

ЗБОРНИК РАДОВА
СА СТРУЧНИХ СКУПОВА СЕКЦИЈЕ ИСТОРИЧАРА
МУЗЕЈСКОГ ДРУШТВА СРБИЈЕ

Краљево 2008

Зборник радова са стручних скупова секције историчара
Музејског друштва Србије, Крагујевац–Београд–Краљево, свеска 6.

Издавач

Музејско друштво Србије

За издавача

Ема Радуловић, председник МДС-а
Драган Драшковић, председник извршног одбора МДС-а

Уредништво овог броја

др Драго Његован, Веселинка Кастратовић, Драган Драшковић

Лектура

Ана Гвозденовић

Дизајн

Драган Пешић

Припрема за штампу

Јован Антонић

Штампа

Интерклима графика

Тираж

300

Краљево 2008

МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION



Зборник радова
са стручних скупова
секције историчара
Музејског друштва
Србије



Крагујевац
Београд
Краљево

свеска 6



Народни музеј Краљево

Илустрације на насловној страни

САДРЖАЈ

- 7 др Драго Његован,
УВОДНА РЕЧ
- 9 мр Игор Степанчић, Академски сликар, Blue Print
СТАЛНЕ МУЗЕЈСКЕ ПОСТАВКЕ МУЗЕЈСКА ПОСТАВКА КАО УМЕТНИЧКО ДЕЛО
- 17 мр Игор Степанчић, Академски сликар, Blue Print
РЕКОНСТРУКЦИЈА МУЗЕЈА, СТАНДАРДИ И ПРИМЕНА
ПРИМЕР МУЗЕЈ У ПРИЈЕПОЉУ, 2007. ГОДИНА
- 31 Купрешанин Драгољуб, Музејски саветник, Музеј историје Југославије, Београд
ДОКУМЕНТАРНА ФОТОГРАФИЈА СВЕДОК ВРЕМЕНА И ИСТОРИЈЕ
- 39 Владимир Кривошејев, Виши кустос историчар, директор Народног музеја Ваљево
КА НОВОЈ ПОСТАВЦИ – искуствени путеви –
- 47 Бојана Ђуровић, Архитекта, Историјски архив, Београд
ИЗЛОЖБЕ У ИСТОРИЈСКОМ АРХИВУ БЕОГРАДА
- 51 Бојана Ђуровић, Архитекта, Историјски архив, Београд
НОВА СТАЛНА ПОСТАВКА ПЕДАГОШКОГ МУЗЕЈА
- 55 Веселинка Кастратовић–Ристић, Виши кустос, Музеј историје Југославије, Београд
ДЕФИНИСАЊЕ ПОЈМА САВРЕМЕНЕ МУЗЕАЛИЈЕ
- 61 др Душица Бојић, Виши кустос, Историјски музеј Србије, Београд
САВРЕМЕНЕ МУЗЕАЛИЈЕ ИЗ ВИЗУРЕ ЗБИРКЕ АРХИВСКЕ ГРАЂЕ
- 67 ДР Миланка Тодић, Професор, Факултет примењених уметности Београд
ФОТОГРАФИЈА ОРИГИНАЛ ИЛИ КОПИЈА
За очи које хоће нешто да сазнају и да се забаве, фотографија је бескрајно више умела да исприча.
- 79 др Мира Радојевић, Доцент на Филозофском факултету у Београду
БИОГРАФИЈЕ И ЊИХОВИ ИЗВОРИ

- 85 др Синиша Мишић, Професор, Филозофски факултет Београд
ПРИКУПЉАЊЕ НОВИХ ИСТОРИЈСКИХ ЧИЊЕНИЦА ТЕРЕНСКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА
- 91 Силвија Крејаковић, Кустос историчар Народног музеја у Краљеву
Погледи, искуства: ЈАД ВАШЕМ – ЧУВАР СЕЋАЊА НА ЖРТВЕ ХОЛОКАУСТА И ГЕНОЦИДА

УВОДНА РЕЧ

Обновљено Музејско друштво Србије последњих година, кроз рад својих секција, све више постаје не само струковно, већ и стручно удружење. О томе нам сведоче досадашње свеске Билтена МДС и свеске Едиције материјала са стручних скупова МДС. Са стручним скуповима први су кренули етнологзи: Етнологска секција МДС организовала је неколико скупова, а њихови резултати су публиковани у поменутиим свескама. Убрзо су овим путем кренули и историчари.

Историјска секција МДС конституисана је у Крагујевцу 2005. године, а домаћин је био Музеј „21. октобар”. Започети стручни рад у Крагујевцу настављен је 2006. године у Београду, у Историјском музеју Србије. Следећи домаћин Историјске секције МДС био је Народни музеј Краљева, 2007. године. Наредни домаћин ће бити Градски музеј у Сомбору.

