падају низ груди. У десној руци држи мађарску капу са пером, која је била саставни део оваквог костима.[105] Овај портрет приказује Тихањија у доби у којој је обављао функцију жупана, а у књизи *Temes Varmegyé* сачувана је једина фотографија његовог портрета која је можда послужила као узор за израду овог дела.[107]

За сада неидентификована личност приказана је на ***Портрету непознатоī великоī жупана*** (кат. бр. 14) аутора Арпада Фестија (Feszty Árpád).[108] На списку из Уметничког музеја у Београду био је за-



13. Ференци Јожеф / Ferenczy József (1866–1925)
Портрет великоī жупана Ференца Тихањија, 1905.
(кат. бр. 13)

веден као *Портрет мађарскоī великоī жупана Кардела (?)*. Портрет приказује средовечног мушкарца у фигури до колена, окренут на десно и одевеног у традиционални угарски, крзном оперважен капут широких рукава и украшен златним гајтанима. Иза њега је полица са књигама, а испод ње сто са списима на који се ослања десном руком. У левој руци држи сабљу. Позадина је у смеђем тону, а и на целој слици преовлађују тамнији тонови. Да је у питању истакнута личност локалне жупанијске власти показују атрибути његове учености – књиге и списи, као и одликовања са којима је портретисан: Орден круне Светог Стефана III степена (на грудима, први с лева) и мирнодопска варијанта медаље за војне заслуге (?), која је установљена 1890[109]. Сви ови елементи, које је уметник прецизно насликао, могли би да олакшају будућу идентификацију.



14. Фести Арпад / Feszty Árpád (1856–1914)
Портрет непознатог великог жупана, крај 19. века
(кат. бр. 14)

Портрети историјских личности

У оквиру топоса идеологије и визуелне културе национализма прошлост заузима веома важно место помоћу које се градила жељена слика о нацији, тумачила њена судбина и изказивале различите стратешке поруке. У оквиру прошлости проналажени су догађаји и личности који су одредили судбину и развој нације, онако како су је доживљавали њени представници и институције. Проналажење узора у прошлости условило је развој историјског сликарстава, које је постало један од најбитнијих медија културе национализма, те је на овај начин прошлост била активно конструисана и коришћена у оквирима националних идеологија.[110]

Један од битних топоса у служби нације биле су представе хероја. Култ хероја представља један од најбитнијих елемената сваке организоване људске заједнице. Од античких времена тип хероја прилагођен је општем културном моделу у којем је настајао. Хероји су тумачени као централне личности одређеног времена, које су својим карактерним особинама, као и животним деловањем, исказивале највише идеале и представљали примере врлине – *exemplum virtutis*. У бароку су хероји првенствено имали верски и владарски карактер, док у култури просветитељства долази до проширења херојских врлина, што је условљавало и увођење новог типа хероја. Просветитељство је посебно неговало култ античког хероја, а њихова дела коришћена су као пример врлине која су посебно била саображена савременим политичким идеалима.[111] У епохи национализма хероизују се знамените личности које заузимају кључна места у конструисаној слици прошлости, личности које својом функцијом или активношћу најбоље отеловљују одређени тренутак у историјском развоју нације.[112]

Овој групи припадају портрети историјских личности Јаноша Хуњадија, Ладислава Хуњадија, Филипа Сколарија, Матије Корвина и Ференца II Ракоција, као и историјска композиција *Перењијева удовица налази тело бискупа Томорија после Мохачке битке*. Портретисане личности свакако се уклапају у историјски пантеон мађарске националне идеје, јер представљају неке од најзнаменитијих угарских владара пре османског освајања Панонија и преузимања Круне Св. Стефана од стране династије Хабзбурга. Међутим, све ове личности су у великој мери везане и за историју Трансилваније, Ердеља, Баната, односно оних територија на којима ће се формирати и Тамишка жупанија, тако да овај мали историјски пантеон може да се тумачи и као регионална верзија комплексног и слојевитог историјског наратива Краљевине Угарске. Тако је породица Хуњади пореклом са простора Трансилваније, а Јанош Хуњади и Матија Корвин су се посебно истицали и у одбрани ових простора од освајачких претензија Османског царства. Такође, и Филип Сколари (Филип Мађарин) остао је упамћен као заштитник Угарске од Турака и један од утемељивача границе Угарске према Османском царству. За своје доприносе, од краља Жигимунда добио је на управу територије Бачке, Бодрошке и Тамишке жупаније. Ференц II Ракоци, вођа великог устанка против хабзбуршке власти, једна је од кључних личности мађарске националне историје, али је, такође, и припадник ердељске владарске породице, која је чувала традиције независне Кра-

љевине Угарске из предосманског периода. Историјска композиција, показаће се, не припада овом корпусу портрета везаних за Тамишку жупанију. Она је била рађена за Барањску жупанију, али представља пример употребе прошлости у визуелној култури национализма.

Први у хронолошком низу је ***Портрет Јаноша Хуњадија*** (кат. бр. 15) претходно погрешно заведен као *Портрет Палатина Јосифа*, који приказује угарског гувернера Јаноша Хуњадија у допојасној фигури. Одевен је у национални историјски костим који се састоји од зелене брокатне атиле са ширитима и крзненог огртача, чији су крајеви повезани каишем са украсним копчама. У десној руци држи скиптар, знак владарског достојанства, у левој мач, а на грудима му је златни крст са масивним ланцем, атрибут побожног хришћанског владара који се борио против неверника. Портрет је мањег формата и дело непознатог кописте рађено за овални рам. Тврдоћа цртежа, осим што указује на сликара слабе вештине, показује и да је слика рађена по узору на графички предложак или слике изведене по њима.

Портрет Ладислава Хуњадија (кат. бр. 16) сина Јаноша Хуњадија, раније је била заведена као *Портрет непознатог мађната*. На портрету је дата допојасна фигура младог Ладислава, одевеног у мађарски костим тамне боје, са ширитима и украсним дугмадима. Преко одела је пребачен капут браон боје који има крзнену крагну и повезан је ланцем. У питању је копија чији предложак за представу Ладислава би могао бити детаљ са композиције *Опраштање Ладислава Хуњадија* (*Hunyadi László búcsúja*) Ђуле Бенцура (Gyula Benczúr, 1844–1920) која се чува у Будимпешти у Мађарској националној галерији.[113] У сваком случају коришћен је исти ликовни образац.

Употреба и копирање детаља са познатије композиције је примењен и на ***Портрету Филипа Сколарија (Fillip Scalari),*** (кат. бр. 17) познатог и као Пипо Спано (Pippo Spano), а у српској народној поезији и као Филип Мађарин. На слици је Сколари приказан допојасно, у оклопу и без шлема на глави. Позадина је потпуно неутрална, а доминирају сивоплави, ружичасти и смеђи тонови. Непознати кописта је као предложак користио детаљ са представе Пипа Спана, као средњевековног витеза у оклопу, рад Андреа Кастања (Andrea del



15. Непознати аутор *Портрет Јаноша Хуњадија*, 19. век (кат. бр. 15)



16. Непознати аутор *Портрет Ладислава Хуњадија*, око 1900. (кат. бр. 16)



17. Непознати аутор *Портрет Филипа Сколарија / Fillip Scalar (Филипа Мађарина)*, око 1900. (кат. бр. 17)



18. Ј. Феслер / J. Fessler
Портрет краља Матије Корвина, око 1900.
(кат. бр. 18)

Castagno / Andrea di Bartolo di Bargilla, 1419–1457) фирентински уметник.[114]

Портрет краља Матије Корвина (кат. бр. 18) представља идеализовану, историјску слику младог краља приказаног попут ренесансног витеза, са елементима традиционалног угарског костима, који отелотворује романтичарску визију витешких идеала херојства и морала. Слика приказује портрет младића у целој фигури са ловоровим венцем на глави, која је окренута благо улево. На грудима има псеудоантички оклоп као и кратку сукњу од мотенеје са светлозеленим и црвеним флоралним мотивом, која је украшена златним гајтанима. На ногама су му чизме са мамузама, десну руку држи на столу док је леву подбочио. У позадини је драперија, стуб и део стубишта. Под ногама му је застава са хералдичким лавом на плавој подлози, а са стране положена отоманска тугра са полумесецом, која симболише историјску улогу Матије Корвина у борби против Османског царства. Предложак оваквог приказа Матије Корвина је литографија Јозефа Крихубера (Josef Kriehuber, 1800–1870), настала 1830. године на основу цртежа Морица фон Швинда (Moritz von Schwind, 1804–1871).[115] Као и у случају овог портрета, на колорисаној Крихуберовој графици је коса црна, што противуречи Бонфинијевом опису, по коме је коса краља била златножута, тј. плава. Исти узор је користио и вајар Карољ Алекси (Alexy Károly, 1816–1880) приликом моделовања краљевог портрета 1844. године, а која се чува у Националном музеју у Будимпешти,[116] као и витражиста Микша Рот приликом формирања витража са ликом краља Матије Корвина за велику већницу суботичке градске куће 1912. године.[117]

Портрет Ференца II Ракоција (кат. бр. 19),[118] вође антихабзбуршког устанка с почетка 18. века, израђен је по оригиналу који је радио Адам Мањоки / Mányoki Ádám (1673–1757)[119] крајем 17. или почетком 18. века, док га је као сликар у његовој служби пратио на путовањима и ратним походима. Са овог портрета, за који се сматрало да приказује Ракоција као краља Угарске и идеалног хероја прошлости, најчешће је копирана његова ликовна представа, нарочито у последњим деценијама 19. века и почетком 20. века када су његови посмртни остаци пренети у Угарску.[120] Одевен у национални мађарски костим по узору на свечану хусарску униформу, приказан је у фигури до колена, леве руке ослоњене на бок. Богат, златни гајтански вез украшава горњу блузу, панталоне и манжетне. Преко рамена му је пребачен црвени огртач постављен хермелинском крзном, симболом краљевског достојанства. Тамна и дугачка коса му пада на рамена, а на глави му је висока шубара са пером. Ракоци је представљен као краљ Угарске и његова читава појава је у функцији преношења симболичне поруке сећања на славну прошлост.

Историјска композиција ***Перењијева удовица налази тело бискупа Томорија после Мохачке***



19. Ференци Јожеф / Ferenczy József (1866–1925)
Портрет Ференца II Ракоција, крај 19. или поч. 20. века
(кат. бр. 19)

битке (кат. бр. 20) приказује сцену бојног поља након Мохачке битке 1526. године, односно моменат проналажења тела мађарског врховног заповедника и Калочког надбискупа Пала Томорија (Tomori Pál, 1475–1526). У првом плану је његово мртво тело, са мачем у руци и главе ослоњене на угинулог коња. Око њега је група преживелих и рањених војника од који му један скида кацигу са главе док све то посматра жена, погнуте главе у елегантној хаљини са огртачем. Жена на слици је племкиња Доротеа Перењи-Канижаји, власница Шиклошког замка. Атмосфера пораза је наглашена тамним колоритом плавосивих тонова, као и бројним расутим мртвим телима по бојишту. У самом називу композиције огледа се и перцепција жене у идеологији национализма које имају истакнуто место кроз улоге мајки и супруга као хероине нације.

Ова историјска композиција је била заведена под називом *Проналажење тела краља Лајоша II*, али је у оквиру описа примећено да је историјски нетачна, јер је тело краља Лајоша II пронађено више месеци након што се битка одиграла. Тачан назив и идентификација установљена је посредством монографије *Baranya vármegye* у којој је ова слика публикована. Аутор Карољ Хорват[121] је слику урадио по наруџби Барањске жупаније 1893. године, поводом Миленијумске прославе.[122]

Закључна разматрања

Портрети излагани у јавним просторима исказују, пре свега, колективни и институционални, а не индивидуални идентитет приказане личности. С обзиром на то да су се галерије слика у свечаним салонима јавних установа формирале током дугог временског периода (од 18. до првих деценија 20. века) мењале у односу на политичке околности, ови портрети су често били разнородни, уметнички и стилски неуједначени, различитих формата, као и нивоа уметничких квалитета. Систем њиховог поручивања, било да је у питању донатор или га је поручила локална заједница, био је веома комплексан и за формирање јасне слике било би неопходно истражити сву доступну грађу некадашњих угарских жупанија. Са друге стране, портретне представе посматране кроз призму националне идеје у 19. веку и визуелне културе јавних простора доприносе разумевању њихове улоге и функције у историјском контексту. Иако су представљали израз политичког гледишта локалних власти, они су истовремено одражавали званичну политику конструисања мађарског националног идентитета у 19. веку.

Истраживање везано за уметничка дела из Ликовне збирке Музеја Војводине добијена од Народног музеја 1951. године доприноси разумевању једног сегмента визуелне културе у јавним просторима на територији Краљевине Угарске. Обавезан декор у галеријама слика током читавог посматраног периода били су портрети владара и чланова Хабзбуршке династије, као представника централне власти у локалним заједницама. Портрети царева, Фердинанда I (V) и Франца Јозефа I, су често стизали са постављањем новог жупана или их је поручивала локална заједница поводом различитих јубилеја. Такође, портрети палатина Јосифа као краљевог намесника су били изложени у салама заједно са владарским и обезбеђивали њихову сталну „присутност“ у удаљеним провинцијама.



20. Хорват Карољ / Horváth Károly (1873–1961)
Перењијева удовица проналази тело надбискупа Томорија после Мохачке битке, 1898.
(кат. бр. 20)

Портрети владара и палатина служили су као отелотворење централног ауторитета у локалним заједницама. Исту функцију потврђивања централног ауторитета имали су и портрети жупана – премда су били политички представници локалне заједнице, они су бирани од стране централних власти и постављао их је владар, као што је то био случај и са Палом Алмашијем и тамишким великим жупанима Жигмундом Ормошијем, Петром Чарнојевићем, Савом Вуковићем и Ференцом Тихањијем. Портрети лидера мађарског националног покрета Лајоша Кошута и Ференца Деака, те портрети истакнутих личности политичког живота Ђуле Андрашија и Калмане Тисе представљали су нову групу у галеријима слика. Њихова појава у јавним просторима одражавала је легитимитет угарског конституализма, а са већ присутним владарским представама рефлектовала паралелне и комплексне односе у структурама моћи Аустро-Угарске.

У другој половини 19. века перцепција некадашњих политичких опонената се мења, а због својих улога у развоју угарске државности они постају савремени хероји нације. Галерије слика у јавном простору постепено добијају нову димензију увођењем портрета истакнутих историјских личности, попут Јаноша и Ладислава Хуњадија, Филипа Сколарија, Матије Корвина и Ференца Ракоција, те представама важних историјских догађаја. Паралелно са процесима изградње и јачања националног идентитета обликовала се и структура јавних галерија. Савремени актери у изградњи конституцијализма и национални хероји прошлости стајали су уједињени у јавним просторима формирајући национални пантеон.

Портрети из збирке Музеја Војводине, иако измештени из јавних простора за које су наменски поручивани, чиме је промењена њихова првобитна функција, својом тематиком и феноменолошким карактеристикама осветљавају нам принципе излагања и уметничке праксе у некадашњим јавним просторима угарских жупанија. Ова преживела група уметничких дела формира имагинарну галерију слика, евоцирајући јавни простор и атмосферу свечаних сала у жупанијским и градским кућама на територији некадашње јужне Угарске. Даља истраживања омогућила би и различите интерпретације међу којима би питање њихове перцепције у 19. веку могло да буде посебна тема у оквиру регионалне културне историје и историје уметности, која је до сада, у великој мери, била неистражена.

КАТАЛОГ

1. ЈОХАН НЕПОМУК ЕНДЕР / JOHANN NEPOMUK ENDER (?) (1793–1854)
Портрет аустријског цара Фердинанда I (V), око 1840.
Уље на платну, 255 x 158 цм
Није сигн. [на пол.: М.К.П. 788]
Инв. бр. Л 497

2. ЈОХАН НЕПОМУК ЕНДЕР / JOHANN NEPOMUK ENDER (?) (1793–1854)
Портрет надвојводе Јозефа (палатина Јосифа), око 1840.
Уље на платну, 220 x 126 цм
Није сигн. [на пол.: ХУМ 795]
Инв. бр. Л 394

3. АБРАЊИ ЛАЈОШ / ABRÁNYI LAJOS (1849–1901)
Портрет цара Франца Јозефа I, 1893.
Уље на платну, 240 x 137 цм
Сигн. д. лево лат. пис.: *Abrányi Lajos Budapest 1893.* [на пол.: ХУМ 790]
Инв. бр. Л 498

4. САМОШИ ЕЛЕК / SZAMOSSY ELEK (1826–1888)
Портрет Ференца Деака, 1876.
Уље на платну, 223 x 153 цм
Није сигн. [на пол.: ХУМ 790; Szamossy Elek 1876 (запис руком)]
Инв. бр. Л 500
Претходни назив: *Портрет темишварског грофа Јована Хуњадија (?)*

5. ФЕРЕНЦИ ЈОЖЕФ / FERENCZY JÓZSEF (1866–1925)
Портрет Лајоша Кошута (?), крај 19. века
Уље на платну, 136,5 x 100,5 цм
Сигн. д. десно лат. пис.: *Ferenczy József* [на пол.: ХУМ 787]
Води се као нестала.

6. АБРАЊИ ЛАЈОШ / ABRÁNYI LAJOS (1849–1901)
Портрет грофа Ђуле Андрашија старијег, крај 19. века
Уље на платну, 240 x 135 цм
Сигн. д. лево пис. лат.: *Abrányi Lajos* [на пол.: ХУМ 789]
Инв. бр. Л 499

7. ФЕРЕНЦИ ЈОЖЕФ / FERENCZY JÓZSEF (1866–1925)
Портрет Калмана Тисе, 1907.
Уље на платну, 134 x 100 цм
Сигн. д. десно лат. пис.: *Ferenczy József 1907.* [на пол.: ХУМ 784]
Инв. бр. Л 458

8. МИКЛОШ БАРАБАШ / BARABÁS MIKLÓS (1810–1898)
Портрет Иштвана Горовеа, 1885.
Уље на платну, 121 x 92 цм
Сигнирано д. десно лат. пис.: *Barabás M. 1885.*
Инв. бр. Л 460
Претходни назив: *Портрет непознатог мушкарца (вероватно једног од жупана)*
Води се као нестала

9. КАРЛ ГСЕЛОФЕР / KARL GSELLHOFER (?) (1779–1858)
*Портрет великог жупана Пала Алмашија (?),*1807–1815 (?)
Уље на платну, 172 x 127 цм
Није сигн.
Инв. бр. Л 456
Претходни назив: *Портрет великог жупана Алмашија (?)*

10. МОР ТАН / THAN MÓR (1828–1899)
Портрет Жигмунда Ормошија, 1883.
Уље на платну, 159 x 117 цм
Сигн. д. лево лат. пис.: *Than M. Temesvar 1883.* [на пол.: ХУМ 496]
Инв. бр. Л 496
Претходни назив: *Портрет непознатог мађарског магната*

11. НЕПОЗНАТИ АУТОР
Портрет великог жупана Петра Чарнојевића, око 1850.
Уље на платну, 141 x 96 цм
Није сигн. [на пол.: ХУМ 792]
Инв. бр. Л 448

12. НЕПОЗНАТИ АУТОР
Портрет Саве Вуковића, 19. век
Уље на платну, 152 x 113 цм
Није сигн. [на пол.: ХУМ 791]
Инв. бр. Л 457

13. ФЕРЕНЦИ ЈОЖЕФ / FERENCZY JÓZSEF (1866–1925)
Портрет великог жупана Ференца Тихањија, 1905.
Уље на платну, 141 x 95 цм
Сигн. д. десно: *Ferenczy J. 905* [на пол.: ХУМ 785]
Инв. бр. Л 454

14. ФЕСТИ АРПАД / FESZTY ÁRPÁD (1856–1914)
Портрет непознатог великог жупана, крај 19. века
Уље на платну, 152 x 111 цм
Сигн. д. десно лат. пис.: *Feszti Árpád* [на пол.: ХУМ 777]
Инв. бр. Л 449
Претходни назив: *Портрет мађарског великог жупана Кардела (?).*

15. НЕПОЗНАТИ АУТОР
Портрет Јаноша Хуњадија, 19. век
Уље на платну, 80 x 66 цм
Није сигн. [на пол.: ХУМ 786 / стр. 45]
Инв. бр. Л 462
Претходни назив: *Портрет палатина Јосифа.*

16. НЕПОЗНАТИ АУТОР
Портрет Ладислава Хуњадија, око 1900.
Уље на платну, 80 x 65,5 цм
Није сигн. [на пол.: МК 787]
Инв. бр. Л 452
Претходни назив: *Портрет непознатог маћната.*

17. НЕПОЗНАТИ АУТОР
Портрет Филипа Сколарија / Fillip Scalar (Филипа Мађарина), око 1900.
Копија према А. Кастањи / Andrea del Castagno (1410–1457)
Уље на платну, 81 x 65 цм
Није сигн. [на пол.: У.М.И. / СТР.64 / ХУМ 774 (на платну) / Н1/925 (на раму)]
Инв. бр. Л 453

18. Ј. ФЕСЛЕР / J. FESSLER
Портрет краља Матије Корвина, око 1900.
Уље на платну, 191 x 100 цм
Сигн д. десно штамп. лат.: *J. FESSLER* [на пол.: ХУМ 793]
Инв. бр. Л 495
Претходни назив: *Портрет младића у оклопу са ловоровим венцем на глави (млади краљ Матија?).*

19. ФЕРЕНЦИ ЈОЖЕФ / FERENCZY JÓZSEF (1866–1925)
Портрет Ференца II Ракоција, крај 19. или поч. 20. века
Према Адаму Мањокију / Mányoki Ádám (1673–1757)
Уље на платну, 141 x 101 цм
Сигн. д. десно лат. пис.: *Ferenczy József* [на пол.: ХУМ 782]
Инв. бр. Л 493

20. ХОРВАТ КАРОЉ / HORVÁTH KÁROLY (1873–1961)
Перењијева удовица проналази тело надбискупа Томорија после Мохачке битке, 1898.
Уље на платну, 130 x 260 цм
Сигн. д. десно лат. пис.: *Horváth K. 98* [на пол.: МП 155]
Инв. бр. Л 437
Претходни назив: *Проналажење тела краља Лајоша II после Мохачке битке.*

НАПОМЕНЕ

1 Уместо пуног назива збирке – *Збирка ликовне уметности од XVII до средине XX века,* у даљем тексту користиће се скраћено: Ликовна збирка.

2 Архива Музеја Војводине. *Предмет: Уступање историских портрета Војвођанском музеју*, бр. 391, 9. V. 1951 (пис. руком); *Предмет: Захвалница за уступљене историјске слике*, бр. 422, 23. V 1951.

3 Војвођански музеј (Музеј Војводине) је основан 1947. године издвајањем из Музеја Матице српске. Тада је из Музеја Матице српске издвојена и галерија слика и формирана је Галерија Матице српске као засебна установа. у: Младенко М. Кумовић, *Музеји у Војводини 1847–1997*, 232.

4 Запостављање уметничких дела анализираних у овом раду може се објаснити тиме да је њихово стање изискивало захтевније конзерваторско-рестаураторске третмане, те да стога нису ни могли бити јавно изложени, али и тиме да нису били предмет интересовања кустоса односно програмско-излагачке делатности установе.

5 Податак је забележен и у старој и у новој инвентарној књизи, али документ са пратећим списком поклоњених дела није пронађен ни у архиви Музеја Војводине, нити у архиви Народног Музеја.

6 У оквиру каталошких података, за сва дела која се обрађују у овом раду, која су раније припадала другим музејским збиркама или колекцијама, наведене су њихове ознаке.

7 *Инвентар ствари у Народном музеју, књ. II*, од инв. бр. 2265 до 3550, вођен је од 1919. до 1930. год.

8 Више о историјату и збиркама Народног музеја у: В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844–1994*, Београд 1994. и Татјана Цветичанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Београд 2009.

9 Тадашњи директор Народног музеја, Вељко Петровић, у Допису Министарству за науку и културу НР Србије (бр. 250 од 29. III 1951) пише да „чист баласт“ у Уметничком музеју представљају предмети који „немају никаквог интереса као

уметнички или макар само документарни материјал који би требало чувати у неком музеју, већ је врло спорно да ли би их требало користити и као украсни материјал по приватним становима", и даље „иако без икакве уметничке вредности могли би послужити као материјал од извесног историјског значаја (...) за локалне музеје (на пр.: портрети разних мађарских великих жупана)". У наставку пише да су то „предмети из конфисковане имовине народних непријатеља 1945. године", Архива Народног музеја.

10 Архива Народног музеја: *Тромесечни извештај о раду за тромесечје IV-VI-1949*, бр. 485 од 30. 6. 1949, *Извештај о извршењу плана рада за II тромесечје 1950. године*, бр. 752 од 12. 7. 1950, *Извештај о раду одељења за страну уметност у првом тромесечју 1950. године од 1. 7. 1950.*

11 На основу актуелне књиге инвентара Збирке за страну уметност Народног музеја знамо да је један број ових предмета био инвентарисан у Збирку стране уметности, из које ће након годину дана бити расходован.

12 Допис Министарству за науку и културу НР Србије (бр. 250 од 29. 3. 1951)

13 О ситуацији у музејима и закључцима након Савезне конференције музејских стручњака од 2. и 3. јуна 1949. у *Допису Министарству просвете НР Србије – Одељење за културу и уметност* (бр. 931 од 9. 7. 1949).

14 Чланови Комисије која је извршила расходовање чинили су: В. Петровић, директор Музеја; Н. А. Кун, начелница Савета за науку и културу; др С. Радојчић, проф. универзитета; Н. Гвозденовић, проф. Академије ликовне уметности; Ђ. Мано-Зиси, кустос Музеја; М. Коларић, асистент Музеја; М. Стевановић, кустос Музеја. Одлука Комисије је записнички констатована (бр. 435 од 21. 5. 1951), у: *Извештај за одељење стране уметности у првом полугођу 1951. године*, од 3. 7. 1951. год.

15 Исто.

16 *Извештај о извршењу плана рада за II тромесечје 1950. године*, бр. 752. од 12. 7. 1950.

17 На основу записа у старој инвентарној књизи у рубрици примедба, стоји да су: *Портрет непознатог*, непознатог сликара (уље на платну, 90 x 118, инв. бр. 2994), *Генеолошко стабло породице Одаскалки с латинским текстом* (уље на платну, 120 x 168, инв. бр. 2995), *Портре непознатог руског великог кнеза* (уље на платну, 72 x 85, инв. бр. 2996), *Портре кардинала Карла Одаскалкија* (уље на платну, 72 x 95, инв. бр. 2998), *Портре непознатог племића у овалу са црним...* (уље на платну, 72 x 95, инв. бр. 2998) предати музеју у Илоку на основу наређења Савета за културу (бр. 419/57). Портрети су пореклом били из двора породице Одаскалки, одакле су у децембру 1944. године пренети у Народни музеј у Београду. Залагањем др Јосипа Мештровића, првог директора Музеја у Илоку, предмети су из Војвођанског музеја преузети 1957. године. Међутим, током последњег рата на простору бивше Југославије, деведесетих година 20. века, ови портрети су нестали. Видети више на страници Музеја града Илока: *Ukradena Baština / Stolen Heritage*, http://www.mgi.hr/baza-podataka/galerije/ukradena_bastina/Ukradena_Bastina-Stolen_Heritage.pdf

18 *Одсек за примењену уметност* формиран је 1. 4. 1955. године. Ликовни материјал је припадао *Одсеку за културну историју* формираном 1949. године у оквиру Историјског одељења, под називом *Општи одсек* (који се односио на нововековну историју). Током времена је променио назив у *Одсек за нововековну историју културе и просвете Војводине*, а касније у *Одсек за старију и културну историју*. Група аутора, *Споменица Музеја Војводине 1847–1947–2017*, Нови Сад 2017, 111.

19 Исто, 116.

20 *Izveštaj o radu za 1974.*

21 *Plan rada za 1978.*

22 Књига инвентара I (инв. бр. Л 1 – Л 418, од 14. 9. 1977. до 11. 1. 1993) и Књига инвентара II (од инв. бр. Л 419 до Л 1017 од инв. бр. Л 1 до Л 1117, од 19. 1. 1993. до 14. 7. 2011)

23 По речима некадашњег кустоса Ликовне збирке Милета Игњатовића, предмети су након једне поплаве у Музеју расходовани као неупотребљиви. Током овог истраживања није пронађена евентуална документација Комисије за расходовање музејских предмета. Сачуван је само кратак запис у инвентарној књизи.

24 Кат. бр. 21.

25 Кат. бр. 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20.

26 За слику заведену под називом *Портрет непознатог вишег официра са чаковом* (инв. бр. Л 459), утврђено је да се ради о до сада непознатом портрету Милоша Обреновића, синовца кнеза Милоша, из 1863. године, чији аутор је **Јохан Бес / Johann Böss (Boes) (1822–1887)**. Анализа портрета излази изван предмета овог рада, а као својеврсно откриће заврећује посебну студију.

[27] На основу досадашњег истраживања ове теме, за портрете руских царева постоји основана сумња да нису били део галерије слика жупанијских и градских кућа у Угарској, као и да су тек након Другог светског рата постали део музејских инвентара (на њима нема ознака које би указивале да су били део неке колекције).

[28] На основу најстарије сачуване фотографије Зрењанинског музеја из 1928. године знамо да је у њиховој колекцији постојао портрет краљице Елизабете, као и портрет непознатог мушкарца (можда неког од жупана), који се више не налазе у њој (податке уступио Дејан Воргић).

[29] У Градском музеју у Сомбору: *Портрет краљице Елизабете* Тана Мора, *Портрет Лајоша Кошута*, *Портрет великог жупана Иштвана Војнића*, *Портрет великог жупана Пала Латиновића*, *Портрет барона Јожефа Рудића* и шест портрета жупана Бачко-бодрошке жупаније мањег формата; у Народном музеју у Зрењанину два портрета жупана Торонталске жупаније и *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* Пала Вага; у Градском музеју Суботица *Царица Марија Терезија*, *Портрет Ференца Ракоција II*, *Портрет Иштвана Сечењија, Цар Франц Јозеф I* и *Портрет Лајоша Кошута*.

[30] На самом крају Првог светског рата, жупанијске власти су привремено пренеле већину ових слика прво у Киш Сомбор. Након повлачења нових граница, Киш Сомбор се нашао у саставу Мађарске, да би 1924. године слике биле пребачене у Жупанијску палату у оближњем Макоу (седиште Чанадске жупаније), која је нешто доцније претворена у Музеј „Атила Јожеф". Тамо се налазе портрети Јаноша Баћања, Петера Балога, Јожефа Хертелендија Старијег, Игнаца и Микше Хертелендија, који се налазе у оквиру сталне музејске поставке, као и портрет великог жупана Ласла Карачоњија, док је судбина осталих непозната. Филип Крчмар, Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага, *Рад Музеја Војводине*, 56, Нови Сад 2016, 37–62.

[31] Драгана Куручев, *Портрети из збирке Градског музеја Вршац*, Вршац, 2008; Радослав Михаиловић, *Од племићке и грађанске куће до музеја: Портрети бечејских грађана из уметничких збирки*, Бечеј 2013.

[32] Податке уступио Димитрије Јованов, кустос историчар уметности у Народном музеју Панчево.

[33] Љиљана Лазић, Афера нестанка портрета царице Јелисавете из Градске куће у Новом Саду у светлу новинских извештаја 1936–1938 године, *Рад Музеја Војводине*, 56, Нови Сад 2016, 133–148.

[34] *Popis slikarskih i vajarskih dela u muzejima i galerijama slika Vojvodine*, II, Нови Сад, 94–97.

[35] У поменутој монографији они су публиковани са постојећим каталошким и другим познатим подацима из музејске документације Музеја Војводине, а пратила их је фотографија у боји. Olga K. Ninkov, *Vajdasági Magyar Képtár: (1830–1930),* Szabadka 2014, 6, 29, 73, 81.

[36] Olga K. Ninkov, *Lica vremena: portreti iz umetničke zbirke Gradskog muzeja u Subotici*, I, Subotica 2013, 178, 186, 215, 216, 223. О рестаурацији слика и оригиналних рамова рестаураторка Музеја Жужана Корхец Пап је писала у више наврата: Korhecz Papp Zsuzsanna, Restauracija ukrasnog rama portreta Lajoša Košuta – A Kossuth Lajos-portré díszkeretének restaurálása, *Museion*, 2, Subotica 2002, 169–194; Korhecz Papp Zsuzsanna, A Ferenc József-portré restaurálása – Restauriranje portreta Franca Jozefa, *Museion*, 5, Subotica 2006, 311–322; Korhecz Papp Zsuzsanna, A szabadkai régi városháza történelmi arcképcsarnokának restaurálása, *Ex Pannonia*, 14, Subotica 2011, 52–59.

[37] Потакнута Миленијумском изложбом и обележавањем хиљадугодишњице од доласка Мађара у Панонску низију, *Мађарска академија наука* (*Magyar Tudományos Akadémia*) је покренула и развила колосалан енциклопедијски пројекат издавања низа монографија о мађарским жупанијама и градовима, у којима би темељно били обрађени историја, географија, култура, уметност, привреда, природне одлике и други аспекти различитих крајева мађарског дела Монархије. Главни уредник је био **др Шаму Боровски** (Borovszky Samu), члан Мађарске академије наука, Мађарског друштва историчара, Мађарског хералдичког и генеалошког друштва и Мађарског етнографског друштва.

[38] На основу досадашњих сазнања уметничка дела у некадашњим жупанијским кућама су до сада научно истражена у следећим жупанијама: Чанад (Csanád vármegye), Фејер (Fejér vármegye), Толна (Tolna vármegye), Бекеш и Ђула (Békés vármegye).

[39] Bicskei Éva, The Formation of the national Pantheon: Portrait Galleries of County Halls, City Halls, and Clubs in nineteenth Century Hungary, *Acta Historiae Artium*, 49, Budapest 2008, 305–336.

[40] Петар Рокаи, Золтан Ђере, Тибор Пал и Александар Касаш, *Историја Мађара*, Београд 2002, 426–427.

[41] Bicskei Éva, *нав. дело*, 343.

[42] Исто, 344.

[43] Исто, 343.

[44] Исто, 321.

[45] Исто, 321.

[46] Игор Борозан, Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX века, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 40, Нови Сад 2012, 110, према: T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrshaftsanspruch, Die Habsburgh--Lothinger in Bildern*, 286–291.

[47] Игор Борозан, *нав. дело*, 37.

[48] Франц је 1804. проглашен и за првог цара Аустрије. Након пораза у борби са Наполеоном у бици код Аустерлица децембра 1805. до 1806. носио је две царске титуле, а после дефинитивног укидања Светог римског царства је владао као Франц I од Аустрије.

[49] Царска круна је у ликовним представама била идентификациони образац у препознавању царске моћи Хабзбурговаца. Крајем 19. века, локалне етничке групе путем домаћих круна теже да оживе прошлост у циљу политичке еманципације. Круна Светог Венцеслава у Чешкој и круна Светог Стефана у Мађарској прави су примери такве политике. У: Игор Борозан, *нав. дело*, 105.

[50] **Јохан Непомук Ендер / Johann Nepomuk Ender** (Беч, 3. 11. 1793 – 16. 3. 1854). Портретиста и представник историјског сликарства. Заједно са братом близанцем, Томасом, уписао је бечку Академију лепих уметности (1807), где је његов таленат препознао професор Милер. Још као студент освојио је златну медаљу из сликарства за композицију *Минерва открива Итаку пред очима Одисеја*. У наредних неколико година (1816–1818) окренуо се сликању портрета, остављајући по страни историјско сликарство. Гроф Иштван Сечењи га је као сапутника повео на пут у Грчку, што му је пружило прилику да унапређује своје вештине проучавајући италијанске класичне уметности и прошири видике упознавањем места настанка класичне уметности. Путовали су преко Фиренце, Рима и Анконе до Крфа, преко Мраморног мора, Цариграда и Црног мора. Посетили су и Олимп и Смирну, а потом се, преко Малте и Напуља, вратили у Беч. Након кратког задржавања у Бечу, у функцији царског сликара, године 1820. отпутовао је у Рим, у којем је провео наредних шест година, проучавајући класичну уметност. Током боравка у Италији урадио је много портрета највиших достојанственика и велики број историјских слика. У јуну 1826. године је, преко Ђенове, Милана и Женеве, путовао до Париза, а одатле назад у Беч, преко Штутгарта и Минхена. У том периоду је урадио портрете војвоткиње Фон Кобург-Кохари и принцезе Естерхази, а затим и портрете за породице Хоенцолерн (Hohenzollern), Лихтенштајн (Liechtenstein), Таксис (Taxis), принца Оjершперга (des Fürsten Auersperg). Тих година урадио је и портрет цара Франца у природној величини. Изабран је 1829. за професора историјског сликарства бечке Академије лепих уметности, на којој је предавао све до 1850. године. Круну његовог рада, а уједно и његово последње дело, представља осликавање Лихтенштајнове капеле у Катедрали Св. Стефана у Бечу. Види у: *Vgl. Hormayr's Archiv* XVIII, Nr. 136; *Nagler's N. Künstler-Lex. IV*, 118; *Wurzbach's Biogr. Lex. IV*, 41; *Katalog d. hist. Kunst-Ausstellung*. Wien 1877.; Kábdebo, Heinrich, Ender, Johann, *Allgemeine Deutsche Biographie* 6 (1877), 105–106 [Onlinefassung]; *http://www.deutsche-biographie.de/pnd116476931.html?anchor=adb*; http://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/e/ender/thomas/biograph.html (3. 9. 2021)

[51] За идентификацију ордења и одликовања коришћене су електронске базе података: en.wikipedia.org/wiki/Category:Orders_of_knighthood_of_Austria и en.wikipedia.org/wiki/Portal:Austria-Hungary. Велику помоћ при идентификацији пружио је историчар Војислав Мартинов, руковалац Збирке одликовања Музеја Војводине.

[52] О мађарском националном костиму и историји одевања код Мађара, Види у: Lilla Tompos, *A díszmagyar: a magyar díszöltözet története*, Budapest, 2005, 30. и у: Rebecca Houze, *Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War: Principles of Dress,* Burlington 2015.

[53] Фердинанд I је крунисан за краља Чешке у цркви Св. Вита у Прагу 1836. год. Његово крунисање круном Св. Вита насликао је Леополд Бухер (Leopold Bucher) 1847. у Бечу (данас се чува у Галерији слика у Прашком дворцу).

[54] У Музеју града Новог Сада чува се *Портрет достојанственика са орденом Златног руна* (инв. бр. ЗСУ-124) који се такође приписује Јохану Ендеру, али није поуздана атрибуција. На основу компарације сликарског поступка у третману лица, портрети у Музеју Војводине су изведени грубље, без финих валерских прелаза којим би се дочарала боја и животност коже. Међутим упоређивањем сликарског поступка портрета доступних онлајн, међу којима су и портрети Фердинан-

да I (V) (https://sammlung.belvedere.at/objects/1606/kaiser-ferdinand-im-ornat-des-ordens-des-goldenen-vlies? и https://sammlung.belvedere.at/objects/6634/kaiser-ferdinand-i-im-kronungsornat?), може се закључити да вероватни аутор портрета у Музеју Војводине Јохан Непомук Ендер.

55 Портрет је био изложен у оквиру сталне поставке примењене уметности дворца у Челареву, депандансу Музеја Војводине (Irena Balat, *Dvorac u Čelarevu*, Novi Sad 1989, 61) све до 1992. године када су у дворац упали провалници и исекли слику оштрим предметом по ивици рама. Овом приликом није оштећена површина слике, али је она данас у веома лошем стању.

56 Од времена крунисања Јозефа I 1687. године палатину је била поверена симболична улога да замењује круну на глави краља на крунисању, заједно са надбискупом Естергома, највишег религијског ауторитета у Угарској. Као краљев намесник (од 1796), палатин Јосиф је био посредник између цара и сталежа. Поред моћи централног ауторитета палатин, према томе, персонификује и моћ сталежа.

57 *Ланчани мост* или *Сечењијев ланчани мост* (мађ. Széchenyi Lánchíd). Слика се чува у Мађарском Националном Музеју (Miklós Barabás, *A Lánchíd alapkőletétele 1842*, 1864. Публиковано у: Kovács Tibor. (gen. ed.), Historical Exhibition of the Hungarian National Museum, *Guide 3*, 18th and 19th century, Budapest 2001, 44.

58 Портрети палатина Јосифа и Фердинанда V такође су красили свечану салу у Великом Бечкереку. Филип Крчмар, *нав. дело*, стр. 43.

59 Игор Борозан, *нав. дело*

60 Bicskei Éva, *нав. дело*, 314.

61 „У природној величини и фелдмаршалској униформи, а смештена је у златни рам окићен царским амблемима". Филип Крчмар, *нав. дело*, 43. Портрет цара Франца Јозефа су добиле Темишварска (1869) и Бачко-Бодрошка жупанија (1875) приликом инаугурације новог градоначелника. Bicskei Éva, *нав. дело*, 315.

62 П. Рокаи и др., *нав. дело*, 454–466; О костимима које су носили Франц Јозеф и Елизабета у јавним појављивањима видети у: Rebecca Houze, *нав. дело*, 253.

63 Bicskei Éva, *нав. дело*, 315.

64 **Лајош Абрањи / Ábrányi Lájos** (Сентђерђабрањ, 7. 12. 1849 – Будимпешта, 27. 5. 1901), портретиста и илустратор. Студирао је на академијама у Минхену и Паризу. Његова сликарска активност је, пре свега, везана за Њиређхазу (Nyíregyháza), а потом за Будимпешту, где се бавио сликањем портрета званичника и других значајних личности. Био је познат и по осликавању сцене у будимпештанском Татаи позоришту, на чијим је завесама био алегоријски приказ двора краља Матије Корвина. Један је од првих уметника који су радили илустрације за штампу документарног карактера; у *Недељним новинама* (*Vasárnapi Ujság*) објављивао је илустроване прилоге (1882–1883) са антисемитског судског процеса у Тисаеслару (Tiszaeszlár).

65 Dr. Berkeszi Istvan, *Temesvar-szabad-kiralyi-varos-kis-monographiaja,* Temesvár 1900, 57–62; Попис свих дела у жупанијској и градској кући у Темишвару видети у: Sámu Borovszky, *Temes vármegye és Temesvár*, Budapest 1914, 87–89.

66 Медаља за службу у рату – Kriegsmedaille (основао Франц Јозеф 1873) – на грудима, прва слева, Ознака за војну службу – Militärdienstzeichen (основано 1849) – на грудима, други слева, у форми крста и трећа слева, вероватно ознака за војну службу (једна се додељивала за осам, а друга за 25 година службе).

67 У говору поводом Деакове комеморације и откривања портрета *Три великана* дате су карактеристике Сечењија као „храброг иницијатора и великог реформатора", Кошута као „народног ослободиоца и идејног творца независне Угарске" и Деака као „мудраца нације и првака закона". Bicskei Éva, *нав. дело*, 321.

68 Bicskei Éva, *нав. дело*, 322–323.

69 Што је био случај у Тамишкој жупанији. Bicskei Éva, *нав. дело*, 322.

70 **Елек Самоши / Szamossy Elek** (Дева, Румунија, 28. јун 1826 – Будимпешта, 21. април 1888), сликар, литограф и педагог. Његов први учитељ је кратко био Карл Рал. Радио је у Венецији (1855–1859), те у провинцијским куријама. Сликао је портрете у дворцу у Бекешђули (Békésgyula), где његов таленат открива Михаљ Мункачи, узима га за ученика и води га на своја путовања по јужним крајевима монархије. Септембра 1962. године заједно посећују Жигмонда Ормошија у Бузијашу (у данашњој Румунији) и током новембра исте године, грофа Крачоњија у Беодри (Ново Милошево). Један од његових ученика био је Ацел Хенрик (Aczél Henrik Emil). **Види у:** György Seregélyi, *Magyar festők és grafikusok adattára, Életrajzi lexikon az 1800–1988 között alkotó festő – és grafikusművészekről,* Szeged, 1988, 576.; *Művészeti lexikon,* IV., 1968, 402.; Kalapis Z., 1990, 107–121; Olga K. Nin-

kov, *Vajdasági Magyar Galéria* (1830–1930), Szabadka 2014, 72,132; http://hu.wikipedia.org/wiki/Szamossy_Elek (3. 9. 2021)

71 Највећа колекција његових слика (двадесет два дела, која су дошла у збирку из власништва великог жупана Жигмонда Ормошија) налази се у Музеју уметности у Темишвару.

72 Lilla Tompos, *нав. дело*, 63.

73 Bicskei Éva, *нав. дел*о, 316.

74 Прослава Револуције је била повод локалним заједницама жупанија и градова да поруче његов портрет, заједно са Сечењијевим и Деаковим (ако су недостајали). Bicskei Éva, *нав. дел*о, 317.

75 О Јожефу Ференцију види у фусноти 84.

76 Није пронађен документ који би потврдио незваничну информацију да је овај портрет био део размене. Портрет је примљен од Уметничког музеја у Београду по списку од 25. 5. 1951. под бр. 18 и уведен у стари инвентар (као *Портрет Људевита Кошута*), а потом и у инвентар Ликовне збирке под инв. бр. Л 487, без икакве напомене.

77 Костим српских националних хероја средином 19. века карактерише и *атила* – горња одећа уска у струку која на себи има више златних гајтана. У српску културу је дошла највероватније из Мађарске, али је добила аутентично национално значење и била названа *душанка* око 1848. године. О одевању код Срба види: Иванка Кадак, Српска ношња XVIII века у Војводини, *Зборник за друштвене науке*, 24, Матица српска, Нови Сад 1959, 73–92.

78 Биографија Ђуле Андрашија је објављена у: *Српски биографски речник. Том 1, А–Б*. Нови Сад 2004, 154–155.

79 Bicskei Éva, *нав. дел*о, 316.

80 Угарско свечано одело по узору на хусарску униформу носили су револуционарни лидери, попут Лајоша Кошута и Иштвана Сечењија и у њему су приказивани на званичним портретима. Дебреценски костим је, са друге стране, изражавао антихабзбуршки политички став. Rebecca Houze, *нав. дело*, 250.

81 Sámu Borovszky, *нав. дело*, 88.

82 **Јожеф Ференци / Ferenczy József** (Таргу Муреш, Румунија, 17. децембар 1866 – Темишвар, Румунија, 4. децембар 1925), портретиста и сликар жанр сцена. Формирао се у фотографској радионици Кароља Дивалда (Divald Károly) у Прешова (Eperjes). У Будимпешти је био ученик Шандора Бихарија (Bihari Sándor) и Берталана Карловског (Karlovszky Bertalan). Сликарство је учио на Академији *Жулијан* у Паризу, а након повратка у Будимпешту наставља студије у атељеу Ђуле Бенцура (Benczúr Gyula). У периоду 1899–1901. живи у Минхену, а затим у Темишвару. Углавном је сликао портрете, али и сцене из свакодневног живота народа. Играо је значајну улогу у уметничком животу Темишвара, у којем је иницирао изложбу Националног салона. По наруџбини је сликао портрете грофова и властелина из Темишвара, а за потребе градске куће је израдио портрете политичких личности града. Осликао је сводове пијаристичке цркве у Темишвару, са мотивима из живота Светог Јосипа Каласанза (Kalazanci Szent József). Основао је и школу сликарства (1910), у којој је одржавао и вечерње курсеве за раднике и декоративне занатлије. У Сомбору и Суботици му је приређена самостална изложба 1914. године. Више у: Olga K. Ninkov, *Vajdasági Magyar Képtár: (1830–1930)*, Szabadka 2014, 29, 102; György Seregélyi, *Magyar festők és grafikusok adattára: életrajzi lexikon az 1800–1988 között alkotó festő – és grafikusművészekről,* Szeged 1988, 175 –176; Magyar művészet 1890–1919, 1981; Banner Z., 1990, 185; Szabó – Kállai, 1977, 257; Káich K., 2006, 140.

83 Рођен 1830. године у Великом Варадину у угледној племићкој породици из Бихарске жупаније. Као тридесетогодишњак је ушао у угарски Сабор и учествовао у преговорима који су 1867. довели до склапања Нагодбе. Основао је 1875. године Либералну партију и постао председник мађарске владе. Заслужан је за избегавање државног банкрота и модернизацију земље, али је остао упамћен и по спровођењу политике асимиловања немађарских народности у Угарској. Умро је 1902. године у Будимпешти. Његов син, Иштван Тиса, био је такође председник мађарске владе, и то у два наврата: први пут од 1903. до 1905, а други пут за време Првог светског рата, од 1913. до 1917. године. Филип Крчмар, *нав. дело*, 57.

84 *Портрет Калмана Тисе* из 1888. налазио се и у Великом Бечкереку, седишту Торонталске жупаније. Исто, 48.

85 **Миклош Барабаш / Barabás Miklós (**Кездимакошфалва, данас Маркуш, Румунија, 10. фебруар 1810 – Будимпешта, 12. фебруар 1898), портретиста и пејзажиста. Похађао је протестантску школу у Нађењеду (Nagyenyed). Сликањем се почео бавити још у младости, а током 1829. године кратко је био ученик J. Ендера (J. Ender) у Бечу. По повратку у Коложвар (Cluj, Румунија) 1830. године, учио је литографију код Габора Бара (Barra Gábor), који

је заслужан за висок уметнички квалитет његових радова у тој техници. Током студијског путовања у Италију (1834–1835) изучио је технику сликања акварела шкотског уметника Вилијама Лајтона Лајтиха (William Leighton Leitch), чији је рад имао великог утицаја на Барабаша. Приликом посете Венецији копирао је Веронезеову *Отмицу Европе*, којом се прославио у Пешти. Након боравка у Италији одлази у угарску престоницу, у којој ће провести и највећи део свог живота, одигравши важну улогу у унапређењу пештанске ликовне сцене. Његовим залагањем је 1859. основано пештанско Уметничко друштво, за чијег је доживотног председника изабран 1862. године. Од 1867. био је и посланик у Угарском сабору, као заступник пештанског округа.

Од својих двадесетих година насликао је велики број званичних портрета представника мађарске, аустријске и румунске елите. Портретисао је мушкарце и жене из политичког, музичког и књижевног живота, верске лидере, војнике и представнике високог друштва, укључујући државнике Лајоша Баћањија, Иштвана Сечењија и Лајоша Кошута, генерала Артура Гергеија, композитора Франца Листа, књижевнике Шандора Петефија и Јаноша Арања. Сликао је и истакнуте личности са банатског поднебља, попут крашовског великог жупана Емануила Гождуа, док је у Торонталској жупанији, осим портрета великих жупана Игнаца Хертелендија и касније Ласла Карачоњија, урадио и портрете грофа Јаноша Бутлера, пардањског велепоседника и породице Конкољ из Великог Бечкерека. Био је и један од зачетника мађарског жанр-сликарства. Сликао је призоре из сеоског живота, као и породичне портрете људи са села. Види: Филип Крчмар, Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага, *Рад Музеја Војводине*, 56, Нови Сад 2016, 37–62; http://en.wikipedia.org/wiki/Mikl%C3%B3s_Barab%C3%A1s; http://www.hung-art.hu/frames-e.html?/english/b/barabas/muvek/index.html (3. 9. 2021)

86 *Popis slikarskih i vajarskih dela u muzejima i galerijama slika Vojvodine*, II, Нови Сад, 95.

87 www.viragjuditgaleria.hu

88 Био је министар пољопривреде, индустрије и трговине (1867–1880), а потом и министар за јавне радове и транспорт од 1871. године.

89 Трећег јануара 1803. као генерални директор покрајинског комитета председавао је универзитетским састанцима у Пешти. У Шлозеровом огласу објавио је своју дисертацију под називом *Vom Handel des Königreichs Ungarn*. Његова дела и други рукописи о мађарској трговини чувају се у архиви рукописа Народног музеја: Extraits faits pour servir a l'instruction des jeunes gens sur diverses objets du commerce. 1782. Reflexiones super objectis operationis deputationalis in negotio commerciali. 1791. Brevis conspectus manipulationis comitatuum 1802. Raisonnirte statistische Uibersicht des Königreichs Hungarn 1803. Relatio statistica super visitatione sua districtus Pestiensis. 1807. Scripta diversa de commercio hungarico. Coronae custodis summarium juris publici Regni Hungariae; О Палу Алмашију види у: https://hu.wikipedia.org/wiki/Alm%C3%A1sy_P%C3%A1l_(f%C5%91isp%C3%A1n), http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/a/a00223.html. О племенитој породици Алмаши више у: http://real-eod.mtak.hu/5408/1/000905370.pdf, https://hu.wikipedia.org/wiki/Alm%C3%A1sy_csal%C3%A1d

90 **Карл Гселофер / Karl Gsellhofer, Carl Gselhofer** (Беч, 28. октобар 1779 – 17. мај 1858), портретиста, пејзажиста, сликар историјског сликарства, минијатуриста и графичар. Студирао је штафелајно сликарство код Фридриха Фигера (Friedrich Heinrich Füger) на Академији ликовних уметности у Бечу, где га је прво привукло минијатурно сликарство, да би се касније посветио историјским композицијама и пејзажу. Од 1819. до 1851. предавао је Основе историјског цртежа на Академији у Бечу, на којој је наследио Мајера (Мауерса). Предавао је и Јохану Непомуку Ендеру. Његова дела су: *Св. Мартин*, олтарска слика цркве у Асперну, *Портрет цара Франца I*, *Портрет грофа Алмашија*, *Мир свете породице*, *Излет у Хеленентал*. Види у: *L.: G. C. Nagler, Allg. Künstlerlex. 5, 1835; Geschichte der Stadt Wien, N.R. 712, 1955; Thieme–Becker.* Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950., Band 2, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1959, S. 98.; Gsellhofer, Carl. In: Ulrich Thieme / Felix Becker [Hg.]: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bände. Leipzig: Engelmann 1907–1950, S. 159–160.;Walther Buchowiecki / Margarethe Poch Kalous: Geschichte der bildenden Kunst in Wien: Geschichte der Malerei in Wien. Das Wiener Kunsthandwerk seit der Renaissance. Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien 1955 (Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe 7/2), S. 112. Gsellhofer, Karl. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL). Band 2, Verlag

der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1959, S. 98; https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Gsellhofer.

91 Орден Светог Стефана (мађарски: Szent István rend) установила је Марија Терезија 1764. године. Носилац првог степена могао је бити само неко од суверена, односно припадник династије Хабзбург. О Круни Светог Стефана види у: https://sr.wikipedia.org/sr-el/Круна_Светог_Стефана. За идентификацију ордења и одликовања коришћене су електронске базе података: en.wikipedia.org/wiki/Category:Orders_of_knighthood_of_Austria и en.wikipedia.org/wiki/Portal:Austria-Hungary. Велику помоћ при идентификацији пружио је виши кустос – историчар Војислав Мартинов, руководилац Збирке одликовања Музеја Војводине.

92 *Сеп̄темвир* – члан суда који има седморицу судија (веће седморице).