Стручни скупови Историјске секције МДС показали су да се кустоси историчари суочавају са низом проблема и дилема. Иако су проблеми материјалне природе доминантни (неадекватан простор, недовољна финансијска средства итд.), они се не могу свести само на то. Што се тиче дилема, њих је још увек више него сувислих решења.

У овој свесци Едиције материјала са стручних скупова МДС објављују се прилози стручних референата са скупова Историјске секције МДС. Њих одликује не само акрибичност, већ и посвећеност позиву музејских историчара, чак и у случајевима када нису музеалци по позиву. Стога је веома важно да се и у будућем раду у музејима, па и у раду Историјске секције МДС, ангажују стручњаци и изван музеја – нарочито из академских, уметничких и технолошких кругова. У том случају повољни резултати неће изостати.

Овај зборник радова добро ће доћи свим кустосима историчарима, па и кустосима уопште. Он ће, надам се, подстаћи многе колегинице и колеге у музејима у Србији, да се укључе у рад Историјске секције МДС и својим прилозима на будућим стручним скуповима дају одређени допринос струци, до које нам је свима стало не само као радне обавезе, већ и као животног опредељења.

Слободан сам да у име чланова Историјске секције, учесника досадашњих стручних скупова, изразим захвалност председници МДС Еми Радуловић из Крушевца и Драгану Драшковићу, председнику Извршног одбора МДС, из Краљева, за досадашњу активност у организовању секција и штампање овог зборника радова.

Др Драго Његован

МР ИГОР СТЕПАНЧИЋ
Академски сликар, BLUE PRINT



СТАЛНЕ МУЗЕЈСКЕ ПОСТАВКЕ МУЗЕЈСКА ПОСТАВКА КАО УМЕТНИЧКО ДЕЛО*

Увод

Сви смо свесни тренутка у коме живимо и радимо, као и захтева које пред нас поставља време пред нама. Када говоримо о музеју, галерији, изложби данас, свакако морамо имати у виду промене које су се догодиле у перцепцији ових институција од стране публике, као и узети у обзир сврху, функцију и задатак сваког појединачног музеја, галерије или изложбе. Дакле, са једне стране ствари гледамо из тачке посматрача и пратимо промену перцепције, док са друге стране водимо рачуна о суштину садржаја сваке појединачне изложбене поставке, о правилима музеолошке струке, као и новим сазнањима о грађи која је предмет поставке. Сведоци смо нових ишчитавања и тумачења грађе и будући да је код нас то нажалост најчешће изазвано политичким дешавањима у свету је то плод научно истраживачког рада стручњака.

Свака поставка мора бити читка широј јавности, мора имати своју едукативну црту јасно изражену и дефинисану, и мора бити адекватно естетски обрађена како би била атрактивна и стимулативна за просечног посматрача. Изложба се мора запамтити као задовољство спознаје и доживљаја а не као досадна и конфузна. Садржај, дакле мора бити изложен тако да омогућава директну комуникацију са посматрачем, да буде приступачан и у објашњењима (легендама) јасан и једноставан за раумевање.

Овде ћу говорити управо о споју садржаја и начина визуелног, естетског презентовања, о томе зашто је неопходно да се у посао израде поставке укључи шири тим стручњака руковођених јасном идејом и са свешћу о целини која ће бити резултат њиховог заједничког рада, целини како у садржају тако и естетици презентације. Говорићу о тиму који изради поставке изложбе приступа као изради уметничког дела.

I Традиција, наука и реалност

Како у овом тренутку ствари стоје већина музеја нажалост има поставке које су урађене пре више деценија и осим у незнатним детаљима до данас нису мењане. У већини музеја, када гово-

*Текст је оригинално писан за скуп Сталне Музејске поставке / Како поставити изложбу? одржан у Музеју 21. октобар у Крагујевцу, марта месеца 2005. године.



рим о музејима подједнако мислим и на галерије, не постоје ни основни технички услови за излагање а камоли нека нова технолошка средства. Већину поставки до сада су радили архитекте са једним специфичним осећајем за решавање простора који понекад доминира над изложеним садржајем, неретко без неопходних консултација са кустосима или без имања свести о целини улазећи у детаљисање и израду елемената поставке на које се експонати само окаче. Тако имамо поставке које су сувопарне и оптерећене архитектонским елементима у простору. Понекад ствари оду у другом правцу, правцу претеривања у естетизацији, правцу фасцинације техничким помагалима што за резултат има превише дизајнирану поставку која је сврха самој себи док је садржај маргинализован и потиснут у други план., невидљив чак.