93 Списак витезова Реда Светог Стефана види на: https://web.archive.org/web/20180426012233/http://kituntetes.hu/

94 Једини познати портрет Пала Алмашија приказује га у млађим данима, али постоји физиономска сличност. Упореди: https://hu.wikipedia.org/wiki/Alm%C3%A1sy_P%C3%A1l_(f%C5%91isp%C3%A1n), http://www.npg.hu/component/jcollection/item/3329

95 **Мор Тан / Than Mór** (Стари Бечеј, 9. јун 1828 – Трст, 11. март 1899), портретиста и представник историјског сликарства. Рођен је у Старом Бечеју као потомак племићке породице немачких досељеника. Отац Јанош био је краљевски намештеник и инжењер, а брат Карољ утемељивач савремене хемијске науке и члан Мађарске академије наука. Средњу школу завршио је у Калочи, а од 1846. године је студирао право у Будимпешти. У међувремену је учио сликарство код Миклоша Барабаша. Студије је прекинуо за време Револуције 1848–49, када је постао ратни сликар уз Артура Гергеија (Görgey) и израдио серију акварела о биткама. Насликао је прво сликарско дело мађарског критичког реализма под насловом *Реп̄ртаџија у време п̄ре 1848*. После слома Револуције, а захваљујући мрежи српских познанстава своје породице, доспео је у Беч, где је као симпатизер и хроничар догађаја везаних за Мађарску револуцију био под присмотром царске тајне полиције. У Бечу је уписао сликарство на Академији (1851) а затим похађао приватну школу Карла Рала. Потом одлази у Париз и Италију, а 1860. године се настањује у Будимпешти, где отвара атеље и постаје један од највреднијих излагача Уметничког друштва *Мűegylet*. Освојио је прву награду на конкурсу овог удружења, које се залагало за репродуковање и дистрибуцију слика (1856, 1862). Бавио се свим познатим областима сликарства и постао познат по историјским, жанр и митолошким композицијама, портретима и пејзажима, као и делима са религиозном тематиком. У фокусу његовог опуса су превасходно историјски и митски догађаји из мађарске историје и предања, али се на његовим платнима срећу и савременици и историјске личности српског народа, као и других европских нација. Зенит његовог стваралаштва репрезентују платна историјске тематике, заснована на академској темељности, јаком драмском набоју, уздржаном колориту тамних тонова, мајсторским нијансама црвене боје и боје тена. До краја остаје веран школи Карла Рала, уз приметан утицај италијанских мајстора у композицији и колориту. Његово дело *Заробљавање Њарија и Пекрија* (1853) сматра се првим познатим делом мађарског романтичарског историјског сликарства. За римокаталичку цркву у родном Бечеју насликао је олтарну палу *Маријино узнесење* (1855), која се сматра једним од његових најбољих остварења из области црквеног сликарства. Од средине 40-их година 19. века слика портрете и аутопортрете. Неки од познатих су: *Пор̄трет Гус̄тава Келе̄тија* (друга пол. 50-их година 19. века), *Лајоша Бањанија* (1862, 1863, 1968), *Ференца Деака* (1867, 1874, 1876), *Миклоша Фелекија* (1871), *Ференца Пулскоī* (1873), *Ференца Лис̄та* (1874), *Франца Јозефа I* (1875), *Ар̄тура Гер̄геија* (1879). Два портрета из наведеног низа, односно целе фигуре Ференца Деака (1867) и Лајоша Бањанија (1868) сликао је за жупанијску зграду у Сомбатхељу. Његов таленат долази до изражаја у вештини компоновања слика прилагођених архитектури, а 60-их година 19. века добија бројне поруџбине те врсте. Са сликарем Каролјем Лоцом радио је на више пројеката: на згради Вигадо у Будимпешти (1864), на фрескама фриза степеништа Националног музеја у Будимпешти, сликарску декорацију хола Источне железничке станице у Будимпешти (1884). На заласку каријере постао је кустос Мађарског националног музеја (1890–1896), али је због болести поднео оставку и преселио се у Трст, код ћерке, где је умро 1899. године. По његовој жељи, ћерка је 1901. године Старом Бечеју поклонила његову библиотеку и триптих *Ар̄падово освајање домовине / Улазак Мађара п̄од вођс̄твом кнеза*

Арпада, који је био главни украс свечане сале магистрата (уништена). За уметнички домет добио је бројна признања и награде, а међу њима је и награда *Париског салона*. Многа његова сликарска дела налазе се у значајним музејима широм Мађарске. У Галерији Матице српске чува се *Портрет Саве Текелије* (1861), у Народном музеју у Београду *Убиство Карађорђа* (1863), а у сомборском Градском музеју се налази *Портрет краљице Елизабете* (1875). У Градском музеју у Суботици је портрет *Марија Терезија* (1880), поручен поводом прославе стогодишњице добијања статуса слободног краљевског града 1879. године. Види у**:** Olga K. Ninkov, *Vajdasági Magyar Képtár: (1830–1930)*, Szabadka 2014, 72, 136; Olga K. Ninkov, *Lica vremena: portreti iz umetničke zbirke Gradskog muzeja u Subotici*, I, Subotica 2013, 120–121; György Seregélyi, *Magyar festők és grafikusok adattára: életrajzi lexikon az 1800–1988 között alkotó festő – és grafikusművészekről,* Szeged 1988, 619; Gizella Wilhelmb, *Than Mór: (1828–1899),* Budapest 1982.

96 У Ликовној збирци Музеја Војводине чува се литографија *Портрет Жигмунда Ормошија* из 1877. (Л 331) рађена по цртежу Елека Самоша. Графику коју је радио објављена је у: Sámu Borovszky, *нав. дело*, 222. О грбу племићке породице Ормош / Ormós (Csicseri), у: *Исто*, 417–418.

97 Биографију Жигмунда Ормошија (објављену у: Sámu Borovszky, *нав. дело*, 224), превео је са мађарског Ференц Немет.

98 На основу података из литературе знамо да је портрет Жигмунда Ормошија за Тамишку Жупанију радио и Вштаг Ђерђ (Vastagh György). *Исто*, 88; Данас је овај портрет део сталне поставке Музеја уметности у Темишвару.

99 Однос према улози Петра Чарнојевића у Револуцији 1948/49 најбоље илуструју карикатура коју је радио Димитрије Аврамовић на којој је приказан патријарх Арсеније Чарнојевић како излази из гроба и прстом упире у Петра Чарнојевића, коме око врата виси табла са натписом „Петар Чарнојевић гроф и улизица Мађарска, издајица Србства". Испод композиције стоји текст на ћирилици: „Блажени патријарх Арсеније Чарнојевић устаје из гроба, проклињући свог потомка: *Недостојни потомче моја племена, изроде Србства, нек' ти сатана твоју поїану душу изчупа*!" (Музеј Војводине, инв. бр. 6188).

100 У Ликовној збирци Музеја Војводине чува се пет литографија са ликом Петра Чарнојевића: *Портрет Петра Чарнојевића,* око 1845 (Л 20), *Портрет Петра Чарнојевића*, око 1845 (Л 77), *Портрет Петра Чарнојевића* (према слици Миклоша Барабаша), 1857 (Л 78), *Портрет Петра Чарнојевића,* око 1845 (Л 305), *Портрет Петра Чарнојевића*, око 1845 (Л 326).

101 Потиче из угледне новосадске трговачке породице – унук је Теодора Вуковића чији је брат Сава био оснивач српске гимназије у Новом Саду. Биографија Саве Вуковића објављена је у: *Српски биоїрафски речник*. Том 2, В–Г. Нови Сад, 2006, 460–461.

102 По мишљењу тадашње владе, Чарнојевић се попустљиво и неодлучно држао према Србима, Вуковић је по повратку у Пешту предлагао енергичне мере. По избијању суровог грађанског рата између угарске владе и српског покрета Срби су га сматрали отпадником.

103 *Српски биоїрафски речник. Том 2, В–Г*, 460–461.

104 Sámu Borovszky, *нав. дело*, 248.

105 Lilla Tompos, *A díszmagyar: a magyar díszöltözet története*, Budapest, 2005.

106 Sámu Borovszky, нав дело и на http://www.npg.hu/component/jcollection/item/2741

107 **Арпад Фести / Feszty Árpád** (Стара Ђала, 24. децембар, 1856 – Ловрана, 1. јун 1914), сликар историјских композиција. Студије сликарства започео је у Минхену (1874), а завршио у Бечу (1880–1881). Његово сликарство одликује комбинација академских и натуралистичких тенденција. Након повратка са студија, углед су му донеле историјске композиције *Голїоша* и *Несрећа у руднику*. Велику популарност стекао је кружном панорамском сликом *Долазак Мађара* (15 x 120 м), познатом и као *Фестијева панорама* или *Фестијева циклорама*, на којој је, заједно са бројним помоћницима, осликао долазак Мађара у Карпатски басен 895. године. Том приликом је сарађивао са неким од најзначајнијих сликара његовог доба, као што су Игнац Ујвари (Újvári Ignác), Бела Шпањи (Spányi Béla), Ласло Медњански (Mednyánszky László), Пал Ваго (Vágó Pál), Хенрик Пап (Papp Henrik), Селестин Пања (Pállya Celesztin). Дело је завршено поводом Миленијумске прославе 1894. *Фестијева панорама* је, такође, била приказана на *Изложби Велике Британије* (Светски сајам) 1899. године. Између 1899. и 1902. године живео је у Фиренци, где је насликао триптих *Сахрањивање Христа*. Након повратка у домовину радио је слике малог формата, стално се борећи са финансијским проблемима. У монографији о Тамишкој жупанији (*Temes Varmegyé*, 117) налази

се податак да је он био аутор портрета Гергеља Капдебоја (Capdebó Gergely). Међу његовим најпознатијим делима зидног сликарства су она које красе хол пештанске Опере, где је у девет слика представљено порекло звука. Осим сликарством, бавио се и књижевношћу. Књигу *Моји сељаци* објавио је у Будимпешти 1897. године. Његови радови чувају се у Националној галерији Мађарске. Био је ожењен са Рожом Јокаи, усвојеном ћерком чувеног мађарског песника Мора Јокаиа. Види у: Olga K. Ninkov, *Vajdasági Magyar Képtár: (1830–1930)*, Szabadka 2014, 29, 102–103; *Művészeti lexikon*, II, 1966, 59–60; *Magyar művészet 1890–1919*, 1981; Szűcs Á., *München magyarul*, 2009, 251; György Seregélyi, *Magyar festők és grafikusok adattára: életrajzi lexikon az 1800–1988 között alkotó festő – és grafikusművészekről,* Szeged 1988, 175–176; *Magyar Életrajzi Lexikon*: http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC-03975/04433.html (3. 9. 2021).

[108] На основу врпце можда је у питању Босанско-херцеговачка споменица (установљена 1908), на грудима, трећа слева.

[109] Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја у 19. веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 89.

[110] Исто, 91.

[111] О типовима хероја: Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, And The Heroic In History* (https://www.gutenberg.org/files/1091/1091-h/1091-h.html)

[112] Доступно на https://en.wikipedia.org/wiki/File:Benczur-hunyadi_laszlo_bucsuja.jpg (3. 9. 2021)

[113] Данас у Галерији Uffizi. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_del_Castagno_-_Pippo_Spano,_Niccol%C3%B2_Acciaiuoli,_Francesco_Petrarca_-_Google_Art_Project.jpg (3. 9. 2021)

[114] Штампана као део албума *Мађарски везири, принчеви и краљеви* (*Magyar vezérek, hercegek és királyok* Издавач албума је власник Литографског Института (Litographisches Instituta)у Бечу, Франц фон Шобер Litographisches Instituta u Beču, Franc fon Šober (Franz von Schober). (На предлошак за овакву представу Матије Корвина указала је Олга К. Нинков).

[115] Mikó Árpád – Sinkó Katalin, *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2000, 533–534, 544.

[116] Olga K. Ninkov, *Gradska kuća Subotica 1812–1912 / Városháza Szabadka*, Subotica/Szabadka 2014, 113.

[117] Ференц Ракоци II / II. Rákóczi Ferenc (Борша, Словачка, 1676 – Родошто, Tekirdağ, Turkey, 1735).

[118] Адам Мањоки / Ádám Mányoki (1673, Сокоља – 6 August 1757, Дрезден) мађарски портретиста барокне епохе. Данас у Националном музеју у Будимпешти.

[119] У Градском музеју Суботица чува се *Портрет целе фигуре Ференца Ракоција II*. Више у Olga K. Ninkov, *Lica vremena: portreti iz umetničke zbirke Gradskog muzeja u Subotici*, I, Subotica 2013, 2016; Жупанијске власти Торонталске жупаније поручиле су Ракоцијев портрет 1906. од талентованог младог сликара Александра Секулића, у то време свршеног студента минхенске Академије до 1911. године није познато да ли је и завршио. Филип Крчмар, *нав. дело*, 59. према: Sámu Borovszky, *Torontál vármegye*, Budapest 1911, 295.

[120] **Кароль Хорват / Horváth Károly** (Печуј, 13. октобар 1873 – Печуј, 18. септембар 1961), сликар и илустратор. Родио се у Печују 1873. године, где му је отац радио на железници. Средњу и високу школу је завршио у Печују. Његов таленат први је уочио Ирињи Шандор и предвидео му сјајну будућност. Из Печуја је отишао у Будимпешту, где је учио на Будимпештанској школи за примењену уметност код Берталана Секељија (Székely Bertalan) и Кароља Лоца (Lotz Károly). Након завршене школе отишао је у Минхен, где се бавио израдом позоришних плаката. Као сликар почетник истакао се историјском композицијом *Перињи жена проналази тело надбискупа Томорија после Мохачке битке*, коју је урадио за Барањску жупанију 1893. године поводом Миленијумске прославе. У Печују, у којем је дочекао и последње дане, организовао је бројне ауторске изложбе (1935, 1937, 1945, 1946). Види у: Olga K. Ninkov, *Vajdasági Magyar Képtár: (1830–1930)*, Szabadka 2014, 34; Varady Ferenc, Baranya multja és jelenye, Pécsett 1896, 422; http://www.kieselbach.hu/artist/horvath-karoly_602 (3. 9. 2021)

[121] Репродуција ове композиције публикована је у: Varady Ferenc, *Baranya multja és jelenye*, I Pécsett 1896, 382. Кароль Хорват се обучавао код Берталана Секељија (Székely Bertalan) који је за Барањску жупанију урадио историјску композицију *Проналажење тела краља Лајоша II*, што је можда довело до забуне. Исто, 384.

ЛИТЕРАТУРА

Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York 1991.

Irena Balat, *Dvorac u Čelarevu*, Novi Sad 1989.

István Berkeszi, *Temesvári művészek*, Temesvár 1910.
Bicskei Éva, „The Formation of the national Pantheon: Portrait Galleries of County Halls, City Halls, and Clubs in nineteenth Century Hungary", *Acta Historiae Artium*, No 49, Budapest 2008, 305–336.
Игор Борозан, „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини 19. века", *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 40, Нови Сад 2012, 95–114.
Игор Борозан, „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века", *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 42, Нови Сад 2012, 141–170.
Игор Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Београд 2013.
Sámu Borovszky, *Bács – Bodrog Vármegye I–II*, Budapest 1909.
Sámu Borovszky, *Temes vármegye és Temesvár*, Budapest 1914.
Sámu Borovszky, *Torontál vármegye*, Budapest 1911.
Sámu Borovszky, *Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegye I.*, 1910.
Dr. Berkeszi Istvan, *Temesvar szabad kiralyi varos kis monographiaja*, Temesvár 1900.
Саша Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд 2009.
Чедомир Васић и група аутора, *Службено одело у Србији у 19. и 20. веку*, Историјски музеј Србије, Галерија САНУ, Београд 2001.
Varady Ferenc, *Baranya multja és jelenye*, Pécsett 1896.
Gizella Wilhelmb, *Than Mór: (1828–1899)*, Budapest 1982.
S. Wank, *The Habsburg Empire, After Empire*, Oxford 1997
Љубомир Вујаклија, Роза Д'Амико, *Збирка стране уметности Музеја града Новог Сада*, Нови Сад 2010.
Л. Шелмић и сарадници, *Галерија Матице српске*, Нови Сад 2001.
Duranci Bela, *Likovno stvaralaštvo Mađara u Vojvodini*, Subotica 1973.
Иванка Кадак, „Српска ношња XVIII века у Војводини", *Зборник за друштвене науке*, 24, Матица српска, Нови Сад 1959, 73–92.
Миодраг Коларић, „Народни музеј у Београду 1844–1944: кратак историјат", *Музеолошке свеске* 4, Београд 1991.
Tibor Kovács (ed.), *Historical exhibition of the Hungarian National Museum*: *guide*, Budapest 2001.
Korhecz Papp Zsuzsanna, „Restauracija ukrasnog rama portreta Lajoša Košuta – A Kossuth Lajos-portré díszkeretének restaurálása", *Museion*, 2, Gradski muzej Subotica 2002, 169–194.
Korhecz Papp Zsuzsanna, „A Ferenc József-portré restaurálása – Restauriranje portreta Franca Jozefa", *Museion*, 5, Subotica 2006, 311–322.
Филип Крчмар, *Торонталска жупанија у збиркама Народног музеја у Зрењанину*, Зрењанин 2015.
Филип Крчмар, *Торонталска жупанија (1860–1918)*, Нови Сад 2016.
Филип Крчмар, „Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага", *Рад Музеја Војводине*, 56, Нови Сад 2016, 37–62.
Бранка Кулић, *Страни портретисти у колекцији Галерије Матице српске*, Нови Сад 2001.
Младенко М. Кумовић, *Музеји у Војводини: (1847–1997) : културна политика и развој* Музеј Војводине, Нови Сад 2001.
István Iványi, *Bács-Bodrog vármegye földrajzi és történelmi helynévtára*, köt. 2, Szabadka 1909.
Драгана Куручев, *Портрети из збирке Градског музеја Вршац*, Вршац 2008.
Љиљана Лазић, „Афера нестанка портрета царице Јелисавете из Градске куће у Новом Саду у светлу новинских извештаја 1936–1938 године", *Рад Музеја Војводине*, 56, Нови Сад 2016, 133–148.
Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја у 19. веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006.
Luc Menaše, *Zahodnoevropski slikani portret*, Maribor 1962.
Gábor Merényi-Metzger, „A gyulai vármegyeháza egykori arcképcsarnoka", *A Békés Megyei Múzeumok Közleményei*, 28, *Békéscsaba*, 2006, 355–392.
Mikó Árpád, Sinkó Katalin, *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*, Budapest 2000.
Јована Д. Миловановић, „Визуелизација Миленијумске прославе у Будимпешти 1896. године: слика Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I Пала Вага", *Зборник Народног музеја*, XXII–2, *Историја уметности*, Београд 2016, 201–219.
Сузана Миловановић, Александар Петијевић, *Бела Русија: руска емиграција у Војводини*, Музеј Војводине, Нови Сад 2014.
Радослав Михаиловић, *Од племићке и грађанске куће до музеја: Портрети бечејских грађана из уметничких збирки*, Бечеј 2013.
Снежана Мишић, Сава Текелија: велики српски добротвор, Нови Сад 2010.
Petar Momirović (red.), *Popis slikarskih i vajarskih dela u muzejima i galerijama slika Vojvodine*, I, Novi Sad, 1965.

Petar Momirović (ur.), *Popis slikarskih i vajarskih dela u muzejima i galerijama slika Vojvodine*, II, *Ilustrativni deo*, Novi Sad 1971.

Ференц Немет, *Тај дивни колорит грађанства: ликовни живот у Великом Бечкереку у 19. и почетком 20. века*, Народни музеј, Зрењанин 2009.

Olga K. Ninkov, Gradska kuća Subotica 1812–1912 /Városháza Szabadka, Szabadka 2014.

Olga K. Ninkov, *Vajdasági Magyar Képtár: (1830–1930)*, Szabadka 2014.

Olga K. Ninkov, *Lica vremena: portreti iz umetničke zbirke Gradskog muzeja u Subotici*, I, Subotica 2013.

Владимир Поповић, Неда Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844–1994*, Београд 1994.

Vukica Popović, *Velikobečkerečki slikarski ateljei: dvesto godina slikarstva u Zrenjaninu: 1740–1940*, Narodni muzej, Zrenjanin 1969.

Vukica Popović, *Mađarski slikari u Banatu. Pola veka izložbene delatnosti u Zrenjaninu 1890–1940*, Zrenjanin 1979.

Государственный Русский музей. Живопись. Каталог. Санкт-Петербург. Palace Editions. 2008 – Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XIX века. Каталог (К-Я). Том 3.

Revai Nagy lexikona, доступно на: https://adt.arcanum.com/hu/collection/RevaiLexikon/

Петар Рокаи, Золтан Ђере, Тибор Пал и Александар Касаш, *Историја Мађара*, Београд 2002.

Andrea Rimpf, *Ukradena baština / Stolen Heritage*, Muzej grada Iloka, 2018.

Владимир Симић, *Романови и Срби: рецепција слике руских владара у уметности XVIII века*, Нови Сад 2018.

Владимир Симић, Снежана Мишић, *Сава Текелија српски добротвор*, Нови Сад 2011.

Споменица Музеја Војводине 1847–1947–2017, Нови Сад 2017.

Српски биографски речник, Том 1, А–Б, Нови Сад, 2004.

Српски биографски речник, Том 2, В–Г. Нови Сад, 2006.

Српски биографски речник, Том 7, Мл–Пан. Нови Сад, 2018.

Antoni D. Smit, *Nacionalni identitet*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2010.

György Seregélyi, *Magyar festők és grafikusok adattára: életrajzi lexikon az 1800–1988 között alkotó festő – és grafikusművészekről*, Szeged 1988.

Зоран Стевановић, *Војводство Србија и Тамишки Банат*, Нови Сад 2014.

Ален Џ. П. Тејлор, *Хабзбуршка монархија: 1809–1918: историја Аустријске царевине и Аустроугарске*, Београд 2001.

Tolnai új világlexikona : a tudás enciklopédiája, 1 köt., A–Bad, Budapest 1926, 25.

Lilla Tompos, *A díszmagyar: a magyar díszöltözet története*, Budapest 2005.

Erik Hobsbom, „Masovna proizvodnja tradicija: Evropa 1870–1914“, *Izmišljanje tradicije*, Biblioteka XX vek, Beograd 2011.

Rebecca Houze, *Textiles, fashion, and design reform in Austria-Hungary before the First World War: principles of dress*, Burlington 2015.

Татјана Цветичанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Београд 2009.

D.L. Unowski, *The Pomp and Politics and Patriotism – Imperial Celebrations in Habsburg Austria 1848-1916*, Purdue University, West Lafayette, 2005.

Shearer West, *Portraiture (What is a portraiture?)*, Oxford University, 2004.

Constantin von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*. Volume 4. Vienna 1858.

Извори

Архива Народног музеја у Београду

Записник од 5. маја 1951. године

Извештај о извршењу плана рада за II тромесечје 1950. године, бр. 752, 12. 7. 1950.

Извештај о раду одељења за страну уметност у првом тромесечју 1950. године, 1. 4. 1950.

Извештај о раду одељења за страну уметност у првом тромесечју 1950. године, 1. 7. 1950.

Министарству просвете НР Србије – Одељењу за културу и уметност, Београд, бр. 931, 8. 12. 1949.

Тромесечни извештај о раду за тромесечје IV–VI–1949, бр. 485, 30. 6. 1949.

Извештај за одељење стране уметности у првом полугођу 1951. године, од 3. 7. 1951.

Допис Министарству за науку и културу НР Србије (бр. 250 од 29. 3. 1951)

Документација Музеја Војводине

Izveštaj o radu Vojvođanskog muzeja za I, III tromesečje 1950; za II tromesečje 1951.

Предмет: Пријава несталих експоната из Дворца у Челареву (бр. 01.608/3 од 25. I 1994).

Izveštaj *o radu Vojvođanskog muzeja u 1968*; *1969*; *1970; 1974. god.*

Izveštaj o radu za period od 1964. do 1970.

Programska orijentacija Vojvođanskog muzeja i plan razvoja 1971–1975.

Plan rada za 1978.

Devetomesečni izveštaj rada 1. I 1978. – 30. IX 1978.

Годишњи извештаји Музеја Војводине (1993–2001).

Књиге инвентара I, II, III (1947–1991)

Књиге инвентара I, II, III (1992–2018)

Електронске базе података
http://mek.oszk.hu

Artportal.hu.
www.kislexikon.hu
www.mke.hu Művészet. Magyar Kepzőművészeti Egyetem Könyvtára, Budapest, 2002–2003
www.epa.oszk.hu
https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Orders_of_knighthood_of_Austria
https://en.wikipedia.org/wiki/Portal:Austria-Hungary
http://www.kieselbach.hu/artist/horvath_-karoly_602
Allgemeine Deutsche Biographie 6 (1877)
Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950. Hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften / Wien/Graz: Böhlau 1954-lfd.
Ulrich Thieme / Felix Becker [Hg.]: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bände. Leipzig: Engelmann 1907–1950.
Walther Buchowiecki / Margarethe Poch Kalous: Geschichte der bildenden Kunst in Wien: Geschichte der Malerei in Wien. Das Wiener Kunsthandwerk seit der Renaissance. Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien 1955 (Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe 7/2), S. 112
http://www.kieselbach.hu

Aleksandra Stefanov, Museum od Vojvodina

WORKS OF ART FROM THE COUNTY AND TOWN HOUSES OF SOUTHERN HUNGARY IN THE ART COLLECTION OF THE MUSEUM OF VOJVODINA

Summary

Within the *Collection of Fine Arts from the 17th to the Middle of the 20th century* of the Department of Old and Cultural History of the Museum of Vojvodina, there are twenty portraits that stand out as a separate entity with their cultural and historical characteristics. These are official, representative portraits of the members of the ruling Habsburg dynasty, then important statesmen of the Austro-Hungarian monarchy, prominent nobles, great prefects and deputy prefects – members of the Municipal Board (County Assembly), as well as figures from the Hungarian history. These portraits and one historical composition were obtained from the Art Museum in Belgrade (today the National Museum) on May 25th, 1951. As the authors of the portraits were important artists of Austrian and Hungarian origin such as Johann Nepomuk Ender, Johann Böss, Mor Than, Arpad Fezsty, Lajos Abranyi and others, it is reasonable to assume that they decorated public spaces such as ceremonial halls, county and townhouses or other public spaces. During the previous research, no document was found that reliably indicates the origin of these items, but they are certainly the items that were confiscated after The First World War, and until they arrived at the museum, they were taken care of by various reparation commissions. As bearers of governmental and political propaganda, these portraits were part of an "undesirable legacy", which was one of the reasons why they had not been exhibited so far.

Although being relocated from the public spaces for which they were purposely ordered, changed their original function, this surviving group of works of art forms an imaginary gallery, evoking public space and the atmosphere of ceremonial halls in county and town houses in former southern Hungary. The system of ordering them, no matter whether it was done by a donor or the local community, was very complex and in order to form a clear picture, it was necessary to research all the available material of the former Hungarian counties. Portraits exhibited in public spaces express, above all, the collective and institutional, and not the individual identity of the person portrayed. Since the picture galleries in the ceremonial halls of public institutions had been created over a long period of time (from the 18th to the first decades of the 20th century) they changed in

relation to the political circumstances, so these portraits were often diverse, artistically and stylistically uneven, of different format, as well as the level of the artistic quality.

Mandatory decor in the picture galleries during the entire observed period were portraits of rulers and members of the Habsburg dynasty, as representatives of the central government in local communities. The portraits of the emperors, Ferdinand I (V) and Franz Joseph I, often arrived with the appointment of a new prefect or were ordered by the local community on the occasion of various anniversaries. Also, portraits of the palatine Joseph as the king's viceroy were exhibited in the halls together with the royal ones and ensured their constant "presence" in the remote provinces. The portraits of the prefects had the same function of confirming the central authority. In parallel with the processes of founding and strengthening the national identity, the structure of public galleries was formed. The new group in the picture galleries consisted of portraits of the leaders of the Hungarian national movement and portraits of prominent figures in political life. Public spaces were gradually gaining a new dimension by introducing portraits of prominent historical figures, and representations of important historical events. Contemporary actors in the construction of constitutionalism and national heroes of the past stood united in public spaces, forming a national pantheon.

Portrait images seen through the prism of the national idea in the 19th century and the visual culture of public spaces contribute to the understanding of their role and function in the historical context. Although they were an expression of the political point of view of the local authorities, they at the same time reflected the official policy of constructing the Hungarian national identity in the 19th century. Their appearance in public spaces reflected the legitimacy of Hungarian constitutionalism, and with the already present ruling notions, they reflected parallel and complex relations in the power structures of Austro-Hungary.

Portraits from the collection of the Museum of Vojvodina, with their themes and phenomenological characteristics, illuminate the principles of exhibition and artistic practice in the former public spaces of Hungarian counties and contribute to the understanding of one segment of visual culture in public spaces in the Kingdom of Hungary.

UDC 75.071.1:929 Leskovac S.
UDC 75:343.819.5/.7"1941/1944"

УМЕТНОСТ ИЗА РЕШЕТАКА – АКВАРЕЛИ СТАНОЈА ЛЕСКОВЦА У КОНТЕКСТУ УМЕТНИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА У ЛОГОРИМА И ЗАТВОРИМА ЗА ВРЕМЕ 2. СВЕТСКОГ РАТА

Драгана Гарић, Музеј Војводине
др Александар Хорват, Музеј Војводине

Сажетак: Акварели Станоја Лесковца настали су за време Другог светског рата у затвору Вац, где је он издржавао двогодишњу затворску казну на коју је осуђен од стране мађарског окупационог режима у Бачкој као један од војвођанских илегалаца антифашиста и припадника покрета отпора у Новом Саду. У тексту је приказан његов илегални рад након мађарске окупације Бачке и околности под којима је ухапшен и осуђен на две године строгог затвора. Описани су и услови у којима је робијао у затворима Армија, Маргиткерут и Вац, међусобни односи међу робијашима и њихове активности. Представљене су и тешкоће с којима се Лесковац суочавао током својих затворских дана у периоду 1942–1944. године, као и покушаји политичких осуђеника да живот иза решетака учине подношљивим и хуманијим. У раду се анализирају уметничке и документарне карактеристике његових девет акварела, који приказују различите ситуације и личности у новосадском и вацком затвору. Као један од примера веома успелих уметничких дела стваранх у затворима и логорима, истовремено представљају и упечатљиво сведочанство о историјским догађајима и антифашистичкој борби у Југославији и Војводини за време Другог светског рата.

Кључне речи: Други светски рат, Војводина, Станоје Лесковац, уметност, акварели, затвори Армија, Маргиткерут, Вац

Ратни пут једног војвођанског илегалца

Станоје Лесковац, познат и под надимком Уча, рођен је у Сивцу 1921. године. Већ као ученик сомборске Учитељске школе био је близак левичарским и револуционарним идејама и организацијама, па постаје члан Омладинског покрета (ОМПОК), а затим и Савеза комунистичке омладине Југославије (СКОЈ) у Новом Саду. Уочи избијања Другог светског рата у Југославији, изабран је за једног од руководилаца СКОЈ-а у новосадском насељу Подбара.

Након пораза југословенске Краљевине у краткотрајном Априлском рату 1941, њена територија је подељена између суседних држава, али је већ у јуну исте године отпочео антифашистички устанак предвођен Комунистичком партијом Југославије (КПЈ). У Бачкој, коју је окупирала и анектирала Мађарска, нису постојали повољни услови за партизанску борбу, па устанак није постао масован, а покрет отпора је био сведен на акције група



1. Зграда *Армије* у Новом Саду
(МВ, ОСИ, ЗФ, инв. бр. 5470)

илегалаца у насељеним местима. Чланови КПЈ и млади скојевци у Новом Саду и другим градовима нису имали велико искуство у илегалној борби, па је мађарска тајна полиција релативно брзо откривала и разбијала њихову организацију. Новосадски илегалци су након низа хапшења својих сабораца током 1941. године постали опрезнији и сумњичаво су се односили једни према другима. Поједине групе су готово параноично страховале од убацивања тајних агената, чега је, поред осталих, био свестан и Станоје Лесковац, па је у том периоду њихова активност била сведена на прикупљање санитетског материјала за партизанске одреде у Срему. До велике провале у новосадску организацију ипак долази средином 1942. године, када је у само једној акцији ухваћено четрдесетак припадника покрета отпора.[1]

У овој групи је био и Лесковац, који је ухапшен током јуна 1942.[2] и затворен у злогласној Армији, како је колоквијално називана зграда где је била смештена полицијска установа „Мађарско краљевски V/1 жандармеријски иследни пододсек". Пре рата у овој згради се налазила банка, затим је постала седиште југословенске Прве армијске области, да би након мађарске окупације 1941. године у њој био смештен центар за организовање акције контрашпијунаже, односно прогона и хватања припадника покрета отпора у Бачкој. Армија је убрзо дошла на зао глас због сурових метода ислеђивања и мучења којима су затвореници били изложени, непрекидно страхујући од тортуре која је свакодневно вршена за време саслушавања.[3] Осумњичени су током истраге премлаћивани гуменим палицама, ломљени су им прсти и „електризовани" су преко „електричних папуча". Тортура је настављана и након саслушања, па су тако затвореници воду добијали само једном дневно, а био им је ограничен и број одлазака у тоалет.[4] Кроз Армију је за време рата прошло око 5000 припадника и симпатизера покрета отпора, од којих је двадесетак убијено током истраге, а стотињак осуђено на смрт.

Станоје Лесковац је био у групи затвореника Армије и новосадског Окружног суда, којима је суђено пред војним судским властима током септембра 1942. године. За време истраге и судског процеса, ова група од 11 људи је била смештена у једној ћелији, па је убрзо формиран робијашки колектив чији задатак је био да интерно регулише односе међу затвореницима. Донели су одлуку да се придржавају прописа затворске управе, али да не дозволе да им чувари вређају њихов понос. Њихова првобитна имовина састојала се од тек неколико главица црног лука, а делили су ионако оскудне залихе хране. Временом су им се прикључили и многи други затворени илегалци, у првом реду због међусобне солидарности припадника робијашког колектива и током периода највеће глади. Појединци у колективу су водили рачуна о друштвеном животу затвореника, па су одржавана различита предавања из културе и политике. Међу предавачима је био и Станоје Лесковац који је припадницима групе говорио о научним теоријама о постанку човека. Када је управа затвора преко једног убаченог агента сазнала за постојање робијашког колектива, Лесковац и још неколицина затвореника су претрпели тешке батине. Због стања у којем су се налазили и немогућности да сами ходају због последица премлаћивања, чувари су их морали донети у ћелије где су Станоје и његови другови данима непомично лежали у својим креветима.[5]

Породице политичких затвореника су током трајања судског процеса успеле да корумпирају управу затвора и тако им доставе пакете са храном и скривена писма са вестима о догађајима у спољном свету. Робијаши су из тих порука, скривених у кутијама, четкама и старим новинама у које је пакована храна, добијали сазнања о стању на фронтовима и о ситуацији у граду. Након окончања истраге, затвореницима је омогућено виђање са породицом, а приликом сусрета често се дешавало да су они подизали морал и храбрили чланове својих породица.

У септембру 1942. године група у којој је био и Лесковац је изведена пред суд и осуђена на казне затвора у распону од две до 12 година. Лесковчева пресуда је гласила: 24 месеца затвора.[6] Након суђења, сви су упућени на издржавање казне, прво у војни затвор у Будимпешти Маргиткерут, а затим у казниону Вац. Приликом доласка на будимпештанску железничку станицу група осуђеника је била везана ланцима, али су одлазили у затвор певајући, што је изненадило и збунило жандаре који су их пратили. На станици се окупила и већа група грађана Будимпеште, која је са интересовањем посматрала необичан призор распеваних робијаша.[7]

Маргиткерут је био војни затвор, у чијим собама капацитета 20 лежаја је често било смештено и до сто људи. Робијаши су спавали на сламарицама, а због пренатрпаности су често двојица или тројица делили један лежај.[8] Затвореници су долазили из целе Мађарске, Ердеља, Прикарпатске Украјине, али највише из Бачке. Живот у Маргиткеруту је у односу на злогласну Армију био сношљивији, али не без мука и тегоба, иако су затвореници повремено доживљавали и пријатне тренутке, о чему су писали у својим писмима.[9] Услови у војном затвору, како их описује Лесковац у својим сећањима, нису били исти и мењали су се у зависности од околности на фронтовима. У појединим моментима чувари су били посебно груби према затвореницима из Бачке, изгладњивали су их и злостављали. Ћелије су биле загушљиве и прљаве, али после извесног времена је део затвореника добио прилику да ради у затворским радионицама, што је представљало неку врсту повластице јер су део дана могли да проведу изван својих ћелија. При том су добијали и минималну плату и два пакета дувана за лулу као додатну награду. Током рада су имали могућност да одржавају међусобне везе и преносе информације, јер у маргиткерутским радионицама није било стражара. Затвореници из Бачке су формирали затворски колектив са циљем да међусобно деле храну и дуван и организују политичко-пропагандни рад. То је било посебно важно током периода глади у затвору, када су приликом шетњи појединци падали у несвест од исцрпљености и слабости. Глад је често потпуно пасивизирала поједине затворенике. Робијашки колектив је организовао и друштвени живот својих припадника, па су његови чланови играли друштвене игре, препричавали садржај књижевних дела и певали револуционарне песме.[10]

Након што је једна група робијаша, укључујући и готово целокупно руководство дотадашњег робијашког колектива, упућена на Источни фронт, где су као принудни радници обављали најтеже послове, изабрано је ново водство у које улази и Станоје Лесковац. Они су одмах отпочели са интензивним политичким и друштвеним радом, а поред осталог, забранили су затвореницама да сакупљају и пуше пикавце цигарета јер је то нарушавало њихов углед. Отпочеле су и акције чишћења ћелија и обавезног одржавања личне хигијене, као и обавеза културног понашања у свакодневном опхођењу међу затвореницима. Интерни робијашки колектив је брзо порастао на 200 особа, па се јавила потреба да се рад тако велике групе људи организује новим методама. Због тога су од управе затвора затражили да им дозволи одржавање црквених обреда, како би приликом богослужења тајно могли вршити дистрибуцију хране, размену писама и преношење вести. Један бивши свештеник је добио улогу „попа“, а остали, иако нису били верници и нису знали црквене песме, „певали су како су знали“.

Маргиткерут је за већину затвореника био тек пролазна станица, па тако и за Станоја Лесковца. Он је заједно са групом робијаша пребачен у казниону Вац, смештену у граду удаљеном тридесетак километара северно од Будимпеште. Затвор у Вацу, некадашњем манастиру, налазио се на самој обали Дунава и био је познат међу Војвођанима као место у којем је крајем 19. века робијао Светозар Милетић. Вацка казниона је у свом саставу имала многобројне радионице и поседовала је пољопривредно добро површине више десетина хектара. У Вацу су велику већину затвореника чинили криминалци и преступници из целе државе, војни дезертери и припадници забрањене верске заједнице Јеховини сведоци, а политички осуђеници су пребацивани у овај затвор тек од 1942. године. Услови живота су били тешки, посебно због „страховите мемле“ у просторијама и хране која је имала „горак и гадан укус“, како су у каснијим сећањима сведочили вацки робијаши.[11]

Након доласка у Вац, Лесковац је био део илегалног затворског руководства заједно са осталим припадницима групе пребачене из Маргиткерута.



2. Зграда казнионе у Вацу (József Lőrincz, Ferenc Nagy, *Börtönügy Magyarországon*, Budapest 1997)

Они су схватили да чврстина њиховог робијашког колектива зависи од економског јединства свих његових чланова, па су усавршили систем расподеле хране, која је различитим путевима пристизала у затвор, као и поделе новца, рубља и других средстава и потрепштина. Водили су рачуна и о болесним и исцрпљеним затвореницима увођењем акције „кашика шећера" за болесне другове.[12]

У новим условима, робијашки колектив је поново успешно развио низ друштвених и културних активности међу робијашима, па је чак покренут и један илегални затворски лист под називом *Челик*. Уређивао га је управо Лесковац,[13] а његов назив је инспирисан утицајним романом *Како се калио челик* совјетског књижевника Николаја Островског, веома популарног међу комунистима и револуционарима тога доба. Писан руком, робијашки лист је покренут са идејом да шири вести међу затвореним комунистима, али и да буде средство идеолошко-пропагандног рада. На насловној страни се налазио цртеж зграде данашњег седишта Покрајинске владе Војводине (Извршног већа) са петокраком и југословенском тробојком коју један борац држи у руци. Први и једини број се појавио у седам примерака и ишао је од руке до руке међу вацким затвореницима. У њему се налазио разноврстан материјал, од спољнополитичке и културне рубрике, до текстова о хигијени, песама, хумористичких прилога и описа догађаја из свакодневице затворског живота. Стражари су успели да открију скривени примерак *Челика* у неисправном котлићу за воду у једној ћелији, па је затворска управа онемогућила даље излажење овог илегалног листа.[14]

Након издржавања затворске казне Лесковац је пуштен из затвора 13. јануара 1944. године, да би се после повратка у Нови Сад одмах прикључио илегалним активностима градских скојеваца и илегалаца. У сећањима партизанског борца Бране Панина описана је ситуација међу новосадском омладином у периоду непосредно након повратка Лесковца у град и истакнуто је управо његово име као једног од чланова групе „дивних младих људи", који су, према Паниновом сведочењу, „били одушевљени и скоро до фанатизма везани за КПЈ и нашу борбу".[15]

Робија није сломила борбени дух Станоја Лесковца, већ се он упркос тешким затворским искушењима одлучује на нови ризик. Заједно са једном групом илегалаца успева да пређе из Бачке у Срем током марта 1944, где се прикључује партизанским јединицама и наставља борбу за ослобођење земље.[16] У јануару 1945. Лесковац се појављује као један од говорника на омладинском конгресу у Новом Саду. Иако је прошао кроз трауматично искуство затвора и био жртва окупационог режима у Бачкој, он је говорио „да су Хортијевци желели да униште сваког поштеног родољуба", али и да је „заједно са Србима у новосадској Армији, седео Шелти Ферика из Старог Бечеја и други Мађари из Сенте, Аде и горње Мађарске. На вешалима, поред Срба висили су и поштени Мађари". Позивајући на српско-мађарско заједништво и кажњавање ратних злочинаца, Лесковац је указао на чињеницу да је сарадника окупатора и Хортија било и међу бачким Србима, закључујући свој говор речима: „И због тога... јер има честитих Мађара водићемо рачуна да у нашој Војводини сви поштени буду равноправни, а сви они који су узимали учешћа у крвавим злоделима окупатора над нашим народом биће кажњени".[17]

Живан Милисавац је у делу *Поруке иза решетака* навео да се Лесковац „после ослобођења уклопио, са пуно полета и енергије, у токове новог живота".[18] Живео је и радио у Београду, а умро је у Земуну 1981. године.

Акварели Станоја Лесковца у контексту уметничког стваралаштва у логорима и затворима

На територији коју је окупирала немачка војска између 1939. и 1945. године, било је 1200 логора, мада постоје процене да их је било чак и око 1500. Дахау је био први концентрациони логор за политичке затворенике основан у Немачкој марта 1933. године.[19] Нацистичка политика „коначног решења" подразумевала је настојање и циљ нациста да Јевреји као заједница буду уништени. Слична судбина је предвиђена и за Роме, Србе, инвалиде, хомосексуалце и све политичке противнике нацистичког режима. Таква политика Трећег рајха је довела до преображаја првобитних концентрационих логора, тј. логора за скупљање непријатељског цивилног становништва или политичких противника, у логоре за ликвидацију или *логоре смрти*. То је довело до разарања западног концепта хуманости



3. *Истражни затвор у Новом Саду*, 1942, инв. бр. МВ СУ 183



4. *Увече у вацком затвору*, 1943, инв. бр. МВ СУ 184

развијаног од ренесансе, преко просветитељства до модерног доба и 20. века. Приказивање људске трагедије у концентрационом логору повезује се, политички гледано, са антифашистичком борбом. Индивидуално и колективно страдање у логорима тумачено је као подношење жртве за слободу народа, ослобођење од окупатора и стварање нове социјалистичке домовине.

Уметност која је настајала у логорима и затворима представља посебан сегмент ратног стваралаштва. Радови заробљеника носе неизбежну трагику те тескобне животне ситуације. Већина ликовних дела која сведоче, како о логорима и затворима, тако и о другим ратним страхотама, рађени су најједноставнијим формама ликовног израза – цртежом (оловка, угаљ) или графиком (линорез, дрворез). Многа од ових дела имају карактер скица и крокија и углавном су малог формата. На основу њих, уметници који су преживели рат, могли су да реконструишу сећања и разраде сцене за веће историјске композиције.[20]

Опште је позната чињеница да су фашистички концентрациони логори били места најсвирепијих масовних истребљења, тако да звучи нестварно да су неки људи и у таквим условима имали потребу за уметничким стваралаштвом, посебно ако се има у виду да је такав стваралачки чин могао да донесе, не само неприлике, него и озбиљне казнене мере које су могле да угрозе и живот креативних затвореника. Тако је на тим местима заиста доказан исказ да је „уметност јача од живота".

Сликар Милош Бајић[21] је у својим мемоарима записао како је тајно радио цртеже током боравка у логорима у Бањици и у Маутхаузену у периоду од 1942. до 1945. године: „Цртеже које сам направио у логору, скривао сам у недрима, испод лежаја или сам их закопавао у земљу. Једнога дана ми је пала у очи боца противпожарног апарата. Испразнио сам је једне ноћи и напунио цртежима. У поноћ сам боцу закопао у неки трап. Шестог маја 1945. године на дан ослобођења извадио сам цртеже из земље."[22]

Према казивању Милоша Бајића, тек мали комад оловке или угљена и делови пак-папира или



5. *Одмор у затворској ћелији*, 1942, инв. бр. МВ СУ 185



6. *Из живота у затвору*, 1943, инв. бр. МВ СУ 186



7. *У суседству криминалца*, 1942, инв. бр. МВ СУ 187



8. *Шетња у затворском кругу*, 1942, инв. бр. МВ СУ 188

коверата, били су материјал за цртање. Могуће казне, као и недостатак материјала, нису ометале храбре људе са креативним набојем да се и у оваквим немогућим условима изражавају, те на тај начин оставе документа о људској патњи и страдањима. Сачувани ликовни материјал најчешће сведочи о реалистичкој и дескриптивној оријентацији уметника, који су пре свега желели да забележе оно што су проживели. Документарна вредност овог ликовног материјала је незамењива, па се у историјским поставкама сматра експонатом првог реда. Они заправо представљају визуелно саопштавање ратних збивања. Посматрајући дела различитих логораша и затвореника, први утисак је неуједначеност ликовне вредности, скромна техничка обрада, као и неугледни формат, али оно што им је заједничко је хумана порука коју су желели да пренесу будућим генерацијама.

Набавке сликарског материјала (темпера, акварела и уља) углавном су се одвијале или преко запослених у кантини или преко подмитљивих стражара. Отуда нам је сачуван мањи број радова у боји, у односу на цртеже оловком или угљем. Боје су логорашима пружале далеко веће могућности у погледу техничког извођења њихових уметничких дела.

Из тог разлога девет акварела Станоја Лесковца Уче,[23] који се чувају у Музеју Војводине, представљају пре изузетак по колористичкој раскоши и богатству детаља. Аутор је своје радове 1976. године поклонио некадашњем Музеју социјалистичке револуције Војводине. Они се данас налазе у Збирци савремене уметности Музеја Војводине, заведени



9. *Робијаш Петар Перић*, 1943, инв. бр. МВ СУ 189



10. *На рагу*, 1943, инв. бр. МВ СУ 190

под редним бројевима од 183. до 191. Ове акваре је инвентарисала тадашња кустоскиња ликовног фонда Музеја социјалистичке револуције Војводине, историчарка уметности Анђелка Влаовић. Настали су 1943. у Вацу, мађарском затвору, а неки од њих су насликани на основу Лесковчевих сећања на његов боравак у злогласном новосадском затвору Армија.

Реалистички приступ Лесковца овим акварелима пружа увид у ентеријере затворских ћелија. Такође, акварели доносе и сцене из затворенич-ког живота, насликане брзим потезима налик на крокије, али су у односу на цртеже овог типа много финије третирани. Како му и надимак говори, Станоје Лесковац Уча је био учитељ, што значи да је за оно време био угледан и образован човек. Уметничког образовања није имао, али његови акварели завидне ликовне вредности сведоче да је поседовао таленат за сликање. Грубу композициону схему, уметник-учитељ је прво скицирао графитном оловком, да би после наносио акварел боје за чије сликање је потребно велико умеће, пре свега зато што нема могућности за поправке и нове премазе.

Иако су се уметници у затворима и логорима углавном мучили са недостатком папира и прибора за сликање и цртање, Лесковац у Вацу није имао тај проблем, јер се у вацкој казниони налазила штампарија Министарства правде, у којој су радили и затвореници. У сведочењима робијаша из Ваца наведено је да су имали на располагању велике количине папира, па је вероватно и Лесковац тако долазио до материјала за своје уметничке радове.[24]

Акварел заведен под инвентарним бројем 183 носи назив *Истражни затвор у Новом Саду*. Приказује визуру Новог Сада кроз прозор затвора, као исечак свакодневице толико жељене у ситуацији иза решетака. Кроз тај прозор види се обрис новосадске Саборне цркве, кровови околних кућа као и бујне зелене крошње околног дрвећа. На полеђини овог акварела уметник је записао графитном оловком: *Истражни затвор у Новом Саду августа 1942. Лесковац Ст*. Као контраст слободи изван прозора, ту су и пешкири и веш који се суше у сивој затвореничкој ћелији.

Акварел *Увече у вацком затвору* је инвентарисан под редним бројем 184. На њему је приказана унутрашњост затворске собе и затвореник, можда

сам уметник, који лежи на гвозденом кревету, прекривен плавим ћебетом. Чини се као да му је хладно и да га хвата грозница. Поред кревета је изуо чизме, изнад кревета је полица, а десно виси пешкир. Доле лево је сигнирано: *Увече 4. II 1943. у вацком затвору.* Колорит је утишан и креће се у распону од светлоокер до ултрамарин плаве.

Следећи Лесковчев рад приказује *Одмор у затворској ћелији*, где се види збијена група затвореника у горњем углу. Изнад њихових глава су окачени пешкири, шешир и капа, а види се и детаљ прозора. На полеђини је учитељ записао: *Н. Сад октобра 1942. у затвору.*

За разлику од претходног, који је вероватно настао по сећању на новосадске робијашке дана, акварел *Из живота у затвору* (инв. бр. 186) је насликан у вацкој казниони. Рад приказује мушкарца са кецељом који седи за столом. Испред њега је бели папир по којем вероватно нешто пише или црта. Можда је у питању и аутопортрет. Са десне стране портретисаног је прозор који осветљава собу кроз решетке. Колорит је пастелан и светао, тако да читава композиција буди оптимизам и даје наду. Рад је потписан: лево – *Вац 1943*, десно – *Лесковац Сп.*

На акварелу названом *У суседству код криминалца*[25] (инв. бр. 187) целином доминира сива фасада затвора, са металном оградом терасе, док су у другом плану отворена врата ћелије у којој седи мушкарац са шеширом. Ентеријер просторије је веома оскудан и утиче на целокупан утисак клаустофобичности призора. На зиду је полица са неколико судова за јело, обешен пешкир, наткасна и лавор у углу поред врата. Испод рада у левом доњем углу уметник је оловком записао: *У суседству криминалца Вац 1942.* Доле десно се потписао као *Лесковац.*

Рад *Шетња у затворском кругу* је инвентарисан под бројем 187 и приказује групу од осам заробљеника који шетају у круг у дворишту новосадског затвора. Акварел је сигниран доле лево: *Затвор шетња 1942*, а доле десно је потписан *Лесковац.* Затворско двориште је опасано зидинама, тако да осуђеници не могу да виде изван њега. У њему се види дрвеће, трава и осматрачница, као и солитери изнад зидина који представљају жељени простор слободе. Лесковчеви другови из затвора нису представљени типски, већ су, шта више, дати веома карактерно. Тако неки имају шешире, један има беретку, а један шубару, што може да указује да су сами затвореници били из различитих друштвених слојева. Читав призор одише тугом затворских зидина, иако је и унутар њих све озеленело. Као да се из овог призора помаљају стихови нашег великог, рано преминулог, песника Бранка Миљковића: „Хоће ли слобода умети да пева / као што су сужњи певали о њој?“[26]



11. *Живот у затвору*, 1943, инв. бр. МВ СУ 191



12. Спојена полеђина два акварела инвентарних бројева 189. и 190.

Портрет *Робијаша Петра Перића*[27] (инв. бр. 189) представљен је допојасно. Портретисани седи за столом подбочен десном руком, загледан сетно у једну тачку. Обучен је у униформу и на глави има шајкачу. Изнад његове главе је прозор са решеткама. Портрет носи тескобну атмосферу којом доминира тамномаслинаста боја. Акварел није сигниран. На полеђини овог рада је други недовршени акварел са мотивом цвећа у вази. Цветови су раскошних жутих и љубичастих нијанси. Вероватно

је због недостатка папира за цртање кренуо да користи и наличје овог цртежа.

Акварел заведен под бројем 190 приказује тему *На раду* и представља мушкарца у белој радничкој кошуљи и окер панталонама, како на десном рамену носи џак. Он је у раскораку и прелази преко даске која води на један бродић-шлеп, чији се утовар врши. У другом плану је вода и пошумљена обала. На полеђини је други део вазе са цвећем, цртан оловком, који је започет на полеђини портрета Петра Перића. Рад је сигниран лево доле: *фебруара 1943 Вац*, а десно је потпис уметника: *Лесковац Ст*.

Девети, последњи акварел Станоја Лесковца Уче који се чува у Музеју Војводине носи назив *Живот у затвору*. Рад приказује собу у којој је група од 10 затвореника. Од тога су четворица окренути леђима, један мушкарац стоји, а један седи у десном углу и изнад њега је прозор и пешкир. Изнад целе скупине затвореника окачена су три Лесковчева акварела, као једина декорација у полупразној и сивој затворској соби. На овај начин уметник цитира своје претходне радове. Црте лица другова одају карактерне физиономије, тако да претпостављамо да је Лесковац представљао стварне ликове. Колоритом доминира пригушени земљани сивоокер тон у комбинацији са маслинастим, тако да је читава сцена доста тамна, упркос јарким бојама кошуља затвореника.

* * *

Акварели Станоја Лесковца су 1977. године у Скопљу били део изложбе *Антифашистичка борба Југословена у бившим затворима и концлогорима за време II светског рата у делима уметника*. Изложба је организована, како пише у тексту каталога, поводом „Титових јубилеја и 30. годишњице од формирања Савеза бораца НОБ-а Југославије, а у оквиру IV сусрета политичких затвореника, интернираца и депортираца НОБ-а и револуције Југославије". Међу 180 изабраних уметничких дела, скулптура и слика, изложена су и четири акварела Станоја Лесковца: *Истражни затвор у Новом Саду*, *Увече у вацком затвору*, *Одмор у затворској ћелији* и *Из живота у затвору*. Генерал Коста Нађ је као аутор предговора каталога истакао значај уметничких дела насталих у затворима и логорима:

„Пред нама су аутентична сведочанства о човеку згрученом у стравични простор између пакла и наде; о човеку који у присутној смрти, не због смрти, него због живота, због пуноће свеукупне људскости, налази инспирацију и ствара дело као споменик непокора ... И колико год смо задивљени стравом и величином аутентичних сведочења, толико смо обузети и стваралачком величином ових уметника, јер знамо како је неизмерно тешко изразити осећај који још нисмо познавали. Величина ове изложбе није само у лепоти изложених слика и скулптура. Овде уметничке вредности видимо и као израз непокорности, као израз некапитуланства. Ово није само изложба уметничког стваралаштва, него и стваралачки израз антифашистичке борбе".[28]

Чињеница да су већ тада акварели Станоја Лексовца изложени са радовима реномираних југословенских уметника сведоче да су препознати као значајно и упечатљиво ратно сведочанство. Оно што ове радове издваја од великог броја визуелних представа из затвора из времена Другог светског рата је, пре свега, сама техника којом су рађени. Боје су само у ретким случајевима биле доступне у тим тешким, затвореничким данима. Такође, ових девет акварела се истичу и квалитетом израде, иако њихов аутор није био академски школован уметник. Колористичка раскош и богатство детаља сврставају ове радове у сам врх визуелног сведочења о затворским данима читаве једне генерације војвођанског илегалца, као и о антифашистичкој борби у Југославији и Војводини за време Другог светског рата.

НАПОМЕНЕ

1 Музеј Војводине, Одељење савремене историје, Збирка докумената (МВ, ОСИ, ЗД) 15.013.

2 Mila Čobanski, Zvonimir Golubović, Živan Kumanov, *Novi Sad u ratu i revoluciji: 1941–1945*, knj. 1, Novi Sad 1976, 397, 482, 603; Z. Golubović, Ž. Kumanov, *Novi Sad u ratu i revoluciji: 1941–1945*, knj. 2, Novi Sad 1981, 87–88.

3 Миленко Бељански, *Четири сусрета с људима*, Нови Сад 1967, 127–132.

4 *Злочини окупатора и његових помагача у Војводини 1941–1944, II група масовних злочина (Бачка и Барања). Армија*, (пр. Драго Његован), Нови Сад 2015, 67–68.

5 МВ, ОСИ, ЗД 26.025. Сећања Станоја Лесковца Уче.
6 Z. Golubović, Ž. Kumanov, нав. дело, 97.
7 МВ, ОСИ, ЗД 26.025. Сећања Станоја Лесковца Уче.
8 МВ, ОСИ, ЗД 26.022. Сећања на Маргиткерут.
9 *Поруке иза решетака*, (прир. Живан Милисавац), Нови Сад 1968, 39–41.
10 МВ, ОСИ, ЗД 26.025. Сећања Станоја Лесковца Уче.
11 МВ, ОСИ, ЗД 26.023. Стенографске белешке са састанка групе робијаша из вацког затвора.
12 МВ, ОСИ, ЗД 26.028. Упитник попуњен подацима о затвору у Вацу 1941–1945.
13 Штампар листа је био Мирослав Штајнер, а технички уредник Здравко Исијанов.
14 Vladislav Rotbart, *Jugosloveni u mađarskim zatvorima i logorima 1941–1945*, Novi Sad 1988, 205–206.
15 Brana Panin, *Žarište slobode: hronika Silbaša*, Novi Sad 1989, 438.
16 Z. Golubović, Ž. Kumanov, нав. дело, 401–402.
17 *Savez komunističke omladine Jugoslavije i Ujedinjeni Savez antifašističke omladine Jugoslavije u Vojvodini: 1941–1945.,* (pr. Stanka Veselinov), Novi Sad 1978, 566.
18 *Поруке иза решетака*, 17–18.
19 Miško Šuvaković, *Svedočenje i sećanje na logor – sublimna estetika žrtve*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, Drugi tom, Beograd 2012, 195.
20 Драгољуб Купрешанин, *Наш допринос*, у: *Уметност као отпор фашизму*, Музеј историје Југославије, Београд 2015, 8–12.
21 Милош Бајић је учио сликарство код Петра Добровића 1928. године. Био је у класи Бете Вукановић на Уметничкој школи 1929. Боловао је од туберкулозе због које је прекинуо студије 1937. Радио је као учитељ у Србији и Македонији. Ступио је у партизански одред 1941. Ухапшен је октобра 1942, и пребачен у логор на Бањици. Интерниран је у логор Маутхаузен 1944. Академију ликовних студија наставља у Београду 1945. Током боравка у логорима на Бањици и Маутхаузену (1942–1945) у тајности је цртао и успео да те цртеже сакрије и сачува.
22 Милош Бајић, *Циклус Матхаузен...*, из: *Матхаузен 106621*, Београд 1975, 3.
23 Осим акварела Станоја Лесковца, постоје уметничка дела још неколико Војвођана, затвореница и затвореника у мађарским затворима. Међу њима су и Марта Хусар и Ковинка Шегуљев које су биле затворене у женском затвору Маријанострa и Раде Дракулић који је робијао у Армији, Сегедину и Вацу. Њихови цртежи су углавном једноставних карактеристика и приказују призоре из затворске свакодневице. У ову групу уметничких дела спада и слика *Армија*, аутора Бошка Петровића, која је настала непосредно након његовог изласка из новосадског затвора.
24 МВ, ОСИ, ЗД 26.023. Стенографске белешке са састанка групе робијаша из вацког затвора.
25 Политички затвореници, као што је био Лесковац, у вацкој тамници су се сусрели са великим бројем криминалаца јер су у затвор у Вацу све до 1942. робијали готово искључиво криминалци, осуђени од грађанских судова за различите криминалне деликте (*Поруке иза решетака*, 96).
26 Branko Miljković, *Poeziju će svi pisati*, u: *Najlepše pevaju zablude*, Beograd 1996, 84.
27 Петар Перић, познат и под надимком Цига, рођен је у Бешеновачком Прњавору и био је по занимању крзнарски радник. Као и Лексовац, био је припадник илегалне партизанске организације у Новом Саду. Ухапшен је током јуна 1942. са још четрдесетак илегалаца и симпатизера покрета отпора. Осуђен је у истој групи са Лесковцем на годину и по дана затвора. Након што је одслужио затворску казну, прикључио се партизанима и ратовао у Осмој војвођанској бригади. Умро је после рата у Суботици. (Nikola Božić, *Rovovi i mostobrani: (Osma vojvođanska brigada)*, Novi Sad 1989, 327, 445, 545; Z. Golubović, Ž. Kumanov, нав. дело, 48, 88, 97). Из времена његових робијашких дана у Армији упамћена је једна епизода, када су затвореници гладовали, а Перић је случајно просуо дневно следовање супе од келерабе. Тај догађај је описао Данило Грујић у својим сећањима: „Пера када је појео хлеб он испусти и проспе супу и почео је прописно псовати. Ја хоћу да поделим с њим, а он неће. Ја сам онда појео, шта сам могао радити. Кад он легне, оно сунце упрло, не можеш спавати, три сата после подне и он ми онда каже: Имамо ли ми нешто у торби? Ја кажем има бела лука и он изабере главицу и почне јести. Кад први пут је почео урликати, хоће да попије читав ампер воде, урличе, то су паклени болови на разнежена црева. Али недељом један стражар остане на сва четири спрата. Он почне да виче и удара и стражар је најзад дошао, али није било воде. Био је у болници на испирању“ (МВ, ОСИ, ЗД 23.045).
28 *Антифашистичката борба на Југословените во бившите затвори и концлогори за време на II светска војна во делата на ликовните уметници = Antifašistička borba Jugoslovena u bivšim zatvorima i konclogorima za vreme II svetskog rata u delima likovnih umetnika = Protifašistični boj Jugoslovanov*

v bivših zaporih in koncentracijskih taboriščih med drugo svetovno vojno v delih likovnih umetnikov = Lufta antifashiste e Jugoslavëve në ish burgjet dhe kampet e përqëndrimit gjatë luftës së II botërore ne veprat e piktorëve = A Jugoslávok antifasiszta harca a regi bortonokben es koncentrációs táborokban a második világhaború alatt a kepzömüveszet turkében, Скопје, Приштина, Београд, Нови Сад, Загреб, Љубљана и Титоград октобар-децембар 1977, каталог изложбе (прир. Љубица Дамјановска), Скопје 1977.

ЛИТЕРАТУРА

Антифашистичката борба на Југословените во бившите затвори и концлогори за време на II светска војна во делата на ликовните уметници = Antifašistička borba Jugoslovena u bivšim zatvorima i konclogorima za vreme II svetskog rata u delima likovnih umetnika = Protifašistični boj Jugoslovanov v bivših zaporih in koncentracijskih taboriščih med drugo svetovno vojno v delih likovnih umetnikov = Lufta antifashiste e Jugoslavëve në ish burgjet dhe kampet e përqëndrimit gjatë luftës së II botërore ne veprat e piktorëve = A Jugoslávok antifasiszta harca a regi bortonokben es koncentrációs táborokban a második világhaború alatt a kepzömüveszet turkében, Скопје, Приштина, Београд, Нови Сад, Загреб, Љубљана и Титоград октобар-децембар 1977, каталог изложбе, прир. Љубица Дамјановска, Скопје 1977.

Бајић, Милош, *Циклус Матхаузен...*, из: *Матхаузен 106621*, Београд 1975.

Бељански, Миленко, *Четири сусрета с људима*, Нови Сад 1967.

Božić, Nikola, *Rovovi i mostobrani: (Osma vojvođanska brigada)*, Novi Sad 1989.

Golubović, Zvonimir, Kumanov, Živan, *Novi Sad u ratu i revoluciji: 1941–1945*, knj. 2, Novi Sad 1981.

Злочини окупатора и њихових помагача у Војводини 1941–1944, II група масовних злочина (Бачка и Барања). Армија, (прир. Драго Његован), Нови Сад 2015.

Купрешанин, Драгољуб, *Наш допринос*, у: *Уметност као отпор фашизму*, Музеј историје Југославије, Београд 2015.

Lőrincz József, Nagy Ferenc, *Börtönügy Magyarországon*, Budapest 1997.

Miljković, Branko, *Poeziju će svi pisati*, u: *Najlepše pevaju zablude*, Beograd 1996.

Panin, Brana, *Žarište slobode: hronika Silbaša*, Novi Sad 1989.

Поруке иза решетака, (прир. Живан Милисавац), Нови Сад 1968.

Rotbart, Vladislav, *Jugosloveni u mađarskim zatvorima i logorima 1941–1945*, Novi Sad 1988.

Savez komunističke omladine Jugoslavije i Ujedinjeni savez antifašističke omladine Jugoslavije u Vojvodini: 1941–1945., (prir. Stanka Veselinov), Novi Sad 1978.

Šuvaković, Miško, *Svedočenje i sećanje na logor – sublimna estetika žrtve*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, II tom, Beograd 2012.

Čobanski, Mila, Golubović, Zvonimir, Kumanov, Živan, *Novi Sad u ratu i revoluciji: 1941–1945*, knj. 1, Novi Sad 1976.

ИЗВОРИ

Музеј Војводине, Одељење савремене историје, Збирка докумената: 15.013; 26.022. Сећања на Маргит-керут; 26.023. Стенографске белешке са састанка групе робијаша из Вацког затвора; 26.025. Сећања Станоја Лесковца Уче; 26.028. Упитник попуњен подацима о затвору у Вацу 1941–1945; 23.045. Сећања Данила Грујића.

Музеј Војводине, Одељење савремене историје, Збирка савремене уметности: инв. бр. 183–191.

Музеј Војводине, Одељење савремене историје, Збирка фотографија, инв. бр. 5470.

Dragana Garić, Aleksandar Horvat, PhD,
Museum of Vojvodina

ART BEHIND BARS – WATERCOLOURS OF STANOJE LESKOVAC IN THE CONTEXT OF ARTISTIC CREATIVITY IN CAMPS AND PRISONS DURING THE SECOND WORLD WAR

Summary

Watercolours of Stanoje Leskovac were created during the Second World War in the Vac prison, where he was serving a two-year prison sentence, which he was sentenced to as one of Vojvodina's illegal anti-fascists and members of the resistance movement in Novi Sad. His works evoke the everyday life of prison life and show different situations and personalities in prisons in Novi Sad and Vac. After the war, Stanoje Leskovac's watercolours were recognized as a significant and impressive war testimony and were part of a large exhibition of works of art by Yugoslav authors, created in prisons and camps, organized in 1977 in Skopje. His works stood out primarily for the technique he used when making them because paints were available only in rare cases in those difficult, prison and living conditions. Also, these nine watercolours stand out with the quality of their workmanship, although their author was not an academically educated artist. The colouristic splendour and richness of details place these works at the very top of the visual testimony about the prison days of an entire generation of Vojvodina illegals, as well as about the anti-fascist struggle in Yugoslavia and Vojvodina during the Second World War.

UDC 75.071.1:929 Ženar E.

ЕМИЛ ЖЕНАР – ЛИКОВНИ ПУТ ЈЕДНОГ БАНАТСКОГ СЛИКАРА

Оливера Скоко, Народни музеј Зрењанин

Апстракт: Приметан заокрет, од старих ка новим модернистичким схватањима у Великом Бечкереку (данас Зрењанину) десио се са генерацијом уметника која је рођена крајем 19. века или у првој деценији 20. Међу њима је био и Емил Женар (1884–1954). Прве препоруке и подршку добија од свог гимназијског професора Антала Штрајтмана, а потом и од чувеног Уроша Предића, што ће му обезбедити стипендију Торонталске жупаније и одлазак у Минхен. Боравак у школи Шимона Холошија, а потом и у колонији у Нађбањи, па и пештанској академији, обликовали су Женаров уметнички израз. Био је активан у ликовном животу Великог Бечкерека, не зарађујући од сликарства, већ од чиновничког посла. Пут га је даље одвео у Белу Цркву, где је радио као наставник цртања, да би се након пензионисања преселио у Београд и овде преминуо 1954. године. Народни музеј Зрењанин чува једну његову слику, као и десет докумената који превасходно сведоче о његовом уметничком потенцијалу и таленту, који није у потпуности био исказан.

Кључне речи: Емил Женар, Урош Предић, Антал Штрајтман, Шимон Холоши, Нађбања, Минхен, Народни музеј Зрењанин

„По жељи господина Женар Емила погледао сам цртеже и налазим да они, упркос томе да су још наивни, претежно у техници, као и у форми, те да показују слабост почетника, ипак сведоче о добром схватању и значајном таленту. Тако да би он брзо напредовао на плану сликарства, кад би му се пружила прилика да учи. Мислим да заслужује помоћ тим пре што сам се уверио у његову искрену љубав према уметности која је једна од главних услова за напредовање и често је толико важна као и сам таленат.“[1]

Овако је Урош Предић исказао мишљење након што му је двадесетпетогодишњи Емил Женар показао своје радове. Вероватно да ово није био први сусрет њих двојице, с обзиром на то да је Женар рођен у Црепаји 1884. године, одакле је родом и Предићева мајка Марија. До овог сусрета дошло је лета 1909. године у Орловату, у коме Предић проводи своје последње дане уочи коначног пресељења у Београд код брата Јосифа. Захваљујући овој препоруци, у то време већ познатог сликара, Емил Женар добија стипендију Торонталске жупаније која му омогућава одлазак у жељени Минхен. Не заборављајући овај користан гест, Женар ће се у пролеће 1910. јавити разгледницом из Минхена, како стоји у адреси „веома поштованом господину Урошу Предићу“, а „ради сећања са најискренијим поштовањем“.[2]

Иако се Урошу Предићу за препоруку обраћа као већ двадесетпетогодишњак, Емил Женар иза себе није имао неко формално ликовно образовање. Из Црепаје, у којој се родио 1884. године, са родитељима је прешао у Велики Бечкерек где је наводно похађао гимназију. Но на основу пописа ученика и професора у овој установи, од 1846. године, нигде се не помиње Емил Женар. Његово име се пак у досадашњим биографијама везивало, као и имена других тадашњих талентованих ученика, за професора Антала Штрајтмана који у гимназију долази 1879. године, оставивши велики траг у културном животу града.[3] Управо је он, верујемо, највише утицао на развој интересовања за сликарство код младог Женара, док се историчари уметности Јелена Кнежевић и Бела Дуранци позивају на један текст, наводећи да је у то време Женар био и награђен на изложби дечијих радова коју је организовао професор Штрајтман, а које су приређиване на крају сваке школске године. Професор Штрајтман је својим педагошким приступом развијао код ученика не само љубав према уметности, већ и њихову способност уочавања, цртачку сигурност и вештину руке. Таквим начином рада утицао је на

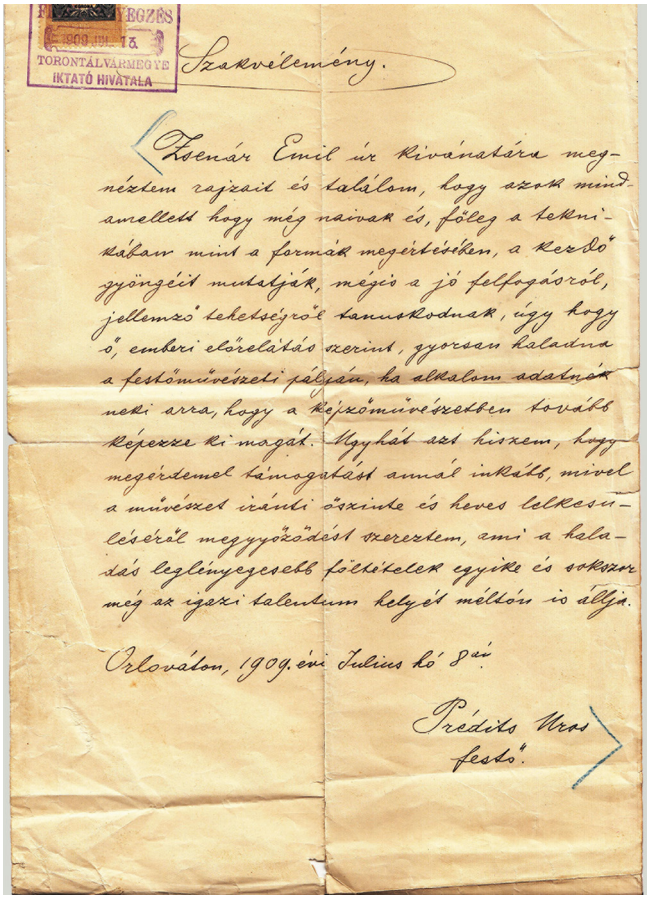
своје бројне ученике да уз безрезервну подршку и помоћ наставе да траже и исказују сопствену ликовност и таленат, било као сликари, било као теоретичари.[4] Познато нам је такође да млади сликар Емил Женар „непрекидно сања о томе да ће стварати велика, лепа дела, али да се немилосрдни живот уплео у његова планирања, те је морао да помогне родитељима у издржавању млађе деце у породици, те се запошљава у некој канцеларији“.[5]

Са препоруком Уроша Предића и уз подршку професора Штрајтмана, Емил Женар је добио стипендију Торонталске жупаније. Уз одобрење тадашњег градоначелника стиче могућност да одсуствује са чиновничке службе и одлази у Минхен у приватну школу Шимона Холошија. Овај мађарски сликар је још 1886. године, дошао на идеју да отвори своју школу у којој ће се уметност сагледавати ван академских шаблона. То наилази на добар пријем код младих сликара који се брзо окупљају око Холошија, чији инвентивни дух и педагошки методи привлаче пажњу не само мађарских студената, те школа врло брзо постаје интернационална. Женар код Холошија борави током пролећа 1910. о чему постоји и потврда из априла те године. У њој на немачком језику и својеручно професор исписује да је Емил Женар показао „ванредну вредноћу и истрајност, те је захваљујући томе напредовао у сликарском умећу.“[6] Но, ово неће бити једина школа у којој ће Женар током свог минхенског периода боравити. Почетком наредне године, он похађа Уједињену приватну школу за подучавање цртања и малања код професора Ханса Шилдкнехта и Мориса Вајнхолда, о чему такође имамо сачувану потврду,[7] као и сведочанство са мишљењем да је Емил Женар из Великог Бечкерека направио врло добар напредак, те да има препоруку за даље образовање.[8] Међутим, немамо доказа да је Емил Женар покушао да упише минхенску Академију. Чињеница је да су многи млади талентовани сликари пристизали у баварску престоницу са циљем да школовање наставе и озваниче управо на овој престижној академији, те да су им овакве приватне школе од којих је засигурно она Ажбеова била најпознатија, служиле за припрему, но код неколико њих се обука завршавала управо у тим школама без покушаја или намере да уопште уђу на Академију. Сигурно, код неких и без успеха. С обзиром на то да немамо сачувана документа о Женаровом упису и боравку на Академији, верујемо да је његов боравак у овим двема поменутим школама, прво код Шимона Холошија, а онда и код Шилдкнехта и Вајнхолда био једини вид учења током минхенског периода. Завршивши са тиме, Женар је био спреман за нову *авантуру* ближе свом завичају.



Емил Женар, *Цвеће у вази*, 1953, уље на платну, Народни музеј Зрењанин

Наиме, потенцирајући везу између човека и природе и промовишући пејзаж као ликовну тему Шимон Холоши, али и сами полазници, брзо су схватили да је такав начин рада и опредељења узалудан без самог боравка у природном окружењу. Стога двојица ученика, Иштван Рети и Јанош Торма, скрећу пажњу свом професору на Нађбању, насеље у живописном крајолику жупаније Сатмар.[9] Тачно деценију након оснивања школе у Минхену, Холоши са својим студентима 1896. године проводи прво лето у Нађбањи, која ће врло брзо за бројне младе сликаре опредељене за рад у духу нових ликовних струја заснованих на импресионизму или пленеризму, постати незаобилазни уметнички топоним задржавши све време постојања интернационални карактер. Професор Холоши се након шест година, колико је провео на челу колоније, повлачи уступајући лидерство ученицима, међу којима се истиче и Кароль Ференци. На место професора пештанске Академије, овај



Мишљење Уроша Предића о раду Емила Женара, 8. јул 1909, НМЗР Ж/1

несуђени правник који је сликарство учио на академијама у Минхену, Напуљу и Паризу, ће доћи у јануару 1906. године. Његова инвентивност и енергичност су кроз изложбе, а посебно педагошки рад, допринели развоју модерне уметности у Мађарској.

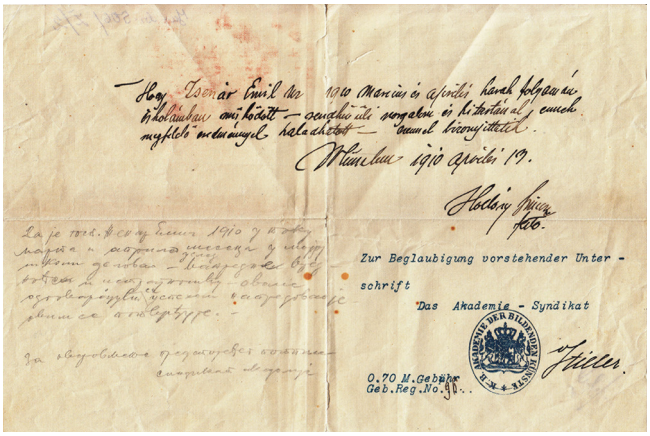
Година 1912. за Емила Женара је била веома важна. На почетку године он напушта Минхен и тога лета борави у колонији у Нађбањи под надзором професора Кароља Ференција и то као једини „бечкеречки импресиониста“ забележен у списку Иштвана Ретија. О боравку у овој колонији сачувано је и сведочанство које је Женару издао управо Кароль Ференци, 25. јула 1912.[10] Код њега ће и наставити школовање, сада формално и званично и то управо на пештанској Академији, на којој борави од 5. септембра те године, до 21. јуна 1913.[11] Државна мађарска краљевска школа уметничког цртања и образовања наставника основана је 1871. године, као прва уметничка академија у Мађарској. Иницијатор је био сликар и ликовни критичар Густав Келети који по оснивању постаје и њен први директор и који ће на тој позицији бити наредне три деценије. Током тог периода, ова установа је заступала строга, академска и конзервативна начела. Тек након Келетијеве смрти 1902. године и доласком постимпресионисте Пала Синьеи Мершеа на место директора 1905. године, почиње продор модерних схватања. Сасвим сигурно је и професор Кароль Ференци, који ће Женара дочекати прво у колонији у Нађбањи, а потом на Академији, следити такав вид уметничко-педагошког модуса.

Као студент пештанске Академије Емил Женар током децембра те 1912. године поново борави у Великом Бечкереку, где излаже своје радове у свечаној сали Више трговачке школе и то у друштву још тројице сликара: Антала Штрајтмана, Јожефа Варкоњија и Јенеа Валдера. У питању су били тзв. „Великобечкеречки импресионисти“, група која није имала заједнички програм, већ само жељу за групним излагањем. Обједињавали су их узори и утицаји произишли из дела импресиониста и пленериста, као и појединачна искуства боравка у Нађбањи. Отварање је било 19. децембра, како сазнајемо и из локалне штампе, која препоручује читаоцима да погледају изложбу и откупом слика помогну уметнике у њиховој каријери.[12] Први пут су четворица сликара изашла заједно у излагачку јавност под именом „Великобечкеречки импресионисти“, а леп пријем код публике је подстакао и остале ликовне ствараоце да се прикључе овој четворки, те ће група кроз различите модификације трајати и у наредним деценијама. Емил Женар на овој изложби представља пејзаже настале током тог лета у Нађбањи, потпуно рађене у импресионистичком маниру, као и неколико мртвих природа. О томе пише и локални лист *Торонтал*, наводећи да је „Женар у Нађбањи нашао први пут себе, те пошто су у околини дивни предели, свој боравак је искористио за сликање пејзажа, који су модерни, импресионистички: *Ред ружа, Делови ѓаја у Нађбањи*“.[13] Аутор текста на крају наглашава да ове слике предсказују лепу будућност једног младог уметника.[14] Чињеница је да он ипак неће много мењати свој начин рада током наредних деценија, показујући да је боравак у Нађбањи оставио утисак на њега већи него код осталих савременика и учесника.

Након учешћа на децембарској изложби 1912. Емил Женар наставља да излаже као део „Великобечкеречких импресиониста“ или мимо њих и током наредних деценија. Тако 1919. године учествује на две колективне изложбе торонталских уметника, у Касини[15] и у сали Више трговачке школе.[16] На првој изложби Женар излаже уз још четворицу сликара и једног графичара, Ранка, како извештава *Торонтал*, оценивши да на Женаровим сликама и поред скромних мотива влада хероичан полет.[17] О овој другој сазнајемо не само да има „лепу посећеност“, већ и да је продајног типа, па је тако слику *Стари добошар* Емила Женара купио Антал Курлендер.[18] Не знамо чије је она данас власништво, али је занимљиво да је прича о приказаном добошару привукла пажњу и каснијих локалних хроничара.[19] Тако сазнајемо да је реч о једној од најпопуларнијих личности која је обележила крај 19. односно почетак 20. века, варошком добошару Бели Недељову. Бела-бачи, како су га најрадије звали, је становништву путем свог добоша саопштавао наредбе, оне државне, али и оне из Градског начелства. С обзиром на то да је то чинио четири пуне деценије, све до 1925, сигурно је скренуо пажњу и сликара Емила Женара који није пропустио да га представи на једној од својих слика.[20] Годину дана касније, лист *Торонтал* под насловом *Усп̃ех великобечкеречкоī сликара* извештава да је Београдско српско друштво академских сликара, за следећу своју изложбу примило два портрета великобечкеречког сликара Емила Женара, наводећи да је реч о талентованом и инвентивном сликару.[21] Након тога уследиће још три изложбе у Великом Бечкереку од којих је ова последња из 1925. у малој сали хотела „Војводина“ била у друштву Петера Шнајдера и Александра Лежечникова.[22] *Банатски īласник* тим поводом констатује да је Женар за последње две године учинио леп напредак.[23] Коначно 1931. године Емил Женар учествује у догађају који ће Велики Бечкерек уцртати у мапу првих уметничких колонија, или прецизније, покушаја да то буде. Наиме тог августа у својој вили на обали Бегеја, сликар Јожеф Варкоњи је угостио неколико својих колега.[24] Бела Дуранци овакво окупљање назива колонијом што је по свом садржају и концепцији то заиста и било.[25] Учествовање Емила Женара не изненађује. Не само да је био активан сликар у то време, већ је могуће да је и сам



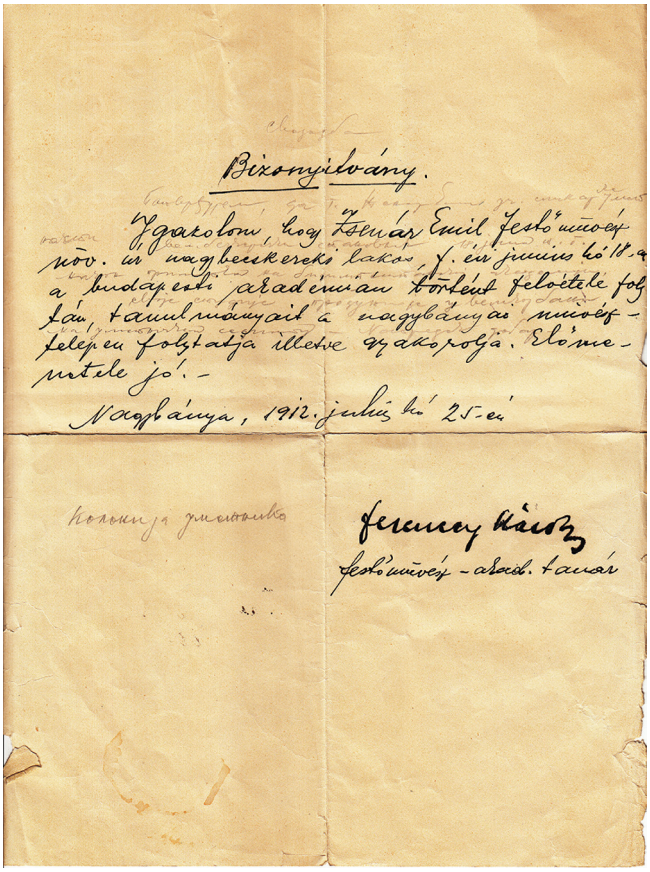
Разгледница Емила Женара из Минхена Урошу Предићу, 18. 3. 1910, НМЗР ЛУП.214



Потврда Шимона Холошија да је Емил Женар у његовој школи боравио у марту и априлу 1910, НМЗР, Ж/2

нешто раније имао идеју о оснивању сликарске школе. Прелиставајући именик Градског поглаварства, кустоскиња Јелена Кнежевић је пронашла да је 1922. овде заведена његова молба за отварање такве школе, али у самој архиви је нема, нити се она помиње у локалној штампи, као ни у било ком другом извору.[26]

У време интензивне изложбене активности Емилу Женару сликарство није било главни извор финансирања. У Историјском архиву Зрењанина сачуван је Указ од 1. фебруара 1919. којим тадашњи велики жупан именује Миливоја Туринског за матичара града Великог Бечкерека, а Емила Женара за његовог заменика.[27] Међутим, већ крајем те године, на основу „Предмета: попуњавање чиновничких места“, сазнајемо да се на место градског саветника (референта сирочадских ствари) предлаже Емил Женар,[28] да би два месеца након тога и дошло до тог именовања.[29] Међутим, неизбежно



5. Сведочанство издато Емилу Женару о боравку у Нађбањи, 25. јул 1912, НМЗР Ж/5

је поменути и аферу у којој се сликар Женар нашао, те оптужбе на рачун његовог чиновничког пословања али још више понашања. Наиме, крајем 1921. по налогу торонталско-тамишког поджупана, жупанијски бележник Сава Петров је покренуо дисциплинску истрагу против градског послужитеља С. Велисављева и његове супруге због основане сумње да су износили документа из градске архиве и продавали месарима, те да су у томе учествовали Емил Женар, градски сирочадски отац и Јефто Гудал, протоколиста.[30] Оптужени су признали да су износили документа из архиве, позивајући се на ранији обичај коришћења старих докумената за потпаљивање ватре, не мислећи да тиме чине било шта лоше. Сам Женар је изјавио да су списи које је носио кући за потпалу ватре из 1860. године, да се не осећа кривим и затражио да се против њега обустави дисциплинска истрага. Остаје непознато да ли су и на који начин сви оптужени кажњени.[31]

Не знамо када је тачно Емил Женар напустио Велики Бечкерек и прешао у Белу Цркву, али на основу сачуваног уверења с почетка 1936. године, сазнајемо да га је тадашњи помоћник министра просвете Ђ. Ковачевић поставио за хонорарног наставника у тамошњој Грађанској школи, да предаје цртање и писање са укупно 15 часова недељно, уз хонорар од 14 динара од одржаног часа.[32] Истог пролећа, упоредо са тим намештањем, Женар постаје хонорарни наставник и у белоцркванској Реалној гимназији.[33] На основу извештаја ове установе видимо да се име Емила Женара помиње међу запосленим наставним особљем, те да је предавао цртање и током школске 1937/38. и то седам часова недељно.[34] У току овог периода проведеног у Белој Цркви, обележеног превасходно педагошким радом, Женар је урадио неке од својих можда најбољих радова, попут *Белоцрквanske ūијаце* из 1935. године.[35] И на овој слици, као и на раније насталом *Кравару*, историчар уметности Јелена Кнежевић истиче да се Женар „служи карактеристичним импресионистичким потезом, заснованом на набаченим мрљама, захваљујући којима слике ’трепере’“.[36] Годину дана након *Белоцрквanske ūијаце* Женар слика *Смрт̄ човека*.[37] На основу назива, али и по опису, наслућујемо касносецесијски третман са симболистичким елементима које, како је и био обичај, указују на пролазност живота кроз познату латинску максиму *memento mori*. Ту је мртвачка глава као симбол смрти, затим сат и лелујави пламен свеће који показује на неумитну пролазност живота, преврнута чаша и бисерна огрлица као опомена чулним задовољствима и људској похлепи.

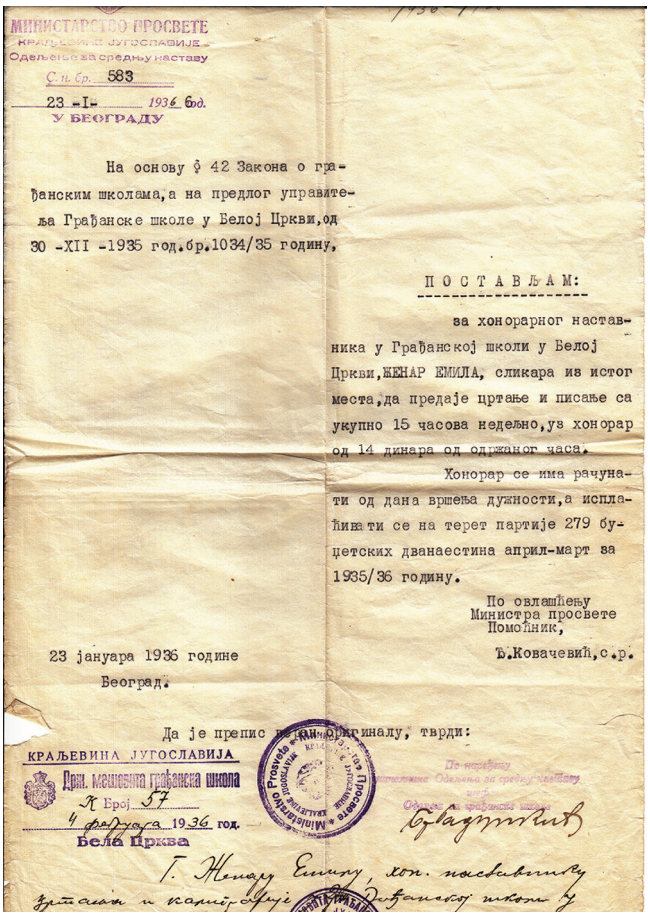
Током боравка у Белој Цркви у којој је превасходно остао забележен Женаров педагошки рад, као и неколико слика из тог периода, важно је поменути да је почетком јуна у тамошњем хотелу „Војводина“ приредио једину изложбу својих радова сачињену махом од портрета, пејзажа и жанр композиција, који су се одликовали мајсторством, колоритом и карактером, како је известила локална штампа.[38]

Након пензионисања Емил Женар се сели у Београд. О овом његовом последњем периоду немамо пуно података. О томе да је сликао до пред крај живота, видимо на једином раду које чува Народни музеј Зрењанин са потписом Емила Женара. У питању је *Цвеће у вази* које је урадио годину дана пре смрти.[39] Слика представља уобичајени начин

приказивања мртве природе у интимистичком проседеу који је наглашен топлим тоновима цвећа у вази, те једног струка положеног поред ње. Сам рад нема већу инвентивност, посебно што је упркос бурном и активном времену у којем је настао више одраз неких уметничких рецидива карактеристичних за поетику претходних деценија. Остајући доследан томе, Женар је сада изменио само начин потписивања. Док се у време свог боравка у Белој Цркви потписује са *E. Zsénár*, као становник Београда, он је једноставно *E. Ženar*.

Емил Женар је умро у Београду 17. августа 1954. у седамдесетој години живота. У умрлици која се чува у документацији Збирке ликовне уметности Народног музеја Зрењанин читамо да су као ожалошћени потписани супруга Мица, кћерка Олгица и брат Иван.[40] О члановима породице не знамо готово ништа. У документацији коју је водила кустоскиња Јелена Кнежевић нађен је податак да је Олга Женар била удата за извесног Миливоја Павловића.

Године 1989. кустоскиња Народног музеја Зрењанин Јелена Кнежевић приредила је изложбу *Антал Штрајтман, Емил Женар, Јожеф Варкоњи, Јене Велдер*.[41] Изложбу је 5. октобра отворио историчар уметности Бела Дуранци из Суботице, који је као рецензент каталога тада ауторки изјавио да су на формирање Женара, поред Минхена утицали и примери виђени у Пешти, односно свеобухватна сецесијска клима која захвата ликовне кругове престонице, нарочито иницијатива за обликовање „националног стила“. Уз ово је неизоставно поменуо утицај Нађбање, као и тамошњих оснивача и учесника, Холошија и Ференција, што је на стваралаштво Емила Женара већ било евидентно.[42] На овој изложби, на основу каталошких података као и сачуваној документацији видимо да је Женар био представљен са осам радова, од којих је само један у власништву Народног музеја Зрењанин (*Цвеће у вази*), док је осталих седам позајмљено из приватних колекција породица Вујић из Новог Сада, Влашкалин из Београда, Милунов из Беле Цркве и Михајловић из Зрењанина. Поједине од ових слика су позајмљиване и представљане и на другим групним изложбама, али чињеница да се готово увек радило о истима, доводи нас на закључак да Женаров опус, бар оно што је сачувано, није велик. Тако су се на изложби *Тај дивни колорит грађанства* – ликовни живот у Великом Бечкереку у 19. и почетком 20. века, нашле три слике Емила Женара (*Мртва природа*, *Белоцрквaнска пијаца* и *Кравар*), све три у приватном власништву.[43] То је уједно било последње представљање јавности неких његових радова. Пажњу скрећу ова два екстеријера из типично војвођанског свакодневног живота. На једном видимо атмосферу пијаце у Белој Цркви, са евидентним експресионистичким ликовним заносом, док је на другој, која представља кравара окруженог својим стадом, потез ипак мирнији, више ка импресионистичком призору с пуно светла и у кратким потезима. Неуједначеност стила у Женаровом случају свакако нас не упућује на велика искакања из сопствене поетике која је упркос младалачком потенцијалу и несумњивом таленту, остала на једном осредњем нивоу.


МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ
Краљевине Југославије
Одељење за средњу наставу
С. бр. 583
23 -I- 1936 год.
У БЕОГРАДУ

На основу ϕ 42 Закона о грађанским школама, а на предлог управитеља Грађанске школе у Белој Цркви, од 30 -XII -1935 год. бр. 1034/35 годину,

П О С Т А В Љ А М:

за хонорарног наставника у Грађанској школи у Белој Цркви, ЖЕНАР ЕМИЛА, сликара из истог места, да предаје цртање и писање са укупно 15 часова недељно, уз хонорар од 14 динара од одржаног часа.

Хонорар се има рачунати од дана вршења дужности, а исплаћивати се на терет партије 279 буџетских дванаестина април-март за 1935/36 годину.

По овлашћењу
Министра просвете
Помоћник,
Ђ. Ковачевић, с.р.

23 јануара 1936 године
Београд.

Да је препис [illegible] оригиналу, тврди:
КРАЉЕВИНА ЈУГОСЛАВИЈА
Држ. мешовита грађанска школа
К Број 57
4 фебруара 1936 год.
Бела Црква

Г. Женару Емилу, хон. наставнику цртања и калиграфије Грађанске школе у

6. Уверење којим се Емил Женар поставља за хонорарног наставника у Грађанској школи у Белој Цркви, 23. јануар 1936, НМЗР Ж/8

Препоруке и подстицаји од стране једног Уроша Предића и професора Антала Штрајтмана, боравак

у приватним школама код Холошија и потом Шилдкнехта и Вајнхолда, а нарочито у Ађбањи под надзором Карољa Ференција, били су од изузетне важности за формирање једног младог сликара. Година 1912. би се могла издвојити као најважнија у његовом раном професионалном добу, с обзиром на то да тада уписује пештанску академију, да има значајну „ађбањску епизоду“ током тог лета, а да децембар проводи у Великом Бечкереку, где излаже на чувеној изложби у друштву „Великобечкеречких импресиониста“. Није занемарив ни његов педагошки рад у Белој Цркви. Но ипак растразаност између чиновничког и наставничког посла с једне стране и слободне уметничке опредељености са друге, очигледно су учинили да остане недовољно упослен и исказан.

НАПОМЕНЕ

1 Мишљење Уроша Предића о раду Емила Женара, 8. јул 1909, НМЗР Ж/1

2 Разгледница Емила Женара из Минхена Урошу Предићу, 18. 3. 1910, НМЗР ЛУП.214

3 Антал Штрајтман (Ађкарољ, 1850 – Велики Бечкерек, 1918) био је наставник цртања, активни сликар, покретач бројних културних збивања у Великом Бечкереку. У гимназију долази школске 1879/80. и остаје до смрти 1918. Предавао је цртање које је по наставном програму у то време био ванредни, тј. изборни предмет.

4 Поред Емила Женара, Антал Штрајтман је на различите начине утицао, помагао и подржавао и Александра Секулића, Иштвана Сентђерђија, Јожефа Варкоњија, Новака Режеа, Тодора Манојловића, Лајоша Филепа...

5 У документацији Збирке ликовне уметности постоји део превода у рукопису. Извор је: Délvidéki Ujség, Nagybecherek, 1910, III, 16.

6 Потврда Шимона Холошија да је Емил Женар у његовој школи боравио у марту и априлу 1910, НМЗР, Ж/2

7 Потврда да је Емил Женар похађао Уједињену приватну школу за проучавање цртања и малања у Минхену, НМЗР Ж/3

8 Сведочанство Уједињене приватне школе за проучавање цртања и малања Емилу Женару из Великог Бечкерека. Издато у Минехну 14. маја 1912, НМЗР Ж/4

9 Данас се то место зове Баја Маре и припада Румунији.

10 Сведочанство издато Емилу Женару о боравку у Ађбањи, 25. јул 1912, НМЗР Ж/5

11 Сведочанство са потписом Карољa Ференција издато Емилу Женару о боравку на пештанској Академији, 21. јун 1913, НМЗР Ж/6

11 *Torontal*, бр. 291, 1912.

13 *Torontal*, br. 295, 24. XII 1912.

14 Исто.

15 Од 16. до 23. јуна 1919.

16 Од 19. до 29. децембра 1919.

17 *Torontal*, бр. 226, 12. октобар 1919.

18 *Torontal*, бр. 288, 30. децембар 1919.

19 Драгољуб Д. Чолић, „Познати Зрењанинци“, *Зрењанин*, 6. 2. 1971, Миодраг Грубачки, Варошке виђете, ГНБ „Жарко Зрењанин“, 2009.

20 У каталогу изложбе *Великобечкеречки сликарски атељеи* (1969) Вукице Поповић, стоји репродукована ова слика и поред означена под бројем 64, али је међу каталошким подацима нема, те немамо сазнања где се она данас налази.

21 *Torontal*, 1. 5. 1920.

22 Петер Шнајдер (1886–1944) је такође похађао колонију у Ађбањи и излагао са „Великобечкеречким импресионистима“. Александар Лажечников (1872–1944) емигрира из Русије и долази у Велики Бечкерек где се запошљава на место наставника цртања у гимназији, наследивши Антала Штрајтмана. Такође излаже са групом „Великобечкеречки импресионисти“ али и са другим руским сликарима.

23 *Банатски гласник*, 21. јун 1925.

24 Бела Дуранци помиње да су то били: Шандор Олах и Елемер Чинчак из Суботице, Лајош Хушвет из Сомбора, Ференц Семењеи из Мокрина, Петер Шнајдер, Емил Женар, Јожеф Варкоњи и Александар Лажечников из Великог Бечкерека, Емануел Шифуоско из Вршца и шесторо ученика – сликара аматера. Види: Bela Duranci, *Umetničke kolonije*, Osvit, Subotica 1989.

25 Бела Дуранци каже да је колонија трајала месец дана, да су сликари имали обезбеђен смештај и храну, да су у дворишту Варкоњијеве виле разместили своје штафелаје, те да се највише сликао портрет, фигура у пленеру и свакако пејзаж.

26 Јелена Кнежевић, *Прва приватна сликарска школа у Зрењанину*, рукопис, документација ЗЛУ

27 Указ бр. 69/1919, 1. фебруар 1919, Историјски архив Зрењанин

28 Предмет: попуњавање чиновничких места, 9. 12. 1919, бр. 15171/1919, Историјски архив Зрењанин

29 Решење о именовању Емила Женара за саветника у сирочадским стварима, бр. 3533/920, 19. 2. 1920. Историјски архив Зрењанин

[30] *Споменица Историјског архива Зрењанина 1947–2017*, Историјски архив Зрењанин 2018.

[31] Исто, у: Градско поглаварство Петровград 1919–1941, Исказ о дисциплинској истрази градских чиновника због продавања градске архиве месарима бр. 19578/1921. Хвала др Филипу Крчамру на указивању на овај случај и коришћење *Спомен-ице* Историјског архива Зрењанина 1947–2017. чији је уредник.

[32] Уверење којим се Емил Женар поставља за хонорарног наставника у Грађанској школи у Белој Цркви, 23. јануар 1936, НМЗР Ж/8

[33] Уверење којим се Емил Женар поставља за хонорарног наставника у Реалној гимназији у Белој Цркви, 11. мај 1936, НМЗР Ж/7

[34] Извештај за школску 1937–38. годину, Државна реална гимназија у Белој Цркви. Хвала колеги Игору Вокоуну, кустосу-историчару уметности у Народном музеју у Белој Цркви на овом податку.

[35] Уље на платну, 31 x 44 cm, д/д: E. Zsénár, приватно власништво

[36] Jelena Knežević, *Antal Štrajtman, Emil Ženar, Jožef Varkonji i Jene Velder*, Narodni muzej Zrenjanin 1989.

[37] Обе ове слике се по последњим подацима налазе у приватном власништву у Новом Саду

[38] Податак о изложби добијен од Озрена М. Радосављевића из Беле Цркве: *Лексикон белоцркванских уметника*, рукопис.

[39] Емил Женар, *Цвеће у вази*, 1953, уље на платну, 62 x 62 цм, д/д: E. Ženar 1953, инв. бр. ЗЛУ. 1130. Ово дело је Народни музеј Зрењанин откупио од Катарине Гранате из Београда, 26. 6. 1986. године

[40] Умрлица Емила Женара, НМЗР Ж/10.

[41] Јелена Кнежевић је 1996. утврдила да није у питању како се испрва мислило Велдер, већ Вадлер и то је саопштила и Бели Дуранцију приликом писања његовог каталога *Нађбања и Војвођани*.

[42] Из рецензије Беле Дуранција упућеној Јелени Кнежевић при раду на изложби и каталогу.

[43] Изложба је одржана прво у Галерији Иштвана Нађа у Бају (Мађарска) током лета 2009. да би потом била постављена у Народном музеју Зрењанин исте године. Аутори су били публициста Ференц Немет и музејски саветник Јелена Кнежевић

ЛИТЕРАТУРА

Duranci, Bela. *Umetničke kolonije*, Osvit, Subotica, 1989.

Duranci, Bela. *Streitmann Antal*, Fordította: Mikula Mária /Forrás: Híd 1991.

Duranci, Бела. *Nađbanja i Vojvođani, Sto godina umetničke kolonije,* Likovni susret, Subotica 1996.

Ђармати, Марта. *Пештански ђаци*, Спомен-збирка Павла Бељанског, 2020.

Кнежевић, Јелена. „Настава ликовне уметности у Гимназији“, у: *Зрењанинска гимназија 1846–1996*, Народни музеј Зрењанин, 1996.

Knežević, Jelena. *Antal Štrajtman, Emil Ženar, Jožef Varkonji i Jene Velder,* Narodni muzej Zrenjanin, 1989.

Кнежевић, Јелена. „Сликарство у Зрењанину 1900–1944“. у: М. Арсић (ур.) *Сликарство у Војводини 1900–1944*, Галерија савремене уметности, Нови Сад 1991.

Крчмар, Филип. (ур.) *Споменица Историјског архива Зрењанина 1947–2017*, Историјски архив Зрењанин 2018.

Popović, Vukica. *Mađarski slikari u Banatu, Pola veka izložbene delatnosti u Zrenjaninu, 1890–1940,* Narodni muzej Zrenjanin, Zrenjanin 1979.

Olivera Skoko, National Museum Zrenjanin

EMIL ŽENAR – ARTISTIC PATH OF A BANAT PAINTER

Summary

The collection of fine arts in the National Museum in Zrenjanin keeps only one painting by Emil Ženar (1884–1954), but also 10 documents that direct us to the artistic movement of this painter. His talent was first noticed by the secondary school teacher in Veliki Bečkerek (today Zrenjanin), Antal Strajtman, and then by the famous Uroš Predić, who also wrote him a recommendation for his further education. Thanks to that, Ženar received a scholarship from Toronto County, which enabled him to go to Munich. There he first attended

the private school of Simon Holosi and then the United Private School with Hans Schildknecht and Maurice Weinhold. The year 1912 was especially important for Emil Ženar. That year he enrolled in the Pest academy, stayed in the colony in Nađbanja under the supervision of Karol Ferenc, and during December in Veliki Bečkerek he exhibited at the famous exhibition of "Great Beckereck Impressionists". In 1931, he went to Bela Crkva, where he was employed as a part-time art teacher at the Civic School and the Real Grammar School. After retiring, he moved to Belgrade, where he died in 1954.

UDC 061.48:730-055.2(497.113Kikinda)(091)

ВАЈАРКЕ СРБИЈЕ И САВРЕМЕНА СКУЛПТУРА – МОНУМЕНТАЛНЕ СКУЛПТУРЕ У ТЕРАКОТИ ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ *ТЕРА* У КИКИНДИ

Верица Немет,
Центар за ликовну и примењену уметност *Тера*

Апстракт: Овај рад прати уметничко стваралаштво српских академских вајарки које су учествовале на Интернационалном симпозијуму скулптура у теракоти *Тера* у Кикинди, током протеклих 40 година његовог постојања. Активно стварајући и оплемењујући нашу националну вајарску сцену од 80-их година прошлог века, па све до данас поставља се питање колико је јавност заиста упозната са стваралаштвом ових уметница. Ослањајући се на проблематику видљивости и валоризације 26 уметница на вајарској сцени Србије, рад прави један кратак осврт разматрајући дискурс, улоге и позиције уметница у овом медију – скулптури. Паралелно, сагледава се и рукопис представљених уметница на Симпозијуму *Тера* који се анализира на примеру њихових монументалних скулптура у теракоти.

Кључне речи: вајарство, скулптура, српске вајарке, теракота, глина, Интернационални симпозијум скулптура у теракоти *Тера,* Кикинда, монументалне скулптуре у теракоти

УВОД

Оснивање Интернационалног симпозијума скулптуре у теракоти *Тера*

Идеја о *Симпозијуму Тера* рођена је 1968/69. године када је академски вајар Слободан Којић био на трећој години студија. Препознавши потенцијал напуштеног простора Погона 2, некадашње фабрике црепа и цигле „Тоза Марковић“[1] сграђеног 1905, годинама је покушавао да добије дозволу да у исти „усели“ будући Симпозијум скулптура у теракоти и у тој намери успео је десет година касније, када је одржан први сазив. Пар година пре оснивања Симпозијума *Тера*, крајем седме деценије прошлог века, ликовна сцена некадашње Југославије постепено је почела да се мења а идејна исцрпљеност постконцептуалистичког приступа дематеријализације у уметности постојала је све присутнија (Merenik 1995: 13).

Након четири деценије постојања Симпозијума *Тера*, захваљујући истрајности и визији једног човека која не јењава, почевши од те 1982. године, сваког јула месеца Кикинда, односно атеље *Тера* постаје својеврсна уметничка Мека за вајаре са свих меридијана света. До данашњих дана та пракса не изостаје, те тако скулптуре које настају на сазивима оправдавају чињеницу да је *Тера* један од пунктова афирмације иновативних идеја. Паралелно са тим, сведоци смо једне озбиљне заинтересованости уметника који желе да граде скулпторска дела, која по својим димензијама, ликовним и визуелним структурама, представљају скулптуре монументалног карактера. Управо је монументалност или испитивање могућности креативног уметничког истраживања, експериментисања и испитивање граница материјала као и самог медијума била иницијална идеја академског вајара Слободана Којића. Дела која су оставили иза себе уметници, представници савремене ликовне сцене из различитих делова света, допринела су вишеслојном карактеру музеалности колекције *Тера*.

У атељеу *Тера* (Сл. 2), током месец дана боравка, сваки уметник дужан је да на поклон остави једну скулптуру великог формата и две скулптуре мањих димензија, све што креира преко тога слободан је да понесе и користи за своје излагачке потребе. Уметницима су на располагању сви потребни алати, шест пећи различитих димензија и за различите температуре печења, али најдрагоценија је свакако подршка вишедеценијског познаваоца

глине и свих њених својстава конзерватора-техничара Милана Рамајиа.

На овај начин створена је колекција која тренутно броји преко 1200 радова различитих формата, а која се све до отварања Музеја *Тера* налазила у оквиру јединственог Парка монументалних



Сл. 1. Поглед на стари део дворишта атељеа *Тера* (Фото: Владимир Сретеновић)



Сл. 2. Унутрашњост атељеа *Тера* 2019. (Фото: Игор Грандић, ЦЛПУ *Тера*)



Сл. 3. Стална поставка Музеја *Тера* (Фото: Владимир Сретеновић)

теракотних скулптура (Сл. 1) у дворишту атељеа *Тера*, као својеврстан музеј у простору на отвореном (Sunara 2019: 38–39).

Сваке године право учешћа (једном за читав уметнички век) добија пет до осам уметника из земље и иностранства. Закључно са 2020. годином, у оквиру Симпозијума стварало је 245 уметника из 43 земље.

Тријада *Тере* заокружена је 2017. године са претварањем касарнског објекта у будући музеј. Некадашња зграда мањежа, данас Музеј *Тера*, површине око 2100 квадратних метара, састоји се из две међусобно повезане целине – главног дела објекта у коме је смештена стална поставка (Сл. 3) и анексног дела који се налази непосредно уз главни улаз, у коме је смештен један мањи галеријски простор намењен за одржавање повремених изложби.[2]

Феномен зван Симпозијум/Колонија

У некадашњој Југославији, а касније њеним распадом у Србији, колоније, односно симпозијум оснивани су са идејом децентрализације културе и уметности. У нашем случају, креативан простор у којем се реализује скулптура од теракоте, представља место на којем се практикују нове технике и технологије уз поштовање специфичног материјала – глине. Врло важан део учествовања у поменутим манифестацијама јесте и остваривање и развијање заједништва, које у клими свеопштих промена парадигме коју живимо постаје *sine qua non* продуктивног става (Prohaska-Marković и др. 2009: 35). С друге стране сведоци смо поновног разматрања, преиспитивања и увиђања значаја феномена уметничких колонија/симпозијума[3] са аспекта културне политике, уметничке продукције (Сл. 4, 5, 6), културног туризма, као и умрежавања на међународном плану.

Зашто је *Тера* феномен?

Настављајући идеју о колонији уметника, као идеалном месту и прилици за креативни рад, а коју у Кикинди можемо пратити од покушаја оснивања кикиндске ликовне колоније 1955. године, Симпозијум *Тера*, са собом је донео и једну посебност, када су манифестације ове врсте у питању (Duranci и др. 2009: 13–19). Специфичност овог уметничког окупљања, поред тога што спада у







Сл. 4, 5, 6. Парк монументалних скулптура од теракоте у Атељеу *Тера* (Фото: Владимир Сретеновић)

групу малобројних/преживелих вајарских симпозијума у нашој земљи, грађена је на употреби глине, материјалу који међу вајарима углавном нема статус крајњег материјала. Управо ова недовољно уважена улога и употреба глине у креативном процесу, у довољној мери разоткрива слабу заступљеност теракоте на уметничкој сцени, а поготово у водећим токовима савременог стваралаштва.

СРПСКЕ ВАЈАРКЕ ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ ТЕРА

Предисторијат: савремена скулптура у Србији

Посматрајући са аспекта историје уметности, скулптура је на један посебан начин баштинила и подржавала значајну улогу коју је имала у формирању визуелне структуре једне културе. О томе какав је однос друштва према скулптури, изречени су у различитом обиму, глобални прегледи – развоја, стања, пластичких квалитета, односно домета југословенске и српске скулптуре сагледане кроз друштвено-историјске околности, услове настанка, стилистичке тенденције и доминантне личности (Kulić и др. 2012: 7). Објашњење вајарске делатности у Србији, па тако и у Војводини, изузетно је компликовано будући да је оптерећено комплексном социолошком проблематиком, уосталом као и сви садржаји у савременом свету.

Протагонисти постмодерне мисли у југословенском друштву су се тако бавили готово необавезним анализама дискурса, симбола и културе, при чему је по правилу провејавао недостатак оријентације и полазних принципа за обликовање будућности, што је епоху начинило идеалним простором за нову политику идентитета (Čalić 2013: 364–366). У оквиру таквих токова променио се и дотадашњи статус скулптуре. Иновативне импулсе на уметничкој сцени који су до тада највећим делом долазили из сликарског миљеа, сада је са собом доносила и скулпторска уметност која осваја место које никада раније није имала. Тих година као важан део уметничких струјања успоставља се Интернационални симпозијум скулптуре *Тера*, као један од актера који активно доприноси овом преусмеравању савремене уметничке сцене. Глина – теракота – скулптура – *Тера* – мапирале су ово подручје на светској уметничкој сцени, а уједно постале и својеврсни културолошки повод за нови доживљај самог града Кикинде. Свакогодишња симпозијумска окупљања обезбеђивала су стваралачка достигнућа која су истински партиципирала у главним развојима српске/југословенске вајарске уметности (Stepanov 2002: 1).