На другој страни имамо приступ у коме сами кустоси постављају изложбе водећи рачуна о ономе што је за њих најважније, са уско стручне стране гледишта, а то су понекад само чињенице које се гомилају по принципу ланчане реакције, или уско специјализована грађа која има карактер куриозитета па и бизарности. Када говоримо о кустосима и музејском апарату говоримо о једној струком дефинисаној институционализованој пракси која има своје место у оквиру тренутног деловања музеја на нашим просторима, али морамо се сложити да је веома застарела када говоримо о схватању важности визуалне и естетске презентације материјала, тј. садржаја. Застарела пре свега у приступу и схватању места и важности презентације у оквиру музејских активности данас. Веома често за кустоса је битан сам податак а небитно како је он презентован. Многи кустоси немају, и није неопходно да имају, осећај за естетику и простор па се дешава да грађе има више него простора, да је поставка непрегледна, нечитка и неразумљива обичном посматрачу, да је представљена тако да посматрача оставља равнодушним.

Оно што недостаје у оба поменута случаја јесте интеграција презентације и садржаја, баланс између естетике и онога што се презентује, суштине и форме, а то чини добру поставку. Као што видимо проблем је комплексан, вишеслојан и захтева сконцентрисану, фокусирану пажњу, и пре свега вољу свих учесника у процесу израде поставке изложбе да сарађују на заједничком послу.

Измењена перцепција публике захтева атрактивностије и дина-

Музеј 2. Октобар, Крагујевац,
Ентеријер приземље и спрат,
општи утисак

мичније представљен садржај него што је то случај у већини досадашњих поставки код нас. И поново имамо два супротстављена приступа који за последицу имају или малу посећеност музеја и општу незаинтересованост за оно што је изложено, или енормну посећеност због фасцинације самом технологијом презентације где се о самом садржају неводи рачуна и углавном ништа не зна. Иако многи мисле да музеји нису динамична места и да је сама њихова суштина у супротности са темпом савременог света, незначително аутоматски да су у праву, као што нису у праву ни они који мисле да се од сваког музеја пошто пото мора направити савремена технолошка представа, чак и кад ова идеја иде на штету садржаја. Како се мењају и шире научна сазнања и погледи, тако се мењају и начини презентације и представљања тих сазнања, и то праћење кретања и међусобно допуњавање чини суштину савременог излагања музејске грађе у новим поставкама.

II Идеје, интерес и резултат

Као посматрач и посетилац, а не само као професионалац, констатујем да је атмосфера у многим музејима суморна, статична, депресивна, углавном изазвана недостатком средстава за спровођење основних делатности музеја, а камоли за неке веће подухвате. На срећу, мислим да је тренутак веома повољан за покретање нових акција, нових поставки, нових пројеката. неопходно је искористити сваки тренутак и, ако је идеја са којом наступам добра, јасно дефинисана у свим сегментима и ако је избор тима који ће је реализовати добар, наћи ћемо начина да је реализујемо.

Све су већи интерес и потреба за осавремењавањем поставки, реконструкцијама музеја као и за усавршавањем и образовањем кадрова који у њима раде. Овај интерес омогућује да се поље деловања прошири и да ствари крену са мртве тачке. А где оне крећу? И из које то тачке? То је тачка у којој почиње, рађа се идеја о изложбеној поставци. То је кључна тачка у којој кустоси, људи из музеја и спољни сарадници покрећу иницијативу за реализацију одређене изложбе и формулишу пројектни задатак. Овај моменат започињања рада и формулисања пројектног задатка кључни је моменат за дефинисање идеје изложбе, и формирање тима који ће идеју реализовати до краја. У том моменту се морају укључити и људи из других струка, не само кустоси музеја, како би учествовали у ауторском раду од самог почетка. Тако се тим упознаје са грађом, суштином материјала који се има презентовати и у крајњој линији да учествује у његовом одабиру, што доприноси бољем и јаснијем формулисању онога што се има презентовати у виду изложбе. Овакав приступ у свету одавно постоји, а код нас се спорадично практикује уназад неколико година.

Већина стручњака код нас и даље дели мишљење да поставке морају радити архитекте. И ту наилазимо на једну заблуду, јер нажалост велики број стручњака је уско специјализован из једне области, те није у стању да мултидисциплинарно одговори на по-



стављене захтеве и углавном нису навикли на тимски рад, при чему немојмо мислити да је тимски рад само рад у групи, или да је тим добро утренирана скупина у којој сви скачу на команду. Овде мислимо на прави тимски рад, рад једне синхронизоване и добро организоване, вођене групе људи у којој свако има активну улогу у доношењу одлука и одговорност у њиховом спровођењу. Нажалост код нас овај вид рада до сада није развијан. Самим тим није развијано ни знање формирања тимова, одабира кадрова итд. Суштина је у свести о ширину деловања, у способности да се сагледа целина и има развијена способност комуникације. Формално образовање овде игра мање важну улогу, задатак је да се идеја доведе до њеног савршенства у међусобној комуникацији стручњака окупљених у тиму.

Значи, први корак јесте формирање тима. У овој фази водећу улогу има менаџер изложбе, што је обично директор музеја или кустос који је директно задужен за пројекат. То је, може се са сигурношћу рећи, најважнији моменат јер погрешним избором можемо направити лошу, веома лошу поставку и отићи на странпутицу. Способности које се од чланова тима траже су способност активног и конструктивног учествовања у тимском раду, иницијатива, одговорност и наравно квалитет. Креативни посао намеће потребу сталног усавршавања и развијања способности и знања. Професионалци који се баве овим послом морају бити способни да мисле и делују интердисциплинарно и то су они људи који имају моћ синтетизовања знања и његове сконцентрисане примене у сагласју са постављеним захтевима. Управо зато се у оваквим тимовима, заједно са кустосима музеја, налазе, уметник, психолог, социолог, архитекта и обавезно независни стручњак из области о којој се ради. потребна је креативна визија код сваког појединца у тиму, врста безрезервне сарадње људи различитих профила и наравно, морамо заборавити на сујету било које врсте као и о то да бројност није квалитет. Оно што нам даје квалитет јесте способност креативног мишљења у времену и простору као и познавање технологија и техника овладавања простором у функцији презентације задатог садржаја.

Музеј 2. Окобар, Крагујевац,
Спрат, стална поставка,
поглед ка Холо Скрин-у,
Холо Скрин је провидна
пројекциона плоча на којој се
емитују ликови и имена свих
стрељаних док се исчитавају
њихова имена.