Перспектива и положај скулптуре у актуелном тренутку нема такав статус као што је то био случај у претходним деценијама, а једна у низу последњих јавних полемика о статусу скулптуре на нашем простору десила се у оквиру дебате *Скулптура у*

Србији данас, поводом изложбе *Вајари и вајарке Србије* (2019).[4] Том приликом отворена су многа питања савременој скулптури: да ли она постоји као аутономни медиј, колико је познавање контекста неопходно за схватање уметничког дела, какве су јавне скулптуре у нашим градовима и да ли су само споменици јавне скулптуре, као и какав је квалитет факултетског образовања будућих вајара и који су њихови изгледи за посао након завршеног образовања. Прошлогодишња истоимена изложба у свом фокусу имала је радове малог формата, што јасно указује и на услове у којима уметници раде и стварају услед ових околности условљених епидемијом корона вируса. Тренутна ситуација само је додатно рефлектовала неке од дугогодишњих проблема, попут недостатка атељеа, радионица и примерених простора за рад. Последица овакве ситуације у култури и сличних потешкоћа изазваних истом јесте велики број уметника који неретко угрожавају сопствено здравље стварајући у кућним, импровизованим условима. Нажалост, српска скулптура се већ деценијама уназад суочава са проблемима и пролази кроз процесе у основи сличне као и скулптура на међународној уметничкој сцени.

Женска видљивост, улога и позиција у уметности/вајарству

Уметност и род су многоструко повезани, што је временом постајало све видљивије. Један од проблема савремене уметности је род, препознат као друштвено и културолошки конструисана категорија мушкости и женскости, супротно есенцијалистичким тврдњама о биолошки детерминисаној полности. Положај уметница пре Првог таласа феминизма[5] није се много разликовао од традиционалног места и улоге жене уопште у друштву и другим професијама. Прве уметнице су сматране готово куриозитетним појавама у историји уметности а њихов рад је често био маргинализован, запостављен или погрешно ауторизован (Kojić-Mladenov и др. 2011: 1).

Какво је присуство вајарки на домаћој ликовној сцени или да ли је скулптура за жене? Каква је улога вајарки у скулптури данас у Србији и какав је њен значај за развој актуелне уметничке праксе? Какав је њихов статус у скулптури данас будући да према краткој анализи уписа на смер вајарство у протеклих неколико година озбиљно предњаче жене? Шта каже струка, односно каква је валоризација и видљивост ликовних уметница и њиховог уметничког стваралаштва?

Постављање питања је нужан предуслов да се покрене дијалог на теме које су проблематичне и којима недостаје простор да се о истима прича, а овај рад јесте само увод у даља истраживања ове проблематике: валоризације, положаја, статуса, видљивости, доприноса и улоге вајарки у нашој скулптури. У нашој колективној меморији постоји рупа[6] тамо где би требало да буде сећање на жене и њихову прошлост, а понекад и стваралаштво. С тим у вези, најважнији задатак је да се повеже старо и ново, да се успостави историјски континуитет наслеђа жена у остваривању еманципације.[7]

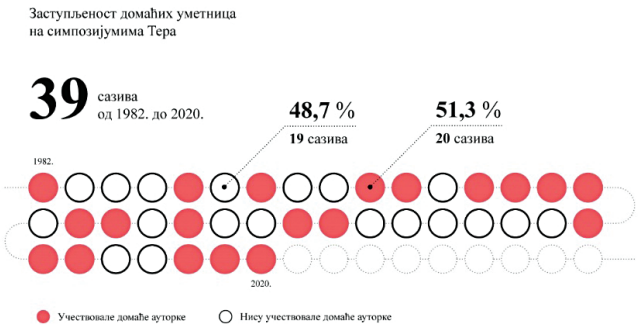
С почетком 20. века жене су освајале све активнију улогу на уметничкој сцени, како локалној тако и интернационалној, али та права експанзија присуства на ликовној сцени коју су донеле сликарке, није била усаглашена са истим појавама када је била реч о вајарству.[8] Револуција у скулптури, односно до промене мита да је вајарство *ӣруба мушка сӣвар*, у Србији долази тек 50-их година прошлог века, и тако се улазак жене у скулптуру поклопио са општом либерализацијом ове дисциплине.[9] Српска скулптура добија крила и усаглашава се са ветровима модерне и тада доживљава свој преокрет и процват. Стилски скулптура пролази кроз много *изама*, и на већини радова није била видљива тежња уметница да критички анализирају родне разлике, да истичу свој пол или сексуалност. Револуција се огледала у форми – која бива ослобођена свих дотадашњих канона, тако да на велика врата улазе нови материјали, теме, радикални експерименти у пољу фигурације, док се у нефигурацији тежи ка асоцијативном или чисто апстрактном саопштавању. Овај период изнедриће капитална дела савременог стваралаштва, данас културне баштине.

Колико о тим истим делима знамо када је реч о женском стваралаштву и колико су она присутна у збиркама, музејским поставкама или у оквиру изложбеног програма, одговор је крајње предвидив. Околности које су битно утицале на карактеристике развоја вајарске делатности, поред хронолошких граница, техничко-технолошког успореног прогреса и стилске неуједначености, не смемо да

заобиђемо, као и (не)заинтересованост струке за континуирано праћење стваралаштва уметница, које су у вајању налазиле свој рукопис и израз. Тако се отвара једно празно поље у којем често не баратамо са довољно информација, а у неким случајевима готово и никако. Управо недостатак тих података о онима који су живели у прошлости, о артефактима које су оставили иза себе, а који обликују нашу културну имагинацију (Dawson 1994: 48), за последицу ће имати умањен потенцијал да иста делују на наше схватање садашњости и будућности. Како наслеђе конституише идентитете које друштво жели да очува и да их се сећа, институције наслеђа свесно или несвесно конституишу представе о томе шта је темељ наших **колективних сећања** и шта, самим тим треба да буде и основ наших савремених и будућих идентитета (Grahn 2015: 29), о чему најбоље говори случај Вуке Велимировић, прве српске вајарке.[10] С друге стране света, о томе како уметност увек репродукује доминантне друштвене односе, говорила је америчка историчарка уметности Линда Ноклин у есеју *Зашто нема великих уметница*? (1971), у којем је (с)рушила мит о таленту и генијалности великог Уметника.[11] Овај рад својеврсна је расправа, односно деконструкција устаљених знања, појава и ауторитета о томе на који начин треба писати о историји уметности жена и какви су то у ствари темељи ове врло моћне институције (система) уметности.

Данас, овај друштвени карактер рода постаје све битнији за уметност захваљујући створеним могућностима за ново сагледавање и преиспитивање уметничке прошлости. Својеврсни омаж, али и решење за (ре)интерпретирање историје женског стваралаштва можемо наћи у оснивању женских или родних музеја који отварају нови терен у области историографије, у смислу постављања питања која нам помажу да разумемо како су жене обликовале своје животе и изразиле их (и настављају да изражавају) у односу на друштвене промене (Vaquinhas 2015: 41).[12]

У Србији, корак ка адресирању потребе да се створи простор за стицање бољег увида у женску историју, културу и уметност учињен је од стране струке која је основала (2019) виртуелни музеј жена – *ЖеНСки музеј*.[13] Примарни циљ овог пројекта свакако јесте неговања културе сећања и иницирање видљивости ипак маргинализованог женског културног наслеђа. Захваљујући изразитим залагањем појединаца и колектива, како у нашој средини тако и у свету, дешавају се промене које утичу на савремену родну политику тако што отварају нова места за дискусију и актуелизацију бројних тема и учесника (Mustedanagić 2020: 1). Управо кроз ову кратку анализу колекције *Тера* имаћемо прилике да на једном примеру видимо заступљеност домаћих вајарки са наше уметничке сцене. (Сл. 7, 8)



Сл. 7. Графички приказ о заступљености српских уметница на Симпозијуму *Тера*



Сл. 8. Графички приказ о заступљености српских уметница у сталној поставци Музеја *Тера*

И за крај, једна тривија: најстарија учесница је у години гостовања на Симпозијуму *Тера* имала 80 година (Ана Бешлић), док је најмлађа имала свега 26 година (Лана Васиљевић), а просечна старост учесница је 45 година живота.

Музеолошка обрада колекције *Тера*

При музеолошкој обради скулптура из колекције *Тера*, коришћена је документација, односно каталошки прикази изложби, описи, доступни натписи у дневној штампи, часописима, порталима

(паушалном литературом),[14] биографски подаци о ауторима. Све то скупа био је добар, али не и довољан темељ за прецизнију типолошку и тополошку идентификацију. Недостатак целовите историјске дистанце онемогућава релевантну историјско-ликовну квалификацију како одређених појава у вајарској делатности, тако и личности које су били актери. Полазну основу, ипак, чине генерализована разматрања, а разлог томе је неажурирана примарна документација.

Колекција вајарских радова ЦЛПУ *Тера*, уз сво поштовање своје јединствености, уклапа се у слику историје српског и југословенског вајарства, као и у потенцијалне препреке приликом њеног дефинисања. Већ у првој музеолошкој обради поменуте колекције, током процеса дигитализације, односно приликом индентификације према ауторима, типолошком и хронолошком разврставању, уочљив је карактер ове јединствене савремене колекције скулптура у теракоти – велики формат. Како је збирка део „живог“ организма установе којој припада, приоритет у будућем раду биће количина докумената сваког њеног предмета, као и музејска комуникација са светом у којем обитава.

Вајарке и монументалне теракоте из колекције *Тера*

Данас, механизми повезаности уметности и рода су највидљивији у присуству нових тема и мотива у уметничким делима, у критици традиционалне репрезентације жене у медијима и уметности, као и у новом положају жене у уметности која више није неми објекат, већ актер уметничког дела. Уметнице се све више окрећу истраживању кодова културе и утицају масовних медија у обликовању друштвених стереотипа. Анализирају историју уметности и интервенишу на примерима из прошлости, преиспитују постојеће ауторитете, критикују их или откривају дела заборављених уметница и поново их кроз свој ликовни ангажман представљају јавности (Kojić-Mladenov 2011: 1, 52).

Колекција *Тера* полако осваја статус антологијске вајарске продукције теракотних скулптура. Током протекле четири деценије регистровала је и на свој начин бележила кретања у савременој ликовној уметности, од сведене фигурације и геометријске апстракције, преко експресивне форме и импресивне нарације.

У даљем тексту апострофираће се скулпторски рукописи 26 уметница из периода њиховог учешћа на Симпозијуму *Тера*, покривајући интервал од 1982. до 2020. године.

Мирослава Којић

(Кикинда 28. јануар 1949)



Сл. 9. Мирослава Којић на првом сазиву 1982. (фото: Шандор Меланк)

Заједно са Слободаном Којићем основала и даље *живи* пројекат *Тера*. Њено стваралаштво у *Тери* обележила су два учешћа, што је изузетак,[15] с обзиром на то да је правило да уметник има прилику само једном током свог креативног века, да гостује на Симпозијуму *Тера*. Прво учешће се десило на првом сазиву 1982, а друго 2015. године. Током осамдесетих година радила је у оквиру скулптуре схваћене као јединственог и компактног облика у простору, са назнакама утицаја тада актуелних неоекспресионистичких тенденција. Након 2000. својим комплексним и визуелно изузетно интересантним и ефектним реализацијама, Мирослава Којић (Сл. 9) на експлицитнији начин доказује и своју дугогодишњу заинтересованост за смелија просторна истраживања и комуникацију условљену сталним променама односа свих елемената унутар рада, али и променама насталим услед компоновања амбијенталне инсталације сваки пут на нов и другачији начин, и са тим повезане релације са публиком: „Крхкост, ломљивост и та-

наност самих фрагмената, а тиме и формиране целине, поистовећују се са идејом пролазности, важност тренутка, непоновљивост, променљивост, неизвесност (Mladenov 2002: 4–20; Vuksanović 2013: 19).“ Основно полазиште је живот. Монументалним радом *Анафора-епифора* (2015) она је симболично кроз понављање форме, односно изворним контекстом ових стилских фигура, представила пуноћу и јачину самог материјала, као и осећања који исти у себи чува, на тај начин је скулптуру обогатила једним одређеним емоционалним тоном.

Олга Јеврић

(Београд, 29. септембар 1922 – Београд, 10. фебруар 2014)



Сл. 10. Олга Јеврић и конзерватор–техничар Милан Рамаји 1991. (Фото: Шандор Меланк)

Скулптуре Олге Јеврић (Сл. 10), једне од најзначајнијих личности наше уметности, поседују универзална формална и метафоричка значења изражена експресивним и сензибилним језиком, при чему је она створила оригиналну, чисто ликовну форму прочишћену до апстрактног, универзалног облика. Уметница стрпљиво гради облик, суверено влада процесом његовог настајања, а резултат свега је аутентична скулпторска форма јасних конструктивних начела, набијена емоционалношћу и експресивношћу која је чини динамичном и тактилном. Олга је сву ту унутрашњу тектонику осетила додиром руке и потом цизелаторским поступком дефинисала и регистровала сваки импулс (Stepanov 1991: 3). Као да је на тај начин објавила живот облика и понудила га посматрачу, његовом доживљају. Ослободивши своје скулптуре гвоздених носача који су дуго били својствени њеном делу, изградила је стамене, чврсте форме које кореспондирају међусобно и са околним простором, у фактури која истиче сва естетска својства теракоте, дајући јој конзистентност најчвршћег материјала (Subotić 1992: 2).

Олга Јанчић

(Битољ, 1. фебруар 1929 – Београд, 25. октобар 2012)



Сл. 11. Олга Јанчић у тренутку стварања, 1996. (Фото: Шандор Меланк)

Дело Олге Јанчић (Сл. 11) је на граници скривања и отварања, материјалног и етеричног. Као посебна тематика издваја се однос према телу, материнству, љубави, плодности и еротици. Дела су органска по својој доминантној овалној форми, а дубоко виталистичка по идеји коју жели уткати. Теме које су је привлачиле представљају животне принципе и имају за циљ да транспонују емотивна стања, асоцијације и идеје у облик, често избегавајући елементе нарације, већ истичући непроменљивост и вечност животних сила у егзистенцији човека и природе. Заокупљена људским феноменима, стањима, искушењима и капацитетима душе, природним циклусима и физичким силама, њена чиста сведена форма настала је на основама наклоности ка раној, архајској скулптури, али са елементима модерно схваћеног облика. Експресивност је овде последица и тумач доживљеног света уметниковог.

Ана Бешлић

(Бајмок, 16. март 1912 – Београд, 27. јануар 2008)



Сл. 12. Ана Бешлић у тренутку стварања скулптуре *Џакови*, 1992. (Фото: Шандор Меланк)

Ана Бешлић (Сл. 12), прва академска вајарка у Суботици, остварила је племенити спој благог унутарњег покрета облика и спољњег урањања у простор који те облике окружује. Глатка фрактура њених чистих форми има велике тактилне вредности које од материјала какав је теракота чини скулптуре органски топлим и животним (Subotić 1992: 3). Скулпторска форма тако постаје самодовољни фрагменат свакодневнице, интимности – живота. Биолошка скулптурална метафоризација је изведена или алузијом на биолошке облике у природи (наслагани *Џакови* пуни пшенице) или развојем универзалне виталистичке органске потенцијалности апстрактних или меких облика.

Дарија Качић

(Београд, 1959 – Београд, 2018)

Дарија Качић својим односом према премошћавању медија остаје у најбољој традицији скулптуре и њених иманентних проблема, истичући метафоричност као полазну тачку за просторна одређења. Инсталација Дарије Качић (Сл. 13) дефинише реалан и фиктиван простор, остварене и



Сл. 13. Монументални рад *Када* Дарије Качић, 1992. (Фото: Шандор Меланк)

имагинарне волумене, перспективу која се осећа или замишља (Subotić 1992: 4). У сталној поставци Музеја *Тера* се налази скица овог рада.

Драгана Илић Кажић

(Београд 1966 – Београд, 3. децембар 2020)



Сл. 14. Драгана Илић, испред бисте Слободана Којића, 1994. (Фото: Шандор Меланк)

Код Драгане сусрећемо строго поштовање низа конвенција којих се скулптура одувек придржавала. Пре свега, ради се о портрету као класичном скулпторском жанру, чак и портрету који настаје обавезним позирањем модела (Сл. 14), с намером и циљем да се физиономија модела у завршном изгледу скулптуре несумњиво препознаје. Уз то, наравно, иде и стриктна примена мануелног поступка, задржано је моделовање као начин обраде форме, искључује се употреба савремених техничких помагала, не користе се нови материјали, све што се подузима у процесу рада уобичајено је

у вековној пракси скулптуре. Ова уметница склона је схватању да и када је најкрхкија, сасвим интимна, упућена само блиским особама, уметност остаје у себи врло постојана, одговорна пре свега својим унутарњим и аутономним особинама (Denegri 1994: 1).

Жељка Момиров

(Нови Сад, 1962)



Сл. 15. Жељка Момиров испред своје скулптуре на вагонима 1994. (Фото: Шандор Меланк)

Сваки њен рад је својеврсно обележје свести и алтернативни пут у ново, што је био случај и са овим монументалним радом. Претпоставља се на основу доступне грађе да је рад који се налази у сталној поставци Музеја *Тера* део циклуса (Сл. 15) *Тотеми и знаци* (период од 1990. до 1997). Скулпторски израз може се свести на форму симбола и архетипова. Креираним радом уметница је идеју монументализма пренела у теракоти, стога скулптуре ове ауторке уместо ограничених планова и визура, нуде тоталитет сагледавања, отварајући се са свих страна. Естетске вредности њених скулптура очитавају се обилажењем око самог рада откривајући на тај начин једну јасну синтезу нарације масе и површине.

Вера Стевановић

(Београд, 1953)

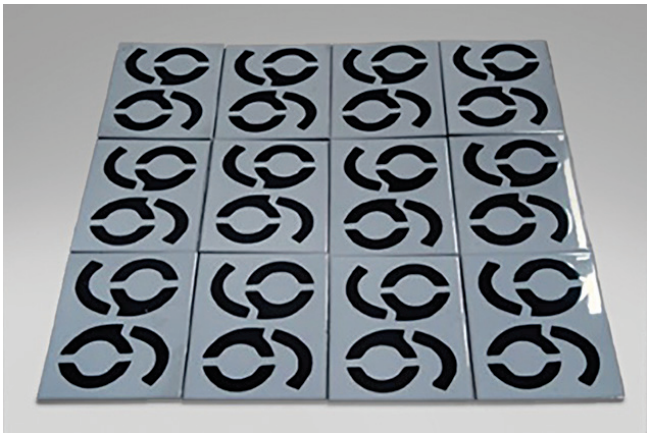


Сл. 16. Вера Стевановић, 1995. (Фото: Шандор Меланк)

Вера Стевановић (Сл. 16) је још од почетка осамдесетих година на плану стварања тада једне нове стваралачке самосвести, али и нове осећајности скулптуре, дала допринос о чему сведоче и радови које карактерише окретање ка геометризованој формацији независних елемената, настали на Симпозијуму *Тера*.

Мирјана Ђорђевић Талер

(Београд, 1967)



Сл. 17. Једини и тандемски рад Мирјане Ђорђевић Талер са вајаром Иваном Илићем, 1996. (Фото: Шандор Меланк)

Карактеристика за уметност ове вајарке је минимална естетика и концептуални приступ медијској и просторној обради теме. Конкретно, у овом раду се опажа геометријски приступ, употреба *ready made* предмета (Сл. 17), узетог из свог природног

контекста и изложеног као уметност, односно коришћење предмета. На овом примеру је то случај са посебно рађеним и штампаним плочицама – систем који регулише распоред елемената. Користећи се симболиком елемената, уметница у својим радовима – инсталацијама и објектима ставља акценат на симетрију, комбиновање техника, нових технологија и материјала.

Маријана Гвозденовић

(Београд, 1961)



Сл. 18. Маријана Гвозденовић, *Хелена*, 1997. (Фото: Владимир Сретеновић)

Једна од две уметнице која је својим радом у име државе представљала југословенски павиљон на венецијанском Бијеналу. Према речима саме вајарке, прва скулптура хаљине (Сл. 18) настала је 1997. године у Кикинди током 16. Симпозијума *Тера*. Скулптура је била посвећена мајци уметнице, а настала је након њене смрти. Представља веродостојни приказ мајчине хаљине, односно облика њеног тела, висине око два и по метра. Рад се ослања на тему недостајања и данас је својеврстан *спо-меник оној које више нема*. Уметница ће се у годинама потом враћати теми *хаљина*[16] радећи их у другом материјалу, бронзи. Овај монументални рад више не припада колекцији *Тере*, већ је поклоњен Италији након венецијанске изложбе, будући да наша држава није имала средстава да плати транспорт скулптура назад за Кикинду.[17]

Тамара Ракић

(Београд, 21. фебруар 1961)



Сл. 19. Тамара Ракић испред своје скулптуре *Симбол плодности*, 1997. (Фото: Шандор Меланк)

Цео стваралачки опус посвећен једној фигури, која је њен печат, потпис, мотив, знак – *пси хртови*. Скулптура је део целине, односно приче о *Симболу плодности* (Сл. 19) код старих Словена. Уметница је реинтерпретирала ту представу која се иначе приказивала празним ћупом, који у првој трећини (доњој), дакле по ивици ћупа, има рељеф који је заправо представљао причу те породице, док остале две трећине чини празнина, завршавајући се поклопцем на којој су биле фигуре, две до четири које су чувале плодност. Тамара Ракић тако користи за тај рад своју препознатљиву хртолику форму да дочара идеју. Позната по стваралачком опусу у којем доминира карактеристична издужена, грациозна фигура хрта, уметница је вајала псе из свог окружења изражавајући кроз те фигуре пре свега емоције, сматрајући да је прави уметник онај који се увек радује због тога што ради и да је скулптура искључиво цртеж. У то време уметница се доста и сама бавила глином, односно теракотом као материјалом.

Дана Врховец

(Београд, 1960)



Сл. 20. Дана Врховец испред свог рада, 1997.
(Фото: Шандор Меланк)

Представља један, не тако позитиван пример, с обзиром на то да колекција *Тера* нема сачуван ниједан њен рад. Према сведочењима запослених у *Тери*, уметница је још давних двехиљадитих „посудила" свој монументални рад који никада није враћен, а за који постоји наговештај да је продат и инкорпориран у ентеријер једног дорћолског кафића. Захваљујући фото грађи имамо увид у сам рад, премда каталог из те године не постоји, односно није штампан. Но, оно што се из усмених података могло сложити јесте да се она током боравка на Симпозијуму *Тера* упустила у дијалог са материјалом, глином и да је креирала монументални рад у форми портала (Сл. 20), лука, капије. Скулпторски дар Дана Врховец испољила је у својој експресионистичкој интерпретацији аутентичног ликовног доживљаја пролазности. Монументалних димензија, снажне скулптуре у теракоти, иако нису тренутно пред нама, у тренутку када су рађене тежиле су да проблематизују и нагласе значај психологије уметности ове уметнице.

Татјана Тања Столповић

(Београд, 1946)

Рад Татјане Столповић (Сл. 21) одише процватом лаких конструкција чији се оквир развија попут града-тела, органског, биљног, минералног, ваздушног, неодредивог универзума. Инспирацију за своје радове уметница је пронашла у природи. Скулптуре у равни са формом, на прагу дефиниције,



Сл. 21. Татјана Столповић у тренутку стварања рада *Мали пејсаж 2*. 1986. (Фото: Шандор Меланк)

висе или једва додирују земљу. У својим инсталацијама уметница користи елементе, биљке или минерале, прикупљене током својих шетњи и путовања широм света, да би створила нове форме, склопове у које се поново интегрише.[18]

Борислава Продановић Недељковић

(Нови Сад 1948)



Сл. 22. Борислава Продановић Недељковић са кикиндским вајаром Слободаном Којићем, 1997.
(Фото: Шандор Меланк)

Уметница (Сл. 22) моделује фигуре истичући њихову органску структуралност, поставља их увек у однос према земљи, ваздуху, амбијенту живљења и потенцира њихово порекло из природе супротстављањем урбаним облицима. Тематски заинтересована за људску фигуру и њену околину, њене скулптуре и цртежи припадају фигуративној визуелној форми. Монументални рад *Мајка*

ове ауторке дели исти случај са радом Мирјане Гвозденовић, те ни овај рад више не припада колекцији *Тера*.

Лана Васиљевић

(Београд, 1973)



Сл. 23. Лана Васиљевић у атељеу *Тера*, 1999. (Фото: Владимир Сретеновић)

У раду ове уметнице акценат је на комуникацији, односу између речи и дела, али на неком субјективном нивоу упакованом у форму јавног. Са сваким својим радом она артикулише личне, веома интимне доживљаје као исход стварних репрезената наслеђеног искуства. Била је најмлађа учесница која је готово као тек свршени студент гостовала на симпозијуму, креирајући монументални рад – јастук, на којем је урезано *Daydream* (Сл. 23) односно *Сањарење*.

Ана Вићен

(Плочице, 24. октобра 1931)

Дела Ане Вићен (Сл. 24), чисто скулптурална, наклоњена домену рада *in situ*, повезују тектонску датост места и уклапају се у његово историјско и естетско искуство. Овим радовима она надограђује једну давнашњу тему, овога пут изведену монументално представљајући, као неки њени ранији радови, сублимацију и хибридизацију форми из



Сл. 24. Ана Вићен на изложби својих радова у Галерији *Тера*, 2002. (Фото: Владимир Сретеновић)

њеног богатог скулпторалног речника. Готово сва дела ове ауторке као да су једино мишљена као монументална и дела за отворени простор.

Јелена Јанев

(Београд, 1972)



Сл. 25. Јелена Јанев ствара рад *Мислим да могу да летим (вероватно само падам), мислим да сам најбоља (вероватно сам као и сви остали)*, 2002. (Фото: Владимир Сретеновић)

Читава идејна природа овог рада, који својим постајањем дословно креира одређени амбијент, заснована је на проблематизацији потенцијала и слојева читавог система односа између унутрашњег и спољашњег, између визуелног и тактилног. Овај рад (Сл. 25) кроз остварени амбијент, дакле на својеврстан начин уграђује се у излагачки простор, којем се прилагођава, али и од кога се ограђује. Преобликовани простор својом целовитом структуром није неутралан, већ је дефинисан тиме што се затвара/отвара у односу према посматрачу. Систем односа делова и целине подразумева управо ту динамичност опажаја, оних једновремених, свеобухватних, заустављених на површини и оних појединачних, постепених који се одвијају у простору. Посматрач учествује на начин коаутора, допуњујући његово значење факторима мисаоног ангажовања и личном психологијом.

Мира Бртка

(Нови Бановци, 5. октобра 1930 – Стара Пазова, 18. децембра 2014)



Сл. 26. Мира Бртка у тренутку рада на монументалној скулптури у атељеу *Тера*, 2005. (Фото: Владимир Сретеновић)

Теракотне скулптуре ове уметнице део су једног континуираног рационалистичког геометријско-конструктивистичког става којим се ова уметница бави још од седамдесетих година прошлог века. Једноставне валовито закривљене форме (Сл. 26), пирамидалне вертикале. Радови су употпуњени бојеним површинама, што истиче идеју реда и склада (Stepanov 2005: 11), а наглашава утисак геометрије. Монументалан рад састоји се из четири целине, две полуобле и две троугласте, које стоје насупрот једна другој, обојене по дијагоналама у плаву боју. Ако се прихвати теза да су радови напросто израсли из циклуса *Линеарна скулптура* (2003–2007) произлази и податак да њихова архитектоничност и досегнута монументалност, уз четврту димензију – време, потичу из разраде и превазилажења тог јасног, прецизног и готово конструктивистички строгог циклуса.

Оливера Парлић Карајанковић

(Београд, 1971)



Сл. 27. Оливера Парлић-Карајанковић у тренутку рада на скулптури *Док има даха* у атељеу *Тера*, 2006. (Фото: Владимир Сретеновић)

У својим радовима уметница истражује повезаност предмета, али и њихово доживљавање у складу са контекстом који се стално мења. Монументални рад рађен је комбиновањем материјала, теракоте и гуме, односно балона наранџасте боје који је интегрисан у отворену сферу, која попут капљице произилази из главног дела рада. Њен рад карактерише комбиновање техника (Сл. 27), трансформисање препознатљивих свакодневних предмета у симболичне и поетичне објекте који превазилажењем првобитне функционалности такође превазилазе и ослобађају улогу жене.

Нада Денић

(Кољани 1954)

Рад представља апстрактну форму асоцијативног порекла. Поштујући сам материјал и познавајући његове могућности, она се вешто упустила у грађење монументалних облика какав је скулптура



Сл. 28. Нада Денић ствара монументалну скулптуру *Зид*, 2013. (Фото: Владимир Сретеновић)

Зид (Сл. 28). Зид као симбол ограде и затварања или обележавања одређеног простора, често се тумачи као препрека коју треба прескочити и на тај начин кренути у авантуру освајања новог и непознатог. *Зид* може бити савезник у очувању личног простора, сопствене интиме као метафора за стање свести, штитећи од свега агресивног и деструктивног које прети из спољног света. Динамичност овог рада Нада Денић постигла је слагањем равних плоча, површина које како иду ка врху почињу да таласају (Mladenov 2013: 4).

Тања Остојић

(Ужице, 1972)



Сл. 29. Тања Остојић у моменту стварања скулптуре *Аутоакт у мастурбацији*, 2013. (Фото: Владимир Сретеновић)

Тело у концептуалном раду ове уметнице у служби је првобитне идеје, остварујући се као инструмент процесуалног поступка, кроз сплет уметничких референци. Лежећи акт (Сл. 29) рађен у пуној форми, представља концепт који заступа тежњу ка слободи изражавања женствености, слободи и женској сексуалности. Теме и појмови као што су: секс, егзибиционизам, жеља за јавношћу и јавним приказивањем, потреба за скандалом као битним инструментом деловања, сукоби, провокација, чине део уметничког инструмента ове уметнице (Mladenov 2013: 5). Њени наступи, уметност тела, видео радови, скулптуре, фотографије и књиге повремено садрже њено голо тело или се баве темама које се доживљавају као табу.

Биљана Поповић

(Београд, 26. март 1978)



Сл. 30. Биљана Поповић ваја *Невестин унутрашњи монолог*, 2014. (Фото: Владимир Сретеновић)

Људско обличје је главно средство уметничког израза ове уметнице. Она своје моделе проналази на старим фотографијама „са краја века", са венчања грађанског миљеа, на којима влада префињен и одмерен тон. Део ове атмосфере бива поновно оживљен више од једног века управо у кикиндској глини, са циљем сагледавања датости „устаљеног" следа животних циклуса, са посебним тежиштем на улози жене унутар њих. Унутрашњи живот модела, уметница је вешто приказала у једном другом времену и контексту, истовремено их стављајући у фокус преиспитивања традиционално схваћеног суживота. При овом су модели задржали свечани дух обреда преласка у наредни животни циклус, док се савременом посматрачу указује и нека загонетна, ванвременска озбиљност.[19] Овај рад део је пројекта који је обухватио два животна циклуса, од по седам година. Опус је отпочео

2005. стварањем глинених скулптуралних форми, а завршио се одбраном њеног докторског рада (2019). Унутрашњи монолог (Сл. 30) имплицира целовито биће, импресија се утискује у глину и транспонује у скулптуралну форму.

Весна Стојиљковић Пантелић

(Београд, 1948)



Сл. 31. Весна Стојиљковић Пантелић и конзерватор–техничар Милан Рамаји раде на скулптури *Гертруда и јапонски морнар у танги*, 2014. (Фото: Владимир Сретеновић)

У остварењу ове ауторке, такође централно место представља људско тело као једно од значајних мотива у визуелној уметности. Компактне целине и заобљене форме Весниних скулптура проносе ведар дух и доносе нам савршеност органски стилизованих форми. Осећајност у комбинацији са наглашеном волуминозношћу (Сл. 31) сугерише лаганост покрета (у тангу) који асоцира дубину интимног контакта међу партнерима. Додатак овој поетици даје и сам колорит оптимистичког тона, одајући један утисак лакоће. Интерактивност на скулптури се постиже активирањем елемента *фиокице* на скулптури *Гертруда и јапонски морнар у тангу*, односно детаља на боку једног од плесача намењен за убацивање жеља са називом – *make a wish*.

Милица Мургић Ћебић

(Панчево, 1982)

У раду Милице Мургић Ћебић (Сл. 32) опажа се јасно испитивање аспеката медија скулптуре као и његове могућности данас. Уметница истражује материјале од којих се изводи савремена



Сл. 32. Милица Мургић Ћебић у атељеу *Тера*, 2018. (Фото: Владимир Сретеновић)

скулптура и начине на које се долази до промене њене материјалности, односно колико је та промена утицала на поимање скулптуре данас. У потрази за материјалима који могу да обликују њена размишљања, Милица инсистира на поставци њене скулптуре великог формата заједно са калупом који ју је обликовао. Из калупа се рађа скулптура у теракоти која опет алудира на бремениту лоптасту форму, као оклоп или махуна, из које опет очекујемо да се нешто роди (Popov 2018: 1).

Маја Ракочевић Цвијанов

(Бијело Поље, 25. маја, 1975)



Сл. 33. Маја Ракочевић Цвијанов у атељеу *Тера*, 2019. (Фото: Владимир Сретеновић)

Маја Ракочевић Цвијанов (Сл. 33) ауторефлексивно преиспитује женске идентитетске улоге. Њени радови често имају за циљ да документују борбу за идентитет уметнице која побеђује у микро тријумфима над свакодневницом. Скулптуре

одликују велике димензије и развијање карактера који су ван наше реалности. Дела ове ауторке у потпуности су у сагласју са материјалом од којих су изведена. Симболична повезаност жене и њене биолошке и културолошке функције са земљом дошла је до изражаја у скулптури великих димензија *Плод у настајању*. Органска форма је сурогат жене-мајке, која попут мајке природе, мајке земље алудира на плодност, рађање, сам живот. Визуелна једноставност скулптуре појачава њену изражајност, као и површина обојена светлом, плавом бојом која пружа визуелни контраст унутар самог дела (Lambić-Fenjčev 2019: 2).

Мирјана Благојев

(Зрењанин, 1974)



Сл. 34. Мирјана Благојев ствара *Има ли земље на небу?*, 2020. (Фото: Владимир Сретеновић)

Мирјана Благојев тежи да теракоту повеже са својим радом у којем превладавају рефлексија и транспарентност, користећи за материјале огледало и стакло. Током боравка на Симпозијуму *Тера*, инспирацију је пронашла у небу и земљи управо из разлога што је скулптура намењена за презентовање у спољашњем простору, на отвореном. Монументална коцка од теракоте (Сл. 34) чија је унутрашњост испуњена огледалом попут језгра, симболизује суочавање тог одраза неба и земље од које је изграђена скулптура у једном објекту. Уметница се трудила да искористи својства и структуру земље (могућност изградње од земље, али и могућност распадања самог тог материјала) користећи је као материјал којим је обложен један други материјал.

Закључна разматрања

Изучавање ове јединствене колекције скулптура у теракоти базирано је на информацијама које чине централни инвентар, а који треба да баштини активно уметничко стваралаштво Симпозијума *Тера*. Метаподаци који се тренутно систематизују у истом уносе се дигитално и ретроактивно. Разлог томе је повремени изостанак ове врсте грађе који се приликом рада на овој теми испоставио као отежавајући изазов за боље сагледавање стваралаштва уметница и њиховог рада током боравка на Симпозијуму *Тера*. У овом тренутку наша установа културе је на путу ка демонстрирању музеалности, која се највише очитава управо у предметима који су музеализовани у смислу активног преношења и интерпретирања документарних вредности које поседују. По завршетку овог крucијалног процеса скулптуре из колекције *Тера* биће проглашене за културно добро.

Управо ово недовољно презентовано поље креативног стваралаштва 26 српских академских вајарки које су учествовале на Интернационалном симпозијуму скулптура у теракоти *Тера* у Кикинди, током протеклих 40 година његовог постојања, отвара многа питања и паралелно нуди многе одговоре. Овом започетом анализом доступних података учињен је први корак ка даљем разматрању рукописа поменутих уметница. Један од наредних на том путу требало би да буде и балансирање односа приликом селекције самих уметника/ца, као и ревалоризација уметничке продукције која се увећава са сваком годином Симпозијума, а која је остала неистражена и незаступљена у наративу домаће историје уметности.

Велико охрабрење у даљем раду налазим у чињеници да се овом темом недавно бавила и колегиница, историчарка уметности Јелена Огњановић у оквиру прошлогодишњег текста *Уметнице у Музејима, размишљање о женском уметничком наслеђу*. Њен рад представља анализу о заступљености уметница у колекцијама музеја у Новом Саду и подстакнут је пројектом *Перцепције* коју је матична установа Галерија Матице српске реализовала у сарадњи са British Council-ом. Том приликом одржана је конференција на тему *Женско културно наслеђе – модели чувања и презентације*, као и изложба *Перцепције. Жена по мери друштва?*

Све претходно изречено говори у прилог томе да наше индивидуалне тежње, а свакако и заједничке, воде ка једном циљу – сачувати од заборава уметнице чији радови леже у музејским депоима, као и увећање удела уметничких дела ауторки у музејским збиркама с жељом да се представи женска страна сопствених колекција и олакша њихово сагледавање.

НАПОМЕНЕ

1 Водећи покровитељ Симпозијума *Тера* све до њене приватизације 2005. године. Видети: http://toza.co.rs/kompanija/simpozijumterra/

2 Тренутно сталну поставку чини 288 радова, од тога 166 мањих димензија који се налазе на постаментима.

3 Према речима вајара Драгише Обрадовића, у времену брзих промена, и културе свеопштог заборава, треба подсетити да је 1965. године у Врњачкој Бањи организован први Вајарски симпозијум у Србији. Његови идејни творци били су Добрица Ћосић и Миодраг Б. Протић.

4 Изложба *Вајари/ке Србије* је традиционална изложба ревијалног карактера, у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ на Малом Калемегдану, која има за циљ да прикаже рецентну продукцију домаћих аутора у области скулптуре, инсталације, објеката и других радова који се баве простором или тематизују политичке перцепције просторних односа.

5 Термин се односи на период између 1890. и 1920. године.

6 Реч је о феномену културних белина који се односи се на недостатак културне политике у смислу садржаја.

7 Рад Иване Ханачек из Блока – Локалне базе за освежавање културе *Рейрезенйације еманцийације жена у раној йослерайној скулйури*. Према њеним наводима у 20. веку било је свега неколико историчара/ки уметности које су довеле у питање канон ликовних уметности, страствено пропитујући патријархалне основе те знанствене дисциплине. Полазећи од методе феминистичке ликовне критике, Ивана Ханачек бави се у излагању иконографском анализом репрезентације жена у послератној скулптури, која припада идиому социјалистичког реализма, у циљу ревалоризације те уметничке продукције која је остала неистражена и незаступљена у наративу домаће историје уметности. У том контексту покушала је да одговори на питање о компатибилности решавања „женског питања“ у социјалистичком друштву и начина на који се жене као учеснице опште друштвене еманципације репрезентују у визуелним уметностима тог времена

8 Све до периода после Другог светског рата жене су у скулптури биле присутне једино као теме (портрет, стојећи, лежећи акт).

9 Све до 19. века врло мало се жена на целом свету бавило вајарством.

10 Пример заборава вајарке Вуке Велимировић (изостајање из општих прегледа уметности и пратеће музеолошке грађе).

11 Линда Ноклин је у истраживања уметничког стваралаштва увела феминистичко-социолошку методологију, инсистирајући на његовој анализи у ширем друштвеном и политичком контексту.

12 Родна музеологија је резултат конвергенције ових нових области истраживања и презентује се као критички дискурс о друштвеној и политичкој улози музеја у савременом друштву, тражећи пре свега да се обнове женска сећања и наслеђе и да се обезбеди видљивост активног укључивања жена у све области живота, како у прошлости тако и данас.

13 Иако специфичније оријентисан, везан за живот и рад жена које су обележиле историју Новог Сада, *ЖеНСки* музеј ради на јачању женске сцене у свим сегментима њеног постојања и рада кроз афирмацију савременог женског стваралаштва. (доступно на: https://zenskimuzejns.org.rs/)

14 Дигитализација културне баштине путем програма Имус/Јис. Дигитализацијом фонда Музеја *Тера* информације о њему постају доступне у сваком делу света, што је у складу са једним од главних задатака музеја – едукацијом и ширењем знања, као и представљањем културне баштине наше земље целом свету.

15 Скулптура *Коњаник* са првог сазива је уништена и из тог разлога је уметница поново позвана.

16 Историчарка уметности Анастазија Мирановић истакла је да хаљине у бронзи отварају комплексну причу о времену у којем живимо, о псеудовредностима и оним другим, о менталним шупљинама и наборима, о кораку уставу, о пози.

17 Miroslav, Minić, Monitor online, „Priča o nedostajanju“, https://www.monitor.co.me/marijana-gvozdenovi-vajarka-pria-o-nedostajanju/(посећено: 24. 10. 2010).

[18] Anguéliki Garidis, Artmag, *Tatiana Stolpovic Rooting and Lightness.* Види: http://www.artmag.com/rencontre/tania/tania.html(посећено:15. 3. 2021).

[19] Задужбина Илије М. Коларца, *Изложба скулптура Биљане Поповић.* Види: http://www.kolarac.rs/vizuelne-umetnosti/izlozba-skulptura-biljane-popovic-otvaranje-28-5-u-19-sati/ (посећено: 28. 5. 2019).

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

Čalić, Mari-Žanin. *Istorije Jugoslavije u 20. veku*, Beograd: Clio, 2013.

Dawson, Graham. *Soldier heroes: British adventure, Empire and the imagining of masculinities*. Routledge, London 1994.

Denegri, Ješa. *Dragana Ilić*: *Scopohilia u XIV glava*. Beograd: Galerija Sebastijan Art Inex Interexport, 22. novembar – 12. decembar 1994.

Duranci, Bela i Sava Stepanov, *50 godina Umetničke kolonije Ečka.* Zrenjanin: Savremena galerija Zrenjanin, 2009.

Grahn, Were. *Šta nasleđe i muzeji imaju sa rodom, Žene i muzeji – čitanka o ženskom rodnom nasleđu* : U: *Žene i muzeji – Ka osnivanju Muzeja žena Crne Gore*, NVO Nova Centar za feminističku kulturu, Podgorica 2015.

Lambić-Fenjčev, Sunčica. *Terra 38. Internacionalni simpozijum skulpture*. Kikinda: Centar za likovnu i primenjenu umetnost Terra, 2019.

Merenik, Lidija. *Beograd: osamdesete. Nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979–1989 u Srbiji*, Novi Sad 1995.

Mladenov, Svetlana. *Terra 32. Internacionalni simpozijum skulpture*. Kikinda: Centar za likovnu i primenjenu umetnost Terra, 2013.

Mladenov-Kojić, Sanja. „Rod i umetnost", Ivana Milojević i Slobodanka Markov (ur): *Uvod u rodne teorije*, Univerzitet u Novom Sadu, Centar za rodne studije ACIMSI i Mediterran publishing, Novi Sad 2011.

Mladenov, Svetlana. Artikulisana ekspresija", Prilog novijoj istoriji vojvođanske skulpture, Galerija savremene umetnosti, Pančevo 4–20. april 2002. u: *Nova skulptura u Vojvodini 1982–2000*, Suzana Vuksanović, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2013.

Popov, Slavica. *Terra – back to basics and forward thinking*: *37. Internacionalni simpozijum skulpture Terra*. Kikinda: Centar za likovnu i primenjenu umetnost Terra, 2018.

Prohaska-Marković, Mara, Maida Gruden, Maramaida, *Dislokacije: potencijali umetničkih kolonija u Srbiji*, Beograd: Likovne kolonije u Srbiji. Udruženje građana „Anonymous said:", 2009.

Protić, B, Gargo. B, Čopić, Š., Pušić, M. i Ratomir Kulić. *Zbirka vajarskih radovi u Galeriji Matice srpske*, Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2012.

Stepanov, Sava. *24. Internacionalni simpozijum skulpture Terra*, Kikinda: Savremena galerija Narodnog Muzeja, septembar 2005.

Stepanov, Sava. *Terra 10. Internacionalni simpozijum skulpture*, Kikinda: Savremena galerija Narodnog Muzeja, septembar 1991.

Stepanov, Sava. *Terrani, ljudi sa zemlje* / crteži, skulpture, objekti: Prilog novijoj istoriji vojvođanske skulpture, Užice: Gradska galerija Uzice, 2005.

Subotić, Irina. *11. Internacionalni simpozijum skulpture Terra*, Kikinda: Savremena galerija Narodnog Muzeja, 1992.

Sunara, Sagita Mirjam. *Skulptura izvan muzeja: smjernice za čuvanje skulptura na otvorenom*, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta, 2018.

Vaquinhas, Irene. Ženski *muzeji danas: njihovo stvaranje, ciljevi i doprinos istoriji* U: *Žene i nasljeđe – Ka osnivanju Muzeja žena Crne Gore*, Podgorica: NVO Nova Centar za feminističku kulturu, 2015.

Интернет адресе:

Artmag. *Tatiana Stolpovic Rooting and Lightness*. http://www.artmag.com/rencontre/ tania/tania.htm l (посећено: 15. 3. 2021).

Monitor online. „Priča o nedostajanju". https://www.monitor.co.me/marijana-gvozdenovi- vajarka-pria-o-nedostajanju/ (посећено: 24. 10. 2010).

Mustedanagić, Lidija, ŽeNSki muzej, „Muzeji žena u svetu – pogled i značaj", u: *ŽeNSki Muzej*, 21. januara 2020., https://zenskimuzejns.org.rs/2020/01/21/muzeji-zena-u-svetu-pregled-i-znacaj/

Verica Nemet,
Center for Fine and Applied Arts Terra

SERBIAN FEMALE ARTISTS AND CONTEMPORARY SCULPTURE – MONUMENTAL TERRACOTTA SCULPTURE IN KIKINDA FROM *TERRA* COLLECTION

Summary

The exploration of this highly unique terracotta sculpture collection is based on the information that was taken from the central inventory, which is supposed to accede to the active and productive art creation by *Terra* Symposium. Metadata are currently being entered into the system digitally and retroactively. The reason is occasional lack of this type of information, which proved to be aggravating circumstances for better and complete understanding of the oeuvre created by the artists during their stay at *Terra* Symposium. At this point Centre for Fine and Applied Arts *Terra* is on the way to show and demonstrate museality, which is best reflected in the collection of the gathered information about the artists and their art, which are also made visible and accessible. Upon the completion of this crucial process the sculptures from the Terra collection will be getting Cultural Heritage status.

This unexplored and not enough visible field of art made by these 26 Serbian female artists, who took part in *Terra* Symposium since its beginnings, opens many questions but also gives many answers at the same time. By starting this analysis of the available information, we made the first step towards the further explorations and learning about these artists and their work. One of the next steps is to introduce more balance within the process of artists' selection as well as to re-evaluate their art collection which is growing and expanding year by year but still unknown and unexplored within the realms of national history of art.

I find encouragement for further research and explorations in this direction in the fact that this very topic was recently explored by my colleague Jelena Ognjanović in her paper *Female Artists in the Museums, Thinking about Female Art Legacy*. This paper is the analysis of the presence of female artists in the collections of the museums in Novi Sad and was inspired by the *Perceptions* project realized by The Gallery of Matica Srpska in cooperation with the British Council. Within that project, a conference on the topic of *Female Cultural Legacy – Patterns of Custodianship and Presentation* was held as well as the exhibition called *Perceptions. Women According to Society Measures?*

Everything stated above speaks in favour of common goals – keeping these artists and their work from fading into oblivion and ignorance as well as increasing the presence of the female artists in the museum collections with the intention of making their art visible and accessible for further perceptions.

UDC 371.38:069.013(497.113)

МУЗЕЈ КАО МЕСТО АКТИВНОГ УЧЕЊА

Драгана Вујаклија, Музеј Војводине

Апстракт: У раду је представљено информално учење у музеју, које има важну улогу у формалном васпитно-обрзовном систему, јер се поред главног циља упознавања културног наслеђа истичу и циљеви подстицања маште, фантазије и креативности. Управо кроз интерактивно учешће свих ученика ОШ „Ј. А. Коменски“ из Кулпина и интерпретацију бајки, као посебне књижевне врсте, едукатори су кроз пројекат *Дворац бајколац* успели да стимулишу учеснике за рад. Поред бројних реализованих креативно-едукативних радионица стављен је акценат и на обраду, писање и интерпретацију измењених завршних делова бајки и приказ анализе резултата истраживања. Њихов таленат и умеће као и нова сазнања која су стекли током рада, приказана су на јавном часу у виду позоришне представе.

Кључне речи: музеј, школа, интерактивно учење, васпитно-образовни задаци, машта

Увод

Музеји врше разне активности које су усмерене на повећање интересовања посетилаца за музејске садржаје. Једну од таквих активности представљају „радионице које на неформалне начине покушавају да посетиоцима омогуће разумевање садржаја, активно учење и подстицање стварања сопственог критичког мишљења“ (Marstin 2013: 46).

Радионице, играонице и други програми могу бити едукативног, забавног и креативног карактера. Путем њих посетиоцима је омогућено да лакше и једноставије доживе саму изложбу. Теме радионица могу бити везане за изложбе, поједине збирке, али и друге музејске садржаје, при чему треба водити рачуна о потребама, жељама и интересовањима посетилаца.

Стручњаци у музејима се последњих година све више ангажују да прилагоде музејске садржаје потребама посетилаца и да их излажу на њима занимљив начин. Музејско образовање се сада фокусира на појам учења, на стварање знања код појединаца, на које осим његовог претходног искуства и ставова утиче и начин презентације музејског материјала, као и физички простор и људи са којима је у интеракцији у музеју.

Управо, педагошка служба Музејског комплекса Кулпин акценат је ставила на активно учење и усвајање посебног знања путем живе речи, музејских експоната и садржаја. Бројни креативно-едукативни програми реализовани у музеју подстицали су учеснике да креативно размишљају. У раду приказан је пројекат *Дворац бајколац* у којем је представљено активно учење у музеју, као учионици у којој ће ученици ОШ „Ј. А. Коменски“ из Кулпина на посебан начин усвојити неопходно знање. Пројекат је обухватао писање и интерпретацију завршних (драматизованих) делова бајки, израду костима, сценографије и приказ анализе резултата истраживања. Драматизовани део бајки *Пепељуга*, *Лепотица и звер* и *Мач у камену* презентован је на јавном часу у виду позоришне представе у Музеју. У раду је, такође, дат приказ дуалног вертикалног и хоризонталног образовања.

Музеј – учење и забава

Водећи рачуна о потребама, интересовањима и очекивањима посетилаца, „музеји преузимају нове улоге и постају места за комуникацију, образовање и истраживање, учење, развој идентитета, као и вредновање историјског и уметничког наслеђа у социокултурним и едукативним оквирима. Они су места где људи свих узраста могу да уче сопственим темпом, задовоље своју радозналост и употребе своје способности да обликују питања, дају одговоре и објасне другима шта су научили“ (Марстин 2013: 46).

Врло је важно искористити едукативне потенцијале музеја како би људи имали могућност да на неформалан начин прошире постојећа знања и стекну нова, јер музејска средина пружа адекватне услове и широке могућности за активно учење и стицање искуства.

Процес учења у музејима огледа се као активност онога ко учи у интеракцији са својом околином. Такво схватање учења наглашава важност искуства. Фокус се ставља на интерактивно учење које доводи до активног стварања и укључивања оног ко треба нешто да спозна и научи.

У другој половини двадесетог века долази до великих научно-технолошких и друштвених промена, а самим тим и суочавања човека са истим. Савремени живот доноси појединцима веће прилике и могућности избора, али исто тако и велике ризике и неизвесности. Са променама јавља се и потреба за реформисањем и трансформацијом целокупног васпитно-образовног система и то у свим његовим областима (формално, неформално и информално). Са развојем информатичке технологије долази до тога да школа почиње да губи монопол над знањем и учењем, који је држала. Наставници не представљају једини извор информација, а „школа више не представља једину васпитно-образовну установу, па пренос информација и начин њихове интерпретације више није њено специјално право и обавеза“ (Садики 2013).

Комуникација путем дијалога или између више особа је кључан фактор информалног образовања. Оно се јавља изван школе и не припада школском програму. Оно пружа прилику за стицање искуства и активно учење, јер може да се одвија у најразличитијим окружењима попут музеја, библиотека, научних центара у клубова.

Идеја активне наставе јесте да се ученици стављају у динамичне и разноврсне ситуације, у околности које делују изазовно у односу на њихове узрасне склоности и потребе, као и у односу на ниво достигнутог развоја. „Интерактивни облици учења су значајни, јер се овим начином усвајају важна социо-интелектуална умења: формулише се сопствени став тако да га други могу разумети; аргументује се властита позиција; поставља се питање; уочава се нејасноћа; уочава се недоследност у излагању; даље се овим начином рада повећава мотивација за рад и учење; ангажују се ученици да активно учествују у раду на часу; да помажу и подстичу развој виших менталних функција; овај начин рада подстиче унутаргрупну, као и међугрупну сарадњу и комуникацију“ (Ивић, Пешикан, Антић 2001).

Дечје тежње за истраживањем, руковањем алатима и материјалима представљају значајне вредности интерактивног учења. Овакво учење је учење из искуства и учење кроз рад и путем рада. Сваки ученик у музеј доноси своје животно искуство, стил учења и остале индивидуалне квалитете који утичу на разумевање презентованих предмета и појава. Васпитно-образовни процеси треба да буду усмерени на дете; при избору садржаја и организацији простора треба водити рачуна да буду прилагођени индивидуалним потребама и различитостима; деци путем различитих програма рада у музејима треба да буде омогућено активно истраживање и манипулисање, јер деца формирају појмове о култури путем активног укључивања у музејско окружење. „Музеји као специјализоване установе за предметно презентовање природне и културне баштине, постају установе од посебног значаја за сваки васпитно-образовни напор у ситуацијама када се фокус помера са писане речи на ученичку активну партиципацију“ (Канижај 1987: 77). Учење у музеју је слободна интеракција која се одвија у слободно време између посетилаца и музејске средине. То је процес који ангажује сва чула, стимулише меморију, персонална значења и интелигенцију, побуђује радозналост и потпомаже разумевању и поштовању културне баштине и других људи.

Учење се одвија кроз причање прича, кроз слике, уметничке и научне радионице. Да би дете изградило сопствено схватање света мора бити активно и креативно. Жива реч музејског стручњака једино је у стању да музејску материју приближи ученику, да садржаје упознате у школи обогати новим сазнањима, да експонатима да садржајније и инвентивније тумачење, допуни и објасни оно што легенде не пружају.

Учење у музеју је самоусмерено, самодетерминисано, добровољно и персонализовано, циљеви учења нису познати унапред, а ни сами исходи учења који се крећу од проширивања знања, преко усвајања и развијања одређених вештина, па све до формирања идентитета и осећаја припадања.

Овакво „учење има своје изузетне дидактичке вредности, пре свега јер су ученици мотивисани интризично (унутарње) и што приликом учења долазе у контакт са реалним предметима, са примарним изворима знања“ (Milutinović 2002: 354). Социјалне интеракције које се одвијају у музеју омогућавају ученицима да креирају сопствена значења, да повезују нова сазнања са ранијим искуствима и знањима и да на музеје не гледају као на збирке истина, него на приче које треба да се прочитају, разумеју и протумаче.

О едукативним програмима у музеју

Музејска едукација представља сложен процес кроз који музеји развијају и успостављају односе са својим посетиоцима, потенцијалним корисницима и одговорно приступају испуњавању своје друштвене улоге и мисије. Музеји се издвајају од других места образовања због поседовања оригиналних музејских предмета, који уз одговарајуће дидактичке мере пружају јединствену могућност спонтаног учења, открићем и тестирањем идеја. „Као трезори драгоценог знања, они нуде могућност широког спектра едукативних програма који подстичу развој креативног мишљења и разумевања важећих вредности система кроз формално, неформално и информално учење. Музејске збирке су специфичан и репрезентативан уџбеник за музејску едукацију“ (Станисављевић, 2017: 169).

Поред заштите културне баштине, музеји постоје и због публике, те одељење задужено за едукацију има битну улогу у спровођењу програма рада са њом. Тачније, „педагошка мисија музеја је да се развије континуирана и систематска едукативна делатност и облици комуникације са свим структурама друштва. Различитим облицима васпитно-образовног деловања, иновацијама у дидактичко-методичким облицима рада, реалним планирањем, настоји се да изложено културно благо презентује јавности, уважавајући особености различитих категорија публике“ (Исто 169).

Одељење за педагошки рад Музејског комплекса Кулпин од 2013. године је увело нова програмска решења како би се традиционална материјална и духовна култура приближила јавности. Зато су сви едукативни програми повезани са сталним и тематским изложбеним поставкама, државним, верским и међународним празницима. У почетку су постојали велики проблеми око организовања и реализовања едукативних програма јер људи у малој средини, у којој се налази Музеј, нису знали за овакав вид едукације. Међутим, пре неколико година музејски и школски педагози су дошли на идеју да се креативно-едукативни програми реализују у току наставе, како би ученици имали могућност да изађу из оквира школе и уче на нов, модернији и интересантнији начин. Задатак музејског педагога је веома сложен и тежак јер изложбене поставке, музејске предмете и музејску грађу треба да уклопи, тј. да конципира програм који ће повезати са наставном јединицом која ће се обрађивати. Овакав начин учења код деце доводи до ангажовања свих чула, подстицања маште, креативности, откривање талената, као и развоја фине моторике. Активности и све креативно-едукативне програме које музеј презентује, доводе до повезивања, корелације више наставних предмета, а деци омогућава лакше, брже учење и визуелно памћење. Један од основних облика рада са децом је игра, која им омогућава слободу покрета, изјашњавања, маштарења и задовољавања њихових жеља и потреба. Због тога се последњих година креативно-едукативни програми реализују са ученицима Основне школе „Јан Амос Коменски“ из Кулпина, који своје знање стичу и ван школских клупа и крутог система школовања. Школске 2018/19. уведена је пројектна настава у којој Музеј и школа као културно-образовне институције имају важну улогу, и то: подстичу ђаке да истражују, уче са разумевањем, користе нове технологије, повезују познато и непознато, развијају организационе, социјалне и вештине комуникације, као и логичко и стваралачко мишљење. Окосница пројектне наставе је увођење истраживачких метода и повећање активности ученика. Управо ту Музеј има значајну улогу, јер ученици добијају улогу младих истраживача где им Музеј представља драгоцени извор информација, слика, документације и других пратећих елемената који омогућавају самостално визуелно учење.

Едукативни програм *Дворац, бајколац* је један у низу програма реализованих у Музеју, а који садржајно и концепцијски одговара његовом простору и амбијенту. Ентеријер Великог дворца, као и велелепни парк који га окружује често подсећају

на слике и призоре који се виђају само у бајкама, те су ученици поменуте школе имали част да буду главни актери у њему. Поред чињенице да су се деца вратила у најлепши период свог одрастања, дата им је активна и веома озбиљна улога у самом процесу рада. Опробали су се као писци, сценографи, музичари, историчари и сл.

Музеј и школа

Сарадња Музеја и Основне школе „Јан Амос Коменски" из Кулпина је свеобухватна, циљна, дидактички утемељена на васпитно-образовним садржајима. Тачније, сарадња музејског и школског педагога, као и наставника разредне и предметне наставе је на завидном нивоу, пошто Музеј, пратећи наставни план и програм рада, пружа могућности за организовање низа интерактивних и интердисциплинарних едукативних програма, прилагођених узрасту и интересовању детета. Велики број васпитно-образовних задатака се реализује управо у Музеју у којем нема временског ограничења и крутог учења. Опуштеност, слобода кретања, могућности исказивања свог мишљења и самог доживљаја у току боравка у Музеју, привлаче све више ученике који желе да покажу свој таленат, а у исто време креативно истраже свет музеја, као трезор драгоцености који чува нашу историју и све оно што нас спаја са прошлошћу. Зато наставници разредне и предметне наставе поједине наставне јединице реализују управо овде. Да би се обрада наставне јединице у Музеју успешно реализовала, наставници и кустоси заједнички могу да одреде облик, методе и време сарадње и да их утемеље на дидактичким и методичким принципима, док кустос пажљиво бира материјал, редослед и поступак излагања. За разлику од школе која се искључиво ослања на речи, „Музеј се изражава преко предмета, те на најбољи начин пружа трансмисију идеја великом броју ученика путем излагања аутентичних предмета" (Milutinović 2002: 357).

Настоји се да се реализација појединачних наставних предмета више не планира посебно, већ се све више ставља акценат на интердисциплинарност, односно корелацију, како садржаја унутар једног наставног предмета, тако и између два и више њих. Управо зато је у наставу уведено тематско планирање, које подразумева планирање реализације наставног садржаја по областима које ће бити обрађиване у оквиру различитих наставних предмета уз употребу различитих активности и облика рада, како би се одређени садржаји продубили и постигли свој комплетни смисао, а све са циљем веће и интензивније ангажованости ученика у наставном процесу, као и побољшању квалитета и трајности стеченог знања.

Пројекат *Дворац бајколац*

Методички систем заснован на одредницама интеграцијских процеса јесте корелацијско-интеграцијски дидактичко-методички систем. Пројекат *Дворац бајколац* је кроз овај систем успео да знање интегрише и по хоризонтали и по вертикали, да допринесе целовитој визији и свестранијем сагледавању проблема и појава, односно, условљен је узрастом, развојем мишљења, закључивања, способности и интересовања. Због тога, корелација је примењена у раду са ученицима свих узраста и у свим подручјима васпитно-образовног рада. Интегративна настава заснована на принципима корелације и интеграције, подразумевала је сагледавање наставног садржаја из различитих углова, са различитих аспеката, како би доживљај књижевног дела био што потпунији, а утицај трајнији.

Прихватањем нових, савремених метода и принципа рада, музејски педагог је у сарадњи са школски педагогом и наставницима разредне и предметне наставе у Музејском комплексу у Кулпину реализовао поменути пројекат. Инспирисани простором, ентеријером Великог дворца и сталне изложбене поставке стилског намештаја и предмета примењене уметности, као и ареалом музејског комплекса, а пратећи план и програм рада школе, приступило се обради и интерпретацији појединих бајки. Велики број појмова, речи и израза народног говора и језика, који су присутни у бајкама, ученику данашњице су неразумљиви и далеки, те интеграција са другим предметима, али и сама посета Музеју, чине да доживљај народне књижевности, у првом реду бајке буде потпун, а угођај трајан. Интегративна настава, спроведена у Музејском комплексу у Кулпину, заснована на принципима корелације и интеграције, омогућила је да се наставној обради бајке приступи на нов, стваралачки начин, стављајући ученика у позицију субјекта који критички и креативно прилази

писању и интерпретацији дела, развијајући у том процесу своју креативност и способност критичког мишљења. Наставнице српског, словачког језика и разредне наставе заједно са музејским педагогом су увеле ученике у тајне уметности текста кроз пројекат *Дворац бајколац*. Добро познавање материје, али и стваралачка активност едукатора (поменутих наставника и музејског педагога) омогућила је ваљану анализу бајке, која је успела да открије смисао, значење и писање завршних делова бајки, а у исто време ученике је подстакла да активно и креативно размишљају.

Анализа резултата

Музејски комплекс Кулпин, депаданс Музеја Војводине, је у периоду од новембра 2019. до септембра 2020. године у сарадњи са Основном школом „Јан Амос Коменски" из Кулпина организовао низ креативно-едукативних програма у оквиру пројекта *Дворац бајколац*. То је интердисциплинарни и интерактивни програм који повезује историју уметности и музеологију, српски, словачки језик, ликовну, музичку културу, природу и друштво, верску наставу и технику и технологију.

Циљ пројекта *Дворац бајколац* је упознавање садржаја музејске делатности, музејских експоната Музејског комплекса Кулпин, усвајање основних, елементарних сазнања о музеју и културној баштини коју Музеј чува, као и непосредно стицање знања кроз практичну активност која учеснике подстиче на акцију, развијање различитих интересовања и уметничког начина изражавања. Прецизније речено, основни циљ поменутог пројекта је игра, као битан фактор у процесу когнитивног и емотивног развоја деце. Овде се наглашава дидактичка активност, која је истовремено забавна и едукативна, јер се деца у току рада забављају, развијајући сопствене способности и потенцијале, уче нове стратегије односа и социјализације и изражавају сопствену машту и осећања. Активности у оквиру пројекта биле су усмерене на лично ангажовање и активно учешће свих учесника, рад у малим групама, радозналост, рад на заједничкој теми, активно залагање сваког ученика, развијање стваралачког мишљења и изражавања (драмског, ликовног, музичког итд.).

У оквиру овог пројекта узорак су чинили ученици од првог до осмог разреда Основне школе „Јан Амос Коменски" из Кулпина. Креативно-едукативни програми су реализовани у Музејском комплексу Кулпин, у периоду од новембра 2019. године до септембра 2020. године. Музејске радионице биле су едукативног карактера и осмишљене тако да утичу на формирање свести о очувању и значају културне баштине. Применом техника варијације и импровизације, драматизације омогућено је повезивање музејских садржаја са кратким формама књижевног стваралаштва, цртања и исецања облика, позоришта сенки, музике и ритма.

У овом пројекту коришћене су одговарајуће методе и дидактички принципи: метода посматрања, метода понављања, метода подстицања, вербално-текстуална, илустративно-демонстративна, као и метода практичног рада. Такође је, примењиван принцип систематичности и поступности, принцип индивидуализације и принцип очигледности. Материјали који су коришћени при реализацији креативног дела радионице су: хамер папир у боји, бојице, фломастери, темпере, картон, јутани џак, разне врсте тканина (памук, штоф, тил...), камен, стиропор, пластика, дрво, гипсане плоче, украсне стиропорне лајсне и сл.

У оквиру пројекта *Дворац бајколац*, едукативни програми су реализовани у неколико фаза.

I фаза – обухватала је рад ученика од петог до осмог разреда. Музејски педагог у сарадњи са наставницама музичке и ликовне културе, на сталној изложбеној поставци стилског намештаја и предмета примењене уметности, која је представљена кроз епохе и различите стилове ученицима су предочиле сличности и разлике између уметничких стилова и праваца (барока, бидермајера, необидермајера, Луја XV, рококоа, ампира и других), као и културноисторијску вредност коју сама збирка поседује. Затим су уз помоћ музејског педагога изабрали музејски предмет – фотељу из салона породице Дунђерски, који је стајао у њиховој породичној кући у Новом Саду, у стилу копије Луја XV. (Слика 1) Фотеља је послужила као основ и полазна тачка за писање завршних делова у све три одабране бајке (*Пейељуīа*, *Лейоūица и звер* и *Мач у камену*). Била је предмет или живо биће, која је главног јунака довела до испуњења жеља и снова, награђивања доброте и правде.

II фаза – обухватала је анализу поменутих бајки са ученицима нижих разреда. Анализа ове



Слика 1. Фотеља из Салона породице Дунђерски

књижевне врсте била је реализована у салону – централној сали Великог дворца, тако што су ученици виших разреда, добили улоге наставника, те су им они кроз групни и тимски рад на посебан начин дочарали бајке. Својим емоцијама изазвали су код најмлађих другара потпуно нов и посебан доживљај. Након тога, наставнице српског и словачког језика су одабрале девет ученика који су имали задатак да поменуте бајке прочитају и део текста који им је претходно музејски педагог означио измене, односно напишу свој измишљени завршетак. Од девет радова изабрана су три најбоља и најмаштовитија, и то рад Јоване Коларски и Зорана Митића ученика VIIб разреда и Иване Миленковић ученице VIIIб разреда.

III фаза – обухватала је организовање и реализовање низа креативно-едукативних програма. Програми су били подељени у неколико радионица, по узрасним групама и њиховим интересовањима.

Прва радионица реализована је у сарадњи са наставником технике и технологије и ученицима који похађају грађевинску секцију. На иницијативу музејског педагога и поменутог наставника, спонзорства фирме „Стилби“ из Бачког Петровца, ученици су уз помоћ гипсаних плоча и стиропорних украса успели да направе позоришну сцену.

Друге радионице су организоване са ученицима нижих разреда. С обзиром на то да је реализацију ових радионица омело ванредно стање, дружење се наставило преко Гугл (Google) учионице, те је музејски педагог преко Гугл учионице школског педагога и наставника разредне наставе наставио пројекат. Креативне радионице биле су везане само за онлајн часове ликовне културе, те су ученицима дате инструкције за прављење маски, костима и других реквизита. Након ублажавања епидемиолошких мера, неколико радионица се реализовало у парку Музејског комплекса Кулпин, те су ученици наставили уређивање сценографије потребне за реализацију јавног часа. Млади сценографи максимално су се удубили у дату улогу, те су вешто израдили позорницу, уклопили је у амбијент простора а потом је ликовном техником украсили. (Слика 2) Јелена Добровић-Бојановић, кустос, академски графичар Музеја Војводине употпунила је дечју сценографију рол-ап паноима. Уз цртану илустрацију стајао је драматизовани део текста поменутих ученика. Костиме и маске су такође



Слика 2. Рол-ап панои

ускладили са ликовима на позорници. Сваки костим је ткао нову причу коју су управо ученици испричали у представи. Покрете глумаца и позоришних сенки, пратиле су речи наратора, те је доживљај бајки био потпун.

IV фаза – Након завршених радионица, ученици су кроз јавни час, позоришном представом под називом *Дворац бајколац* приказали своју креативност, машту, таленат и знање. Техником драмског заплета и музичким садржајем, кроз игру и забаву постигло се не само уобличавање доживљаја, него и другачија интерпретација бајки, као и њихово другачије разумевање. Активно учешће ученика довело је до размене идеја и информација,



Слика 3. Сцена из представе *Лепотица и звер*



Слика 4. Сцена из представе *Пепељуга*



Слика 5. Сцена из представе *Мач у камену*

новог стицања знања, стимулације интереса, мотивације и све веће жеље за радом. На овај начин је путем импровизоване игре кроз драму, маску, играње улога, деци пружена могућност да вреднују универзалне поруке о људском искуству која уметничка дела чувају кроз време. Такође, ученицима је дата слобода изражавања, могућност да изразе своје ставове, мишљење, креативност, а да при том нису бринули да ли ће бити критиковани због тога. (Слике 3, 4, 5)

Кроз овај пројекат ученици су схватили да бајковни свет представља другачије обликовање реалности, те да интерпретацијом бајке могу доћи до сазнања која могу повезати у логичан систем научених чињеница, појмова и закључака.

С обзиром на то да је бајка прича сна и јаве, могућег и немогућег, реалног и ирealног, да погодује лепотом измишљеног света, ведрином и оптимизмом, ученицима је пружена могућност да се активним учешћем и креативним стварањем врате и царују у свету маште и огромном пространству необичности, те да их њихова машта, као исткана путања води ка сазнању и открићу тајанственог света. Кроз исткане приче, открили су човекову историју и човеков живот изнутра, бавили су се општељудским проблемима и откривањем очигледних и скривених значења.

Јавни час је реализован у парку Музејског комплекса у трајању од 30 минута, када су приказане све три бајке, уз музичку подлогу из адекватног цртаног филма, као и музика песме *Бајка* коју је написала наставница музичке културе, а коју је требало да отпева Анастасија Регодић уз пратњу хора. Приказ појединих сцена у бајкама, реализован је кроз капуеро плес, кроз камуфлирани леп акробатски покрет деца одглуме сваки напад и агресију негативног јунака из бајке.

Ученици шестог разреда уз асистенцију наставника технике и технологије монтирали су видео запис позоришне представе.

Закључак

Музеј представља потпуно другачије место за активно учење јер деци омогућава коришћење свих чула при посматрању изложених предмета, за разлику од посматрања истих путем медија или на слици у уџбенику приликом наставе која се одржава у учионици. Такође, важна улога учења у музеју је истинска мотивисаност и знатижеља, посматрање, забава, игра и разне друге активности које подстичу интерактивни рад и потпун доживљај посетилаца. Управо, значај музеја као места за активно учење представљен је кроз бројне креативно едукативне програме у оквиру пројекта *Дворац бајколац*.

Реализовањем низа креативно едукативних програма и укључивањем ученика свих узраста од првог до осмог разреда развила се веома добра сарадња и међугрупни рад ученика без обзира на њихова интересовања и старосне доби.

С обзиром на то да ученици често имају велики проблем да разумеју народну књижевност, дошло се на идеју да активним учешћем ученика у обради и интерпретацији бајки, пробудимо у њима жељу за враћањем у најлепши период њиховог одрастања, свет маште и фантазије. Овим интерактивним учењем се постигла већа мотивација ученика за рад, постигао се развој виших менталних функција, као и подстицање унутаргрупне и међугрупне сарадње и комуникације. Активним учешћем и давањем веома озбиљних и одговорних задатака стимулисали смо их за рад и изазвали код ученика жељу за истраживањем и учењем на потпуно нов савремен начин, кроз игру и забаву, а да нису ни свесни шта су кроз ту игру научили и спознали. Поред одличних ученика који су увек били спремни за сваки нови задатак, у овом задатку су учествовали и ученици са лошијим успехом, који су кроз овакав вид ангажовања показали своју оригиналност у изради појединих предмета или реквизита. Ученици су кроз јавни час прикази своју глумачку способност. У току позоришне представе се видело њихово задовољство, жеља да сваким покретом и изговореном реченицом прикажу што боље драматизовани део текста који су написали њихови другари. Били су веома добри писци, сценографи, музичари, прави уметници који су довели до савршенства поменути пројекат.

ЛИТЕРАТУРА

Vilić, D. (2014) *Uloga znanja i obrazovanja u savremenom društvu*, Politeia.

Žnidar, V. (1972) Zadaci i oblici saradnje muzeja i škole, *Muzeologija* 15, Zagreb.

Ivić, I., Peškan, A. i Antić, S. (2001) *Aktivno učenje 2*, Institut za psihologiju, Beograd.

Kanižaj, Lj. (1987) Obrazovanje u muzeju – stanje u muzejima Jugoslavije, *Informatica Muzeologica*.

Marstin, Dž. (ur.) (2013) *Nova muzejska teorija i praksa*, CLIO, Beograd.

Milutinović, J. (2002) Učenje u muzeju, *Pedagoška stvarnost*.

Milutinović, J. (2003a) Informalno obrazovanje: pojmovni okvir i karakteristike, *Pedagoška stvarnost*.

Мркаљ, З. (2010) Појам корелације у методици наставе. *Методички видици*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 47-55, feb. 2010. ISSN 2334-7465. Доступно на: <http://metodickividici.ff.uns.ac.rs/index.php/MV/article/view/749> (приступљено: 15. 9. 2020)

Станисављевић, В. (2017) Едукативни програми Музеја Војводине, *Рад Музеја Војводине* 59.

Sadiki, T. (2013) *Kritičke teorije u oblasti obrazovanja*, Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača „Mihailo Palov“, Vršac.

Whitty, G. (1999) Education reform and civic identity: Global and national influences, *Hitotsubashi Journal of Social Studies* 31.

Dragana Vujaklija, Museum of Vojvodina

MUSEUM AS A PLACE OF ACTIVE LEARNING

Resumme

The paper presents the museum as a place for active learning and development of children and youth in a completely different way from the one offered at schools and in society. In addition to their core business of collecting, preserving and protecting cultural heritage, museums are also places that stimulate long-learned and repressed knowledge, encourage motivation, strengthen and enrich acquired abilities, knowledge, skills and abilities. Formal education at schools is no longer enough to meet the needs of a modern man, and the development of modern society, technique and technology has led to the creation of the concept of lifelong education

and learning, as well as new forms of education. Modern understanding of learning in the museums is that it is a kind of informal learning, which takes place constantly, outside the classroom, in a space intended for education and entertainment. More precisely, informal learning in the museum has an important role in the formal educational system, because the main goals of the museum educational work are to stimulate imagination, fantasy and creativity. It is through group and teamwork and interactive participation of all participants in educational programmes in the museum and other cultural institutions that great success is achieved in acquiring new knowledge through play.

In the second part of the paper, the project *Fairy tale Castle* with the pupils of the elementary school "J. A. Komenski" from Kulpin is presented. The project includes the interpretation of fairy tales, as a special literary genre, and the educators managed to stimulate the participants to work through the interactive work. In addition to numerous realized educational workshops, emphasis was put on the processing, writing and interpretation of the modified final parts of the fairy tales and the presentation of the analysis of the research results. Their talent and skills, as well as the new knowledge they gained during their work, were presented in a public lesson in the form of a theatre play.

UDC 903/904:7.025]:17

ИЗМЕЂУ ЖЕЉА И МОГУЋНОСТИ – ЕТИЧКЕ ДИЛЕМЕ У ПРИСТУПУ КОНЗЕРВАЦИЈИ И РЕСТАУРАЦИЈИ АРХЕОЛОШКЕ КЕРАМИКЕ

Марија Ћуковић
Музеј Војводине

Апстракт: У раду се разматрају разлози за етичку дилему конзерватора који спроводе третмане конзервације и рестаурације на археолошкој керамици, као и потенцијална решења овог проблема. Често се догађа да се конзерватори у свом послу, при захтеву кустоса за конзервацијом и рестаурацијом одређеног предмета, сукобљавају са начелима своје професије, што смо у прилици да видимо у радовима у којима се на неки начин тражи оправдање за упуштање у конзерваторски третман и поставља питање да ли је за тим поступком уопште било потребе.

Кључне речи: конзервација и рестаурација, етика, археолошка керамика

Конзервација археолошке керамике подразумева бригу о предмету и његово довођење у стабилно стање. Као што је већ познато, процес конзервације представља израду документације, физичко-хемијске анализе, третмане чишћења и стабилизације предмета, док рестаурација подразумева надоградњу недостајућих сегмената, који нису неопходни за очување самог предмета, већ се спроводе у циљу читљивости предмета и у сврху излагања.

Читајући поједине конзерваторске извештаје, стичемо утисак о моралној дилеми конзерватора који у својој професији и етици струке не налази разлога за интервенцију коју је управо извео на захтев кустоса, оглушујући се о основне конзерваторске принципе, пре свега принцип минималне интервенције.

У извештајима и писаним радовима конзерватора наилазимо на следеће реченице:

„Керамичке посуде којима у теорији недостаје велики део (више од 60% целине) не би требало да се подвргну рестаурацији, али би конзервацији требало. И у овом случају је посуда реконструисана у договору са одговорним кустосом, због јединствености украса и финоће завршне обраде керамике. Реконструкција саме посуде била је стварни изазов због свог специфичног облика и орнамента. У процесу реконструисања украса, рестауратор се послужио савременим алатима, па стога није било лако ’имитирати’ ручни и детаљан рад праисторијског аутора“ (Sardoz 2016: 271).

„У пракси се, веома често, дешава да су жеља власника и мишљење конзерватора о току третмана у потпуности различити. Другачији приступ предмету, чести захтеви власника да се предмет „улепша и дотера“ могу додатно угрозити и убрзати ток његовог пропадања. Стога је веома важно да конзерватор и власник нађу оптимално могуће решење, односно да предмет добије адекватан третман“ (Рогић 2017/2018: 89).

Одакле потиче дилема конзерватора која се односи на спровођење третмана конзервације и рестаурације археолошке керамике?

Потреба за конзервацијом и рестаурацијом археолошких предмета

Разлози за конзервацију предмета који не испуњавају конзерваторске услове за комплетну реконструкцију углавном су везани за посебне карактеристике предмета, и најчешће се односе на типолошке и технолошке изузетности или раритетности предмета на одређеном подручју.

Подељена су мишљења конзерватора о потреби за конзервацијом и рестаурацијом сваке посуде која се унесе у музеј. Са једне стране, и услови у којима ће предмети бити депоновани утичу на ту одлуку. Често се у обзир узимају услови у којима



Сл. 1. Пример налаза грнчарске радионице из римског времена, садржи керамичарску пећ и велики број керамичких посуда у непосредној близини (преузето од: Rusu-Bolindeț: 94, fig. 5, 6)

ће се предмети након конзервације и рестаурације чувати, те се претпоставља да их је у фрагментованом стању лакше упаковати (заузимају мање места у депоу). Поред тога, важеће је мишљење да је предмет као такав стабилнији, јер не садржи рестауриране делове од гипса. Као посебна лоша страна рестаурације посуда гипсом, наводи се његова хидроскопност. Након неких археолошких ископавања у музеј се допрема велика количина фрагментоване керамике, понекад је у питању број од више стотина хиљада фрагмената археолошких посуда различитог квалитета.

Примера ради, на локалитетима из римског периода који се налазе у непосредној близини керамичких радионица тог времена, прикупља се велика количина керамике (Сл. 1). Међу сакупљеним налазима фрагментованих посуда налазе се оне са постојаном фактуром од пречишћене глине, квалитетне израде на брзом витлу и квалитетног печења, али и оних које су израђене на други начин, са разним примесама у глини и трошне фактуре. Сви налази који се прикупе на терену транспортују се упаковани у пластичне кесе, а затим у кутије. Паковање фрагмената у овој количини, различитих својстава и отпорности на притисак, може утицати на њихову очуваност. Керамика трошне фактуре, најчешће са песком и дробљеним каменом или шамотом као примесом има тенденцију да се осипа и ломи у таквим условима, током транспорта, али и током депоновања.

На другом месту, постоји проблем са етиком струке и принципом минималне интервенције који налажу да се на целовитост, стабилност и хемијски састав предмета што мање утиче. То условљава одабир предмета који ће проћи конзервацију, са рестаурацијом или без ње.

Захтеви кустоса углавном долазе из жеље да се предмети одабрани за третмане конзервације прикажу публици у што репрезентативнијем стању. Понекад је предмет читљив и без третмана конзервације и рестаурације, па су захтеви кустоса неоправдани. Ипак, у већем броју случајева, иако поступак није у потпуности оправдан принципом минималне интервенције, он се спроводи због већ наведених разлога који се углавном тичу археолошке вредности самог предмета.

Одабир предмета и смештајни капацитети музејских депоа

Селекција материјала за конзервацију почиње још приликом археолошких ископавања. На терену се прикупљају предмети и већ тамо се врши одабир оних који ће проћи третмане конзервације и рестаурације. Од тог броја, само део ће ући у теренски и музејски инвентар, док ће још мањи део третираних предмета бити изложен. Ранијих деценија било је чак и случајева одбацивања дела материјала из различитих разлога, рецимо заступљености у великој количини (Сл. 2 и 3).



Сл. 2. Дневна количина одбачених фрагмената керамике на ископавањима локалитета Град у Старчеву с почетка 30-их година 20. века (преузето са сајта *Peabody Museuma,* фотографија: 2004.24.12939)



Сл. 3. Селекција и паковање керамике након прања и лепљења фрагмената (преузето са сајта *Peabody Museuma,* фотографија: 2004.24.13117A)

Предмете треба учинити доступним јавности, у чему умногоме доприносе третмани конзервације и рестаурације. Фрагментоване посуде у кутијама углавном неће бити доступне публици, депои имају ограничене капацитете и у будућности треба узети у озбиљно разматрање питање складиштења прикупљеног материјала. Можда је примарно питање, када се ради о превентивној конзервацији предмета, евидентни проблем складиштења у музејима наше земље. У том смислу треба радити на стварању повољних и функционалнијих услова за смештај предмета у депоима, тамо где их нема. Тако ћемо избећи ситуацију да ти услови буду неповољан фактор при одређивању обима третмана конзервације и рестаурације.

Треба подсетити да депои постоје због предмета и да се морају прилагодити најадекватнијим условима за њихово одлагање и чување:

„Одлука о обиму интервенције и избору материјала за конзервацију треба да се заснива на сазнању о условима будућег смештаја предмета (археолошки депо, излагање у музеју или приватној збирци, студијско истраживање, публиковање), мада ће неизоставно зависити и од садашњих трендова у рестаураторској филозофији и естетици“ (Živković 2007/08: 137).

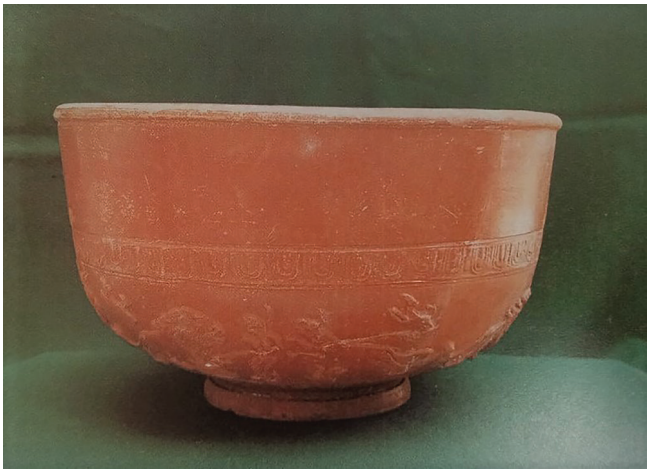
Уколико адекватни услови чувања предмета не постоје, излишно је говорити о повољности и неповољности конзервације и рестаурације појединих предмета. Према Етичком кодексу ИКОМ-а круцијална „одговорност музејских стручњака је стварање и одржавање заштићене средине за збирке о којима воде бригу, било да су у депоима, на поставци или у транзиту“ (ИКОМ 2007: 7).

Често ћемо, када су у питању предмети трошне и оштећене фактуре, учинити боље по њих ако се упустимо у третман конзервације са реставрацијом и тако радити на консолидацији њихових нестабилних делова. На жалост, у пракси, због недовољног процента оригиналног дела, неке посуде неће проћи ни третмане превентивне конзервације, попут консолидације.

Према Етичком кодексу за музеје „Стручни радници треба пажљиво да надгледају стање збирки о којима воде бригу, како би се одредило када предмет захтева конзерваторско-рестаураторске радове и услуге квалификованог конзерватора-рестауратора. Главни циљ треба да буде стабилизовање стања предмета. Сви конзерваторски захвати морају бити адекватно и у складу са прописима документовани, са регистрованим свим променама у односу на оригинални предмет“ (ИКОМ 2007: 7).

Стручњак-конзерватор не би требало да у читав процес спровођења третмана конзервације културних добара буде укључен као неко ко има само техничко решење за стабилизацију предмета, већ идеално, као неко коме је познат читав контекст у коме се налази предмет чијом се конзервацијом бави, и ко је зато у позицији да утиче на одабир предмета за конзервацију и начина на који ће то бити учињено. Потребно је да конзерватори заузму активнију улогу у доношењу одлука везаних за третмане конзервације одређених предмета. Ово конкретно подразумева, поред познавања технолошких процеса у изради керамике и додатна знања о предмету, односно културном добру, познавање историјског контекста, типологије и сл. Поред свега наведеног, веома је битна и присутност конзерватора на месту налаза предмета, уколико је то могуће (Bucellatti 2017:140).

Познавање археолошке керамике може бити од помоћи у одређивању обима реконструкције, будући да је један од разлога за конзервацију и реставрацију и изузетност неког предмета, у историјском смислу. Узмимо овде за пример *terra sigillata* керамику, која је ретка на простору изван граница Римског царства, чак и у оквиру неких његових делова, где су заступљеније њене имитације. Уколико дођемо у ситуацију да радимо на деловима



Сл. 4. Пример оригиналне зделе *terra sigillate* из Чортановаца, тип Драгендорф 37, са сталне поставке Музеја Војводине (преузето из: Кумовић, Смиљанић 1997: 93).

посуде оригиналне *terra sigillata*-е, нема сумње да би третман конзервације са рестаурацијом требало спровести, иако нису увек испуњени услови за поштовање етике у конзервацији (Сл. 4).[1]

Догађа се и да функција неке посуде буде додатни разлог за њену реконструкцију, иако она није естетски и типолошки занимљива, попут урни.[2]

Бројни су примери интервенција на посудама које нису у складу са етиком. Теорија наилази на бројне непредвиђене ситуације у пракси, због тога не би требало ико да се осећа лоше, ни кустоси нити конзерватори, док год су својим снагама усмерени ка заједничком циљу проналажења најбољег начина за очување предмета. Не могу се све мере применити једнако на сва културна добра, то свакако треба имати на уму приликом поштовања принципа конзервације, али исто тако не могу се испуњавати нереални захтеви кустоса за рестаурацијом сваке посуде у целости, уколико за то не постоје оправдани разлози. Конзервација предмета би, идеално, требало да се креће у простору између ове две крајности.

Као пример неопходности конзерваторског третмана код посуда које немају довољно делова за реконструкцију можемо навести ситуацију у којој се тек лепљењем уломака керамичких посуда може јасно видети форма, а самим тим и типолошке карактеристике одређене посуде. Читљивост предмета није обавезно везана само за излагање на изложбама, већ и као помоћ при типолошком одређивању посуде према њеној форми, јасно видљивој тек након конзервације и рестаурације.

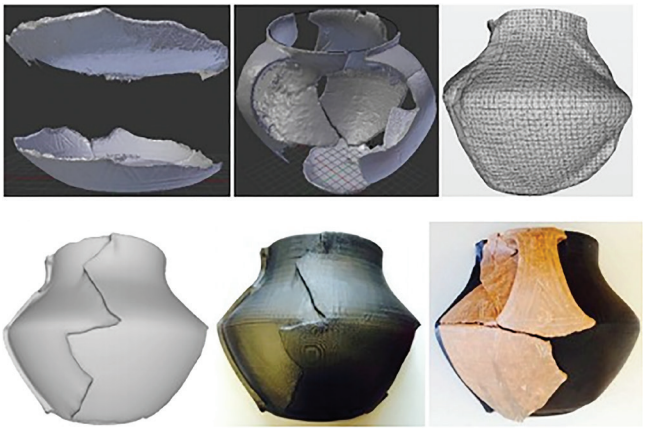
Приступачност савремених третмана конзервације и рестаурације

Питање финансијских средстава је често једно од кључних питања када се ради о очувању културних добара. Оно са собом повлачи и време трајања третмана конзервације и рестаурације, квалитет поступка и цену материјала. Овде је од посебне важности поседовање свести о количини предмета којима је неопходна заштита и који чекају на превентивну конзервацију. Није могуће, из тренутне перспективе, сваки предмет подвргнути дугом и скупом третману.

Уколико је циљ заштитити предмете од пропадања, потребно је имати брзу и приступачну интервенцију, прилагођену тренутним могућностима. Свакако је боље да третман буде постепен и да је за сваку фазу конзервације неопходно оставити довољно времена. У исто време треба бити свестан да нема свака установа могућности да спроведе такав третман над великим бројем предмета. Квалитет је неоспорно битан, али се он мора расподредити на реалан број предмета, јер ћемо у противном успети да заштитимо само неколицину.

Можда можемо очекивати решење проблема у новим технологијама, техникама и материјалима у конзервацији керамике.

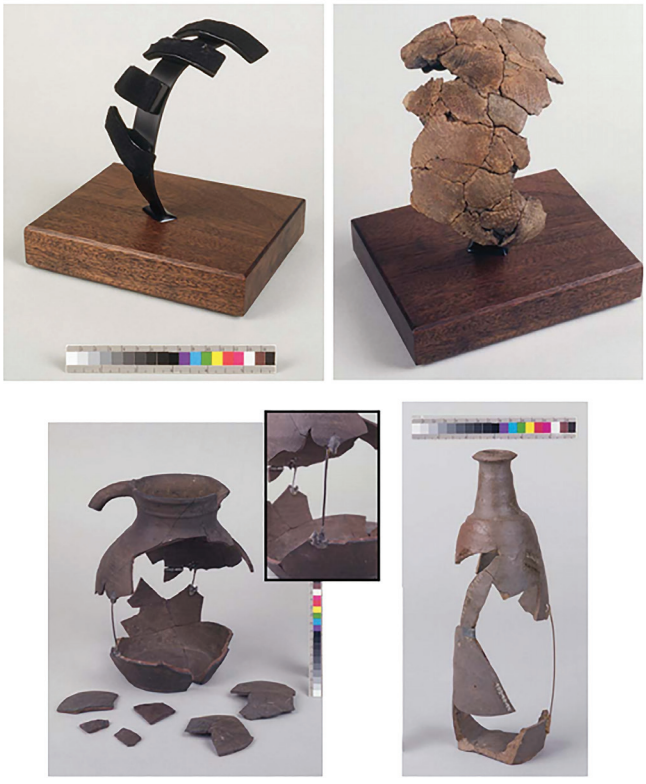
Иновације се углавном огледају у изради дигиталних модела посуда. Модели представљају тродимензионални приказ посуде на којој је изведена рестаурација, односно њен идеални изглед. Оваква реконструкција може бити завршена и штампањем овог модела, умањеног за дебљину зида посуде. Тако израђен модел послужио би као калуп или основа за постављање и излагање оригиналних делова посуде. Иновација на том пољу је и могућност уметања оригиналног дела посуде на одговарајуће место у одштампаној полимерној маси.[3] На овај начин могуће је свести третман на минимум грешке у форми, приликом ручне израде калупа и употребе гипса. Ово је релативно нов приступ раду на конзервацији археолошких посуда, на почетку је свог развоја и за сада се бори са више потешкоћа, као што су неправилни облици посуда, недовољно велики штампачи и сл. (Barreau et al. 2014: 7) (Сл. 5).



Сл. 5. Пример тродимензионалног модела посуде са реконструкцијом у различитим фазама израде и примером одштампаног модела (преузето од: Barreau et al. 2014: 7, fig. 6 and 7).

Међу новим методама, доминантна идеја је избегавање употребе гипса и других пуниоца, већ је у фокусу излагање искључиво оригиналних фрагмената посуда.

Излагање у витринама се своди на монтирање оригиналних комада, након лепљења и консолидовања на различите носиоце као што су алуминијумске шипке, плексиглас и друге подлоге. На овај начин се у потпуности избегава надоградња непостојећих делова, при чему се за конзервацију посуде не користе други материјали до епоксидних смола и акрилних материјала за консолидовање и лепљење. У овом случају доследно се практикује случај минималне интервенције, док је изложени предмет у потпуности аутентичан (Bergeron 2007) (Сл. 6).



Сл. 6. Примери изложених посуда на којима је изведен третман конзервације уз доследну примену принципа минималне интервенције, преузето од (Bergeron 2007: 42, fig 19 et 20).

Дигитална рестаурација предмета и излагање оригиналних предмета без пуниоца нису широко заступљени из неколико разлога. Ниједан од начина није једнако применљив на све предмете. У првом случају ће посуде израђене руком и оне које имају оригинално неправилну форму, бити идеално и нереално реконструисане, док у другом случају проблем у великом броју случајева може бити читљивост предмета. Проблем код дигиталне конзервације јесте и чињеница да тај третман није широко приступачан и доступан, пре свега због подразумеване опреме и недовољног броја обучених стручњака.

Закључак

Како би се постигао баланс између жеља и могућности у конзервацији археолошке керамике, потребно је оставити време за истраживања. Циљ је предмете заштитити и тиме им дати важност какву заслужују, притом узимајући у обзир реалне услове. Теорија и етика струке налажу једно, док у пракси наилазимо на друго, односно на проблеме везане за мали број конзерватора у нашим институцијама, недовољно простора за смештај и лоше микроклиматске услове у депоима, ограничена финансијска средства, застареле материјале и превазиђене методе.

Постоји оправдана нада да ће са развојем технолошких знања доћи до бољих, једноставнијих и јефтинијих решења када се ради о конзервацији керамике и да ћемо се решити моралне дилеме да ли треба уопште радити на конзервацији неке посуде. Док се то не догоди, доступним средствима и знањем треба радити на што бољем очувању предмета у овом тренутку, како бисмо им продужили век. При томе треба највише водити рачуна о принципу реверзибилности, како би се предмет, уколико за то буде потребе, могао вратити у првобитно

стање и подвргнути новим третманима и новим материјалима, а када за то дође време.

Услови у којима спроводимо третмане конзервације и рестаурације предмета су често неадекватни, али упркос немогућностима и жељама за бољим и савременијим условима (какви постоје у земљама већег стандарда), на нама је да учинимо најбоље што можемо. У питању је наше културно наслеђе које је само наша одговорност. Немамо изговора ни када се ради о личном усавршавању које значајно може помоћи у модернизацији наших знања и струке.

На све то, не смемо заборавити да предмете на чијој заштити радимо, дугујемо да представимо свима чије су они наслеђе, а да је често на нама одлука који ће то предмети бити.

НАПОМЕНЕ

1 *Terra sigillata* је врста римске луксузне керамике која се добија ливењем у калупима од фино пречишћене глине. Разликују се мишљења у дефинисању тога шта је имитација *terra sigillata*-е. Критеријум је углавном форма посуде, док су технике обраде површине различите. Сјајан премаз неједнаке густине, слабије постојан, постављен је на површину суда у више тонова, од жућкасто оранж до тамноцрвене боје. На територији Римског царства ове технике показују посебне карактеристике условљене квалитетом и квантитетом импорта и степеном развоја домородачког лончарства. Због тога постоје знатне разлике између имитација *terra sigillata*-е у Италији, Шпанији, Галији или Рецијуму. Подражавање италских импортованих примерака јавља се на почетку 1. века у провинцијској производњи, на целој територији царства. Од средине 1. века ограничава се на мањи број типова галских радионица, да би од 2. века имитирање ових техника израде било заступљено више на локалним формама (Brukner 1981: 29). У керамици Доње Панонији издвојена је јединствена група рељефно украшених здела. Због рељефне обраде површине и премаза оранж боје припада каснијим имитацијама, док је у основи израђена на брзом витлу и ручно дотерана са унутрашње стране. Рељефна површина је израђена у калупу. Радионица је до сада непозната (Радионица „X“) (Brukner 1981: 25).

2 Конзервација и рестаурација посуда није потребна само ради излагања предмета, већ и ради његовог публиковања. При објављивању некропола спаљених покојника, јавља се потреба за конзервацијом већег броја посуда које су типолошки веома сличне. Иако оне припадају истом типу, свака од њих репрезентује део гробне целине и мора се пажљиво и тачно документовати. Често је од велике важности за датовање гробне целине битна и нека слабо видљива типолошка промена на керамици која може постати видљива тек након конзерваторског третмана.

3 Међу различитим полимерним материјалима који се користе у 3Д штампи, истиче се PLA (полилактид) због своје распрострањености и еколошке прихватљивости јер се добија из обновљивих извора попут кукурузног скроба, шећерне трске, корена тапиоке и кромпировог скроба. Еколошки аспект је ставио овај материјал у први план, потискујући друге полимере на бази нафте (PLA i ABS). Такође, температура топљења на већ 50 °C, повољна је за дораду облика након штампања (Tanasić i dr. 2016: 5).

ЛИТЕРАТУРА

Barreau, Nicolas, Bruniaux, Petit, Petit, Bernard, Gaugne, Gouranton 2014. *Photogrammetry Based Study of Ceramics Fragments, Ceramics Fragments Digitization by Photogrammetry, Reconstructions and Applications*. International Conference on Culturage Heritage, EuroMed, 2014, Nov 2014, Lemessos, Cyprus

Bergeron, A. *Les réstauration des céramiques archaeologiques: quelques exemple de cheminement d'une pratique*. Québec: Cente pour conservation Québec, 2007.

Brukner, O. *Rimska Keramika u Jugoslovenskom delu Provincije Donje Panonije*, Beograd 1981.

Bucellati, G. 2017. *A critique of the archaeological reason, Structural, Digital, and Philosophical Aspects of the Excavated Record*, Cambridge University Press 2017, 140–147.

Етички кодекс за музеје, Сарајево и Београд 2007.

Кумовић, М., М. Смиљанић, *Музеј Војводине*, Стална поставка, Нови Сад 1997, 93.

Рогић, В. Реконзервација лонца из Музеја рударства и металургије Бор, *Конзервацијске свеске*, Година I–II, Број 1-2, Централни институт за конзервацију у Београду, Београд 2017/2018, 82–100.

Rusu-Bolindeţ, V. *Pottery Workshops from Roman Dacia*, Drehscheibentöpferei im Barbaricum. Technologietransfer und Professionalisierung eines Handwerks am Rande des Römishen Imperium, Aktes der Inter-

nationalen Tagung in Bonn vom 11–14. Juni 2009. Bonner Beiträge fur Vor-und Frühgeschichtlichen Archäologie, Band 13, Vor-und Frühgeschichtlichen Archäologie der Rheinichen Friederich–Wilhelms–Universität Bonn, Bonn 2011, 94.

Sardoz, A. *Bikonična posuda, kada rekonstrukcija i zašto, a na kraju i kako*, Histria archaeologica 46, 2015, 271–280.

https://pmem.unix.fas.harvard.edu:8443/peabody/view/objects/asitem/search$0040/337/title-desc?t:state:flow=342084e4-0241-4203-917f-367ec7a34509

https://pmem.unix.fas.harvard.edu:8443/peabody/media/view/Objects/517239/233924?t:state:flow=2cadac81-941b-42d7-9b56-4789421a7fa1

Marija Ćuković, Museum of Vojvodina

BETWEEN WISHES AND POSSIBILITIES – ETHICAL DILEMMAS IN THE APPROACH TO CONSERVATION AND RESTORATION OF ARCHAEOLOGICAL CERAMICS

Resumme

The conservators and restorers of archaeological ceramics have an ethical dilemma regarding the question of the extent to which and whether certain treatments should be carried out at all. That dilemma is most often caused by a discrepancy between the curator's requirements and the ethical principles of conservation. Solutions to this problem in real circumstances should be sought primarily in the agreement of the two sides, but also in finding new techniques and technological solutions in the field of conservation and restoration of archaeological ceramics. For the purposes of exhibiting the objects, archaeological ceramics are being restored mainly with the help of plaster, while lately, the trend is to exhibit the objects without restored parts. Special hope is placed into digital restoration, which is still in its early stages. It is worth recalling that the conservation of an object is done for the sake of the object itself, and not only for the sake of its presentation and publication. In the search for a solution to the ethical dilemma related to the procedures in the conservation and restoration of archaeological ceramics, we must keep in mind the real possibilities available to us, which relate to the space for storing, deadlines, financial resources and the number of the items.

UDC 903/904:7.025]:069.538(497.6 Banjaluka)

КОНЗЕРВАЦИЈА И РЕСТАУРАЦИЈА КЕРАМИЧКИХ ПОСУДА ИЗ АРХЕОЛОШКЕ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ У БАЊАЛУЦИ

Драгана М. Радоја
Музеј Републике Српске, Бањалука

Апстракт: Радом је обухваћен део археолошког материјала са локалитета Доња Долина, код Градишке у Републици Српској, на десној обали Саве, који показује континуирани хиљадугодишњи развој од позног бронзаног доба до римског периода. Од изабраних 50 фрагментованих керамичких посуда, откривених током археолошких кампања у периоду 1978–1981. године, поступак конзервације и рестаурације у потпуности је извршен на 40 примерака, а приказ комплетног поступка дат је за 20 примерака. Применом одговарајућих поступака конзервације и рестаурације, уз употребу хемијских и механичких интервенција заштите и чишћења, очувао се првобитни аутентични изглед третираних керамичких посуда, што је у складу са савременим међународним стандардима у заштити културног наслеђа. Укључена је примена савремене методологије и технологије, како у погледу опреме за поступак заштите, тако и у коришћењу нових материјала за реконструкцију и рестаурацију. Будући да је сваки керамички примерак „прича за себе", утврђено је и примењено најбоље решење у појединачним случајевима, што представља главну тенденцију. Испоштован је и основни императив да поступак сваке конзервације и рестаурације подразумева реверзибилност, како би у случају појаве и примене нових материјала и технологија могао да се врати у првобитно стање.

Кључне речи: керамичке посуде, локалитет Доња Долина, конзервација и рестаурација, хемијске и механичке интервенције, принцип реверзибилности

Увод

Тема овог рада везана је за део археолошког материјала са локалитета Доња Долина, који представља комплекс налазишта на површини од преко 4 км дуж реке Саве: Старијег насеља из позног бронзаног доба и Градине из гвозденог добног доба са старијим, сојеничким насељем и млађим, равничарским насељем. Налази се на простору данашњег села Доња Долина код Градишке у Републици Српској, на десној обали Саве, у долини оивиченој планином Мотајицом и недалеко од северно-босанских планина богатих гвозденом рудом. Реч је о вишеслојном локалитету, откривеном давне 1896. године, чија насеља и некропола показују континуирани хиљадугодишњи развој од позног бронзаног доба до римског периода, уз индиције и за раније насељавање, од неолита.

Фрагментоване керамичке посуде (19), откривене током вишегодишњих археолошких ископавања на Градини у Доњој Долини, која се данас сматра једним од највећих трговачких средишта током гвозденог доба, чине окосницу овог рада и представљаће део тематске изложбе *Археолошка истраживања локалитета Доња Долина и вишеденијски заборав*. Избор ових керамичких посуда за тему овог рада односи се на налазе са градинског насеља у Доњој Долини, откривених током археолошких кампања у периоду од 1978. до 1981. године, које се данас чувају у праисторијској збирци Музеја Републике Српске. Градинско насеље из старијег и млађег гвозденог доба ситуирано је на узвишењу уз обалу Саве, у народу познатом под називом Градина, чији је јужни део уништаван повременим ископавањима земље за градњу насипа. Керамички материјал, дакле, припада овом млађем насељу и заједно са осталим археолошким материјалом сведочи о томе да је Доња Долина представљала значајан привредни и трговачки центар током праисторије, који је свој зенит досегао тек по напуштању Старијег насеља и оснивања сојеничког насеља на Градини, крајем 8. и почетком 7. века старе ере.

Остаци сојеничког насеља показују правилан низ кућа (паралелни редови сојеница постављени управно на ток Саве), каналима (за одвод воде) и мостовима за комуникацију између сојеница, четвороугаоне основе и дрвених конструкција, међусобно повезаних дрвеним терасама и мостовима преко канала. У сојеницама, са две просторије, саставни део ентеријера, осим огњишта, чинили су и велики питоси за жито, као и остале веће и мање керамичке посуде за свакодневну употребу. Градња сојеница напуштена је у касном гвозденом добу, када се ниво насеља подигао због интензивне градње и таложења речног наноса, када је изграђено равничарско насеље отвореног типа, из којег углавном и потичу предметне керамичке посуде. Констатован је непромењени етнички састав дољодолинског становништва током последњег миленија старе ере, те се може рећи да су вероватно Панони израђивали и разноврсне керамичке посуде које су тема овог рада (Marić 1964: 5–128).

Оштећења керамике

Керамика спада у веома отпорне и самоодрживе материјале у поређењу са осталим археолошким материјалима који су подложнији пропадању. Најважнији услов дуготрајног очувања керамике представља фактор доброг печења. Управо овај проблем – недовољна печеност, појављује се код археолошке керамике. Ломљење и дробљење су честа појава, при чему својом порозношћу недовољно печена керамика апсорбује влагу и остале разарајуће материје. Од састава земљишта зависи степен очуваности археолошке керамике. Земља благог састава заштитничког је карактера у односу на очуваност керамике, док разарајуће и агресивне земље имају супротан ефекат, сасвим деструктиван учинак. Соли, киселине и базе, такође, деструктивног су карактера, јер проузрокују процесе пропадања керамике: прекривање калцинисаним слојевима, који уништавају фине углачане површине, понекад осликане или декорисане урезима; оштећење глазуре, састављене од финог стакленог декоративног омотача. Дешава се да је и сам састав глине узрок сопственом разарању, нарочито у случају када глина садржи крупне честице калцијум карбоната (креда), који се распада приликом печења и настаје калцијум оксид. У даљем процесу, са влагом из атмосфере ствара се калцијум хидроксид, што резултује појавом сличној гашењу креча. Хидратација повећава запремину честица, које бубре и разарају површину керамике. Код глазиране керамике оваква појава разара глазуру и ствара кратере на њеној површини.

Модерна керамика има проблем са оваквим појавама, захваљујући коришћењу недовољно пречишћене глине. Релативна влажност и температура су такође битни узрочници приликом оштећења. Варијабилна влажност опасна је за све материјале. Сушење и влажење изазивају велике структуралне промене. Препоручена релативна влажност ваздуха износи до 55%, уз одступање ±3%. Повећање и смањивање температуре у атмосфери ни на који начин не утичу на керамику. Међутим, у комбинацији са влагом процес би могао да буде веома деструктиван. Гљивице и соли активирају се при оваквим условима. Непријатни мириси керамике указују на присуство гљивица. Релативна дозвољена температура у музејским просторијама износи 20 ^{o}C ± 2.

Почетна фаза конзерваторско-рестаураторског поступка

Основни циљ конзервација представља очување првобитног аутентичног изгледа предмета, уз употребу хемијских и механичких интервенција заштите и чишћења. Реконструкију предмета чине поступци спајања постојећих сачуваних фрагмената и доградивање нових делова на основу постојећих релевантних доказа. Рестаурацију чини систем конзерваторско-реконструкционих поступака, који се врше ради очувања предмета.



Сл. 1. Одабрани фрагменти за рад

Оштећени, у већој или мањој мери, фагменти керамике садрже у себи важне податке за научно истраживање, као и низ релевантних карактеристика значајних за презентацију, експозицију и едукацију. Селекцијом керамичких артефаката започиње конзерваторски процес, који се састоји из више поступака. Реконструкција и уобличавање предмета ради излагања означава његово подвргавање конзерваторско-рестаураторском третману, уз примену важећих законитости и правила о датом поступку. У оквиру рада са изузетним делима, која поседују посебна својства (раритет) и значај (историјски), конзерваторски је заштићено 50 фрагмената из Археолошке збирке Музеја Републике Српске (Праисторијска збирка/локалитет Доња Долина). За приказ извршеног поступка конзервације и рестаурације у овом раду изабрано је 20 керамичких примерака (Сл. 1).

Одговорност конзерватора за извршени конзерваторско-рестаураторски третман наведених керамичких предмета је велика, у складу са циљем очувања културног наслеђа, у овом случају археолошког/праисторијског, као и својеврсног доприноса његовог даљег постојања и преношења слојевитих информација будућим генерацијама, продужавајући њихову вишеструку, цивилизацијску мисионарску улогу.

Након селекције керамичких фрагмената, везаних за тему овог рада, извршено је фотографисање и увођење у фотодокументацију. Групи третираних фрагметованих керамичких посуда припада 18 предмета са следећим инвентарним бројевима: 4022, 2026, 4525, 4384, 4283, 4714, 2294, 2068, 2290, 4634, 4449, 4593, 4711, 4272, 1140, 3853, 4466, 4284. У рад су укључена и два примерка без инвентарног броја, па су наведена скраћеницом *без инв. бр.*

По завршетку фазе фотодокументације и евиденције у електронским картонима, приступљено је поступку потапања и размекшавања видљивих трагова физичких нечистоћа, затечених на керамичким предметима, који су након археолошких ископавања без икаквог претходног конзерваторског третмана депоновани у кесе или картонске кутије, где су се налазили више од пет деценија (Сл. 1).

Затим је настављено са поступком прања, уз коришћење сунђера и меких четкица, како се не би оштетио површински слој, услед порозности керамике. Због економске исплативости испирање и десалинизација су поступци који се раде искључиво дестилованом водом, у коју може да се дода 2% раствора водоник пероксида или тимола. Реч је о етеричном уљу мајчине душице (*Thymus vulgaris*), чије хемијске компоненте имају изузетано акарцидано и фунгицидано дејство, које је омамљујуће и на гриње, подстичући њихово угинуће. Чак и мање концентрације тимола заустављају раст патогених гљивица. Тимол не спада у агресивне методе, па се, поред органских киселина (мрављe, млечне и оксалне), наводи као еколошко средство, које се користи код дезинфекције у пчеларству, а није отрован за људе. Налази се у слободној продаји, у виду капи и пасте. У конзервацији га користе за сузбијање гљивица и гриња, као и за дезинфекцију.



Сл. 2



Сл. 2а

Сл. 2. Потапање фрагмената у дестиловану воду (поступак десалинизације)

Приликом конзервације фрагментованих посуда из збирке Музеја Републике Српске, од укупно 50, које су издвојене за конзервацију и рестаурацију, на 40 посуда је урађен комплетан третман заштите. За 10 посуда потребно је урадити додатну реконструкцију у програму Auto Cad, јер не постоји довољно података како би се поступак рекон-

струкције и рестаурације спровео до краја. Десалинизација, односно уклањање штетних соли из археолошке керамике, спроведен је само на 15 предмета, који су својом структуром дозвољавали вишедневни третман потапања у дестилованој води. Након испирања и мењања дестиловане воде, односно десалинизације, сви предмети на којима је испитана проводљивост воде показали су трајање поступка од два дана, довољна да им вредности буду у дозвољеним границама. Остали предмети нису имали третман десалинизације, због порозности керамике, чиме би овај третман имао деструктиван утицај на већину предмета.