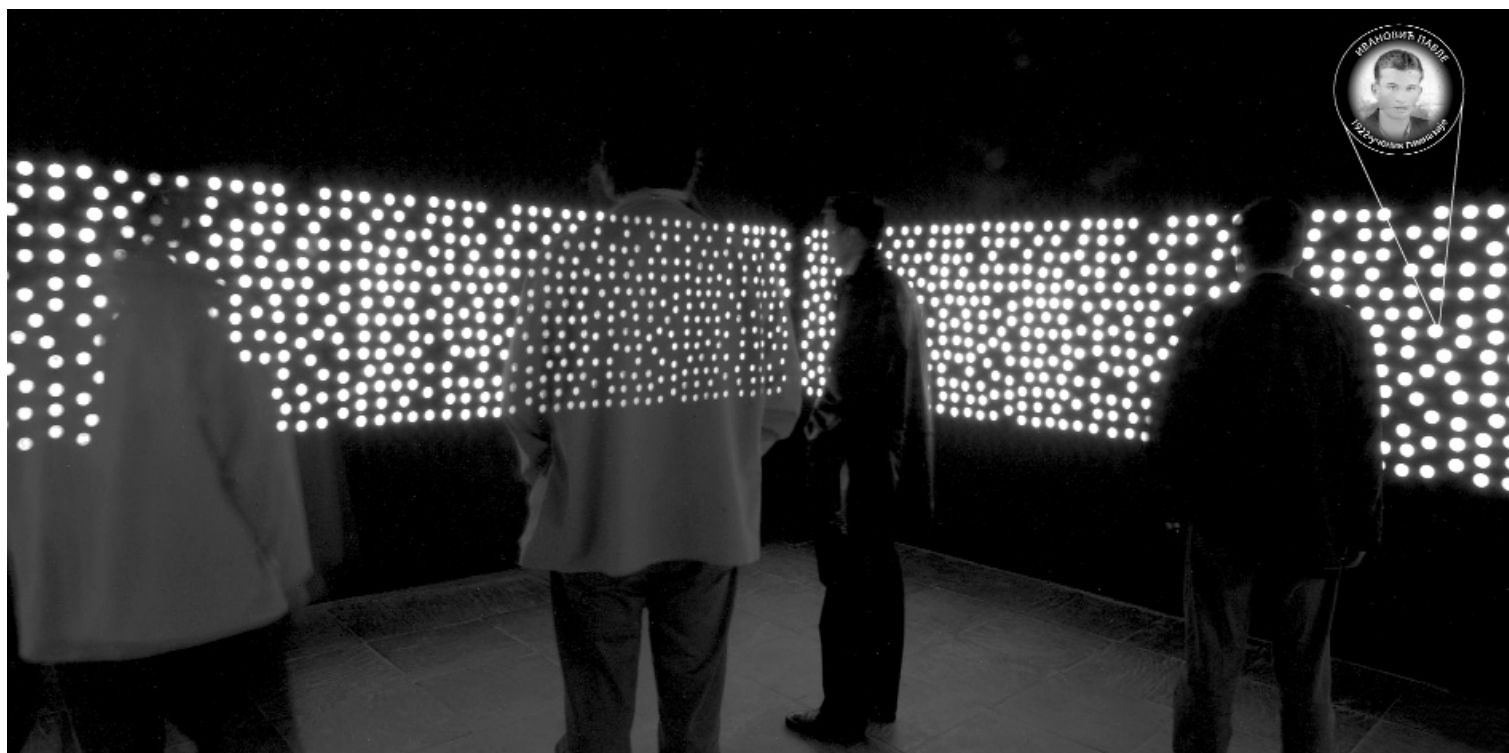


Главни хол спрата, Премештена и прекомпонована скулптура орла који се злокобно надвија над холем доминира овим простором док се у њеном подножју види Холо Скрин на коме се емитују ликови стрељаних.

То нас доводи до веома битног алата који код нас скоро да нема ни име, а тај алат би могли назвати информациони дизајн. Шта подразумевамо под тим називом? Под тим називом подразумевамо креирање свих оних средстава, предмета или простора који нам преносе неку поруку, информацију или садржај, који са нама комуницирају на директан, јасан и разумљив начин путем обликовања информација сажимањем суштине и њеним истицањем кроз једноставну естетску форму док се истовремено задржава сва ширина и обим понуђеног садржаја датог у, условно речено, позадини, другом плану, баш као код сложених композиција у уметничким делима. То се може односити на графички дизајн (књиге, публикације, веб презентације), на пројектовање јавних површина, на креирање мултимедијалних презентација. Илустрације ради рецимо да је дизајн који срећемо на интернету чисти пример информационог дизајна. Рад на поставци изложбе јесте управо рад на информационом дизајну. Имамо садржај, сагледавамо његову суштину, истичемо битно, естетски га обликујемо да буде читљиво обичном посматрачу и да буде прјемчиво како би одржало пажњу, затим адекватно смештено у простор на такав начин да са простором постане једно, било да је он димензионалан или тродимензионалан. Моделујемо простор, користећи садржај који смо предходно естетски обрадили тако да га можемо једноставно употребити, моделујемо планове, слојеве, дајемо им важност мању или већу и то све хармонизујемо у једну складну и читку целину. Једноставно речено градимо поставку истичући њену суштину на начин да је сви, одмах и на први поглед разумеју, а затим запамте најбитније њене елементе, док се информације које продубљују ишчитавање поставке дају у другом плану, за оне посетиоце који припадају стручној јавности. Битно је постићи ону динамику простора која обезбеђује неподељену пажњу посетилаца, лагано и несметано кретање кроз простор односно садржај, максималну прегледност понуђеног садржаја понекад и до нивоа упрошћавања тумачења, тамо где је неопходно и до изостављања материјала на рачун истицања суштине као и одређени степен атрактивности у смислу да поставка, поред тога што едукује и информише, мора бити и забавна за посетиоца.

III Фазе, одговорности и неопходности

Значи, имамо тим и алат па можемо да почнемо са функционисањем, основном поделом задатака и упознавањем са материјом, одабиром грађе, односно са ауторским делом посла. Овде морам да скренем пажњу да је то веома битан моменат у коме се визуелно естетски аспект мора узети у обзир јер нису сви елементи грађе захвални за презентовање нити се битни елементи могу изоставити, па се у самом старту морају тражити најбоља решења за стилско уједначавање презентације. Основна идеја изложбене поставке диктира одабир грађе али и важност појединих сегмената. Онај ко је задужен за пројектовање поставке мора не-



изоставно бити упућен у грађу и давати свој допринос решењима. Веома је важно да се свачије мишљење узме у разматрање као и да се једном усвојена решења спроводе доследно од стране целог тима. Креација поставке почиње у овој фази и на њу морамо обратити посебну пажњу. Сарадња свих аутора, мора започети већ у том тренутку и мора бити на највишем нивоу међусобног допуњавања и указивања на битне чињенице, детаље, изношења мишљења и њиховог усклађивања, имајући у виду важност свих сегмената изложбене поставке, јер једино оваквим приступом долазимо до ваљаног резултата у поставци. Овим приступом постижемо да већ у најранијој фази можемо радити релативно прецизне калкулације финансијске конструкције и управљања пројектом. О важности овог аспекта није потребно много говорити, а битно је да управљање пројектом почиње већ од првог дана, од дана рађања идеје, а то нам обезбеђује бржи, квалитетнији и економичнији рад.

Завршетком одабира грађе почиње фаза њене обраде и припреме за излагање или публиковање. Предходна фаза је умногоме омогућила и олакшала да се у овој фази пажња фокусира на естетски део и оно што смо већ назвали информациони дизајн, и започне се са израдом решења елеманата поставке. Посао аутора успешнији је тиме што је учествовао у фази одабира грађе и упознавања са њом, уживљавања у материју и међусобној размени идеја. Дакле, нема недоумица око захтева које дефинисше одабрана грађом, хронологија или прича коју изложбена поставка прича, и пажња се преусмерава на простор. Спој простора и садржаја представља срж изложбене поставке и основу њеног успе-

Крвава Бајка,
Спомен сала са 2800 имена
и ликова стрељаних, свето место.

ха. Зато говоримо да су нам потребни професионалци који су у стању да изврше спој ова два на креативан, уметнички начин, стварајући нову вредност, наравно уз учешће свих чланова тима, у коме сада главну улогу преузимају оперативци док кустоси преузимају ревизорску и саветодавну улогу. Успех поставке зависи од моћи имагинације пројектантског тима и његове способности да ту визију материјализује. Наредни корак је ревизија пројекта, а значај се огледа у могућности тима да још једном сагледа целину и евентуално уочи недостатке, поједине делове акцентира а друге пак потисне у други план па чак неке и изостави.

Наредна битна фаза, која је уједно и финансијски најзахтевнија, је фаза извођења. Досадашња пракса је показала да је ово веома осетљив моменат на коме су многи добри пројекти поклекли. У овој фази водећу улогу равноправно морају имати сви чланови тима. Наиме, само доследно спровођење пројектованог даће нам резултат који смо планирали. Тим мора демонстрирати јединствен став и наступ у својој намери да поставку доведе до краја онако како је она и замишљена, па је веома битно да људи који су водили посао од почетка, а нарочито људи из музеја који је носилац посла, инсистирају на доследном спровођењу усвојеног пројекта. Колико је важна припрема и добро формулисање пројектног задатка толико је важно надзирање извођења радова на поставци. Ово се много пута занемарује и само извођење узима као неко обично размештање витрина у постојећем простору. Често су аутори изложени притисцима, морам да кажем понекад нестручне јавности, и под њима спремни на неке компромисе. Ови компромисе по правилу иду на штету поставке и морају се избегавати. Тим и служи да наступа јединствено и да терет притисака расподела на све чланове. Ако пробамо да спроведемо поменуто мислим да можемо имати одличну поставку у сваком музеју или галерији, поставку која се памти и препричава. А циљ су нам управо такве поставке које се памте и посећују изнова и изнова.

IV Неминовност, компатибилност и уметност

Неминовност је да се у изради нових изложбених поставки музеја, мора почети од стандарда а њих нажалост још нема. Оно што су у свету одавно установљени стандарди за градњу, адаптацију и реконструкцију музеја, као и изложбене поставке, код нас полако и са подозрењем допире до стручне јавности. Свакако је неопходно донети правилнике и дефинисати стандарде па онда наставити са свакодневном делатношћу музеја. Крајњи је моменат и алармантна ситуација да се о стандардима проговори пре него што музеји предузму акције на осавремењавању и реконструкцијама. Овде мислим на стандарде архитектуре простора, електрике, климатских услова (влага, температура), осветљења, безбедности и заштите, притупачности за инвалидна лица, стандардима презентације збирки, естетским и едукативним стандардима. Ово су веома сложена питања на која нажалост већина наших музеја нема практичног одговора.