Десалинизација представља поступак при коме се најпре врши мерење проводљивости дестиловане воде, у коју ће се потопити предмет, затим се узимају узорци воде у којима су предмети били потопљени. Вода је мењана онолико пута колико је потребно да вредности буду у границама дозвољеног, а да притом предмет не буде оштећен (Сл. 2, 2а).

Након поступака прања механички су отклањане наслаге калцинације, те фрагменти третирани алкохолом или ацетином, који везују воду за себе, ради бржег сушења. За скидање и уклањање старих конзервација, односно лепка и гипса, предмети су потопљени у топлу воду, уз испоштовано време неопходно да би лепак попустио, а фрагменти се лакше раздвојили. Код лакших разлепљивања било је могуће остатке лепка уклонити скалпелом, док је у случају већих наслага и слојева лепка извршено тампонирање ивица ацетоном, а потом сваки тампонирани фрагменат умотан у прозирну фолију, јер ацетон раствара лепак, који се након овог процеса лако уклања (Сл. 3).



Сл. 3. Механичко уклањање лепка

По завршеном разлепљивању и уклањању претходних конзервација приступљено је поновном лепљењу фрагмената 5% паралоидом Б-72. Тако састављени и слепљени фрагменти се одлажу у песак ради сушења и везивања лепка (Сл. 4). Код тежих фрагмената било је потребно додатно фиксирање и тракама, док се паралоид не веже сасвим и састављени фаргменти постану стабилни (Сл. 5).



Сл. 4. Лепљење фрагмената



Сл. 5. Додатно учвршћивање траком

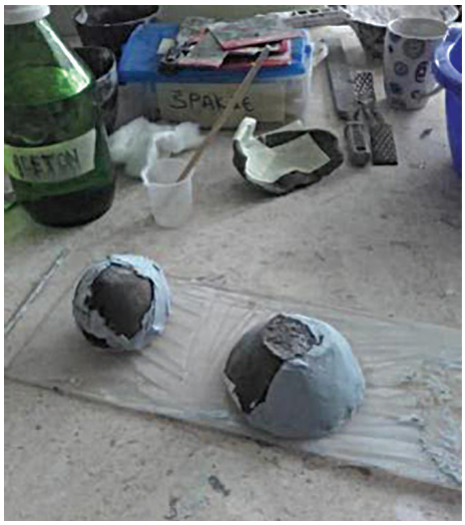
После лепљења уследила је фаза моделовања пластелином. Некада су ова моделовања рађена глином, али је поступак моделовања пластелином једноставнији, чистији и економичнији, будући да је више пута искористив у односу на глину, коју није могуће употребити поново након сушења (Сл. 6, 7).





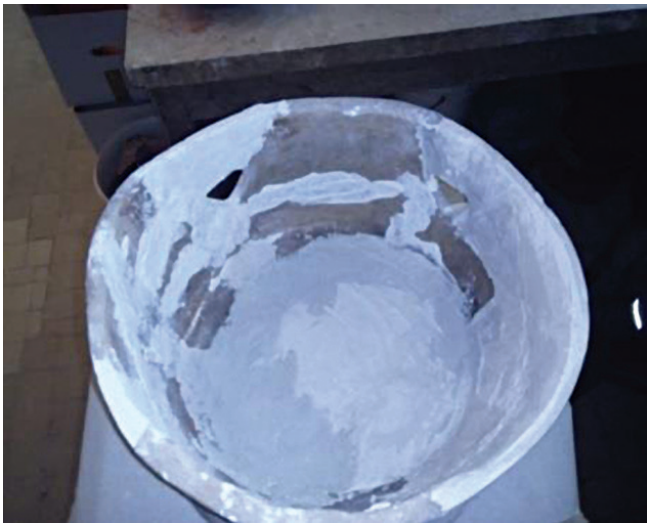
Сл. 6, 7. Моделовање пластелином

Фаза изливања гипсом уследила је после моделовања. За реконструкцију ових предмета употребљене су три врсте гипса, које се користе у зубарској протетици за моделовање (Алабастер и Гипсогал). Брзо се суше и лако обрађују алаткама и шмиргл папиром. Трећи гипс немачке прозводње лако је обрадив до тренутка потпуног везивања, док се након сушења веома тешко обрађује, али има велику чврстину (Сл. 8).



Сл. 8. Моделовање гипсом

После моделовања и сушења гипса, уклоњен је пластелин из унутрашњости предмета и попуњене су фуге, па је приступљено додатним попуњавањима канала и изједначавању унутрашњости са зидовима оригинала посуде (Сл. 9).



Сл. 9. Попуњавање канала

Следећа фаза подразумева брушење алаткама, попут турпија и рашпи, скалпела и др. (Сл. 10 и 11). Затим је извршено шмирглање уз коришћење шмиргл папира са више финоћа, од грубљег ка финијем, како би се добиле глатке површине и попунили трагови од претходног шмирглања.



Сл. 10. Брушење гипса



Сл. 11. Шмирглање шмиргл папиром

Након поступка шмирглања било је потребно урадити консолидацију гипса. Консолидација се такође ради паралоидом B-72, у постотку 5–10%. Код овог музејског материјала, међутим, није било неопходно применити консолидацију самих фрагмената, јер је керамика у релативно добром стању. Консолидација би била примењена једино у случају да су фрагменти веома порозни и у распадајућој фази (Сл. 12–15).



Сл. 12, 13. Брушење гипса





Сл. 14, 15. Припрема за патинирање

Закључак

Предочени конзерваторски и рестаураторски третмани, описани у овом раду, који су изведени на керамичким посудама из археолошке збирке Музеја Републике Српске у Бањалуци, задовољили су основни циљ, а тај је, да се применом ових поступака, уз употребу хемијских и механичких интервенција заштите и чишћења, очува првобитни аутентични изглед третираних предмета.

Табела бр. 1. Затечено стање фрагментованих керамичких посуда

Без инв. бр., затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4022, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 2026, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Без инв. бр., затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4384, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4283, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4714, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 2294, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	

Инв. бр. 2070, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4711, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 2290, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4634, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 1140, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4449, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4593, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	

Инв. бр. 4272, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 3853, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4466, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4284, затечено стање	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	

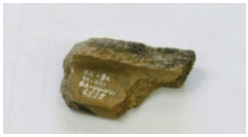
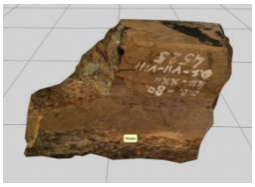
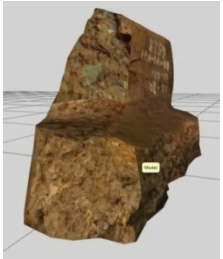
Табела бр. 2. Керамичке посуде након конзервације

Без инв. бр., после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4022, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 2026, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	

Без инв. бр., после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4384, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв.бр. 4714, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 2294, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 2070, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 2290, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4634, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 1140, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	

Инв. бр. 4449, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4593, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4711, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4272, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 3853, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4466, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	
Инв. бр. 4284, после конзервације	Власништво Музеја Републике Српске из Бањалуке	

Табела бр. 3. Auto Cad – реконструкција фрагментоване посуде (конструкција пречника)

Инв. бр. 4525, затечено стање 				

Табела бр. 4. Десалинизација (мерење проводљивости воде након 24 часа)

Инв. бр. предмета	Вредност проводљивости дестиловане воде пре мерења (μS)	Температура воде у °C	Прво мерење (μS)	Друго мерење (μS)	Треће мерење (μS)	Четврто мерење (μS)
3853	1,37	19	276	92,7	50,01	–
4466	1,37	19,1	162,6	191,9	43,6	–
2290	1,37	19,2	132	17,73	–	–
4272	1,37	19	179	64,1	–	–
2070	1,39	19,1	146,5	77,3	–	–
4449	1,39	18	152	69,1	–	–
4384	1,39	19	144	17,1	–	–
4284	1,39	19,1	163,4	38,9	–	–

(μS) – mikro Simens, јединица мере проводљивости.

Табела бр. 5. Растварачи који су коришћени у поступку конзервације

Диаг. реф.	Име растварача	Тачка кључ. у °C	Притисак паре (испарљивост на собној темп.)		Спец. теж.	токсичност	Тачка горења	Параметри делимичне растворљивости			Други назив
			mmHg	°C		TLV ppm	°C	N	D	W	
A1	Минерални растварачи	150-156	14	50	0,77	500	38	90	4	6	White spirit
A2	Лаки бензин	118-139			0,75	470	-7	94	3	3	
	Алкохоли										
C2	Етил алкохол	70	40	20	0,79	1000	12	36	18	46	етанол
W	Вода	100	17	20	1,00			18	28	54	
	Кетони										
E1	Ацетон	56	178	20	0,79	750	-19	47	32	21	

(Према: Torraca, 2005)

ЛИТЕРАТУРА

Bergeron, A., *La Restauration Des Ceramiques Archeologiques: queleques exsemples du cheminent d' une pratique*, Centre de conservation, Quebec 2007

Creagh, D. C., The characterization of artefacts of cultural heritage significance using physical techniques. *Radiation, Physics and Chemistry*, 2005, 74(6): 426–442.

Гајић-Квашчев, М., *Недеструктивна карактеризација археолошких керамичких артефаката и утврђивање њиховог порекла статистичким методама препознавања облика*, Београд 2012.

Đurđević, Lj., *Problemi rekonstruisanja keramike metodi i materijali*, Magistarski rad, Fakultet primenjenih umetnosti Beograd, Beograd1984.

Marić, Z., Donja Dolina, *Glasnik Zemaljskog muzeja*, n. s. XIX, Sarajevo 1964, 5–128.

Muravljov, M., D. Jevtić, *Građevinski materijali 2*, Akademska misao, Beograd 2003.

Muravljov, M., *Građevinski materijali*, Građevinska knjiga a.d., Beograd 2005.

Shepard, A. O., *Ceramics for the Archaeologist*. Reprinted 10th ed. Carnegie Institition of Washington, Washington 1985

Torraca, G., *Solubility and solvents for conservation problems*. Reprinted 4th ed. ICCROM, Rome 2005

Vuković, J., *Neolitska grnčarija – tehnološki i socijalni aspekti*, Doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Beograd 2010.

https://www.scribd.com/document/22149599/Lakovi-i-smole-u-slikarstvu-Varnishes-and-resins-in-painting

Dragana M. Radoja
Museum of Republika Srpska, Banja Luka

CONSERVATION AND RESTORATION OF CERAMIC VESSELS FROM THE ARCHAEOLOGICAL COLLECTION OF THE MUSEUM OF REPUBLIKA SRPSKA IN BANJA LUKA

Summary

The topic of the master thesis *Conservation and Restoration of Ceramic Vessels from the Archaeological Collection of the Museum of Republika Srpska in Banja Luka* includes a part of archaeological material from the Donja Dolina site, near Gradiška in Republika Srpska, on the right bank of the Sava, which shows continuous millennial development from the Late Bronze Age to the Roman period. From the 50 selected fragmented ceramic vessels, discovered during the archaeological campaigns in the period from 1978 to 1981, the procedure of conservation and restoration was completely performed on 40 specimens. The presentation of the complete procedure is given for 20 specimens, which is illustrated with photographs (12–50) and panels (2–3). The procedure of reconstruction and restoration will be performed later on 10 specimens, the procedure has not been completed, due to insufficient data. This work has achieved its basic task and goal: to preserve the original authentic appearance of treated ceramic vessels, which is in line with modern international standards in the protection of cultural heritage, by applying appropriate conservation and restoration procedures, using chemical and mechanical interventions for protection and cleaning. Therefore, in accordance with the possibilities, modern methodology and technology have been applied, both in terms of the equipment for the protection procedure and in the use of new materials for reconstruction and restoration. Since each ceramic specimen is a "story for itself", the best solution has been determined and applied in individual cases, which is the main tendency. The basic imperative that the procedure of each conservation and restoration implies reversibility was respected so that in the case of the appearance and application of new materials and technologies, it could be returned to its original state.

UDC 068.013(497.113 Zrenjanin):014.3Zrenjanin

НАРОДНИ МУЗЕЈ ЗРЕЊАНИН У СВЕТЛУ ЛИСТА *ЗРЕЊАНИН*: 1. ДЕО (1952–1972)

Др Филип Крчмар, Историјски архив Зрењанин

Апстракт: Од свог оснивања у јесен 1952. године па до данашњих дана, недељни лист *Зрењанин* је био и остао највернији хроничар збивања у Народном музеју Зрењанин и дефинитивно један од најбогатијих извора података за функционисање ове установе у послератном периоду. У прилогу је дат библиографски осврт на писање овог недељника о Музеју у периоду од 1952. до 1972. године.

Кључне речи: Народни музеј Зрењанин, лист *Зрењанин,* штампа, музеји

Другог новембра 1952. из штампе је изашао први број недељног листа *Зрењанин.* Тиме је окончан вишегодишњи хијатус у иначе дугој и богатој традицији зрењанинског штампарства и новинарства (Nemet 2007), настао након што је крајем 1944. лист *Слободна Војводина* пресељен из ондашњег Петровграда[1] у Нови Сад. Већ у првом броју, Редакција новог гласила поставила је пред себе циљ: *да овај лист буде заиста веран одраз нашег целокупног живота,* који неће само *регистровати и бележити догађаје,* већ ће се *и критички осврнути на њих и давати подстицаја свима нашим маховима и напорима* (...) у *изградњи бољег живота, социјализма* (*Зрењанин* 1/1952).

Имајући у виду овако зацртане циљеве, нови лист је настојао да прати и дешавања у култури, остављајући видног простора и за ову област. Ипак, у првим годинама рубрика посвећена култури била је концепцијски шаролика, будући да је, због мањка културних садржаја, она допуњавана и попуњавана вестима из области просвете, приказима издања Матице српске или пригодним текстовима којима су обележавани разни јубилеји и годишњице. Локалне установе културе – библиотека, музеј и архив – тек су почињале да се позиционирају у систему библиотечких, музејских и архивских установа који се у то време налазио у завршним фазама свог формирања.[2]

Када је о зрењанинском музеју реч, он је у години покретања *Зрењанина* променио свој правни статус и решењем Народног одбора општине Зрењанин од 27. јуна 1952. уместо дотадашњег „Градског" добио епитет „Народни", који носи и дан данас (ИАЗ, Ф. 160 НОО Зрењанин 1939–1963, бр. 8104/1952). Осим тога, претрпео је и две смене на руководећој позицији: почетком 1952. Шандора Нађа[3] је на месту управника заменила Ружа Латовљев,[4] која се, међутим, није дуго задржала на том положају. Већ септембра исте године њу је заменио Лазар Николић,[5] кустос-археолог који је управничку функцију обављао још раније – непосредно пре рата и за време окупације (Воргић 2020: 92).

Током новембра и децембра колико је излазио у току прве календарске године свог постојања, лист *Зрењанин* се о Музеју огласио свега једном, и то кратком вешћу којом је обавестио своје читаоце да ће се приликом обележавања празника 29. новембра у просторијама ове установе отворити ново, преуређено историјско одељење (*Зрењанин* 4/1952). Почеци интензивнијег извештавања о локалној музејској установи временски су подударни и повезани са тужним догађајем за српску и југословенску уметност: реч је о смрти Уроша Предића (12. фебруар 1953), којој је нови недељник посветио доста простора (*Зрењанин* 15/1953: 1; *Зрењанин* 16/1953 а; *Зрењанин* 16/1953 б; *Зрењанин* 22/1953). Између осталог, *Зрењанин* је покренуо питање Предићевог легата, односно његовог београдског атеља који је по покојниковој жељи и захваљујући његовом блиском познанству са Лазаром Николићем завршио управо у зрењанинској музејској установи. Од тог тренутка је отпочело вишедеце-

нијско документовање послератног рада ове установе, које у континуитету траје до дан-данас. За то време, *Зрењанин* је објавио на стотине текстова о Музеју који су се по свом обиму кретали од телеграфски кратких најава појединих изложби и других културних дешавања до њихових опширних приказа и критичких осврта. Њихови аутори – сарадници *Зрењанина* будно су пратили сва дешавања у Музеју – не само изложбе, већ и музејске сеобе, међуљудске односе у колективу, уређење легата и спомен-соба, реконструкције ентеријера и реновирања сталне изложбене поставке, богаћење музејских збирки, археолошка ископавања на подручју Средњег Баната, проблем финансирања рада Музеја итд. Рубрика посвећена култури и образовању у почетку није имала сталног уредника – текстове су потписивали различити аутори-сарадници *Зрењанина*, међу којима су најчешћи били Душан Ћук и Богдан Гушић,[6] који су касније обављали и дужности главног уредника листа. Временом су, поред новинара, чланова Редакције, на страницама *Зрењанина* почели својим прилозима да се оглашавају и сами кустоси Музеја, попут Вукице Поповић или Владимира Митровића, који су доносили приче из области свог научно-истраживачког и музеолошког рада.[7]

У наставку следи преглед новинских написа објављених у Зрењанину у периоду од 1952. до 1972, уз напомену да је у питању тек први део сачињене библиографије и у нади да ће њен остатак бити објављен у наредним бројевима *Рада Музеја Војводине*.[8]

1952.

– „Из градског музеја“, *Зрењанин* 4, год. I, 29. новембар 1952, 4.

1953.

– „У који ће се музеј пренети радна соба Уроша Предића“, *Зрењанин* 22, год. II, 4. април 1953, 4.
– „Ликовне изложбе у граду“, *Зрењанин* 30, год. II, 30. мај 1953, 4.
– „Пред изложбу младих уметника“, *Зрењанин* 45, год. II, 12. септембар 1953, 4.
– „Отворена је изложба младих уметника“, *Зрењанин* 46, год. II, 19. септембар 1953, 5.
– „Градски музеј“, *Зрењанин* 48, год. II, 3. октобар 1953, 4.
– „Око 8000 грађана посетило изложбу младих уметника“, *Зрењанин* 49, год. II, 10. октобар 1953, 4.
– „Са изложбе слика у Зрењанину. Књиге на словачком језику“, *Зрењанин* 60, год. II, 19. децембар 1953, 4.

1954.

– „Отворена је изложба слика Задруге ликовних уметника“, *Зрењанин* 65, год. III, 23. јануар 1954, 1.
– „Са изложбе Задруге ликовних уметника Србије“, *Зрењанин* 65, год. III, 23. јануар 1954, 4.
– С., „Пред сликарску изложбу Васе Поморишца“, *Зрењанин* 70, год. III, 27. фебруар 1954, 3.
– С., „Пред сликарску изложбу. Страна критика о раду Васе Поморишца“, *Зрењанин* 72, год. III, 13. март 1954, 6.
– „Изложба слика Васе Поморишца отвара се 11. априла“, *Зрењанин* 73, год. III, 20. март 1954, 1.
– Д., „Завичај се одужује Урошу Предићу“, *Зрењанин* 74, год. III, 27. март 1954, 4.
– „Изложбе у Зрењанину“, *Зрењанин* 74, год. III, 27. март 1954, 4.
– „Пред изложбу Васе Поморишца“, *Зрењанин* 75, год. III, 3. април 1954, 4.
– „У недељу 11. априла у 11. час. у град. Музеју отвара се изложба радова Васе Поморишца, академског сликара“, *Зрењанин* 76, год. III, 10. април 1954, 4.
– Душан Петровић, „Богатство завичајног музеја у Зрењанину“, *Зрењанин* 77, год. III, 17. април 1954, 4.
– Јован Јаничек, „Уметник међу нама. 35 година рада Васе Поморишца“, *Зрењанин* 77, год. III, 17. април 1954, 5.
– Јован Замуровић, „Разговор са сликаром“, *Зрењанин* 77, год. III, 17. април 1954, 5.
– „Изложба ликовних уметника Зрењанина“, *Зрењанин* 99, год. III, 18. септембар 1954, 6.
– Кором Тибор, „Заједничка изложба“, *Зрењанин* 100, год. III, 25. септембар 1954, 5.
– „После *Недеље музеја*“, *Зрењанин* 103, год. III, 16. октобар 1954, 4.
– „Пред изложбу банатских сликара“, *Зрењанин* 108, год. III, 20. новембар 1954, 5.
– „Изложба банатских сликара“, *Зрењанин* 112, год. III, 18. децембар 1954, 5.

– „Изложба ликовних уметника Баната отворена је у недељу“, *Зрењанин* 110, год. III, 4. децембар 1954, 3.

1955.

– „Отворена је изложба сликара-аматера ученика Више српске гимназије“, *Зрењанин* 130, год. IV, 9. април 1955, 5.
– Д. Новаков, „Изложба слика М. Беренђије и Д. Јосифовићеве“, *Зрењанин* 141, год. IV, 25. јули 1955, 5.
– „Нова археолошка налазишта на долми Тисе код Новог Бечеја“, *Зрењанин* 154, год. год. IV, 17. септембар 1955, 8.
– „Музеј врши припреме за тематску изложбу: ЗРЕЊАНИН КРОЗ ВЕКОВЕ“, *Зрењанин* 157, год. IV, 1. октобар 1955, 6.
– Љубомир Тешић, „Трећа уметничка изложба“, *Зрењанин* 181, год. IV, 29. октобар 1955, 5.
– „Свечано прослављен Дан Републике у срезу. У Зрењанину“, *Зрењанин* 166, год. IV, 3. децембар 1955, 2.
– Ж. Туриснки, „Изложба сликара-радника“, *Зрењанин* 166, год. IV, 3. децембар 1955, 5.

1956.

– „Збор културних радника Зрењанина. Неке гране културно-уметничког живота у опадању“, *Зрењанин* 170, год. V, 1. јануар 1956, 7.
– Д. Ђук, „Посматрано кроз статистику / Остале установе“, *Зрењанин* 171, год. V, 7. јануар 1956, 5.
– Н. Николин, „Завичајни музеј у Јаша Томићу најзад добио сталну зграду“, *Зрењанин* 173, год. V, 21. јануар 1956, 5.
– Љубомир Тешић, „Квартет. Белешка уз изложбу новосадских уметника“, *Зрењанин* 176, год. V, 11. фебруар 1956, 5.
– М. Павлов, „Друштво пријатеља музеја биће основано у Зрењанину“, *Зрењанин* 187, год. V, 28. април 1956, 7.
– „Изложба Зорана Петровића“, *Зрењанин* 187, год. V, 28. април 1956, 8.
– „Изложба Зорана Петровића“, *Зрењанин* 188, год. V, 5. мај 1956, 4.
– Миодраг Ракић, „У родној кући Ђуре Јакшића отвориће се поново спомен-музеј“, *Зрењанин* 193, год. V, 2. јун 1956, 2.
– Шандор Вег, „Народни музеј у Зрењанину успешно ради већ десет година“, *Зрењанин* 204, год. V, 18. август 1956, 5.
– Ш. В., „Успела изложба Народног музеја. Зрењанин кроз историју“, *Зрењанин* 206, год. V, 1. септембар 1956, 5.
– Ж. Туриснки, „Изложба сликарске колоније“, *Зрењанин* 211, год. V, 6. октобар 1956, 5.
– „Још једна изложба“, *Зрењанин* 214, год. V, 27. октобар 1956, 5.

1957.

– „Савет за просвету и културу...“, *Зрењанин* 231, год. VI, 23. фебруар 1957, 5.
– М. Тодоровић, „Изложба Групе шесторице“, *Зрењанин* 232, год. VI, 2. март 1957, 5.
– „Откривено археолошко налазиште у околини Сечња“, *Зрењанин* 235, год. VI, 23. март 1957, 6.
– М. Тодоровић, „Ликовни живот. Свакидашњи мотиви Николе Граовца“, *Зрењанин* 237, год. VI, 6. април 1957, 5.
– „Изложба радова примењене уметности“, *Зрењанин* 240, год. VI, 27. април 1957, 5.
– М. Т., „Једна занимљива изложба. Савремено и укусно“, *Зрењанин* 241, год. VI, 4. мај 1957, 6.
– „Покретна изложба фотографија из НОБ-е Баната“, *Зрењанин* 247, год. VI, 15. јуни 1957, 5.
– „Бечкеречко благо“, *Зрењанин* 249, год. VI, 29. јун 1957, 7.
– „Изложба слика Моше Пијаде“, *Зрењанин* 259, год. VI, 7. септембар 1957, 5.
– Љ. Тешић, „Цртежи и пастели Моше Пијаде“, *Зрењанин* 260, год. VI, 14. септембар 1957, 5.
– „Отвара се музеј Ђуре Јакшића у Српској Црњи“, Зрењанин 261, год. VI, 21. септембар 1957, 5.
– М. Р., „Поводом стогодишњице рођења великог српског сликара. Припрема се изложба слика Уроша Предића“, *Зрењанин* 267, год. VI, 26. октобар 1957, 5.
– З. К., „Прослава стогодишњице рођења Уроша Предића у Зрењанину“, *Зрењанин* 273, год. VI, 7. децембар 1957, 4.
– „Уз стогодишњицу рођења Уроша Предића“, *Зрењанин* 274, год. VI, 14. децембар 1957, 4.
– „У понедељак се отвара изложба о саобраћајним несрећама“, *Зрењанин* 276, год. VI, 28. децембар 1957, 7.

1958.

- „Градски музеј у Зрењанину – један од најпознатијих у Војводини“, *Зрењанин* 281, год. VII, 1. фебруар 1958, 4.
- „Сликарске изложбе у организацији музеја у Зрењанину“, *Зрењанин* 287, год. VII, 15. март 1958, 4.
- „Изложба Саве Шумановића“, *Зрењанин* 289, год. VII, 29. март 1958, 4.
- „Изложба сликара Тивадара Вањека“, *Зрењанин* 289, год. VII, 29. март 1958, 4.
- Д. Ћ., „Над делом Саве Шумановића. Поводом изложбе слика у Народном музеју“, *Зрењанин* 291, год. VII, 12. април 1958, 4.
- „Изложба ученика стручних школа“, *Зрењанин* 300, год. VII, 14. јун 1958, 4.
- Јован Замуровић, „Припреме за изложбу пољопривреде и задругарства Војводине. Музеј у Зрењанину има интересантног материјала“, *Зрењанин* 309, год. VII, 16. август 1958, 2.
- „Ускоро неколико сликарских изложби“, *Зрењанин* 312, год. VII, 6. септембар 1958, 4.

1959.

- М. П., „Градски музеј у Зрењанину – један од најпознатијих у Војводини“, *Зрењанин* 338, год. VIII, 7. март 1959, 4.
- Д. М., „Несвакидашња прилика за љубитеље слика старих уметника“, *Зрењанин* 339, год. VIII, 14. март 1959, 4.
- „Сусрети и разговори. Прошлост Баната у витринама“, *Зрењанин* 347, год. VIII, 9. мај 1959, 4.[9]
- „Једна непозната слика Константина Данила“, *Зрењанин* 356, год. VIII, 11. јул 1959, 4.
- „Прва изложба слика Константина Данила у Зрењанину“, *Зрењанин* 359, год. VIII, 1. август 1959, 4.
- „Културни тренутци прошлости нашег града. Константин Данил“, *Зрењанин* 361, год. VIII, 15. август 1959, 4.
- „IN MEMORIAM. Лазар Николић“, *Зрењанин* 377, год. VIII, 5. децембар 1959, 2
- З. Ст., „У слици и речи. Изложба Уметничке колоније“, *Зрењанин* 377, год. VIII, 5. децембар 1959, 5.

1960.

- Д. Ћ., „Пред сутрашњу изложбу Тивадара Вањека. Сликар војвођанског села“, *Зрењанин* 390, год. IX, 7. мај 1960, 7.
- „Две сликарске изложбе ове недеље у Зрењанину“, *Зрењанин* 399, год. IX, 7. мај 1960, 7.
- Михаил Беренђија, „Две значајне изложбе у Зрењанину“, *Зрењанин* 400, год. IX, 14. мај 1960, 7.
- „Иностранi музејски стручњаци посетиће Зрењанин“, *Зрењанин* 418, год. IX, 17. септембар 1960, 7.
- „Чланови Међународне организације ИКОМ у Зрењанину. Музеј у Зрењанину спада међу боље локалне музеје“, *Зрењанин* 419, год. IX, 7.
- „Археолошко налазиште у центру Зрењанина“, *Зрењанин* 430, год. IX, 10. децембар 1960, 8.
- В. П., „Из наше галерије. Павле Симић, *Портрет старице*“, *Зрењанин* 431, год. IX, 17. децембар 1960, 7.

1961.

- В. П., „Из наше галерије. Ђура Јакшић, *Мајка и дете*“, *Зрењанин* 434, год. X, 7. јануар 1961, 7.
- З. Ст., „Пронађена икона велике историјске и уметничке вредности у зрењанинском музеју. Запис на старословенском језику из 1609. године представља редак документ из тог доба“, *Зрењанин* 440, год. X, 18. фебруар 1961, 11.
- Д. Ћ., „У реновираној изложбеној сали Народног музеја. Изложба Паулине Сударски у Зрењанину“, *Зрењанин* 452, год. X, 13. мај 1961, 7.
- Н. З., „План рада Народног музеја у Зрењанину. Излазак из *лабораторија*“, *Зрењанин* 453, год. X, 20. мај 1961, 7.
- „Још једна интересантна изложба у Зрењанину. Слике Васе Поморишца и скулптуре Илије Коларовића“, *Зрењанин* 453, год. X, 20. мај 1961, 7.
- „Слика недеље. Изложба слика жене-борца“, *Зрењанин* 453, год. X, 20. мај 1961, 11.
- „Школе и археологија“, *Зрењанин* 454, год. X, 27. мај 1961, 9.
- „Банат – ризница српског средњовековног сликарства“, *Зрењанин* 465, год. X, 12. август 1961, 7.
- Владимир Митровић, „Кроз Етнолошко одељење Народног музеја у Зрењанину“, *Зрењанин* 486, год. X, 2. септембар 1961, 7.

– Д., „Богата *ликовна јесен* у Зрењанину“, *Зрењанин* 469, год. X, 9. септембар 1961, 6.
– „Занимљива изложба портрета у музеју“, *Зрењанин* 470, год. X, 16. септембар 1961, 8.
– Д., „Зрењанинска *недеља изложби*“, *Зрењанин* 472, год. X, 30. септембар 1961, 8.
– „Неиспаљене гранате у Народном музеју. Опасни експонати“, *Зрењанин* 473, год. X, 7. октобар 1961, 6.
– Љ. Т., „Ликовна уметност. Две сликарске изложбе“, *Зрењанин* 474, год. X, 14. октобар 1961, 8.
– „Отворена изложба *Војводина у ослободилачком рату*“, *Зрењанин* 476, год. X, 28. октобар 1961, 2.
– Т., „Ликовна уметност. Слике старих мајстора“, *Зрењанин* 478, год. X, 11. новембар 1961, 8.
– Д. Р., „Велики успех изложбе *Војводина у ослободилачком рату*“, *Зрењанин* 479, год. X, 18. новембар 1961, 2.
– В. П., „Поводом изложбе слика Константина Данила“, *Зрењанин* 481, год. X, 2. децембар 1961, 8.

1962.

– З. Ст., „Остаци турске тврђаве. Катакомбе у центру града“, *Зрењанин* 487, год. XI, 13. јануар 1962, 6.
– В. Митровић, „Изложба ћилимарства“, *Зрењанин* 491, год. XI, 10. фебруар 1962, 8.
– В. Поповић, „У Народном музеју. Изложба слика Зоре Петровић“, *Зрењанин* 492, год. XI, 17. фебруар 1962, 8.
– „Фото-камера је забележила. Изложба слика Зоре Петровић“, *Зрењанин* 493, год. XI, 24. фебруар 1962, 6.
– „Предлаже се оснивање Среског фонда за културу“, *Зрењанин* 494, год. XI, 3. март 1962, 8.
– Д. Ћ., „Више пажње споменицима под заштитом државе. Много нерегистрованих споменика културе“, *Зрењанин* 495, год. XI, 10. март 1962, 2.
– „Како финансирати културне потребе. Предложено оснивање фонда за културу и у Зрењанину“, *Зрењанин* 496, год. XI, 17. март 1962, 8.
– Вукица Поповић, „Изложба слика Живојина Туринског“, *Зрењанин* 496, год. XI, 17. март 1962, 8.
– „Седница Народног одбора општине у Зрењанин. Основани фондови за културу и заштиту деце“, *Зрењанин* 497, год. XI, 24. март 1962, 1.
– Д. Ћ., „Фондови за културу зависиће од дохотка комуне“, *Зрењанин* 499, год. XI, 7. април 1962, 2.
– „Изложба репродукција слика из доба ренесансе“, *Зрењанин* 499, год. XI, 7. април 1962, 8.
– „Проширена седница Извршног одбора Среског одбора Социјалистичког савеза. Уздизању кадрова у културним установама посветити већу бригу“, *Зрењанин* 500, год. XI, 14. април 1962, 2.
– „Фото-камера је забележила. Отворена изложба Тивадара Вањека“, *Зрењанин* 501, год. XI, 21. април 1962, 6.
– Д. Ћук, „Тихи свет Тивадара Вањека“, *Зрењанин* 502, год. XI, 28. април 1962, 10.
– „Ни уметност, ни културна политика“, *Зрењанин* 502, год. XI, 28. април 1962, 10.
– Вукица Поповић, „Јединствена изложба. Фреске из средњевековних манастира“, *Зрењанин* 504, год. XI, 12. мај 1962, 8.
– Радован Радишић, „Матејски брод – интересантно археолошко налазиште“, *Зрењанин* 506, год. XI, 26. мај 1962, 8.
– Р. Радишић, „Обимни археолошки радови на територији зрењанинског среза“, *Зрењанин* 507, год. XI, 2. јун 1962, 8.
– С., „Отворена изложба карикатура Славка Павлова“, *Зрењанин* 508, год. XI, 9. јун 1962, 8.
– М., „Банатски иконостаси – предмет научног истраживања“, *Зрењанин* 512, год. XI, 7. јул 1962, 8.
– Вукица Поповић, „Изложба цртежа првих војвођанских реалиста“, *Зрењанин* 522, год. XI, 15. септембар 1962, 8.
– „Изложба Стевана Дукића“, *Зрењанин* 524, год. XI, 29. септембар 1962, 8.
– Вукица Поповић, „Изложба слика Ђуре Јакшића“, *Зрењанин* 526, год. XI, 13. октобар 1962, 8.
– Казимир Висковић, „Изложба слика Ђуре Јакшића у Зрењанину. *Хвала ти на гостопримству...*“, *Зрењанин* 527, год. XI, 20. октобар 1962, 8.
– Арх. Александар Миленов, „Урбанизам и заштита споменика културе“, *Зрењанин* 533, год. XI, 8. децембар 1962, 11.
– „Pro et contra. Конзерватор у музеју“, *Зрењанин* 534, год. XI, 15. децембар 1962, 8.
– „Изложба Ивана Табаковића у Зрењанину“, *Зрењанин* 535, год. XI, 22. децембар 1962, 8.
– Душан Ћук, „Нови облици културне делатности“, *Зрењанин* 536, год. XI, 29. децембар 1962, 13.

1963.

– „У част 1. маја. Три сликарске изложбе“, *Зрењанин* 553, год. XII, 27. април 1963, 11.
– Б. Гушић, „Обнавља се музеј Ђуре Јакшића у Српској Црњи“, *Зрењанин* 556, год. XII, 18. мај 1963, 10.
– Б. Г., „Нестручно ископавање више штети него што користи“, *Зрењанин* 556, год. XII, 18. мај 1963, 10.
– „Гробље из неолита у центру Зрењанина“, *Зрењанин* 560, год. XII, 15. јун 1963, 6.
– „Нова концепција Етнолошког одељења Народног музеја у Зрењанину“, *Зрењанин* 560, год. XII, 15. јун 1963, 8.
– „Изложба ликовних уметника Босне и Херцеговине у Изложбеном салону Народног музеја. Позитивна сарадња“, *Зрењанин* 562, год. XII, 29. јун 1963, 8.
– „Екипа историчара уметности проучава споменике Баната. Нови подаци о старим сликарима“, *Зрењанин* 565, год. XII 20. јул 1963, 8.
– „Водич кроз Народни музеј. У етнографском одељењу“, *Зрењанин* 566, год. XII, 27. јул 1963, 8.
– З. Ст., „Завршена археолошка ископавања код Матејског брода. Пронађени: жрвањ и котлови од печене земље“, *Зрењанин* 566, год. XII, 27. јул 1963, 8.
– „Водич кроз Народни музеј. Од неолита до раног средњег века“, *Зрењанин* 567, год. XII, 3. август 1963, 8.
– „Водич кроз Народни музеј. Вредни делови намештаја барокног стила“, *Зрењанин* 568, год. XII, 10. август 1963, 8.
– „Водич кроз Народни музеј. Галерија слика“, *Зрењанин* 569, год. XII, 17. август 1963, 8.
– „Водич кроз Народни музеј. Најстарији план Зрењанина“, *Зрењанин* 570, год. XII, 24. август 1963, 8.
– „Водич кроз Народни музеј. Документи славних дана“, *Зрењанин* 571, год. XII, 31. август 1963, 8.
– „Поводом изложбе Ивана Радовића у Зрењанину. Уметност се не сме одвојити од народа“, *Зрењанин* 576, год. XII, 5. октобар 1963, 8.

1964.

– Т. С., „Уз изложбу у зрењанинском Народном музеју. Платна барока“, *Зрењанин* 601, год. XIII, 4. април 1964, 8.



Вукица Поповић (1919–1998),
кустос Народног музеја Зрењанин (1960–1980) и повремени сарадник рубрике за културу листа *Зрењанин*
Љубазношћу Уметничког одељења
Народног музеја Зрењанин

– Љиљана Боснић, „Из зрењанинског Народног музеја. *Избор старе српске графике XVIII века*“, *Зрењанин* 609, год. XIII, 30. мај 1964, 8.
– „Зрењанински Народни музеј на двогодишњем *одмору*“, *Зрењанин* 610, год. XIII, 6. јун 1964, 8.
– Владимир Митровић, „Занат који изумире“, *Зрењанин* 614, год. XIII, 4. јул 1964, 8.
– Владимир Митровић, „У зрењанинском Народном музеју: Рад на етнографском атласу и испитивању Цигана“, *Зрењанин* 617, год. XIII, 25. јул 1964, 8.
– „Наши у румунском делу Баната. Ризница културно-историјских споменика“, *Зрењанин* 625, год. XIII, 19. септембар 1964, 8.
– Тихомир Савић, „Ликовна хроника. Три изложбе“, *Зрењанин* 628, год. XIII, 10. октобар 1964, 8.
– В. Поповић, „Стеван Алексић. Четрдесет година од смрти познатог војвођанског сликара“, *Зрењанин* 630, год. XIII, 24. октобар 1964, 8.

1965.

– „Од понедељка: отворена врата Народног музеја“, *Зрењанин* 643, год. XIV, 30. јануар 1965, 8.

– Вукица Поповић, „Нове аквизиције Народног музеја. Изложба у Изложбеном салону у Народном позоришту *Тоша Јовановић*“, *Зрењанин* 644, год. XIV, 6. фебруар 1965, 8.
– Б. Г., „*Колико сам мало знала о историји Зрењанина...*“, *Зрењанин* 651, год. XIV, 27. март 1965, 8.
– Љ., „Из зрењанинског Народног музеја. Благо у прашини“, *Зрењанин* 762, год. XIV, 21. август 1965, 9.
– „Непознати Никола Алексић“, *Зрењанин* 676, год. XIV, 18. септембар 1965, 9.
– „Изложба националних мотива“, *Зрењанин* 678, год. XIV, 2. октобар 1965, 9.
– „Чија су брига спомен-обележја?“, *Зрењанин* 683, год. XIV, 6. новембар 1965, 9.

1966.

– Б. Г., „Да ли колектив зрењанинског музеја греши!?... “, *Зрењанин* 694, год. XV, 22. јануар 1966, 9.
– „Уместо крова – сито!“, *Зрењанин* 695, год. XV, 29. јануар 1966, 9.
– Г., „Више бриге о споменицима“, *Зрењанин* 712, год. XV, 28. мај 1966, 7.
– „Шта се збива у зрењанинском музеју. Лице и наличје међуљудских односа“, *Зрењанин* 718, год. XV, 9. јул 1966, 7.
– Т-ић, „Прва озбиљнија акција на заштити културно-историјских споменика. Брига о свакој кући“, *Зрењанин* 724, год. XV, 20. август 1966, 7.
– „У уторак по подне: Српско сликарство XIX века“, *Зрењанин* 726, год. XV, 3. септембар 1966, 7.
– Богдан Гушић, „Зрењанински музеј пред затварањем. Скуп цех за нерад и нехат“, *Зрењанин* 728, год. XV, 17. септембар 1966, 7.
– Б. Г., „Са састанка Фонда за културу. Обустављено финансирање музеја“, *Зрењанин* 735, год. XV, 5. новембар 1966, 7.

1967.

– В. Поп., „Изложба слика српских реалиста“, *Зрењанин* 748, год. XVI, 4. фебруар 1967, 5.
– „Пред склапање уговора са културним установама. Какве нам програме нуди култура“, *Зрењанин* 752, год. XVI, 4. март 1967, 7.
– „Осврт. Споменици без заштите“, *Зрењанин* 753, год. XVI, 11. март 1967, 7.



Богдан Гушић (1931–2018),
уредник рубрике за културу листа *Зрењанин,*
касније и главни и одговорни уредник овог листа
Љубазношћу г. Соње Љуботине

– „Петог априла у Народном музеју. Вече о зрењанинским уметницима“, *Зрењанин* 756, год. XVI, 1. април 1967, 7.
– „Затворена изложба *Школа Константина Данила*. Неуобичајено велика посета“, *Зрењанин* 757, год. XVI, 8. април 1967, 7.
– Б. Г., „Музеј основао Константинову награду. Школа за младе“, *Зрењанин* 766, год. XVI, 10. јун 1967, 7.
– „Забележено у Народном музеју. Пуне руке посла. Ових дана почињу радови на откривању археолошке грађе на обали Бегеја код Белог Блата?“, *Зрењанин* 773, год. XVI, 29. јул 1967, 7.
– „Из зрењанинског Народног музеја. Тражи се лице старог града“, *Зрењанин* 774, год. XVI, 5. август 1967, 7.
– „Поводом једне корисне иницијативе Народног музеја. Музеј се отвара према школи“, *Зрењанин* 782, год. XVI, 30. септембар 1967, 7.
– Вера Ристић, „Изложба пленериста и импресиониста“, *Зрењанин* 784, год. XVI, 14. октобар 1967, 7.

1968.

– „Шта ће нам понудити културне установе у овој години. Утврђен календар“, *Зрењанин* 798, год. XVII, 20. јануар 1968, 7.
– „Документи о жртвама и борби Крајине“, *Зрењанин* 802, год. XVII, 17. фебруар 1968, 7.
– „Изложба везова и тканина“, *Зрењанин* 802, год. XVII, 17. фебруар 1968, 7.
– „Сутра у Народном музеју: изложба самоуких сликара“, *Зрењанин* 804, год. XVII, 2. март 1968, 7.
– „Поводом 95-годишњице смрти Константина Данијела. Руже на гробници“, *Зрењанин* 814, год. XVII, 18. мај 1968, 7.
– „У Народном музеју. Изложба Миленка Шербана“, *Зрењанин* 819, год. XVII, 22. јун 1968, 5.
– Б. Гушић, „Да ли познајемо наше културно-историјске споменике. Плаштаница од 200 година“, *Зрењанин* 823, год. XVII, 20. јул 1968, 5.
– „У сусрет једном великом културном. Слике из два столећа“, *Зрењанин* 830, год. XVII, 7. септембар 1968, 5.
– В. П., „Значајан јубилеј“, *Зрењанин* 833, год. XVII, 28. септембар 1968, 7.
– „Пред једну значајну изложбу у Зрењанину. Два века сликарства“, *Зрењанин* 836, год. XVII, 19. октобар 1968, 5.

1969.

– Б. Г., „Пред отварање изложбе *Великобечкеречки сликарски атељеи.* Све је спремно“, *Зрењанин* 855, год. XVIII, 8. март 1969, 5.
– „Дат предлог одлуке о оснивању заједнице културе. Три извора финансирања“, *Зрењанин* 857, год. XVIII, 22. март 1969, 5.
– Б. Г., „Сусрети и вијења. У ризници памћења“, *Зрењанин* 858, год. XVIII, 29. март 1969, 5.
– „Тема о којој се говори. Све је спремно за старт“, *Зрењанин* 859, год. XVIII, 5. април 1969, 5.
– Др Дејан Медаковић, „Уз изложбу. Великобечкеречки сликарски атељеи“, *Зрењанин* 863, год. XVIII, 10. мај 1969, 5.
– „Незапамћена посета изложби *Великобечкеречки сликарски атељеи.* Ласкава признања“, *Зрењанин 864, год.* XVIII, 17. мај 1969, 5.
– „Сутра се отвара изложба о развоју радничког покрета. Славни дани историје“, *Зрењанин* 865, год. XVIII, 24. мај 1969, 5.
– М. П., „У Алеји великана у парку на Карађорђевом тргу. Откривена спомен биста Константина Данила“, *Зрењанин* 866, год. XVIII, 31. мај 1969, 6.
– Др Динко Давидов, „Велико-бечкеречки сликарски атељеи“, *Зрењанин* 867, год. XVIII, 7. јун 1969, 5.
– Б. Г., „Данас почиње *Недеља културе Бекешчабе.* Дани уметности“, *Зрењанин* 882, год. XVIII, 20. септембар 1969, 5.
– Б. Г., „После гостовања пријатеља из града Бекешчабе. Обострани изрази пријатељства“, *Зрењанин* 883, год. XVIII, 27. септембар 1969, 5.
– „Са изложбе у Народном музеју. Најлепши час историје“, *Зрењанин* 891, год. XVIII, 22. новембар 1969, 5.
– Б. Гушић, „Наш осврт. Шта је са песниковом заоставштином?“, *Зрењанин* 891, год. XVIII, 22. новембар 1969, 5.
– Коста Богдановић, „Тридесет осам дела југословенских аутора у Зрењанину. Изложба скулптура“, *Зрењанин* 892, год. XVIII, 29. новембар 1969, 5.
– „Одржан састанак Управног одбора за заштиту споменика НОБ. Затвор се претвара у Музеј“, *Зрењанин* 892, год. XVIII, 29. новембар 1969, 5.
– Б. Г., „После нашег осврта. Откупиће се песникова заоставштина“, *Зрењанин* 893, год. XVIII, 6. децембар 1969, 5.

1970.

– Богдан Гушић, „Наш коментар. Шта се збива у музеју?“, *Зрењанин* 897, год. XIX, 10. јануар 1970, 5.
– „Поводом написа *Шта се збива у Музеју?*“, *Зрењанин* 898, год. XIX, 17. јануар 1970, 5.
– Б. Г., „Колектив Музеја пред питањем бити ил’ не бити. Последња шанса“, *Зрењанин* 899, год. XIX, 24. јануар 1970, 5.
– Богдан Гушић, „Ситуација у зрењанинском музеју пред лицем одборника. Докле ће се бацати лоптица?“, *Зрењанин* 902, год. XIX, 14. фебруар 1970, 2, 5.
– „Сутра – велика изложба“, *Зрењанин* 915, год. XIX, 16. мај 1970, 7.
– „Рапорт из Народног музеја. Меморијална соба Т. Манојловића“, *Зрењанин* 915, год. XIX, 16. мај 1970, 7.

– „Петнаест година постојања Уметничке колоније. Ретроспективна изложба“, *Зрењанин* 916, год. XIX, 23. мај 1970, 5.
– Зрењанинска изложба у Суботици“, *Зрењанин* 919, год. XIX, 13. јун 1970, 5.
– „Колектив Народног музеја поново на тапету. Пружена последња прилика“, *Зрењанин* 921, год. XIX, 27. јун 1970, 5.
– „Из Народног музеја. Тихомир Савић нови управник“, *Зрењанин* 925, год. XIX, 25. јул 1970, 5.
– Б. Путник, „Стална изложба Уроша Предића. Град се одужује уметнику“, *Зрењанин* 926, год. XIX, 1. август 1970, 5.
– „Изложба“, *Зрењанин* 926, год. XIX, 1. август 1970, 5.
– Б. Г., „Зрењанинска култура на годишњем одмору. И Музеј без кустоса“, *Зрењанин* 928, год. XIX, 15. август 1970, 5.
– Б. Г., „Остварена корисна иницијатива. Град се одужио уметнику“, *Зрењанин* 930, год. XIX, 29. август 1970, 5.
– „Добре вести из Музеја. Богата изложбена јесен“, *Зрењанин* 934, год. XIX, 26. септембар 1970, 5.
– З. М., „Са изложбе слика Тивадара Вањека. Панонске интиме“, *Зрењанин* 934, год. XIX, 26. септембар 1970, 5.
– Љупка Стефовска-Васиљев, „Копије орнаментике српских средњевековних ћирилских рукописа. Изложба у Народном музеју“, *Зрењанин* 935, год. XIX, 3. октобар 1970, 5.
– „Непознати провалници однели из Музеја више драгоцених експоната. Кад ће се стати на пут вандалима?“, *Зрењанин* 940, год. XIX, 1. новембар 1970, 5.
– „Сутра почиње *Недеља културе. Богати програми*“, *Зрењанин* 942, год. XIX, 21. новембар 1970, 5.

1971.

– „Фердинандов указ – поклон граду“, *Зрењанин* 948, год. XX, 9. јануар 1971, 5.
– „Тражи се решење за изградњу амфитеатра. Позив архитектима и...“, *Зрењанин* 949, год. XX, 16. јануар 1971, 5.
– „Културни радници и даље забринути. Нема пара за програме“, *Зрењанин* 950, год. XX, 23. јануар 1971, 3.
– „Ускоро музеј под реконструисаним кровом. Леп гест *Житопродукта*“, *Зрењанин* 953, год. XX, 13. фебруар 1971, 5.
– „Привредници помажу културу“, *Зрењанин* 954, год. XX, 20. фебруар 1971, 5.
– Б. Г., „Културни радници код председника СО. Оптимистичка гледања“, *Зрењанин* 955, год. XX, 27. фебруар 1971, 5.
– „У Народном музеју отворена изложба таписерије. Најдоминантнији лепота боја и технике“, *Зрењанин* 960, год. XX, 3. април 1971, 5.
– „Уручене награде Константина Даниела“, *Зрењанин* 966, год. XX, 15. мај 1971, 4.
– „Обавештење“, *Зрењанин* 969, год. XX, 5. јун 1971, 5.
– Богдан Гушић, „Наш коментар. Зашто културни радници протестују?“, *Зрењанин* 970, год. XX, 12. јун 1971, 4.
– „Реконструкција Народног музеја. За другу фазу – више средстава“, *Зрењанин* 976, год. XX, 24. јул 1971, 4.
– С. К., „Музеј добија ново рухо“, *Зрењанин* 980, год. XX, 21. август 1971, 2.
– „Фото-камера. Фасада“, *Зрењанин* 982, год. XX, 4. септембар 1971, 6.
– „Из Народног музеја. Изложба ношњи народности“, *Зрењанин* 983, год. XX, 11. септембар 1971, 4.
– „Из Народног музеја. Најпосећенија изложба“, *Зрењанин* 985, год. XX, 25. септембар 1971, 4.
– Б. Гушић, „Да ли ће Народни музеј остати без експоната? Ново рухо – стари проблеми“, *Зрењанин* 996, год. XX, 11. децембар 1971, 4.

1972.

– Б. Г., „Разговори културних радника. Какав програм у амфитеатру?“, *Зрењанин* 1003, год. XXI, 29. јануар 1972, 4.
– „После састанка управника музеја Баната. Заједничка програмска наступања“, *Зрењанин* 1006, год. XXI, 19. фебруар 1972, 4.
– „Велики подухват Народног музеја. Књига и изложба о Жарку Зрењанину“, *Зрењанин* 1007, год. XXI, 26. фебруар 1972, 4.
– „У Народном музеју. Изложба мађарске графике“, *Зрењанин* 1010, год. XXI, 18. март 1972, 4.

– „Састанак Извршног одбора Заједнице културе. Осуђен испад у Дому омладине“, *Зрењанин* 1024, год. XXI, 24. јун 1972, 4.
– Б. П. Пуб, „Измишљени интервју. Тихомир Савић или амфитеатар у римском бунару“, *Зрењанин* 1031, год. XXI, 19. август 1972, 4.
– Богдан Гушић, „У Бекешчаби се отвара изложба слика мађарских сликара из Баната. Откривена непозната дела“, *Зрењанин* 1033, год. XXI, 2. септембар 1972, 3.
– Богдан Гушић, „Нове археолошке ископине на *Батки* откривају време старо 5.500 година. Допринос археологији и историји“, *Зрењанин* 1034, год. XXI, 9. септембар 1972, 4.
– „Јуче у Народном музеју. Изложба сликара Војводине“, *Зрењанин* 1037, год. XXI, 30. септембар 1972, 6.
– „Данас у Народном музеју. Изложба штампарства“, *Зрењанин* 1037, год. XXI, 30. септембар 1972, 6.
– Тихомир Савић, „Јубилеј зрењанинских графичара. 125 година штампарства“, *Зрењанин* 1038, год. XXI, 7. октобар 1972, 6.
– „Ових дана у Народном музеју. Изложба о Жарку Зрењанину“, *Зрењанин* 1041, год. XXI, 28. октобар 1972, 6.
– Б. Г., „Данас у 10 часова у Народном музеју. Жарко Зрењанин у речи и слици“, *Зрењанин* 1042, год. XXI, 4. новембар 1972, 10.
– „Почиње *Недеља културе*. Богати и разноврсни програми“, *Зрењанин* 1044, год. XXI, 18. новембар 1972, 6.
– „Из зрењанинског Народног музеја. Велико интересовање за изложбу“, *Зрењанин* 1046, год. XXI, 2. децембар 1972, 4.
– „Додељене награде културе“, *Зрењанин* 1046, год. XXI, 2. децембар 1972, 4.

(наставиће се)

НАПОМЕНЕ

[1] Старо име града, промењено у „Зрењанин“ 2. октобра 1946. године (прим. Ф. К.).

[2] Крајем четрдесетих и почетком педесетих година прошлог века усвојен је низ закона којима су устројене ове установе, дефинисана њихова мрежа на територији Федеративне Народне Републике Југославије те регулисани хијерархијски односи међу њима. С тим у вези види: „Закон о државним архивама“, *Службени гласник Народне Републике Србије* 4, 25. јануар 1951, 84–87 и „Закон о музејима НР Србије“, *Службени гласник Народне Републике Србије* 4, 25. јануар 1951, 88–91. Што се тиче библиотека, за њихово функционисање није донет општи закон, али је ова област ипак била донекле регулисана нешто раније донетим одговарајућим законским актима, пре свега *Основном уредбом о библиотекарско-архивистичкој струци* (1947), односно *Наредбом о увођењу нових звања: библиотекарски техничар и библиотекарски руковалац* (1948); осим тога, практично у исто време основани су Друштво библиотекара НР Србије (1947) и Средња библиотекарска школа (1948), те покренут часопис *Библиотекар* (о томе види: Сабовљев 2016: 4–5).

[3] Шандор Нађ се родио 1. фебруара 1912. године у Новом Бечеју. По завршетку средње школе уписао је Уметничку академију у Београду, на којој је дипломирао 1938. године. Период немачке окупације провео је радећи као професор у бечејској и петровградској гимназији. Одатле је 1946. постављен за управника Народног музеја у Зрењанину, на ком ће положају остати до 1952. године. У том периоду започео је низ археолошких ископавања који ће касније прерасти у значајне научно-истраживачке подухвате. Прешао је 1953. у Нови Сад, на место вишег кустоса за средњовековну археологију Војвођанског музеја, где ће остати до одласка у пензију (1979). Вршио је ископавања на локалитетима Матејски Брод (код Новог Бечеја), Мечка (код Арадца), Полет (у Врбасу), Гомолава (у Хртковцима), затим у Бачу, на циглани Бакош Калман, Домбо (у Раковцу) и бројним другим местима. Сарађивао је са научно-истраживачким и установама културе како у земљи, тако и у иностранству. Објавио је две монографије и десетак научних радова, а за собом је оставио и знатну изложбену делатност (Јовановић 1995; Крчмар 2020: 160).