Одговори се морају тражити кроз сарадњу музеалаца, кустоса и стручних лица, са креативцима који делују изван институција. Такве људе морамо тражити међу оним појединцима који су пре свега исказали интересовање за простор, технологију материјала, информатику као и способност мишљења и изражавања у простору, али и који су способни да слушају, разумеју и сарађују у тиму. Помоћ музеја са свим својим апаратом је више него неопходна и кроз међусобну размену сви могу понешто да науче и напредују. Тако ће мо имати кустосе спремне и способне да покрећу пројекте, учествују у њиховој реализацији, али и нове креативце који ће са истима сарађивати и стварати нове изложбене поставке. Говоримо о неминовности отварања институција и њиховој адаптацији на новонастале услове данашњице, али исто тако говорим о стручњацима, уметницима, архитектама и другима који делују изван ових институција да морају учинити додатни напор у правцу приближавања, разумевања и кооперативности са музеалцима, пажљиво слушајући њихове потребе и захтеве. Музеји морају почети ослушкивати шта се то дешава у реалности спољног света, а спољни свет мора почети разумевати шта се дешава унутар музеја. Сложимо се да свака поставка мора задовољити како научне тако и естетске захтеве. Мора бити атрактивна али не простачки фасцинантна. Несме бити ни пуко гомилање научних чињеница. Суштина и форма су једно у изложбеној поставци и када то прихватимо много нам је лакше да разумемо шта нам је чинити како би постигли жељене резултате. Говоримо о неопходности једаног свеобухватнијег приступа кроз интердисциплинарне студије или мајсторске радионице и семинаре, како би се формирала пре свега јасна представа о проблематици, а затим и разумело како се она решава на најбољи начин. Тако би се полако формирала једна образована генерација аутора способних да одговоре захтевима и потребама изложбених поставки у музејима.

Суштински уметност задатог простора и материјала је комплексна форма, питање је само талента и афинитета појединца који жели да се овим проблемом бави на ваљан и професионалан начин. Зашто упорно говоримо о уметности? Управо зато што се креирање изложбене поставке може поредити са уметничким чином. Овде све време причамо о неопходности свеобухватног приступа проблему једне музејске изложбене поставке, приступа који подразумева бројна знања и способност њихове употребе у функцији представљања музеја. Причамо о способности интеграције материјала, простора, естетике и информације у јединствену целину коју зовемо поставка. Причамо о прожимању музеја и стварности изван зидова музеја, о перцепцији и начинима да се истој одговори на адекватан начин. И оно најважније, причамо о томе како да се музеј данас представи кроз поставку на такав начин да посетиоцу стане дах, оде пун утиска, и са стеченим новим знањем и жељом да се поново у исти врати, по могућству више пута. Коначно немојмо заборавити да је изложбена поставка лице музеја, лице које јавност гледа, лице којим се музеј презентује. Надамо се да сви желимо да то лице буде лепо.

МР ИГОР СТЕПАНЧИЋ
Академски сликар, BLUE PRINT



РЕКОНСТРУКЦИЈА МУЗЕЈА, СТАНДАРДИ И ПРИМЕНА ПРИМЕР МУЗЕЈ У ПРИЈЕПОЉУ, 2007. ГОДИНА

Увод

Постоје бројни стандарди који се односе на музеје, галерије и културну баштину, очување и излагање предмета од изузетног значаја, и на њихову примену у институцијама културе. Кроз овај текст стандарди су дати у начелним цртама, без превише детаља, јер за детаљније анализе сваког појединачног стандарда неопходна је много обимнија студија, а нама је циљ да представимо важност синтезе свих стандарда у њиховој примени, као и нова сазнања стечена у пракси и на конкретном примеру једног музеја.

Стандарди о којима се говори били су основ за израду пројекта ентеријера Музеја у Пријепољу, чија је реконструкција започета на иницијативу директора Славољуба Пушице. Идејни пројекат је започет пре неопходних консултација с тимом стручњака, архитеката, електротехничара, кустоса и уметника, па се морао мењати како би се прилагодио стандардима. Тек кроз консултације са овим тимом јасно је дефинисан пројектни задатак, па се могло наставити с послом. Израдом пројектног решења излагачког простора руководио је мр Игор Степанчић, уз сарадњу више професионалаца посвећених овој проблематици.

Описани стандарди представљају минимум који се мора испоштовати приликом започињања и спровођења реконструкције музеја и морали би бити део званичних правилника и процедура пословања музеја, уколико то већ нису. Стандарди се односе и на излагачку активност музеја и морали би бити примењивани приликом израде поставки како сталних тако и тематских изложби. Суштина њихове примене није у доследном спровођењу појединачних стандарда већ у њиховој синтези и усклађивању према потребама простора, збирки и естетских квалитета.

ОПШТИ УСЛОВИ

Када посматрамо музеј, посматрамо га у светлу скупа чињеница које доприносе испуњавању функције и циља оснивања сваког појединачног музеја. Тако одређујемо и степен значаја сваког појединачног музеја и његов утицај на културу окружења. Ово дефинише степен ангажовања не само око функционисања музеја него и око његовог одржавања, осавремењавања и побољшања



услова функционисања. Оно што је заједничко свим музејима је-сту зграда, збирка и институционалне процедуре и правилници. То су основе од којих полазимо у дефинисању и примењивању стандарда на сваком појединачном примеру.