[4] Ружа Латовљев се родила 12. маја 1907. године у Великом Бечкереку. Похађала је Трговачку академију у овом граду, а завршила је студије економије на загребачком Свеучилишту. Још у међуратном периоду засновала је радни однос у Трговачкој академији у Великом Бечкереку/Петровграду, у којој је предавала предмет књиговодство. За време немачке окупације била је активан припадник Народно-ослободилачког покрета и

чланица Антифашистичког фронта жена. По ослобођењу 1944. била је изабрана за члана Скупштине Народно-ослободилачког одбора Петровграда у периоду од 3. октобра 1944. до 8. јула 1945, те од 1950. до 1952. године. Између те две функције обављала је дужности директора Економске школе у Зрењанину (1945–1949). У Музеју се кратко задржала, након чега је постављена – у јесен 1953 – за управницу Градске народне библиотеке „Жарко Зрењанин". На том положају је остала до 1964. и одласка у пензију. Преминула је у Зрењанину 21. октобра 1996. године, а њени посмртни остаци су након кремације нашли своје место на београдском Новом гробљу (Мартинов и др. 1965: passim; Мартинов и др. 1975: passim; Момчиловић 1987: 755, 778, 802; Milojević 1969; ГНБ „Жарко Зрењанин", Матична књига радника Градске библиотеке, б. г.; *Зрењанин* 2319/1996: 4).

5 Лазар Николић се родио 1892. године у Великом Бечкереку, где је завршио основну школу и гимназију. Учитељску школу завршио је у Бањи. Од 1912. године радио је најпре као учитељ у Иланци, а затим у Ботошу. У Народни музеј Зрењанин прешао је 1940. године, где је руководио Уметничким одељењем. Од 1952. па до смрти (2. децембар 1959) обављао је дужности управника Музеја. Још раније (1920), Николић је у Ботошу открио неолитско гробље које је побудило његово интересовање за археологију. Прикупио је велику археолошку збирку из које је један део уступио Народном музеју у Београду, један део Војвођанском музеју у Новом Саду, а остатак Народном музеју у Зрењанину. Поред археологије и уметности, нарочито се занимао за народни живот и фолклор. Захваљујући њему, Музеј је прикупио велики број предмета и тиме употпунио већ постојећу етнолошку збирку. Важио је за доброг организатора и успео је да постави основе Музеја у послератном периоду. Био је један од оснивача и први председник Културно-просветног друштва „Ђура Јакшић" (1952), у оквиру ког је био нарочито активан у раду фолклорне секције. Посебну пажњу у Музеју је посветио прикупљању слика свог блиског пријатеља Уроша Предића, као и докумената о његовом животу и раду (*Зрењанин* 377/1959; Радишић 1959/1961).

6 Нарочито је Гушић показао изузетну приљежност у уређивању рубрике о култури, отварајући шкакљиве и осетљиве теме и покрећући „незгодна" питања која су се тицала не само Музеја, већ и других установа културе (нпр. зрењанинског Архива). Без милости је критиковао негативне појаве у културном животу Зрењанина са којима се свакодневно сусретао, указивао на нерад и јавашлук институција, али је такође скретао пажњу и на хроничне проблеме са којима су се суочавали а чије је решење било ван њиховог домашаја, у домену локалне политике (прим. Ф. К.).

7 О Поповићевој в.: Воргић-Крчмар 2019; Крчмар 2020: 161–164. О Митровићу в.: Крчмар 2020: 158–159.

8 У библиографију су уврштени и они малобројни чланци који се односе на сеоске музеје у Српској Црњи (родна кућа – спомен-музеј Ђуре Јакшића) и Јаши Томићу (завичајни музеј Бориславе Јанкулова), а у чијем су уређењу кустоси зрењанинског музеја повремено узимали активног учешћа (прим. Ф. К.).

9 Интервју са Б. Јанкуловим о завичајном музеју у Јаши Томићу (прим. Ф. К.).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

(Воргић 2020). Дејан Воргић, „Сеобе збирки Народног музеја Зрењанин", *Рад Музеја Војводине* 62, Нови Сад 2020, 86–96.

(Воргић-Крчмар 2019). Дејан Воргић – Филип Крчмар, *Наша Вукица 1919–1969–2019,* Зрењанин 2019.

(ГНБ „ЖЗ", МКРГБ, б. г.). Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин", Завичајна збирка, Матична књига радника Градске библиотеке (без сигнатуре, без датума).

(*Зрењанин* 4/1952). „Из Градског музеја", *Зрењанин* 4, год. I, 29. новембар 1952, 4.

(*Зрењанин* 15/1953). „Урош Предић", *Зрењанин* 15, год. II, 14. фебруар 1953, 1.

(*Зрењанин* 16/1953 а). С., „Урош Предић (1857–1953)", *Зрењанин* 16, год. II, 21. фебруар 1953, 1.

(*Зрењанин* 16/1953 б). „Урош Предић у сећању Орловаћана", *Зрењанин* 16, год. II, 21. фебруар 1953, 3.

(*Зрењанин* 377/1959). „IN MEMORIAM. Лазар Николић", *Зрењанин* 377, год. VIII, 5. децембар 1959, 2 (некролог).

(*Зрењанин* 2319/1996). „Инж. Ружа Латовљев, професор у пензији", *Зрењанин* 2319, год. XLV, 25. октобар 1996, 41 (читуља).

(ИАЗ, Ф. 160 НОО Зрењанин 1939–1963, бр. 8104/1952). Историјски архив Зрењанин, Ф. 160 Народни одбор општине Зрењанин 1939–1963, „Промена назива Градског музеја у Народни музеј Зрењанин", бр. 8104/1952.

(Јовановић 1995). Марија Јовановић, „Шандор Нађ: 1912–1995“, *Рад Музеја Војводине* 37–38, Нови Сад 1995-1996, 367–368.

(Крчмар 2020). Филип Крчмар, „Био-библиографски портрети сарадника Народног музеја Зрењанин“, *Рад Музеја Војводине* 62, Нови Сад 2020, 148–171.

(Мартинов и др. 1965). Бранислав Мартинов, Бранислав Обремски, Исидор Томин, *Економска школа „Јован Трајковић“ Зрењанин. Споменица 1895–1965*, Зрењанин 1965.

(Мартинов и др. 1975). Бранислав Мартинов, Ђока Кнежевић, Драгољуб Чолић, Исидор Томин, *Економска школа „Јован Трајковић“ – Зрењанин. Споменица 1895–1975,* Зрењанин 1975.

(Milojević 1969). Vladimir Milojević, *Od Narodnooslobodilačkog odbora Petrovgrada do Skupštine opštine Zrenjanin. Hronološki pregled organizacije i rada u vremenu od oktobra 1944. do oktobra 1969. godine,* Zrenjanin 1969 (рукопис, Историјски архив Зрењанин).

(Nemet 2007). Ferenc Nemet, *Istorija štampe u Velikom Bečkereku 1849–1918,* Zrenjanin 2007.

(Момчиловић 1987). Ђорђе Момчиловић, *Зрењанинске ватре. Зрењанин у рату и револуцији,* Зрењанин 1987.

(Радишић 1959/1961). Радован Радишић, „Лазар Николић (1892–1959)“, *Рад војвођанских музеја* 8, Нови Сад 1959, 322 (шт. 1961).

(Сабовљев 2016). Драгана Сабовљев, „Библиотечко законодавство и положај запослених у јавним библиотекама у Србији“, *Читалиште* 29, Панчево (новембар) 2016, 3–17.

Dr. Filip Krčmar

DAS ZRENJANINER VOLKSMUSEUM IM SPIEGEL DES WOCHENBLATTES *ZRENJANIN*: 1. TEIL (1952–1972)

Zusammenfassung

Im Herbst 1952 gegründetes Wochenblatt *Zrenjanin* blieb bis heutzutage eine der reichsten und bedeutendsten geschichtlichen Quellen für das nachkriegszeitliche Wirken des Zrenjaninер Volksmuseums. In seiner kulturellen Rubrik, die stufenweise sich entwickelte, berichteten die Journalisten des *Zrenjanin* eifrig und gewissenhaft über verschiedenen, aufs Museum bezughabenden Ereignisse und Themen. Ihre Aufsätze umfassten nicht nur die Anzeigen und Nachrichten über die Ausstellungen, sondern auch diejenige über Museumsumsiedlungen, zwischenmenschliche Beziehungen, Einrichtung der Museumsnachlässe und ständigen Ausstellungen, Beziehungen mit anderen kulturellen Anstalten, Renovierungen der Räumlichkeiten, ständig anwesenden finanziellen Schwierigkeiten, Sammlungsbereicherungen, archäologischen Grabungen im Zentralbanater Region usw. Mit der Zeit bekamen die Museumskuratoren selbst die Angelegenheit, der Kulturrubrik *Zrenjanins* beizutragen und ihren eigenen Texten zu veröffentlichen. Ihrem Umfang nach, bewogen sich diese Texten von telegrafisch kurzen Bekanntmachungen der vorkommenden Ausstellungen bis zu ihren ausführlichen Besprechungen und kritischen Übersichten. Vorliegender Beitrag bietet einen bibliographischen Rückblick der das Museum betreffenden Berichten *Zrenjanins* während der zwei Jahrzehnten von 1952 bis 1972 an. Die Reste der ausgemachter und chronologisch bis heutzutage erstreckender Bibliographie, die künftigen Museumsforschungen erleichtern soll, wird hoffentlich in den nächsten Nummern dieser Zeitschrift veröffentlicht geworden sein.

КЊИГА О ГОРАНЦИМА

Jadranka Đorđević Crnobnja. *Nismo prekidali sa Gorom. Etnicitet, zajednica i transmigracije Goranaca u Beogradu*, Etnografski institut SANU, Beograd 2020, 278. str.

Горанци су релативно мала заједница исламске вероисповести, пореклом са Косова и Метохије, из регије Гора која се налази у јужном делу покрајине и обухвата групу села и варошицу Драгаш у близини Призрена. Током друге половине 20. века, а посебно након НАТО бомбардовања 1999. године, велики број припадника ове заједнице се исељава у централну Србију, претежно у град Београд. Према попису становништва из 2011, у Србији је (без Косова и Метохије) живело 7767 припадника горанске етничке групе.

У књизи *Нисмо прекидали са Гором* Јадранке Ђорђевић Црнобрње тема истраживања су управо Горанци у централној Србији, односно у Београду (где живи највећи део припадника ове популације) и Тутину. О Горанцима постоји релативно обимна литература и домаћих и страних истраживача, а рат на Косову и Метохији крајем 20. века додатно је повећао интерес јавности за горанску заједницу. Међутим, како ауторка књиге примећује, постоји и један недостатак: „О друштвеним и културним праксама припадника ове заједнице настањеним ван њихове матичне територије, ми можемо да се информишемо једино посредством медија“ (стр. 8). Та околност је ауторку подстакла на то да спроведе истраживање међу Горанцима из Београда и Тутина, који пре објављивања њене студије нису били предмет свеобухватнијих етнолошких и антрополошких анализа.

Ауторка је своје истраживање обавила у периоду 2012–2019. године, претежно у Београду и мањим делом у Тутину, обављајући разговоре са низом саговорника из горанске заједнице. Основне теме тицале су се појмова (транс)миграција, интеграције у средину пријема, горанске свадбе, брака, одевања жена, горанског говора и антропонима у периоду од друге половине 20. до почетка 21. века. Поменути истраживачки оквир је уједно одредио и структуру, садржај и поједине тематске целине, односно поглавља ове књиге – *Увод: Горанци у Београду и Тутину*; *Где када и како сам истаживала?*; *Гора – Београд / Тутин / ЕУ – Гора*; *Савршено прирвжени Гори*; *Нисмо прекидали са Гором – Закључак*.

Јадранка Ђорђевић Црнобрња је у писању студије користила релевантну литературу и различите врсте извора, новинске написе, пописе становништва, видео записе, документарне филмове и фотографије, а основни извор су представљали разговори са припадницима горанске заједнице у Београду и Тутину. Као један од главних циљева свог истраживања ауторка дефинише сагледавање



„стратегија и механизама које припадници горанске заједнице користе... с намером да се интегришу и да уједно остваре оптималне услове за практиковање културних садржаја своје заједнице“ (стр. 29). Она испитује узроке њихових миграција, процес интеграције у Србији, промене које су се испољавале у одевању, говору, обичајима и религијским праксама, условљене досељавањем у Београд. При том јој је у фокусу појединац и његова повезаност са Гором у емоционалном и симболичком погледу.

О значају некадашњег завичаја за припаднике групе сведоче изјаве већине ауторкиних саговорника да управо Гору сматрају пресудним фактором у опстанку заједнице и да имају „два дома“. И наслов књиге *Нисмо ūрекидали са Гором*, што је изјавио један саговорник, сведочи да веза са матичном територијом заузима кључно место у изградњи њихове идентификације са горанском заједницом. Многи Горанци су у континуираном контакту са Гором, где бораве током летњег периода, за време школских распуста, празника и годишњих одмора. У Гори граде куће, организују свадбе, практикују обичаје и, како је једна саговорница рекла ауторки, „савршено су привржени Гори“ (стр. 102). Ако веза и није присутна у физичком смислу, она постоји у симболичком и виртуелном погледу.

Због поменутих карактеристика горанске заједнице и њихове трајне повезаности са Гором и након исељавања, ауторка одлучује да своје истраживање конципира у теоријско-методолошком оквиру етницитета, миграција и трансмиграција. У првом делу књиге разматра миграције Горанаца – од одласка мушкараца у печалбу током друге половине 20. века, до исељавања читавих породица и трајног насељавања у местима ван Горе. Београд је био један од главних циљева њихових миграција због лакше могућности проналажења посла и постојања мреже сродника и пријатеља који су се ту раније доселили. Процесу интеграције Горанаца у Београду ауторка посвећује цело једно поглавље, јер тај истраживачки проблем није био тема ранијих научних истраживања. Исто тако, ни утицај НАТО бомбардовања на њихове миграције није био у фокусу досадашњих етнолошких и антрополошких, па је и том проблему у књизи посвећена извесна пажња. Многи Горанци на Косову и Метохији су након 1999. остали без посла или су били под различитим врстама притисака, што је пресудно утицало на њихово масовно исељавање и трајно напуштање Горе.

Ауторка је, представљајући процес интегрисања припадника горанске заједнице у новој средини, из разговора са саговорницима сазнала да су они приликом доласка у Београд имали различите потешкоће: прво са добијањем нових личних докумената, затим са проналажењем посла, али и са подизањем нивоа српског језика због отежане комуникације јер су се дотада служили горанским говором, дијалектом свога краја. Ипак, поједини саговорници су истицали како су изабрали Београд као место у које ће се доселити због већ постојеће мреже рођака и пријатеља који су ту живели, па су им помагали око смештаја и проналажења посла. Интеграцију Горанаца у Београду ауторка књиге је посматрала из угла самих миграната, односно настојала је да уочи шта миграција значи њима самима. Многи саговорници су истицали да су постојали или да још постоје проблеми везани за њихову верску припадност, због којих су доживљавали различите непријатности у новој средини. Појединци су сматрали да имају мање шансе при запошљавању због своје религије или муслиманских презимена, што је представљало делимичну препреку за њихову потпуну интеграцију. Истовремено, саговорници су истицали привржености држави у којој живе и властито настојање да не скрећу пажњу на себе, али, како ауторка закључује, поједини проблеми ове врсте су остали присутни све до данас.

У наредним поглављима, ауторка се бавила утицајем (транс)миграција, избора брачног партнера и горанске свадбе на идентификацију Горанаца са властитом заједницом, као и променама у обичајним праксама везаним за свадбу и брак. Хомогамна брачна заједница имала је функцију у очувању посебности Горанаца. Из различитих извора и изјава саговорника ауторка сазнаје да су Горанци у Гори током друге половине 20. века преферирали да брачни партнер буде из истог или бар не превише удаљеног села и да је припадност горанској заједници у њиховом избору играла пресудну улогу. При том она примећује да су хомогамни бракови повезани са етничком дистанцом између њих и других етничких заједница, јер је то била једна од симболичких стратегија у опстанку

заједнице. Из разговора са саговорницима ауторка је закључила да су етнички мешовити бракови чешће заступљени у садашњости него крајем 20. века, али и да „миграције нису значајније утицале на промене у оквиру постојеће праксе избора брачног партнера“ (стр. 124–125).

Када је реч о горанској свадби, саговорници су говорили о разликама у свадбеним весељима у односу на крај 20. века. Разлог је недостатак времена да се свадба припреми јер је раније тај процес трајао месецима, а сада је скраћен пошто Горанци бораве у Гори само током лета. На промене је утицала и могућност да свадба буде организована у Драгашу, Призрену или Београду. Саговорници су истицали да је то последица трансформације погледа на симболички значај традиционалног свадбеног весеља. Традиционалне свадбе у Гори су и у савремено доба организоване на отвореном, што је омогућавало међусобно дружење младих Горанаца и њихово упознавање са обичајима и традицијом, из чега је произлазила снажна идентификација са Гором и горанском заједницом у целини.

Ауторка је уочила да миграције Горанаца утичу на промене у свакодневној одевној пракси жена током друге половине 20. и почетком 21. века. Под утицајем пресељења и модних трендова постепено су изостављани одевни предмети који су раније имали симболички и идентитетски значај за заједницу. У анализи одевних пракси ауторка закључује да садашњи начин одевања Горанки у Београду и Тутину представља, поред осталог, и стратегију која женама омогућује бржу и лакшу инклузију. Утицај миграција видљив је и у постепеном напуштању одевног предмета *терлика*, којег су носиле удате жене и који је перципиран као симбол горанске заједнице. Некада незаобилазни део женске ношње, због утицаја модних трендова, у садашњости носе само поједине жене и то приликом боравка у Гори.

У једном од поглавља ауторка се дотакла питања односа Горанаца према горанском говору, интерпретирајући његову улогу и употребу у јавној и приватној комуникацији. „Нашински“, како га они називају, користе у приватној сфери комуникације, док је почетком 21. века постала доминантна употреба српског језика, као и појава да родитељи све чешће са децом причају српски, с циљем да науче тај језик како би што пре били интегрисани у друштво. Међу различитим искуствима ауторкиних саговорника, веома је раширен став како је потребно да „нашински“ науче управо код куће, док ће српски језик свакако учити у школи. И у овом случају су незаобилазни боравци у Гори утицали на ниво познавања горанског говора код млађих припадника заједнице. Код појединих саговорника у Београду је приметна појава да горански разумеју, али га све слабије говоре, а како ауторка констатује, „обим и интензитет употребе нашинског највећи је код припадника горанске заједнице који су рођени и одрасли у Гори“. Међу појединим саговорницима примећен је страх да ће горански говор, као ознака њиховог идентитета, нестати и да због тога не желе да смање употребу или да забораве „нашински“. Горански говор препознају као симбол повезаности, важан за опстанак заједнице у целини. Ауторка је ипак приметила да постоји и мимикрија у погледу језика, односно да део Горанаца у Београду избегава да користи „нашински“ јер сматрају да комуникација на горанском говору није пожељна у јавности, а исто тако страхују да не буду „погрешно“ идентификовани.

Поред горанског говора и избор личних имена има важно место у изградњи идентитета Горанаца у Београду. Код њих су муслиманска имена била доминантна до осамдесетих година 20. века, када се појављују интернационална имена која су у све већем броју заступљена након 1999. године. Као и у погледу језика, саговорници су истицали да се често дешавало да их идентификују као Албанце, па су због муслиманских имена доживљавали непријатности и било им је отежано проналажење посла. Ауторка је закључила да Горанци који су рођени Београду чешће дају деци етнички неутрална имена и при том не сматрају да такав избор слаби њихову везу са горанским идентитетом. Истовремено, појединци су сматрали да је лично име симбол њихове заједнице.

У закључку књиге ауторка износи кључне тезе до којих је дошла у свом истраживању и у разговорима са саговорницима Горанцима. Поред осталог она закључује да Горанци припадност горанској заједници виде као властиту етничку припадност, односно „да долази до поистовећивања локалног контекста са етничким“ и да је колективна свест о пореклу, традицији и религији „присутна у дугом временском периоду“ (стр. 232–234), чему пресудно

доприноси њихова непрестана веза са Гором и низ специфичних друштвених и културних пракси.

На самом крају књиге налази се шест занимљивих илустрација, уметничких радова горанске уметнице Јулије Хочко, на којима је приказана Гора, као и детаљи из различитих обичајних и одевних пракси, укључујући и *терлик*.

Књига *Нисмо прекидали са Гором* вишеструко је значајна за упознавање научне јавности са Горанцима у Србији, посебно када се има у виду чињеница да је реч о првом свеобухватном етнолошком и антрополошком истраживању Горанаца у Београду и Тутину. Због веома прецизно дефинисаног теоријског оквира истраживања, ова књига неће бити интересантна само за истраживаче који се интересују за Горанце као заједницу, већ и за оне који се у ширем контексту баве миграцијама становништва муслиманске вероисповести и њиховом интеграцијом у новој средини. Такође, због недоумица у јавности око идентитета Горанаца, ова књига ће бити важна литература и читалачкој публици која жели да се упозна са једном релативно малом и специфичном заједницом, њиховим проблемима и доживљајем света, самоперцепцијом и односом према традицији и савремености.

Др Александар Хорват

ГРОКТАЛИЦЕ БАЧКИХ БУЊЕВАЦА СУЗАНЕ КУЈУНЏИЋ ОСТОЈИЋ

Сузана Кујунџић Остојић у својој књизи *Грокталӣце* (Музеј Војводине – Нови Сад, 2020) највећи део својих истраживања посвећује одгонетању кључних проблема који се неминовно постављају приликом проучавања овог значајног корпуса фолкорног наслеђа бачких Буњеваца. Наиме, *грокталӣце* (или *гроктуше*) су добиле назив по специфичној техници извођења тзв. *гроктањем* или *гроктењем*, што је народни назив за начин певања *из гласа*, тј. узимањем дубоког гласа из грла, без музичке пратње. Ауторка напомиње да је за ову врсту песништва коришћен и назив *старовинске песме*, што је заправо био општепознати термин којим су Буњевци означавали усмену поезију коју су донели из крајева које су насељавали у далекој прошлости. Доказе за ову тврдњу проналази у топонимима који се помињу у грокталицама (Сењ, Биоград на мору, Крајина и Херцеговина, Босна), као и у именима јунака о којима се пева (Плетикоса Марко, Латиновић Пере, Херцег Стипан, Иво Сењанин и сењски ускоци).

Реконструкција начина извођења грокталица представљала је заправо највећи проблем приликом њиховог проучавања, будући да су престале да се активно изводе већ почетком 20. века, а сакупљачи који су их записивали нису оставили довољно података о томе. Због тога ауторка на основу једног записа с краја 19. века закључује да су „грокталице у постојбини Буњеваца, и краће након њиховог досељења у Бачку, певали мушкарци уз пратњу гусала," али да оне, већ у времену када је објављен тај драгоцен податак о улози коју је имао овај инструмент у различитим фазама буњевачког народног стваралаштва, више нису биле у употреби. Разлоге за постепено потискивање и потпуни прекид гусларске традиције Сузана Кујунџић Остојић проналази у различитим друштвеним променама до којих долази услед пресељења Буњеваца на нову територију, што је довело до промене начина живота мушкараца (одсуства од куће због честих ратовања, касније због послова на њиви), а на потискивање гусала утицала је знатно, према њеним сазнањима, и „католичка црква својим ригидним ставом према овом инструменту". Престанак извођења поменутих песама уз музичку пратњу гусала постепено је довео и до промена које се тичу самих извођача/певача, те се тако у последњој фази њиховог усменог преношења у овој улози помињу углавном старије жене. Оне су изводиле грокталице приликом различитих обреда животног циклуса појединца (сватови, бабине), затим на различитим јавним скуповима (прелима и дивanима), али и у породичном кругу (нпр. деци током дугих зимских вечери и сл.). Поводом тога ауторка закључује да места на којима се изводе, начин извођења и теме о којима говоре ове песме имају



функцију „давања снажне поруке и упутства заједници како да се понашају, шта је оно што треба да се афирмише, а шта је за осуду". Иако су се грокталице „о јуначкој прошлости Буњеваца, о њиховим јунаштвима и догодовштинама" изводиле највише у сватовима, ауторка истиче да „нема тачног описа када и у ком делу овог славља", што је, нажалост, још једна отежавајућа околност приликом изучавања те песничке врсте.

На слабу очуваност кључних података о контексту извођења грокталица утицало је сасвим сигурно и релативно касно бележење, будући да је прва збирка *Народно благо – народне пјесме и пословице*, у којој се налази укупно 45 песама, објављена тек 1910. године. Приређивач збирке био је католички свештеник Блаж Рајић, чијем је сакупљачком раду и детаљној анализи прикупљене грађе ауторка посветила наредну целину своје монографије. У оквиру истог поглавља дужну пажњу посвећује и Рајићевим настављачима на овом пољу, међу којима најзаслужније место заузима Иве Прћић, који је 1939. године објавио веома драгоцену збирку *Буњевачке народне пиесме*, у којој је сакупљено чак 80 грокталица. Осим тога намењо је још 26 грокталица као материјал за десету књигу *Хрватских народних пјесама* које је издала Матица хрватска у Загребу. На основу ових података Сузана Кујунџић Остојић истиче Прћића као једног од најмарљивијих сакупљача буњевачке народне усмене књижевности уопште. Поредећи начин рада поменуте двојице најзначајнијих сакупљача, она закључује да је Прћић дао далеко детаљније податке о грокталицама, тако што је означавао број стихова сваке песме, годину када је песма забележена, што је такође важан податак, јер је на тај начин документовано да је најстарија записана грокталица у његовој збирци из 1873. године, а уз сваку песму је забележио и место у којем је записана (више од половине песама забележено је у Суботици, остале су из Ванцаге, Баје, Аљмаша, Бикића, Кађмара, Чонопље и две из Сомбора). Нарочито су значајне и информације о казивачима, будући да уз сваку песму наводи име особе од које ју је забележио, на основу којих је ауторка закључила да међу њима доминирају жене, што потврђује већ изнета запажања о женама као главним преносиоцима/извођачима грокталица код бачких Буњеваца.

У наредној целини детаљније се бави извођачима грокталица, констатујући да, нажалост, на питање ко су они били није могуће дати потпун одговор, јер сами записивачи нису схватали њихову важност, тачније доживљавали су их само „као говорнике или певаче, као медиј за преношење информација", те највероватније због тога не дају биографске податке о њима, нити о околностима бележења и начину извођења песама, што све заједно данас онемогућава остваривање дубљих увида у ову врсту песама. У наставку својих разматрања о грокталицама бави се и сагледавањем друштвеног и просторног оквира у којима су се изводиле, ослањајући се не само на сведочења из прошлости, него и на сопствена теренска истраживања и разговоре са старијим људима, указујући на то да се уместо некадашњег извођења у сватовима, на бабинама, диванима и сличним окупљањима, грокталице у последњој фази усменог постојања певају још само деци пред спавање. Међутим, оно што је утешно у свему је чињеница да се „свест и потреба за њиховим извођењем и преношењем очигледно дуго одржала".

Након разматрања терминологије, начина и околности (контекст извођења), сакупљача и њиховог односа према извођачима, ауторка се у наредном поглављу бави анализом грокталица из различитих аспеката (лингвистичког, географског, верског, фолклорног). Притом су нарочито вредна њена трагања за варијантама појединих грокталица у најзначајнијим збиркама епских и епско-лирских песама (*Ерлангенски рукопис*, збирке Вука Караџића итд.), што омогућава њихово шире, компаративно сагледавање и увиде о сродности тематике, јунака и топонима, као и потврду тезе да су „грокталице морале настати на другом простору од оног на коме су забележене", као и да „припадају једном широком фундусу народне поезије која превазилази буњевачку заједницу". Са становишта проучавалаца усмене књижевности најзанимљивији сегмент представља текстолошка анализа грокталица, коју је ауторка извела према различитим критеријумима: устаљени мотиви и сижеи, симболика биљака које се помињу у њима (ружа, перуника, дуња, смоква, наранџа, јабука), као и симболика појединих боја, најзаступљеније стилске фигуре (стални епитети, градација, словенска антитеза, палилогија), устаљене формуле.

Ауторка значајан део својих истраживања посвећује и епским јунацима који се најчешће помињу у гроктлицама, те тако долази до помало неочекиваних сазнања о приличној заступљености песама о Марку Краљевићу (чак 14 примера), као и потпуно оправданој популарности Сењанина Иве, који се као главни лик помиње у готово тридесетак песама. У грокталицама се спорадично помињу и други епски јунаци: Браћа Јакшићи, Кајица Радоња, Краљ Матија, Плетикоса Марко, Херцег Стипан итд. Бројни јунаци који се помињу у грокталицама, било да су историјске личности или не, према њеном мишљењу „упућују на чињеницу да су оне биле настале и певане на широком географском простору," те да „говоре и о националној шароликости и ширини које у себи чувају буњевачке грокталице." Управо због тога посебну пажњу заслужују и савремени покушаји обнављања грокталица и интересовања за ову тематику уопште, чему је посветила завршни део своје монографије, заокружујући тиме на адекватан начин процес својих истраживачких трагања и наговештавајући могућности стваралачке примене постигнутих научних увида у будућности.

Др Јасмина Јокић

ПОЛА ВЕКА ЛИКОВНОГ СТВАРАЛАШТВА

Бела Дуранци и др. (прир.), *Гиґа Ђураґић Диле, Истинитије од стварности – Поводом 50 ґодина уметничкоґ рада*, Нови Сад: Музеј Војводине, Ковиљ: Асоцијација за развој културе и туризма, 2020.

Музеј Војводине још једним монографским издањем овековечује напоре стваралаца да заокруже свој опус и истакну синтезу свог рада. Овога пута у сарадњи са Асоцијацијом за развој културе и туризма из Ковиља приређена је и објављена књига о стваралаштву Гиге Ђурагића Дилета, новосадског уметника, у једном великом формату (24 x 31 цм), на 280 страна. Испуњена бројним илустрацијама дела који дочаравају све фазе и облике ликовности којима је Гига Ђурагић Диле био заокупљен, а то су сликарство, таписерија и графика, ова књига бележи и сваку мисао која је артикулисана у смеру интерпретације његовог дела. Нашли су се овде одабрани текстови коју су, већином, раније објављивани током бројних година појављивања Ђурагића на уметничкој сцени.

На почетку су ту два текста Беле Дуранција, први из 2002. године, чији је наслов послужио и као део назива комплетне монографије, *Истинитије од стварности*, и други из 1994. – *Црвени уторак у Паризу*, према називу једне слике. Текстови су углавном пропраћени илустрацијама Ђурагићевог апстрактног сликарства. Следи затим текст Милета Игњатовића *Сликарство као исходиште компромиса различитих програмских начела*, настао за потребе ове монографије, у којем критичар на један структуралистички начин даје обједињени преглед његовог опуса, говорећи највише о ап-



стрaктним и експресивним тежњама сликара, те о пејзажу као посебно дефинисаном жанру овог уметника. Следи текст Милоша Арсића *Сећања и стварност у таписеријама Гиге Ђурагића* у којем нас упознаје са радом на таписеријама из 70-их и 80-их година 20. века, које су тада представљале основно уметничко опредељење уметника. Нарочито истиче циклусе таписерија *Покровци*, *Мреже*, *Барјаци*, *Крпаре* (1975–78) и таписерије *Витло* (1975) и *Птица* (1978), њихову безмало скулптуралну особеност и пластичност изведену различитим техникама ткања и комбиновања неконвенционалних и традиционалних материјала (бојени канап, јаречa кожа, плута, дрво, плексиглас, кудеља и вуна). Уметник мења свој стил у овој форми уласком у 90-е године, приближавајући таписерију слици, али и даље истичући њену физичку објективност, са претежном употребом вуне као материјалом који претендује на извесну мекоћу и колоричност у изразу уоквиреном монументалним димензијама.

Драган Јовановић Данилов је представио на један поетичан начин сав опсег значења Ђурагићевих пејзажа, налазећи у њима метафизичку вредност, „магичну бесциљност и крајолике ностраности“. У тексту препоруке за Националну пензију песник бриљантно сумира како биографију, тако и основне принципе стваралаштва овог уметника:

„Гига Ђурагић Диле рођен је 1946. г. у Ковиљу. Члан УЛУС-а постао је 1986. г. Приредио је 105 самосталних изложби у земљи и иностранству и учествовао на око 750 колективних изложби у земљи и иностранству. Дела му се налазе у приватним колекцијама и јавним збиркама од Јапана до САД. За свој стваралачки рад примио је 26 награда. Дао је посебан допринос уметности таписерије, стајући у сам врх тог домена ликовне уметности, заједно са Јагодом Буић и осталим врхунским мајсторима таписерије. У његовом уметничком бављењу највреднија је отвореност за најдиспаратније ликовне ентитете – од таписерије преко апстрактних слика, до фигуративних пејзажа на блиском растојању додира са војвођанском равничарском домајом.“

Монографија је прожета бројним пејсажима, тако да су и поједине странице штампане у повећаном обиму (24 x 60 цм), како би се препознала вишедимензионалност њихових особености, које су у Даниловљевом тексту убедљиво акцентоване. Текст Данила Вуксановића *Записи*, који је преузет из каталога изложбе одржане у Малом ликовном салону 2010. године, доноси запажања о спрези пејсажа и апстрактног сликарства које писац третира, те успостављање линија савременог стваралаштва, од Миће Поповића до Фила Филиповића. Следећи текст – *Новосадска таписеријска сцена*, преузет је из каталога изложбе одржане јуна 2017. у Великој галерији Дома Војске Србије, који је написала Горанка Вукадиновић, подвлачећи уплив нових елемената ликовности у овом медију са којима се избегла глатка површина дотадашњег схватања таписерије, те искуство простора које се узимало у обзир приликом извођења таписерија за велике просторне објекте, као што је нпр. Хотел „Путник“. Текст Јожефа Ача, објављен у *Мађар Со*-у 1998, *Таписерија – сликарство*, дефинише умет-



ност Гиге Ђурагића као „анахронизам“, тј. „византијски енформел са променљивим иконама“, док код таписерија највише уочава доминацију боје.

Следе текстови Јанеза Коцијанчића (*Синтеза фолклора и естетизације*, 1974), Иштвана Домонкоша (*Пољаве на зиду*), Саве Степанова (*Изложба младих уметника* и *Пикторална акција*, 1978), Мирјане Теофановић (*Савремена таписерија у Србији, 1984*), Душана Ђокића (*Синтетичко збрајање сила у пејсажу*), Угљеше Рајчевића (*Узорана земља Гиге Ђурагића, паора ковиљског*), Олге Перовић (*Равница, равница...*, 1998), Зорана Славића (*Унутрашњост равнице*), Драгомира Попновакова (*Поетски реализам панонске земље*, 2003), Давида Кецмана Даке (*Сликар, питоми бескрај*, 2002), Милете Тасића (*Сликар равнице*, 2002), Радмиле Влатковић (фрагмент без назива), Братислава Бате Љубишића (без назива, 1999), Данице Валчић (без назива, 2012) и Владимира Валенћика (*Сликарство Гиге Ђурагића*).

Последњи део књиге *Моји записи – Може ли се насликани хлеб јести*, долази из пера самог уметника, а тиче се дневничких белешки и аутобиографског казивања, при којем се евоцира време прошло, преци, утицаји, блиски контакти са уметницима и светом уметности, при чему су поред репродукција дела обилно дате и фотографије које су везане за поменуте догађаје и актере. У овај део су, по принципу по којем је компонована цела монографија, уклопљени и текстови Јована Танурџића *Галерија за очи и душу* и Лазара Бојановића Зилета *Свети чика из Ковиља* и *Путујућа ликовна колонија Ковиљ 1987. Моји записи* се завршавају списковима самосталних и колективних изложби, јавних и приватних домаћих и страних збирки које садрже уметникова дела, публикација које су укључиле репродукције Ђурагићевих дела, као и списак филмова о њему, док је од награда побројано само пет.





Путовање кроз ову обимну монографију, којој мањка добра коректура, организациони принцип и већи истраживачки напор, затвара се текстом Милета Игњатовића са почетка књиге, али на енглеском језику (*Painting as genesis for compromise of different programming principles*), репродукцијама девет уметничких портрета Гиге Ђурагића, једном фотографијом на којој уметник седи поред скулптуре – седећег акта Пабла Пикаса, и записа о боравку у Малаги, репродукцијама новинских текстова Милорада Митровића *Уметници су опозиција, увек хоће више и боље* (*Дневник*, 2016) и *Војвођанска равница добра и за уметничке бразде* (*Дневник*, 2019), те представом мозаика испред уметниковог атељеа и фотографијом мобилних таписерија.

Мр Лидија Мустеданагић

НАСТАНАК БАЈМОЧКЕ РАТЕ – БИОГРАФСКИ ПРИСТУП У ИСТОРИОГРАФИЈИ

Зоран Вељановић, *Добровољачка колонија Бајмочка Рата 1918-1941.: прилози за историју добровољачких колонија у Војводини: архивска грађа и извори*, Нови Сад: Музеј Војводине, 2020, 331 стр. (Едиција Присаједињење 1918, књ. 10)

Уочи свог стотог рођендана Бајмочка Рата, за коју се данас у свакидашњем говору најчешће употребљава израз Рата, као део насеља Бајмок, добила је књигу под поменутим насловом, посвећену настанку те насеобине. Уз *Предговор*, књига има и поглавље под насловом *У потрази за тачком ослонца*, у коме се аутор укратко осврће на документарни и биографски материјал појединих колониста и њихових потомака, који му је стајао на располагању на почетку истраживања. Аутор је своја истраживања почео пажљивом валоризацијом те грађе и наставио истраживањем бројних и разноврсних извора и литературе. Осим поменутих, књига има још четири дела. У првом поглављу аутор је указао да се аграрна реформа и колонизација у Бачкој у међуратном периоду одвијала у три фазе. Прва фаза је трајала од 1919. до 1924. године. Спроводили су је жупаниски и аграрни уреди у Новом Саду и Суботици. У том периоду се велепоседничка земља најпре издавала у једногодишњи закуп (1919–1920), а потом у четворогодишњи закуп (1920–1924). Друга фаза је била је у периоду 1924–1931. године. Тада је закуп за земљу обнављан сваке године до истека четворогодишњег закупа. Трећа фаза трајала је у периоду 1931–1941. године. Аутор је у процесу колонизације уочио више учесника: *добровољци* (ратни добровољци-колонисти и ратни добровољци-месни колонисти, за које је држава откупљивала земљу и додељивала им без накнаде); *општи колонисти* (који су земљу добијали од државе и отплаћивали је кредитима од банке); *оптанти* (Срби православне и католичке вере из Мађарске и Румуније); *месни аграрни интересенти* (беземљаши, који су добијали мање земљишне парцеле); *аутоколонисти* (беземљаши, који су долазили на своју иницијативу и добијали земљу тамо где је било вишка, а отплаћивали су је кредитима из банке).



У другом поглављу књиге аутор пише о настанку добровољачке колоније на Бајмочкој Рати. Установио је да су највећи број колониста били добровољци који су се борили у српској војсци током Првог светског рата, а потицали су из Црне Горе, српских крајева бивше Аустроугарске: Херцеговине и Старе Херцеговине, Босне, Лике и Кордуна и, у мањем броју, из других крајева. Сваки борац добровољац је имао право да од државе добије 5 ха обрадиве земље (8 к. ј.), а у зависности од броја

чланова домаћинства могао је добити још до 3 к. ј. обрадиве земље и окућницу на којој је уз помоћ државе могао да изгради кућу и пратеће објекте. Добровољци неборци и колонисти су имали право на 3 ха обрадиве земље. Сви надељеници су имали обавезу да на добијеној земљи подигну куће и привредне објекте, да обезбеде алат за обрађивање земље и да се населе са својим породицама. Потом су наведени припадници свих насељених презимена (родова) које је аутор могао препознати у архивској грађи и приказан процес изградње кућа, улица и јавних зграда у насељу и насеља као целине. Напокон, показано је да је добровољачка колонија 1939. године, пред крај аграрне реформе, имала 1139 к. ј. и 864 надељеника смештена у 250 стамбених кућа. Уочи априлског рата 1941. године и мађарске окупације Бачке, на Бајмочкој Рати је живело између 1400 и 1500 душа.

Треће поглавље књиге бави се аграрном заједницом Бајмочка Рата. Аутор је пошао од чињенице да су аграрне заједнице планski осниване са намером да убрзају текућу аграрну реформу. Показало се да је њихово оснивање било пресудно за опстанак и развој добровољачких колонија и насеља која су стварана и да је, захваљујући повољном новчаном кредитирању њиховог чланства, највећи број добровољачких колонија у трећој фази аграрне реформе и колонизације постепено постао самосталан. У Бајмоку су 1939. године постојале две аграрне заједнице, а у целој Бачкој 95 аграрних заједница. Ово поглавље књиге аутор је илустровао са три изворна документа, пописа чланова Аграрне заједнице Бајмок са приспелим ануитетима у 1938, 1939. и 1940. години, похрањена у Историјском архиву Суботица. Први од њих (1938) садржи 105, други (1939) 87 чланова и њихових породица, док трећи (1940) има два члана.

Четврти и најобимнији део књиге бави се биографијама солунских добровољаца и учесника ослободилачких ратова 1912–1918, оснивача Добровољачке колоније Бајмочка Рата 1918–1941. године. У њему је обрађено и приказано азбучним редом 200 биографија насељеника и чланова њихових породица. То је са становишта истраживања и писања и најзахтевнији део књиге. Томе у прилог сведочи чињеница што је аутор у првом поглављу књиге, пишући о аграрној реформи и колонизацији у Бачкој 1918–1941, пошао од појединих одлука Владе Краљевине Србије, донетих у Нишу у децембру 1914. године, где је приликом прокламовања ратних циљева, поред осталог речено да треба да се ослободе сви Срби, Хрвати и Словенци, док је при истраживању биографија оснивача колонија морао кренути истражујући раније периоде, јер су многи оснивачи колонија учествовали не само у Првом светском рату него и у Првом (1912–1913) и Другом балканском рату (1913). Тако је аутор, да би протумачио личне и породичне историје, морао познавати не само националну већ и општу, посебно европску историју, од последње четвртине 19. века, односно од Берлинског конгреса (1878) до данас, са једне стране, и изворе о појединцима о којима пише (документе, фотографије, казивања), са друге стране. Другим речима, морао је познавати и глобалне и локалне прилике. Личности овог својеврсног лексикона су обрађене у зависности од извора. На то је скренуо пажњу и сам аутор када је у предговору књиге напоменуо да су обрађене оне личности до којих се у овом тренутку могло допрети, што не значи да текст и фотографије личности у неком следећем издању неће бити потпунији. Али, имајући у виду сложеност и тежину истраживачког поступка, велику историјску дистанцу у којој се трага за појединачном душом, чињеницу да је из 250 насељених кућа проучено 200 појединаца, од којих су се неки на кратко појавили у овој добровољачкој колонији и историјским нетрагом нестали, може се рећи да су приказани сви оснивачи колоније који су се могли препознати у писаним изворима, што значи да је тиме завршен један веома значајан истраживачки подухват.

Књигу прати попис извора и литературе, песма Душана Лукића *Моје робовање у Мађарској 1941–1944*, као прилог, односно једна врста епилога и белешка о писцу. У поменутој песми Душан Лукић је, као војник Краљевине Југославије, која се супротставила нападу нацистичке Немачке и њених савезника на Југославију, опевао своје успомене из времена рата и окупације, односно учешће у Априлском рату, заробљавање и одвођење у логор у Суботици и Мађарски краљевски логор у Шарвару.

У тренутку када је приступио писању ове књиге Зоран Вељановић је већ имао значајно искуство у истраживању аграрне реформе и колонизације проведене после Првог светског рата у Војводини и настанку Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца

/ Краљевине Југославије. То искуство, оличено у бројним чланцима и књигама, била је добра полазна основа за настанак ове књиге. За потребе њеног настанка открио је и употребио многе архивске изворе у Бајмоку (Архива Удружења ратних добровољаца 1912–1918. г. њихових потомака и поштовалаца „Краљ Петар Први“), Суботици (Архив Српске православне цркве, Историјски архив), Новом Саду (Архив Војводине; Матица српска, Рукописно одељење) и Будимпешти (Државни архив), одговарајуће објављене изворе, породичне заоставштине насељеника, усмена казивања потомака насељеника и бројну литературу. Тако је, један век након почетка насељавања и осам деценија од његовог завршетка, настала књига о добровољачкој колонији и насељу Бајмочка Рата. Она будућим истраживачима, поготово припадницима млађе генерације, може послужити као једна врста узора за истраживање ове проблематике, а добро ће доћи како историчарима, етнолозима, географима, социолозима и припадницима других научних дисциплина који се баве аграрном реформом и колонизацијом на југословенском простору у међуратном периоду, тако и потомцима насељеника, да стекну комплетнију представу о својим прецима, као и ширем кругу читалаца заинтересованих за ову проблематику.

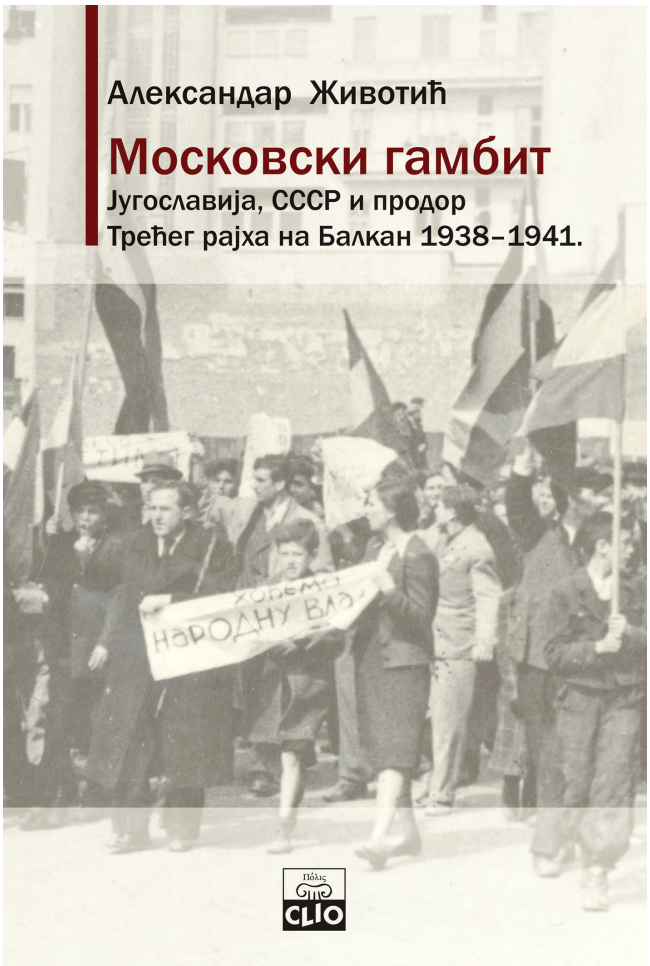
У 20. столећу Бајмок је у три наврата добио ново, углавном српско становништво. После Првог светског рата насељен је први слој тог становништва, кога је иначе у ранијем периоду, у време Аустроугарске, било веома мало у Бајмоку. О насељавању првог слоја становништва је управо било речи. После Другог светског рата насељен је нови слој становништва, углавном из Дрежнице и других места у Горском котару (Хрватска). Та колонизација, у којој је насељено 358 домаћинстава са 2034 члана, проучена је шест деценија након њеног завршетка, радом писца ових редова. Трећи слој новог становништва стигао је у Бајмок у току и након рата за југословенско наслеђе, деведесетих година прошлог века, из Хрватске, Босне и Херцеговине и других крајева. Том приликом је, ако смо добро обавештени, дошло око 715 избеглица, док су појединци становници Барање дошли нешто касније. Једним делом је то избегло становништво остало у Бајмоку, а другим делом је, након вишегодишњег боравка у скоро десет колективних центара, расељено у разне европске земље, Сједињене Америчке Државе, Аустралију и друге земље. Овај слој насељеника чека свог истраживача. Надајмо се да за то неће бити потребно толико времена колико је било потребно да би се проучила прва и друга колонизација Бајмока. Имајући у виду начин на који је Зоран Вељановић истражио прву колонизацију, која је из више разлога и најтежа за истраживање, у чије набрајање и излагање се овом приликом не можемо упуштати, било би добро да се он прихвати и истраживања трећег таласа насељавања Бајмока у 20. веку.

Др Бранко Ћупурдија

ВЕЛИКО ОТВАРАЊЕ ПОЛИТИЧКИХ СИЛА

Александар Животић, *Московски гамбит – Југославија, СССР и продор Трећег рајха на Балкан 1938–1941*. Београд: Clio, 2020.

Добро је позната чињеница да је Балканско полуострво одвајкада представљало простор за одмеравање снаге дипломатија светских велесила, поготово у време крупних војно-политичких заплета (Велика источна криза, Сарајевски атентат итд.) О једном таквом историјском моменту и реперкусијама које је он имао на простору Југоисточне Европе сведочи нам обимна студија (на више од 700 страница) проф. др Александра Животића – *Московски гамбит. Југославија, СССР и продор Трећег рајха на Балкан 1938–1941.* Животићева књига написана је на основу до сада непознатих архивских извора наше и стране (превасходно руске) провенијенције, те релевантне историографске и мемоарске литературе.



Писац ове сјајне студије своју пажњу усмерио је на период омеђен Аншлусом Аустрије и Минхенским споразумом, односно Априлским ратом и почетком операције „Барбароса“, трудећи се да проникне у замршене геополитичке и идеолошке односе Совјетског Савеза, немачког Рајха и западних демократија, а који су се веома изражено преламали на централном простору Балканског полуострва који је, у оно време, заузимала Краљевина Југославија. Луцидно закључујући да је СССР покушавао да „низом усмерених дипломатских корака примора Немачку на широко, и по природи ствари, несигурно деловање у различитим правцима“, Животић у таквој политици препознаје специфичну врсту шаховског отварања – гамбит, те је отуда произишао и сам наслов књиге. Судбину и иначе крхке и нестабилне Краљевине Југославије у великој шаховској партији која је вођена у Европи на крају четврте и почетком пете деценије двадесетог века професор Животић пореди са улогом „жртвованог пешака – немоћног појединца“.

Приказ релативно кратког, али веома динамичног периода 1938–1941. године, када се Москва поново појавила као значајан фактор на Балкану (ослоњена са једне стране на славјанофилске традиције царске дипломатије, а са друге стране на револуционарне идеје које је промовисала Коминтерна), Животић почиње уводним поглављем у којем даје преглед југословенског међуратног спољнополитичког позиционирања – од ослонца Версајског система за живота краља Александра, па до Стојадиновићевог дипломатског заокрета ка Силама осовине. У наставку, у првом поглављу које носи наслов *Пред вратима рата*, аутор анализира међуратно југословенско кретање између „беле“ и „црвене“ Русије, односно дводеценијски напор званичног Београда да помири изражену идеолошку

нетрпељивост према бољшевизму са геополитичком нужношћу успостављања дипломатских односа са највећом земљом на свету.

Југословенско опредељење за коначну нормализацију односа са Совјетским савезом, како Животић наглашава, убрзао је „страх од рата". Под утиском свакодневног заоштравања односа у Европи, али и подвргнут различитим притисцима, кнез Павле је прилично невољно приступио коначном регулисању односа са СССР-ом. Исцрпно пишући о прелиминарним поверљивим контактима југословенске и совјетске дипломатије, аутор нас упознаје и са широком лепезом београдских симпатизера Совјетског савеза, међу којима је било убеђених левичара, али и русофилски оријентисаних високих официра, конзервативних интелектуалаца и десно оријентисаних политичара. Увод у успостављање редовних дипломатских односа представљало је склапање југословенско-совјетског трговинског уговора у мају 1940. године, да би месец дана касније коначно била отворена и дипломатска представништва у Москви и Београду – о чему професор Животић детаљно пише у поглављу под насловом *Повратак Русији*.

Делатност совјетског посланства у Београду, на челу са Плотњиковим, односно југословенског у Москви – које је прилично самостално водио Милан Гавриловић, у условима ратне опасности која се над Југославијом све извесније надвијала, детаљно је представљена на страницама трећег поглавља Животићеве студије (*Балкански лавиринт*). Иако је приказао и привредни и културни аспект међусобне сарадње, аутор је акценат ставио на совјетске покушаје да парирају нарастајућем немачком утицају у Југославији, односно на очајничке и неуспешне напоре југословенске стране да у СССР-у пронађе преко потребно наоружање, али и поузданог савезника. У том смислу, делови поглавља *На путу ратног савезништва*, посвећени бурним догађајима између приступања Југославије Тројном пакту 25. марта и потписивања совјетско-југословенског споразума о пријатељству и ненападању, у ноћи између 5. и 6. априла 1941. године, читају се као занимљив шпијунски роман. У оквиру овог поглавља описани су и дани Априлског рата и потоње недеље, током којих је Стаљинова дипломатија показала савршени прагматизам – прво у зазору од Немачке прекинувши, а по немачком нападу на СССР и обновивши дипломатске односе са југословенском емигрантском владом.

Последње поглавље – *Од капитулације до устанка*, предочава погледе совјетских дипломата, али и обавештајаца, на узроке априлског слома југословенске краљевске војске, те на дешавања на територији разбијене Југославије – пре свега у квислиншкој Хрватској и на простору окупиране Србије. У својим закључним разматрањима, професор Животић синтетише резултате вишегодишњих истраживања теме која је од капиталног значаја за нашу, али и глобалну историју 20. века. Александар Животић, иако историчар млађе генерације, овом књигом представио се читалачкој публици као сјајан познавалац међународних односа у доба освита Другог светског рата, употпунивши уједно свој досадашњи научни опус који обухвата низ монографија, мноштво појединачних радова и приређених историјских извора у широком хронолошком обухвату од времена Првог светског рата, па до периода социјалистичке Југославије. Српска историографија од њега очекује да настави са плодотворним радом, те да временом досегне научни значај свог ментора, академика Љубодрага Димића, односно свог славног претходника – оснивача Катедре за историју Југославије на Београдском универзитету Бранка Петрановића.

Проф. др Слободан Бјелица

230 ГОДИНА ОД ОСНИВАЊА КАРЛОВАЧКЕ ГИМНАЗИЈЕ*

„Главна школа мог живота, моја alma mater је стара сремскокарловачка гимназија. Сви балкански народи, кажњени да касне за одмаклим светом осећају однекуд потребу да се надгорњавају приоритетима, да се прсе наивно суревњивим компарацијама, ко је шта имао раније, ко је у чему био први. При томе нису ретка антидатирања и натегнуте мистификације. У том погледу ствар са мојом alma mater је неприкосновено јасна; сремскокарловачка гимназија је најстарија српска гимназија, која у непрекинутом континуитету траје, ево сад за коју годину, 1991, биће равно двеста година." (Борислав Михајловић Михиз, *Аутобиографија – о другима*)

Карловачка гимназија у својој дугој историји обележавала је и обележаваће јубиларне године. Поменућу само неке. Први велики јубилеј била је стогодишњица школе. Жеља патријарха Јосифа Рајачића да школа добије нову зграду, није се испунила и тек је Стефан Анђелић, парох и прота митровачки, по жељи свог брата некадашњег патријарха Германа Анђелића остварио ову замисао. Пројекат зграде израдио је будимпештански архитекта Јулиус Ђула Партош и школа је изграђена за своту од 325.000 круна у злату. Гимназија је сазидана у стилу средњовековних српских манастира и то је био највећи дар који је школа добила за јубиларну годину. Планирало се 1941. године обележавање 150 година најстарије српске гимназије, али су ти планови осујећени сумраком Другог светског рата, те је свечани јубилеј одложен за боља времена прославивши 160 година свог постојања 1951. године. Велики јубилеј, двестоту годишњицу Гимназија је прославила 1991. године, а ове 2021. обележавамо 230 година од оснивања.

Карловачка гимназија је основана 1791. године. Главни иницијатори за њено оснивање и изградњу били су митрополит Стефан Стратимировић и србизирани Цинцарин, богати трговац Димитрије Анастасијевић Сабов, који је основао легат и фондацију, потврђену од стране самог цара Леополда II где у другој тачки пише: „Гимназија има остати у Карловцима где је Сабов своје имање стекао Божјом помоћу."

Српска православна црква је подржала и одржала нашу школу. Митрополит Стефан Стратимировић је мудро и пажљиво бринуо о гимназији и именовао је првих пет директора: Јована Гроса, Андреја Волнија, Карла Рунија, Павела Магде, који су сви били пореклом Словаци. У том најранијем периоду, а и касније било је и много професора Словака, Чеха, Хрвата и осталих учених и образованих људи. То је био леп пример, који показује важност племените идеје да се приликом оснивања једне гимназије ангажују најученији људи тога времена, а да при томе у првом плану није била ни вера, ни нација, већ просвета, образовање и будућност српских нараштаја. И тек је пети директор Карловачке гимназије, Јаков Герчић, постављен из редова српског народа.

Током првих сто година настава се у Карловачкој гимназији одвијала на немачком и латинском језику. Зато не може бити случајност што гимназија поседује тако велики број књига на управо тим језицима.

Многи су директори својој гимназији завештали књиге, нумизматичке и минеролошке збирке, велико благо које нам је оставио Волни, *Хербаријум*, збирка винове лозе, слике, портрети... А имућни људи, бивши директори и професори остављали су својој гимназији у наследство и новац, куће и станове, њиве, шуме, винограде.

Временом су се смењивале државе и друштвена уређења и након Првог светског рата гимназија је подржављена и постала је реална гимназија.

Други светски рат је нанео велику штету Карловачкој гимназији. Након окупације и проглашења Независне државе Хрватске, школа је делила судбину фрушкогорских манастира где је возови-

* Говор директора Карловачке гимназије на отварању изложбе *Карловачка гимназија као чувар културне баштине* у Музеју Војводине, 13. маја 2021.

ма одношено благо из манастира и наше школе. То је посебно истраживао бивши ђак Гимназије академик Дејан Медаковић. Из школе су однете нумизматичке збирке, вредан римски, грчки и картагински новац, портрети и многа друга културна и материјална блага непроцењиве вредности. Након рата имовина је национализована и Гимназија је изгубила своје станове, куће, њиве и шуме које су јој као легати остављани. Ни до данашњег дана није успела да поврати своју имовину.

Права је срећа, а и чудо што су многа блага, међу којима су највећа управо књиге Спомен-библиотеке Карловачке гимназије остале сачуване у школи. Део тог културног и националног блага које Карловачка гимназија баштини имаћете прилику да видите на овој изложби.

Али, Гимназију не чине само велелепна зграда и оно што она поседује. Наше најважније благо су пре свега наши вредни ђаци, предани професори и мудри директори, који својом јасном визијом воде Гимназију правом путањом.

Ако бих наводио све наше славне ђаке то би потрајало до дубоко у ноћ. Тешко је и незахвално поменути само неке.

Многи наши знаменити људи били су карловачки ђаци и професори: Павле Соларић, Димитрије Давидовић, Сима Милутиновић Сарајлија, Милован Видаковић, Јаков Герчић, Јосиф Рајачић, Стефан Шупљикац, Јован Стерија Поповић, Јован Суботић, Бранко Радичевић, Илија Округић Сремац, Ђорђе Поповић Даничар, Коста Руварац, Димитрије Руварац и Иларион Руварац, Ђорђе Натошевић, Јован Чокор, Милорад Поповић Шапчанин, Милан Јовановић Батут, Јован Живановић, Радивоје Врховац, Милан Недељковић, Никола Радојчић, Димитрије Костић, Васа Стајић, Коста и Теодора Петровић, Борислав Михајловић Михиз, Дејан Медаковић, Вида Огњеновић и многи други.

Своје излагање завршићу, како сам и почео цитатом из књиге *Аутобиографија – о другима* Бориславa Михајловића Михиза који најбоље осликава дух Карловачке гимназије.

„Једновремено са озбиљним и продубљеним националним васпитањем, школа нам је давала спасоносну равнотежу која је лечила од националне ускости и затворености – **осећање јединства целокупне европске културе**.“

VIVAT, CRESCAT, FLOREAT SCHOLA NOSTRA!

Бранко Стојков

ИЗ НЕДАРА СПОМЕН-БИБЛИОТЕКЕ КАРЛОВАЧКЕ ГИМНАЗИЈЕ

У Музеју Војводине је 13. 5. 2021. године отворена је изложба *Карловачка гимназија као чувар културне баштине*. Реализација ове поставке иницирана је обележавањем 230 година од оснивања најстарије српске гимназије и представља прву од манифестација које ће обележити назначени јубилеј. Богатство Карловачке гимназије било је представљено јавности до 25. 8. 2021. године. Ауторке изложбе су Чарна Милинковић, виши кустос и мр Лидија Мустеданагић, музејски саветник.

Најстарија српска гимназија основана је 1791. године у Сремским Карловцима, на иницијативу митрополита Стефана Стратимировића и богатог трговца Димитрија Анастасијевића Сабова. Као нова школа у Хабзбуршком царству, она је морала добити дозволу за рад, те је цар Франц II 12. 12. 1792. године потврдио њено отварање и одобрио наставни план и програм. Настава се није одмах слушала на српском језику, него на латинском и немачком, а учили су се и историја, земљопис, природне науке, антропологија, римске старине, физика, логика и моралка (етика). Касније је био уведен и грчки језик. Први директори су били Словаци (Јохан Грос, Андреј Волни, Георгије Карло Руми, Павел Магда) који су позивани од стране карловачког митрополита Стефана Стратимировића.

Заједно са Гимназијом била је основана и библиотека, која је најстарија школска библиотека код Срба. Књиге су добијане на поклон од разних пријатеља школе (директора, професора, бивших ђака, добротвора, патрона, научних друштава и установа, књижара и издавача) или су набављане о трошку гимназијског фонда.

Како је број ђака растао, потребе за простором су постајале све веће. Након сто година од отварања, првобитна зграда је замењена новом раскошном грађевином, српско-византијског стила, која и дан данас представља симбол Сремских Карловаца. Изградњу нове зграде гимназије финансирала су браћа Анђелић (патријарх карловачки Герман и сремскомитровачки свештеник Стефан), а пројекат је израдио будимпештански архитекта Јулиј (Ђула) Партош.

Гимназија је, као и многе друге школе, подржављена 1921. године. Када је постала Државна реална гимназија у њој је извршено инвентарисање научних збирки. Школа је, по тадашњем попису, имала физикалну, хемијску, природописну, геометријску, географску, преисторијску и нумизматичну збирку. Данас је сачуван мали део тих збирки, међу којима је и Волнијев хербаријум.

Изложба је конципирана у три засебне целине. Први, уводни, део налазио се у холу испред велике свечане сале, где су били изложени предмети из збирке Школство Музеја Војводине, као што су



сведочанства, школски програми, распоред часова, фотографије, писма и други документи везани за саму историју Карловачке гимназије. У свечаној сали била је главнина изложбе која је, ненаметљивим а опет ефектним дизајном улаза, подељена на два дела: леви део изложбеног простора посвећен је Андреју Волнију, његовом хербаријуму и Палу Китајбелу, док су у другом представљене највредније раритетне књиге из гимназијске Спомен-библиотеке. Вештим дизајнерским решењем постигнут је ефекат унутрашњости саме зграде гимназије, па се посетилац уласком у салу осећа као да је заиста крочио у ово велелепно здање живог и упадљивог колорита. Томе доприноси не само онеобичајени улазак у салу, који евоцира и улаз у саму зграду Гимназије, већ и симулација гигантске отворене књиге насупрот улаза из које се понире



у Свечану салу гимназије (овај ефекат изазива велика фотографија која се налази на унутрашњој страни гигантског хрпта) и која је послужила као витрина за најеминентније предмете и најстарија издања. Доживљај употпуњују музеалије, фотографије, илустрације и несвакидашњи начин излагања предмета.

Јавност је на овој изложби први пут могла да види дуго чувани хербаријум Андреја Волнија (Andrej Rafael Volný, Andreas Raphael Wolny) са краја 18. века, односно један његов део. Он представља културно добро од изузетног значаја и данас садржи 7.000 ексиката или примерака биљака. Од тога је 200 у посебним, физички одвојеним целинама/књигама са по 100 врста биљака – зато се и зову центурије. Велики део колекције, можда и највећи, настао је на основу рада директора гимназије Андреја Волнија, али су и потоњи професори учествовали у томе. У гимназији се данас чувају две центурије, прва и трећа, док је друга вероватно изгубљена у пустошењима током Другог светског рата. Оне представљају највреднији део збирке о флори Срема и Сремских Карловаца. На изложби је из њих у витринама изложено 11 биљака понаособ, као и цела прва центурија Волнијевог хербаријума – *Flora Sirmiensis seu Plantarum in Sirmio sponte nascentium* (1797), коју је Волни иначе поклонио митрополиту Стефану Стратимировићу. Информације о појединачним изложбеним биљкама, које су ишчитане из Волнијевог рукописа са „кошуљица“ у које су биле смештене, штампане су поред мањих фотографија истих тих биљака у природном стању, те стављене у угао сваке витрине са биљкама. У витрини са изложеном првом центуријом налазе се и две књиге: једна је Волнијево дело из минералогије *Historiae naturalis elementa* (Budae 1805), а друга садржи његов потпис као знак власништва над њом (Gottscheden, Joh. Christ., *Vorübungen der Beredsamkeit: zum Gebrauche der Gymnasien und grössern Schulen*, Leibzig 1764). Поред ње налази се и мања витрина са осам примерака некадашње богате минералошке збирке, док друга, висећа витрина садржи четири књиге из ботанике на немачком језику са почетка 20. века, те две књиге из минерологије из 19. века, од којих је једна на српском – Јосиф Панчић, *Минералоїија и їеолоїија* (Београд 1867). Налазе се овде и посебне тематске легенде које говоре о Волнију и његовим научним доприносима, те о хербаријуму.

Најатрактивнији књишки примерак на овом делу поставке представља једно маестрално издање огромних размера, састављено од великог броја листова дволистова, ручно исликаних, који представљају богатство биља истраживано на подручју данашње Мађарске и околних земаља. Фасцинантан свет биљака и цвећа приказан је у књизи коју је чувени ботаничар и професор Пештанског универзитета Пал Китаибел (Pál Kitaibel, 1757–1817) остварио заједно са Францом де Паула Адам фон Валдштајном (Franz de Paula Adam Norbert Wenzel Ludwig Valentin von Waldstein, 1759–1823), аустријским официром, истраживачем и природњаком, и која садржи 280 ручно колорисаних табли. Њихово четворомесечно истраживање резултирало је великим бројем сакупљених биљака које су у својим хербаријумима похрањене у Националном музеју Мађарске у Будимпешти и монументалним тротомним издањем објављеним у Бечу 1802, 1805. и 1812. године. На изложби се могао видети први том овог дела – *Descriptiones et icones plantarum*





rariorum Hungariae (1802), „рашчлањен“ на бројне листове, од којих је 29 урамљено и стављено на зид изнад витрине у којој су била видна још два листа, као и целина овог знаменитог тома. Рад је финансирао Франц Валдштајн, чији се хербаријум данас налази у Прагу. Акварели су потписани од стране Хиршера (Hirscher), а плоче је резбарио Карл Шиц (Karl Schütz) према цртежима свог сина Јохана (Johann Schütz).

Други део изложбе чине књиге које се чувају, и користе, у тзв. Спомен-библиотеци Карловачке гимназије, у којој је смештен и Волнијев хербаријум. С обзиром на то да се у Библиотеци налази 18.198 књига и 8481 годиште периодике,* на изложби се нашао један далеко мањи број публикација које представљају пробран избор из великог мноштва понуђених дела. Библиотека Карловачке гимназије је најстарија школска библиотека код Срба. Она пре свега одсликава настанак и развој школског програма у распону више од два века, а затим и укус и стремљења појединаца и удружења који су се залагали за њено богаћење. Неизоставан је и напор библиотекара из Библиотеке Матице српске, који су, у распону од три године (1988–1991), успели да среде и каталогизују све публикације и разместе их тако да се чувају према предметима, односно наукама: Religio, Latina, Graeca, Serbica-Slavica, Germanica, Historia-Geographia-Statistica, Naturalia, Physica-Chemia, Mathesis, Philosophia, Paedagogia, Encyclopediae-Lexica. У Спомен-библиотеци се налазе књиге са посветама првих директора Гимназије – Јована (Јохана) Гроса, Андрије Волнија и Карла Румија, као и њених првих професора: Кирила Араницког, Јована Живковића, Јована Живановића (који је целу своју библиотеку завештао Гимназији). Ту су и легати патријарха Германа Анђелића, Теодора Радичевића, карловачког ђака и оца Бранка Радичевића, најчувенијег њеног ђака, легат Јована Герчића, првог директора Гимназије српског порекла, Паје Адамова Марковића, професора Гимназије, књижевника, оснивача *Бранковоī кола.* Многи други знаменити грађани су своје књиге завештавали гимназијској библиотеци (барон Александар Рајачић, архимандрит Антоније Нако, црногорски књаз Никола Петровић). Фототипско издање *Мирослављевоī јеванђеља*, које је штампао о свом трошку, Библиотеци је 1897. године поклонио краљ Александар Обреновић.

На изложби *Карловачка īимназија као чувар културне баштине* представљен је само одабрани део највреднијих књига, бројних домаћих и страних аутора, укупно 183 наслова у 17 витрина, која су приказана највише својом насловном страном, осим мањег броја издања код којих су приказане корице, односно илустрације (ако изузмемо издавачко ремек-дело Пала Китајбела и Валдштајна). Поред поменутих књига у делу где је заступљена прича о Волнију, *Хербаријуму* и ботаници, књиге се заправо уочавају на први поглед већ у огромној симулираној књизи / витрини, која стоји на средини сале, преко пута улаза у њу. Овде се налазе најстарији и најупечатљивији примерци из Спомен-библиотеке: фототипско издање *Мирослављевоī јеванђеља*, *Празнични минеј (Саборник)* Божидара Вуковића (Млеци 1538), *Четворојеванђеље* (Мркшина црква, 1562), Повеља са именима добротвора и износима из 18. века са печатом у металној округлој кутији, *Вечни календар* Захарија Орфелина (Беч 1783), рукописна *Стихолоīија* са краја 17. века и *Служабник* Виђенца Вуковића (1554).



У витринама је, у другом делу сале која говори о Спомен-библиотеци, хронолошки прегледно, по формату – од мање ка већој, распоређена стара књига из 18. века, која је бројчано и најзаступљенија, затим књиге из 19. и 20. века, док су у појединим витринама посебно заступљене публикације као што је Библија, на неколико језика и издања, Куран, те друге сакралне и теолошке књиге, или нпр. комплетна Сенекина дела у једном гигантском повезу из 17. века. Могу се овде ишчитати бројна чувена имена: Доситеј Обрадовић, Јохан Кристоф Аделунг, Жан-Франсоа Мармонтел, Фридрих Кристијан Баумајстер, Алексије Везилић, Аврам Мразович, Корнелије Тацит, Андреј Волни, Лафонтен, Вергилије, Матија Антун Рељковић, Јован Рајић, Жан Жак Русо, Саломон Геснер, Григорије Обрадовић, Јоаким Вујић, Јован Мушкатировић, Овидије, Атанасије Стојковић, Кристоф Мартин Виланд, Милован Видаковић, Павле Соларић, Готхолд Ефрајм Лесинг, Лазар Бојић, Торквато Тасо, Стефан Живковић, Милош Светић, Платон Атанацковић, Јакоб Грим, Вук Стефановић Караџић, Јохан Јакоб Душ, Вук Маринковић, Плутарх, Сима Милутиновић Сарајлија, Петар Петровић Његош, Едвард Гибон, Данте Алигијери, Франц Миклошић, Фрањо Рачки, Јохан Волфганг Гете, Адоф Вулнер, Јован Тураман, Стојан Новаковић, Џон Стјуарт Мил, Јохан Непомук Ушолд, Пал Китајбел, Јован Тураман, Милица Стојадиновић Српкиња, Вук Маринковић, Алфред Расел Валас, Лудвиг Волтман, Чарлс Дарвин, Томас Хенри Хаксли, Константин Јиречек, Васа Живковић, Имре Мадач, Јанко Шафарик, Шандор Петефи, Мартин Лутер, Јосиф Панчић и др.

Теме које су легендама и илустрацијама истакнуте биле су везане за екслибрисе и записе у књигама, печате и илустрације, од вињета и иницијала, до цртежа, слика и корица. На књигама из Спомен-библиотеке најзаступљенији су потписи и записи разних категорија, док правих, ликовних екслибриса скоро да нема. Своје име оставили су бројни ђаци, професори, директори, дародавци, читаоци свих категорија. Поред посвета одређеној личности, најчешћи су записи упућени Библиотеци или Карловачкој гимназији. Налазе се овде потписи Андреја Волнија, Стевана Стратимировића, Александра Накоа, Димитрија Руварца, Јована Живковића, Грегорија Анђелића, Јована Живановића,



Паје Марковића, Стевана Лазића, Копитара, Милана Ћурчина, Дејана Медаковића..., затим посвете Лукијану Мушицком, Јакову Гершићу, Милану Будисављевићу и многим другим личностима. Ђачки запис, стихован на латинском, овако гласи у преводу: „Ово је моја књига / Бог је сведок / ко је буде тражио / име ће му бити Димитрије по рођењу / Владисављевич по чувењу“.

Изложба *Карловачка гимназија као чувар културне баштине* у Музеју Војводине је прва у низу прослава у част 230-годишњице постојања Карловачке гимназије. Ауторке су успеле да излагањем одабраних предмета прикажу културно богатство које баштини сама гимназија. Изложбу је пратио и каталог у којем је осим самог историјата Гимназије, приче о Волнијевом хербаријуму и Спомен-библиотеци, публици на увид дат опширан каталошки попис изложених предмета.

НАПОМЕНА

* Занимљив је податак који је изнела књижевница и режисерка Вида Огњеновић током разговора уприличеног поводом изложбе, у оквиру серијала наступања познатих карловачких ђака (*Кад се сетим Карловачке... Са добрим друштвом, у Музеју Војводине, сваке среде током лета*), а који гласи да је Спомен-библиотека имала 25.000 књига (од којих је позната књижевница, као ђак-библиотекар, прочитала 20.000!). Доступно 10. 8. 2021. на: https://www.dnevnik.rs/drustvo/karlovacka-gimnazija-videna-ocima-nekadasne-ucenice-vide-ognenovic-11-07-2021

Мирјана Лакић, мр Лидија Мустеданагић

ИЗЛОЖБА УНУТАР ИЗЛОЖБЕ – *НЕБО НАД СРЕМСКИМ КАРЛОВЦИМА* УГЉЕШЕ ЦОЛИЋА

У оквиру изложбе *Карловачка гимназија као чувар културне баштине* била је постављена мања изложба слика Угљеше Цолића под називом *Небо над Сремским Карловцима*. На простору испред Свечане сале, уклопила се у уводни део изложбе о Карловачкој гимназији и тако допринела једном сасвим другачијем доживљају теме и целокупног простора, у периоду од 22. јуна до 1. јула 2021. Била је то и 50. самостална изложба овог уметника.

Сремскокарловачко небо виђено очима и рукама Угљеше Цолића представља колоплет разиграних црквених звоника, куполе Карловачке гимназије, чесме Четири лава, гвоздене ограде школског дворишта и природних склопова околине када су Карловци виђени издалека. Поигравање са форматима, од једног метра до 30 центиметара, поигравање са изразима, од густог експресионистичког наноса боје преко импресионистичких визура, или апстрактног свођења у којем се препознају потези оштрих предмета, јер сем четке сликар понекад користи и виљушку, умножава доживљај већ виђеног и познатог и наново нас поново шокира. Добија то небо и један вртложни занос, добија ауру круга у коју, као у Ван Гогове призоре ноћног неба, бивамо увучени, чак и кад из њих избија гротескност повијених и нагнутих звоника, а онда поново враћени у енигматски порив да следимо даље ту непрекидну варијацију мотива мале барокне варошице подно Стражилова. Колорит и употреба боје јесу ауторски кредо, најјаче оружје и суштина атмосфере која из слика избија, и када су употребљене у минималистичком износу





или у раскошним палетама интензивних нијанси. Ове су нас слике вратиле у доба невине халуцинантности коју свако, ко је дуже боравио у Сремским Карловцима, мора макар једанпут осетити, а Угљешино сведочење призорима које радо проматра из свог другог дома јесу доказ о непотрошености инспирације која као перпетум мобиле пребива у добро познатој архитектури и драгим сликама младости, увучене како у индивидуално, тако и у колективно несвесно.

Мр Лидија Мустеданагић





МИЛИТАРИЈЕ ИЗ ПРИВАТНЕ КОЛЕКЦИЈЕ

Изложба Војне капе и шлемови од средине 19. до средине 20. века из колекције Дејана Крагића
(Музеј Војводине, 25. 11. – 10. 12. 2019)

У Музеју Војводине у сто и првој години од одржавања Народне скуштине Срба, Буњеваца и осталих Словена[1] (Нови Сад 25. новембар 1918) на којој је донета одлука о присаједињењу Баната, Бачке и Барање Краљевини Србији,[2] била је отворена тематска изложба под називом *Војне капе и шлемови од средине 19. до средине 20. века из колекције Дејана Крагића*. Изложбу су организовали кустоси Музеја присаједињења 1918, који је део Музеја Војводине, у сарадњи са новосадским колекционаром и оснивачем Српског историјског наслеђа Дејаном Крагићем, али и уз свесрдну подршку Друштва колекционара и љубитеља старина Српска Атина (Нови Сад) и њиховог председника Саве С. Тодорова, колекционара Небојше Митровића (Српско нумизматичко друштво, Београд), колекционара Чабе Кокаија и др.

На отварању изложбе о изложеним предметима (војне капе, шлемови, гардијска униформа) и историјском времену у којем су главе владара, официра и војника красиле и штитиле војне капе и шлемови, говорили су њени рецензенти историчари проф. др Дејан Микавица, мр Синиша Јокић, директор Завода за заштиту споменика културе Нови Сад и аутор изложбе Зоран Вељановић, архивски саветник и кустос историчар, који је и руководилац одељења Музеја присаједињења 1918. Изложбу је отворио историчар др Милан Мицић, помоћник покрајинског секретара за културу, јавно информисање и односе с верским заједницама АП Војводине. Отварању је присуствовало бројно грађанство и представници Удружења ратних добровољаца 1912–1918. њихових потомака и поштовалаца, председник Драган Видојковић, као и бригадни генерал Зоран Насковић у пратњи официра и војника из новосадског гарнизона. Обраћајући се присутнима аутор изложбе Зоран Вељановић је кренуо од набавке и производње одела и војне опреме код Срба, за коју је рекао да датира из средњег века:

„Поред страних произвођача било је домаћих производа са домаћим називима, али свакако под снажним утицајем Источног римског царства, односно Византије. Дуги живот под османлијским жезлом након пада средњовековне Србије узроковао је утицај оријента, тако да су турбани и фесови све до средине 19. века красили главе српских угледника, војника и добровољаца, али и обичног народа. Код Срба са друге стране Дунава и Саве владало је опште шаренило од одела, капа, кацига и шлемова који су штитили српске војнике који су ратовали по налогу и за *Felix Austria*, од Балкана до западне Европе. Под утицајем Аустријског царства и њених војних редова настала је, у потоњим временима и ратовима најпознатија војна капа у Срба – шајкача, коју су промовисали Срби граничари – Шајкаши на Дунаву и Тиси, и управо је по Шајкашима ова војна капа и названа.

У току стогодишњег ратовања и ослобађања од османлијске власти, па и уздизања српске државе – од српске револуције (устанака), аутономне кнежевине на челу са наследним кнезом (Хатишериф 1829, 1830 и 1833), првог устава, Сретењског (Крагујевац, 15. фебруар 1935), до признавања за независну државу (Берлински конгрес 1878), па до поновног успостављања нововековног краљевства (фебруар 1882), и коначно у остварењу вековног сна ослобођења и уједињења свих Срба у једну државу (Краљевство СХС/Југославија, 1. децембар 1918), настајала је и уздизала се и српска војска која је, пратећи војну модернизацију и промене у наоружању својих противника или савезника и сама успостављала најподеснију војну опрему за своје јединице. Војна опрема па самим тим и војне капе биле су одраз и опис часа у којем су настајале: од једнобојних и китњастих са перушкама, орловим, фазанским и пауновим перјем, разним кићанкама до разнобојних пантљика које су означавале војне чинове. Како је у почетку на употребу и креирање војних одела, капа и шлемова имала доми-



Фото 1. Музеј Војводине, 25. 11. 2019. изложба *Војне кайе и шлемови од средине 19. до средине 20. века из збирке Дејана Крайића*. (Фото: Марија Ердељи)

нантно утицај Аустријска царевина, тако је од друге половине 19. века видан утицај Пруске, царске Русије и царске и републиканске Француске.

Међутим, и поред свих промена у војној опреми и наоружању, које су пратиле развој војне технике и начин ратовања, оно што је остало најпрепознатљивије (а уједно постало и симбол) код српске војске и српског војника (од 1918. Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца/од 1929. Краљевине Југославије) је управо шајкача: мека војна капа која је имала широку примену: код војника, официра, али и као службена капа нпр. код жандара. Од своје појаве код Срба граничара у аустријској војсци, па у регуларној српској војсци за време Обреновића од средине 19. века, чији изглед (конструкција, контура, визир) је у основи остао непромењив и препознатљив, пролазила је кроз низ промена које су се односиле на њену боју. У почетку је била плава, а потом угасито-плава, црвена и трула вишњева боја, мрка или у комбинацији плава (обод), а покров капе (данце) црвена и коначно за време владавине краља Петра Карађорђевића и министра војног ђенерала Степе Степановића, од 1908. године сивомаслинаста.“[3]

На изложби је у Музеју Војводине приказане су укупно 43 капе и шлема и гардијска униформа из доба Краљевине Југославије. Предмети су постављени у 13 стаклених витрина са унутрашњим осветљењем. Поставка започиње најпознатијом војном капом српске војске – шајкачом, која је настала међу Србима Шајкашима, по чијем станишту је названа и ужа област у јужној Бачкој, где су Срби били сабрани са својим породицама у међуречју река Тисе и Дунава (јужна Бачка) и одакле су бранили југоисточне границе Аустријског од Турског царства. Потом, у њеним варијацијама подофицирска и официрска капа са штитником за сунце. Прави раритет и есклузивност изложбе представља по први пут изложен јавности на простору Војводине и Србије уопште, вероватно један од најстаријих сачуваних шлемова српске војске М1850, израђен у Бечу по наруџби српског кнеза Александра Карађорђевића. Шлем се састоји од импрегниране црне коже и жутог металног окова на гребену и ширму где се налазе представе лава који дави змију, док се на чеоном делу налази жути метални грб Кнежевине Србије и монограм „А“, што упућује на кнеза Александра Карађорђевића.

Ништа мању ексклузивност поставке представља пилотска кожна капа српске авијације са Солунског фронта (аеродром Верткоф), која је попут друге војне опреме купљена од француског произвођача (војна опрема српске војске купована је у свим саавезничким земљама у Великом рату) и колонијални бели шлем од коже и платна, који је такође ношен на Солунском фронту. С тим у вези његова заштита није била у функцији заштите од метка или шрапнела, већ од жарког сунца. Осим српских официра коолонијални бели шлем носио је и њихов командант регент Александар Карађорђевић. Из периода Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Краљевине Југославије изложена је и шајкача модел М-1939, а из периода Другог светског рата изложена је шајкача М-1939, походна шајкача са ђенералским ознакама М39. Од капа и шлемова из периода Краљевине СХС и Краљевине Југославије изложени су и: капа за морнаре, двороги шешир за свечану униформу нижег официра Краљевске морнарице (Краљевина СХС), те шапке за коњичке официре, официре Краљевске морнарице, Краљевског ваздухопловства. Представљене су и капе и шлемови које су носили учесници из Другог светског рата: Југословенске војске у отаџбини (ЈВуО) и Народно-ослободилачка војска Југославије (НОВЈ).

Поред војних капа и шлемова из периода Кнежевине Србије, Краљевине Србије, Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Краљевине Југославије које су највише заступљене на изложби је приказан избор војних капа и шлемова оних војски са којима



Фото 2. Војни шлем М1850 са српским кнежевским грбом и монограмом (Фото: Марија Ердељи)

су Срби у минулим временима и ратовима на Балкану и југоисточној Европи били савезници или противници: аустроугарске, француске, немачке, енглеске, совјетске и бугарске војске.

Изложене војне капе и шлемови, од којих су поједини произведени пре једног столећа, у највећем броју су у добром стању и добро комплетирани. Извесни недостаци одређених делова (пре свега украса или ознака, али и кожних подбрадака) код појединих војних капа и шлемова узроковани су њиховим производним недостацима, те су се приликом употребе – ношења и одржавања, брзо трошили и нестајали. Произведени су индустријски, у фабрикама оружја и војне опреме у Европи и Сједињеним Америчким Државама. Начињени су од различитог материјала: метала, текстила, коже, гуме и стакла (уколико су делови пилотских наочара). На изложбеној поставци, у невеликом броју су метални шлемови у односу на војне капе од текстила и коже, баш као што су у невеликој предности војне капе и шлемови из рода пешадије у односу на род морнарице, авијације, артиљерије, пешадије или санитета. На појединим предметима (војним капама и шлемовима) на унутрашњим ободима, исписана је фабричка или мануфактурна идентификација (број серије, година производње, модел и друго); имена војника, или године проведене у рату, што им додатно даје особеност, односно личност.

За изложбу *Војне капе и шлемови од средине 19. до средине 20. века* њен аутор Зоран Вељановић је припремио каталог који по свом садржају и форми у потпуности прати и допуњује поставку. У каталогу на српском и енглеском језику, после историјског контекста и циљева изложбе, у каталошком делу изложених предмета свака војна капа и шлем су дати на посебној страници и у великој резолуцији, у таквој величини да посетилац и након изложбе у потпуности може да ужива у приређеном. С тим у вези, Вељановић је за потребе каталога ангажовао мајстора фотографије Драгана Куруцића који је у свом фотографском студију, у мају и јулу 2019. године, припремио фотографије. Да би што верније представио употребну вредност изложеног предемета Вељановић је у изложбеном каталогу свакој фотографисаној војној капи и шлему пронашао одговарајућу документарну фотографију. Примерице, када је на стр. 38 приказана ђенерална мека походна шајкача са амблемом М39 која је припадала команданту Косовске дивизије дивизијском ђенералу Милутину Миленковићу, у дну странице је постављена фотографија ђенерала Миленковића у друштву осам ђенерала, од којих седморица имају на главама ђенералске меке походне капе М39, укључујући и ђенерала Миленковића. Пратеће фотографије су из историјске збирке Музеја присаједињења 1918, колекције Дејана Крагића, колекције Небојше Митровића и из литературе.

У каталогу је наглашено да поставку чини ауторов избор и да је његова жеља да она утре пут ка сарадњи и међусобном прожимању музејских установа и колекционара у чијим колекцијама се налазе такође вредни предмети, у неким случајевима и у комплетнијем саставу и броју него ли у музејским установама, као и да су раније поједини аутори истраживали и објављивали своје резултате. У приватним колекцијама (Б. Богдановић, Београд) сачувани су и модели војног шлема српске војске из 1847. године са кнежевским грбом и монограмом А1 на чијем врху је жути месингани шиљак у облику бакље, који је израдила фирма из Берлина. Павле Васић је далеке 1957. године објавио у часопису *Весник Војноī музеја* бр. 4 фотографије из Војног музеја ЈНА у Београду више цртежа и црнобелих фотографија српског шлема из периода 1847–1861. године, па и „Пиклхаубе“ (*Serbishe Picklhaube*) модел од импрегниране коже са металним шиљком на врху, са којим су се фотографисали и кнез Михаило и кнез Милан Обреновић. Ови подаци потврђују дугу традицију војних капа и шлемова у Срба, као и чињеницу да иако их нема у већем броју у музејима у Војводини, има их у приватним колекцијама, а да овакве изложбе пружају могућ-



Фото 3. Детаљ са изложбе, каталог у рукама посетилаца (Фото: Марија Ердељи)



Фото 4. Детаљ са припреме изложбене поставке: Зоран Вељановић и Дејан Крагић у свечаној сали Музеја Војводине, новембра 2019. (Лична архива Д. Крагића)

ност сусрета са њима *in vivo*. Са изложбом и каталогом овакви предмети у власништву колекционара постају доступни јавности и струци.

Не скривајући узбуђење и задовољство приказаним, један од рецензената изложбе проф. др Дејан Микавица је, у свом обраћању, између осталог, рекао да изложба својом симболиком и садржајем превазилази оквире онога што уобичајено подразумевамо изложбом. „Ово је лепа прилика да се подсетимо војних капа и шлемова које су на симболички начин тако снажно проткане и толико упечатљиво чине део нашег историјског сећања да можемо већ на основу предмета који су изложени, да рекапитулирамо нашу историју, како у оном херојском делу, тако и у делу који нас подсећа на време комунистичке диктатуре и тираније када су биле скрајнуте, као што је било скрајнуто све што је везано за српску традицију, духовност и државотворност.“[4]

На крају, не можемо а да не искажемо и ову тврдњу која гласи: у музејима Војводине одавно није постављена изложба о милитаријама, односно о опреми српске војске, па (ни)је изненађење што је изазвала велико интересовање јавности, о чему сведоче бројни посетиоци који су долазили до Музеја Војводине и после скидања изложбе, као и каталог изложбе који је врло брзо доживео друго издање. На свом вебсајту *Политика* промовише изложбу што је и данас доступно.[5] Све то говори о великом занимању грађанства за националну историју и тему ослобођења и уједињења 1918. године у којој је српски војник и српска војска и све у вези са њом, па и опрема и наоружање, имало одлучујућу улогу.

НАПОМЕНЕ

1 По одржању Народне скупштине у Новом Саду Народна управа, као извршни орган Великог народног савета, објавила је путем плаката и штампе (*Српски лист* и *Слобода*) донете *Две одлуке Велике народне скупштине*, у којима је Скупштина названа „Народна скупштина Срба, Буњеваца, Словака, Русина и осталих народа Баната, Бачке и Барање“. Отуда три назива у дискурсу: Народна скупштина Срба, Буњеваца и осталих Словена, Велика народна скупштина Срба, Буњеваца и осталих Словена и Народна скупштина Срба, Буњеваца, Словака, Русина и осталих народа Баната, Бачке и Барање.

2 Пристиглих и верификованих 757 посланика из 211 градова и насеља (политичких општина) Војводине једнодушно је одлучило да се Банат, Бачка и Барања (Срби из Срема су на свом збору у Руми то учинили дан раније) отцепи од Угарске и прикључи, односно присаједини Краљевини Србији и широј југословенској заједници. Том одлуком су пречански Срби остварили свој вековни сан о ослобођењу и уједињењу са својом истокрвном браћом са друге стране Дунава и Саве.

3 Светлана Ковачевић, Војне капе и шлемови на глави српског војника, *Политика,* 11. 12. 2019.

4 Светлана Ковачевић, Војне капе и шлемови на глави српског војника, *Политика*, 11. 12. 2019.

5 Фотографије са изложбе доступне на: *https://www.politika.rs/scc/foto-galerija/339639/Историја-у-витринама* (посећено 30. 8. 2021)

Зоран Вукелић

АРХЕОМЕТАЛУРГИЈА И ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА АРХЕОЛОГИЈА

У Градском музеју Сомбор током 2021. изведене су бројне радионице које су пратиле изложбу и каталог *...ex aere factum – Ватра, камен, земља – реконструкција процеса израде предмета и калупа из бронзаног доба* Анђелке Путица и Данијеле Јовановић. Каталог на 47 страна, на српском и енглеском језику, уз бројне илустрације, представља део пројекта *Ватра, камен, земља*, који спада у ред ретких пројеката код нас. Прво, јер спада у пројекте из домена археометалургије; а друго, јер је пројекат и из области експерименталне археологије. Овакви пројекти су заиста неуобичајени за Војводину, нарочито због своје археометалуршке компоненте.



На интензивну металопрерађивачку активност у војвођанској равници указују бројни налази такозване техничке керамике, у коју спадају и предмети за ливење и обраду метала. То се првенствено односи на бројне калупе за ливење, налажене најчешће у насеобинском контексту. Досадашњим методама археолошких истраживања нису прецизно дефинисане нити потврђене методе израде бронзаних предмета. Археолошки налази калупа и ливених бронзаних предмета су били повод за једну ширу анализу металуршке активности током бронзаног доба.

Каталог је конципиран као мултидисциплинарни израз експерименталне археологије. У уводном делу је објашњен настанак и развој експерименталне археологије крајем 20. века. Аутори пројекта су у сарадњи са Ayako Studiom из Београда и Ливницом за уметничко ливење „Пеле“ из Сивца, покушали да графички и експерименталчно реконструишу процес израде калупа, припрему и сам чин ливења, у све три технике: ливење у дводелном калупу, ливење методом изгубљеног воска и ливење у пешчаном калупу за једнократну употребу. У Музеју је организована изложба која музеолошки подржава сам експеримент. Отварање изложбе је пратио и сам експеримент ливења изведен у дворишту музеја.

Сарадња археолога ливаца, конзерватора и вајара је услов за спровођење једног успешног металуршког експеримента, који има за циљ објашњење и репродуковање израде калупа и ливење предмета од бронзе. Израдом дводелних калупа током бронзаног доба, започиње серијска производња једне врсте предмета, врста производње коју познајемо и данас.



Управо налази калупа доказују да је у Бачкој постојала развијена прерада метала. Постављено је питање на који начин материјал калупа утиче на структуру одливеног предмета? Израђене су три врсте калупа – од глине, камена и песка.

За реконструкцију процеса топљења начињена је слободностојећа пећ, мехови, дуваљке и ливачка кашика. Фотограметријом је израђен 3Д модел калупа и облик одливка-секире типа келт. Пројекат је заснован на процесу израде ливењем два предмета из бронзаног доба:

– израда калупа за секиру-келт и изливање предмета на два начина: у дводелном каменом калупу и путем технике изгубљеног воска. Као модел послужио је фрагментовани калуп са локалитета Пап салаш код Богојева.

– израда мача у пешчаном калупу, реконструкција оригиналног изгледа предмета. Модел је мач





са језичком типа Сомбор са локалитета Шапоње Салаши.

На лицу места, у атријуму Градског музеја Сомбор, посетиоци су могли да присуствују интерпретацији и представљању традиционалне занатске вештине ковача и ливаца. Сам процес ливења секире и мача, кроз учешће мајстора ливаца из Сивца, повезао је рану вештину бронзаног доба са данашњицом, када се традиционално знање полако губи. Нестанком коња нестају како ковачи тако и сарачи, колари, седлари... Убрзање технолошког развоја и индустријализација пољопривреде нису одговарали лаганом ритму занатске вештине. Поступком сједињења етнологије и археологије у експерименту изведеном у виду „јавног часа“, успешно је враћен један сегмент ишчезлог времена.

Јован Коледин

ЈОШ ЈЕДНА НАГРАДА „МИХАИЛО ВАЛТРОВИЋ“ МУЗЕЈУ ВОЈВОДИНЕ

Награда „Михаило Валтровић“ додељује се музејским радницима за животно дело, музејима и музејским установама за посебни допринос у унапређењу и развијању музејске делатности, као и појединцима или ауторском тиму за запажене резултате у стручном раду током једне календарске године.

Ово престижно признање носи име Михаила Валтровића, првог српског музеолога који је поставио темеље систематском сакупљању споменика културе на територији Србије. Био је археолог, архитекта, историчар, члан Српске краљевске академије, професор Велике школе, први управник Народног музеја, оснивач Српског археолошког друштва и први уредник часописа *Старинар*. Рођен је у Београду, 1937. године као Михаил Валтер. Основно и средње образовање стекао је у Београду, а студије наставио у Немачкој, где је учио математичке науке и архитектуру. По завршетку студија, враћа се у Београд где започиње професионалну каријеру као архивиста и професор архитектуре. Музеолошким занимањем почиње да се бави 1881. године, када је постављен за професора археологије на Великој школи, уједно и за чувара (управника, кустоса) Народног музеја у Београду. Његов музеолошки рад базирао се на скретању пажње јавности на важност археологије и уметности у људском развоју, набавку предмета, увећању музејских фондова. Поред тога, Валтровић је допринео схватању музеја као установе која служи и за унапређење науке и истраживачки рад. Залагао се за доношење *Закона о заштити споменика културе и старина*. Велики значај за развој археологије у Србији имало је оснивање Српског археолошког друштва 1. 7. 1881. године, чији је Валтровић био оснивач. Током своје каријере истраживао је на бројним локалитетима у Србији.

Његова интересовања су, осим археологије и историје уметности, залазила у области хералдике, сфрагистике, примењене уметности, ликовне критике и др. Био је редован члан Српског ученог друштва и један од првих шеснаест академика Српске краљевске Академије наука и уметности, где је у периоду од од 1891. до 1907. године обављао функцију секретара. Био је члан и других организација ван граница тадашње Србије: дописни члан Хрватског археолошког друштва, Московског императорског археолошког друштва и Царског



археолошког института у Берлину. Носилац је и неколико српских одликовања. Иницирао је одвајање Етнографског музеја у Београду у посебну установу. Може се рећи да је Михаило Валтровић први модерни музеолог у Србији.

Награда „Михаило Валтровић“ додељивана је у неколико фаза, с обзиром на паузе које су постојале у награђивању. Награду је до 1987. године додељивала Заједница музеја Србије, а потом је, након седамнаест година, преузима Музејско друштво Србије које је обновило награду 2004. године, додељујући је за резултате постигнуте у периоду 2001–2003. године. Од 2005. године додељује се за резултате остварене у претходној години. Признање се састоји из плакете и повеље са ликом Михаила Валтровића. Предлоге за додељивање награде подносе галерије, музеји, групе музејских радника и појединци. О наградама одлучује независна и самостална Комисија за доделу награде, састављена од седам чланова, који не могу бити награђени, као ни Председник МДС-а, нити чланови Извршног одбора (*Правилник о додељивању награде*).

Музеју Војводине, односно његовим стручњацима, награда „Михајло Валтровић“ додељивана је за неколико категорија, у неколико наврата. Године 2005. награду за најбољу изложбу делиле су две изложбе – *Свечана женска одлавља* мр Катарине Радисављевић и *Патријарх Јосиф Рајачић* Сузане Миловановић и Александра Петијевића. За најбољу изложбу 2007. године додељена је Љубици Отић, Милкици Поповић, Веселинки Марковић и Татјани Спасојевић Поповић, ауторкама поставке *Војвођанском грађанству у сусрет*. У категорији „најбољи музеј у Србији“ 2009. године проглашен је Музеј Војводине, док је за животно дело 2015. године награђена Братислава Идвореан Стефановић. За изложбу и пројекат 2018. године награђен је *Музеј присаједињења 1918. – Од сна до јаве* др Драге Његована, Зорана Вељановића и Јелене Добровић. За категорију „појединцу или ауторском тиму за изузетне резултате“ у 2019. години награда је додељена Чарни Милинковић и Љубици Отић, за изложбу *Испит зрелости*.



За резултате постигнуте у 2020. години, награде су додељене 24. јуна на Свечаној седници Музејског друштва Србије, одржаној у Завичајном музеју у Руми. Награда у категорији појединаца или ауторских тимова за изузетне резултате постигнуте у периоду од јануара 2020. до фебруара 2021. године додељена је ауторском тиму у саставу мр Катарина Радисављевић, др Татјана Бугарски, Александар Петијевић и Александар Антуновић за изложбу *Ја носим вас, ви носите мене – обућа из етнолошке збирке Музеја Војводине*. На овој изложби је представљена обућа из етнолошких збирки у контексту културних значења њених појединих врста и облика. Анализа збирке обуће ауторима је била полазна основа за причу о различитим културним утицајима у прошлости, естетици, моди, начинима производње, као и идентитетским и комуникацијским аспектима различитих врста обуће. Према мишљењу Комисије, поред тога што је представила различите типове обуће и радионице као мале амбијенталне целине, изложба се издвојила иновативношћу у креирању пратећих програма, кроз комбиновање савремених уметничких израза (балетско-модног перформанса), креативних индустрија и партиципације музејске публике. Изложбу је пратио раскошан каталог са богатим илустрацијама и каталошком обрадом изложених предмета, али и бројне дечје играонице, радионице и предавања, која су реализована у складу са Владиним мерама заштите од пандемије, у стварном и виртуелном свету.

Седмо награђивање стручњака Музеја Војводине наградом „Михаило Валтровић“ свечано је обележено и пропраћено.

Мср Александар Антуновић

АЛЕКСАНДАР БОШКОВИЋ (1971–2021)



Александар Бошковић је рођен у Новом Саду 29. марта 1971. године. Растао је у уметничкој породици, уз угледне ликовне уметнике, оца Бошка и стрица Радула, и тетку Наду, дипломирану професорку југословенске књижевности, која је као и отац Бошко, свој радни век провела на месту кустоса у Музеју социјалистичке револуције Војводине. Игром судбине, Александар је отишао тачно годину дана после своје тетке.

На Ликовној академији у Новом Саду дипломирао је 1996. године, а већ од 1998. радио као ликовни сарадник у Музеју Војводине. Александар Бошковић је обављао посао кустоса – ликовног сарадника пуне 23 године, од почетка 1998, па дословно до последњег дана живота. Његов последњи рад биле су информативне табле за тенк и артиљеријска оруђа у парку, које је предао неколико недеља пре него што нас је заувек напустио, а које су постављене током априла 2021.

Не рачунајући ове табле, Александар или Сале, како су га звале колеге и пријатељи, је током свог радног века сарађивао на 22 музејска пројекта – направио је 15 ликовних решења плаката, 12 ликовних решења каталога, девет просторних решења, три ликовна решења паноа, два ликовна решења информатора, две поставке и учествовао је у раду жирија.

Овоме треба додати и велики број плаката и другог пропагандног материјала које је урадио за потребе програма у организацији нашег Одељења за педагошки рад и односе са јавношћу. Био је безмало стални аутор плаката за традиционалну *Машкараду*, налазећи увек нове мотиве везане за овај обичај. Поред тога, дизајнирао је и мноштво позивница и плаката за промоције књига и друге програме.

И не само да је, као академски сликар и кустос – ликовни сарадник, на већини тематских изложби радио свој део посла, већ је увек био спреман да пружи, али и прихвати, сугестије за избор предмета, нарочито оних који су намењени да буду заштитни знак изложбе. То се нарочито види на плакатима за изложбе *Стваралаци*, *Ратна пропаганда у Војводини* и *20 година од бомбардовања СРЈ*.

Када је реч о последњој споменутој изложби, треба се подсетити и једног Александровог рада који више не постоји. Када је Музеј Војводине 1. априла 1999. погођен фрагментима пројектила који су срушили Варадински мост, на зиду сталне поставке настало је оштећење. Донета је одлука да се тај догађај трајно обележи и Александар је направио једноставно, али врло симболично решење: око тог оштећења осликао је велики „таргет“, симбол страдања тих тешких дана. Била је ту и пригодна витрина са три предмета који су нађени у згради у Дунавској 37 и на њеном крову, а чији су изглед заједнички осмислили Александар Бошковић и још један наш преминули колега, др Младенко Кумовић. На жалост, када је тај део простора дат на коришћење Музеју савремене уметности Војводине, обележје је уклоњено и од њега су остала само сећања, поткрепљена фотографијама.

Поред свега наведеног, Александар Бошковић је био и коаутор изложбе *101 на 33 ЛП*, коју су, уз њега, поставили Дарјуш Сами и Дејан Болорин. Она је представљала својеврсну антологију одређене форме дизајна, избор 101 најлепшег омота ЛП плоча рок-музике у бившој Југославији. Ова изложба била је атракција Ноћи музеја 2013.

Његов дизајнерски опус није остао незапажен ни од стручне јавности, па се, на пример, на великој изложби *Плакат и дизајн књиге – Савремени новосадски графички дизајн*, коју је 2019. године поставио кустос Музеја савремене уметности Војводине Владимир Митровић, нашло шест Александрових радова.

Радећи као кустос – ликовни сарадник у Музеју Војводине Александар Бошковић није напустио ни занемарио своју праву вокацију и највећу љубав, сликарство. Своје слике је излагао на шест самосталних и око 40 колективних изложби. Вероватно највећи успех у том домену му је откупна награда на колонији „Нафтагас“ 2004. године.

Пишући о уметничком раду Александра Бошковића на дизајнирању изложбених каталога и плаката колега у пензији, историчар уметности Миле Игњатовић је нагласио:

„Они... представљају најрепрезентативнији избор креација дизајна и ликовних остварења Александра Бошковића који га, по информативним и ликовним решењима и концепту специфичног стила издваја од других дизајнера у музејима и галеријама Новог Сада. Бошковић је својим радовима показао да је доследан у поштовању свих обавеза и дужности у смислу познавања каталошке теме и комплексне припреме до коначне израде пропагандног средства које треба да садржи све релевантне информативне податке. Увек је био свестан чињенице да музејски каталог представља једно од најважнијих информативних и пропагандних средстава које садржи свеобухватан преглед изложбеног материјала предвиђеног за презентацију.“

Др Предраг Бајић

СЛОБОДАН ЂОРЂЕВИЋ (1957–2021)



Почетком јула 2021. године напустио нас је некадашњи кустос Одељења савремене историје Слободан – Боба Ђорђевић. Слободан Ђорђевић је у тадашњи Музеј социјалистичке револуције Војводине дошао 1989. године. Из Збирке штампаног материјала преузео је плакате, чиме је била установљена данашња Збирка плаката и летака. Његов долазак у Музеј поклопио се са увођењем вишестраначког система. Осетивши значај тог историјског тренутка, одмах почиње да прикупља плакате и други пропагандни материјал новоформираних странака. Слободан Ђорђевић је најзаслужнији што Музеј Војводине данас има изузетно богату колекцију пропагандног материјала из раних 90-их година.

Када је 1997. године рађена нова стална поставка за Музеј Војводине у згради у Дунавској 37 Слободан је, поред избора плаката за друге тематске целине, самостално урадио теме *Батинска операција* и *Вировитички мостобран*.

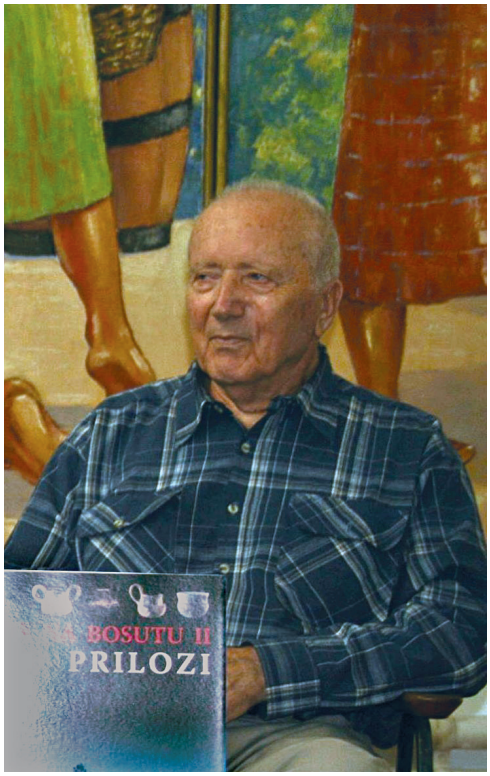
На жалост, у пуном стваралачком напону, Слободан је почео да оболева од тешке наследне болести одумирања ткива неурона. Због тога је све мање радио, а све чешће био на боловању. Али и тада је, у периодима када је могао да ради, радио са пуном енергијом и ентузијазмом. То могу лично да посведочим, јер сам с њиме делио канцеларију, а једно време радили смо и у истом депоу. Бомбардовање 1999. и стресови које је током њега доживео дефинитивно су нарушили његово здравље и учинили га потпуно неспособним за рад, па је од почетка 2000. године, као 42-годишњак, отишао у инвалидску пензију.

Иако нарушеног здравља, показивао је велику емпатију према оболелим колегиницама и колегама, организујући акције давања крви и посете у болницама, нарочито за време боловања историчарке уметности Анђелке Влаховић, која је 1993. преминула од тумора на мозгу.

Ми који смо имали прилику да упознамо Бобу Ђорђевића запамтићемо га као шармантног и дружељубивог човека, великог ерудиту са којим се могло разговарати готово на сваку тему. Умео је и да исприча и да саслуша, остављајући утисак човека великог духовног капацитета.

Др Предраг Бајић

ПРЕДРАГ МЕДОВИЋ
(1930–2021)



У својој деведесет првој години преминуо је др Предраг Медовић, научни и музејски саветник у пензији, археолог и један од најистакнутијих стручњака Музеја Војводине. Дана 25. фебруара 2021. године дочекала нас је тужна вест да нас је поштовани и уважени колега напустио.

Предраг Медовић рођен је у Рогатици 1930. године. Археологију је дипломирао на Филозофском факултету у Београду, где је докторирао и стекао научна звања. Докторску дисертацију под називом *Релативна хронологија насеља старијег гвозденог доба у југословенском Подунављу* одбранио је 1977. године (а 1978. објавио под називом *Насеља старијег гвозденог доба у југословенском Подунављу*).

Као археолог радио је у бројним установама – Народном музеју у Ужицу, Музеју града Новог Сада, Покрајинском заводу за заштиту споменика културе, а од 1980. и у Војвођанском музеју, где је створио завидну каријеру. Овде је био руководилац стручних служби, касније оснивач и руководилац Научне јединице, те заменик директора у периоду 1980–1984. године. Руководио је важним истраживачким пројектима и учествовао на бројним археолошким истраживањима. Међу најзначајнијим истичу се вишегодишње кампање попут оних на локалитетима Попов салаш код Каћа, Калакача код Бешке, Батка код Перлеза, Градина на Босуту код Шида (у трајању од 13 година), Брза Врба код Ковина, Сирмијум и др. Заједно са др Бернхардом Хензелом, професором Слободног универзитета у Берлину, Предраг Медовић организовао је велико међународно интердисциплинарно истраживање локалитета Феудвар код Мошорина и целог Тителског платоа у периоду 1986–1990. године.

Као аутор или коаутор организовао је већи број значајних изложби, попут изложбе *Културно благо Војводине* у Новом Саду, Београду, Скопју, Загребу, Љубљани, Зрењанину, Бечу и Клагенфурту, те *100 година археологије у Војводини* у Новом Саду. Значајна изложба коју је реализовала група аутора предвођена Предрагом Медовићем била је *Праисторијске културе на тлу Војводине* из 1985. године. Организована поводом обележавања сто година археолошке делатности у Србији и сто година од оснивања музеја у Вршцу и Сомбору она је била претеча сталне поставке, а након приказивања публици у Новом Саду гостовала је у Сомбору, Сремској Митровици, Панчеву, Зрењанину, Народном музеју у Београду и археолошким музејима у Скопљу и Загребу. Заједно са Мирјаном Вукмановић остварио је изложбу *Господари сребра – гвоздено доба на тлу Србије* (1990) која је након Народног музеја у Београду била постављена у Војвођанском музеју. Био је и један од аутора Сталне поставке (1990) Војвођанског музеја (Музеја Војводине).

Памтимо га и као председника Археолошког друштва Војводине и Савеза археолошких друштава Југославије у периоду 1980–1984, те дописног члана Археолошког института СР Немачке. Пензионисао се крајем 1994. године.

Аутор је и бројних значајних археолошких публикација: *Калакача – насеље раног гвозденог доба* (1988), *Феудвар код Мошорина – насеље гвозденог и бронзаног доба*, у коауторству са Бернхардом Хензелом (1998), *Стубарлија – некропоља насеља Феудвар код Мошорина (Бачка)* (2007) и *Градина на Босуту – насеље старијег гвозденог доба*, у коауторству са Илдико Медовић (2011). Велика љубав коју је др Предраг Медовић гајио према археологији огледала се кроз популаризацију ове науке на различите начине. Један је од аутора књига *Културно наслеђе Војводине* (2008), *The cultural heritage of Vojvodina* (2013), *Уметничка топографија Новог Сада* (2014), а сам је потписао неколико научно-популарних књига, као што су: *Праисторија на тлу Војводине – од Панонског мора до доласка Римљана* (2001), *Од пећине до палате – праисторија Европе* (2003), *Војводина у праисторији – од неандерталаца до Келта* (2006) *Нови Сад – од неандерталаца до Турака* (2014), *Тителски плато – археолошка ризница* (2021). Последња књига, под називом *100 најлепших уметничких дела праисторије Европе / 100 most beautiful works of art in the European prehistory* изашла је из штампе непосредно пред његову смрт. Посветио ју је својој породици као знак захвалности што га је свесрдно подржавала у бављењу струком до дубоке старости.

Др Медовић ће остати у памћењу као изузетна особа и цењени стручњак, који је археологији био посвећен током целог свог живота.

Мр Тијана Станковић Пештерац