Зграда музеја јесте основ очувања и заштите збирке, културне баштине. Темељно сагледавање и испитивање саме зграде открива нам колико је зграда задовољавајућа, тј. колико је унутрашњост зграде климатски, сигурносно и светлосно безбедна за чување и излагање збирке у поседу музеја. Говори нам и о томе колико је изолована и независна од спољашњих климатских услова и колико можемо те услове унутар самог објекта побољшати и контролисати.

Уколико истраживање покаже да је зграда у лошем стању, а ипак је могуће реконструкцијом постићи циљане резултате, неопходно је првенствено извести гарђевинске радове па тек онда обрађивати ентеријер и уграђивати скупу опрему. Већ при првом кораку ка утврђивању погодности, неопходно је оформити тим, не само музеалаца и архитеката, него и осталих професионалаца како би процене биле ефикасније, економичније и свеобухватније.

Следи, условно речено, листа услова који морају бити испуњени како би музеј могао безбедно и правилно функционисати.

Просторије зграде музеја, укључујући и депо, морају бити електронски надгледане 24 сата, током целе године и снимци се

Сала на спрату са изгледом плафонске расвете која је угашена.



Сала на спрату
са плафонском расветом
која је упаљена
(утисак дневног светла).

морају чувати. Број радника физичког обезбеђења, као и њихово кретање, тачно морају бити дефинисани правилником.

Оптимално је поставити сензоре, како у свакој појединачној просторији тако и непосредно изван зграде, како би се промене влажности и температурне могле пратити и регистровати па благовремено деловати када дође до промена. Ако мерења показују да резултати варирају у просторијама зграде, неопходно је уградити додатне контролне и регулаторне уређаје, на пример, обезбеђивање микроклиме у посебним витринама. Ако није могуће обезбедити сигурне и стабилне услове у просторијама музеја, можда би било добро размислити о пресељењу музеја у адекватнији простор или измештању угрожених збирки.

Погодност зграде за музеј може се проценити и у односу на збирке које музеј поседује. Различите збирке захтевају различите третмане и услове за чувања и излагање, што није баш увек практично нити економично па су неки компромиси неопходни. Зато се обично узимају средње вредности као референтне, док се за најосетљивије предмете проблем решава појединачно и ако до њега дође. За неке предмете од композитних материјала, комбинованих, на пример дрво и гвожђе, проблем је можда нерешив у целисти па се онда процена врши у односу на значај сваког појединачног предмета. У идеалним условима редовне контроле свих збир-

ки морају се обављати три пута годишње како би се установило њихово стање. Ако ово није могуће, онда чешћи преглед, барем голим оком, може нам открити стање или потенцијалне промене.

Сви запослени у музеју морају бити упознати са основним потребама музејских збирки. Основне опасности по предмете, неvezано за материјал, јесу светло, температура и влажност ваздуха, инсекти, буђ и гљивице, загађивачи, неадекватни материјали, нестручно руковање и, коначно, посетиоци који непажњом могу проузроковати штету. Свеобухватне и јасне процедуре морају бити поштоване у пракси, али и стално иновиране кроз обуку кадрова.

Оно што сваки музеј може да уради јесте својеврсна самопроцена стања зграде, депоа (ако постоји) и збирки, коју само особље музеја спроводи како би се спречила евентуална штета на збиркама. Ова процена је од велике помоћи приликом дефинисања задатака за реконструкцију и адаптацију музеја. Једноставна листа процене би садржала следеће елементе (нису дате методе, само су побројане радње):

1. Процена саме зграде са грађевинског, хидроизолационог и архитектонског становишта;
2. Процена стања енетеријера са становишта светла (природног и вештачког), климе, обезбеђења и дизајна;
3. Процена стања чистоће и опште хигијене у свим просторијама зграде музеја;
4. Процена стања депоа, уколико га има, како су предмети смештени, описани и јесу ли приступачни, какав је простор за манипулацију у самом депоу;
5. Коначно процена одлагања предмета од посебног значаја или с посебним захтевима за чувањем.

Испуњавање једног оваквог упитника може нам дати доста одговора на питање који ниво захвата је на музеју неопходан и могућ. Овакв упитник може испунити особље сваког музеја простим прегледом голим оком, и без додатне опреме и средстава.

ПРОЈЕКТНИ ЗАДАТАК

Пројектни задатак у већини случајева дефинишу архитекте или сами кустоси у музејима. До недавно ово је била општеприхваћена пракса како у свету тако и код нас. Међитим, време и искуство су показали да је добро и прецизно дефинисан пројектни задатак од изузетног значаја и у директној пропорционалној сразмери са постигнутим резултатима. Поново се враћамо на тему потребе за независним тимом стручњака који врши процену и дефинисање пројектног задатка, као и посебним знањима и способностима које тим мора поседовати. Основне информације за израду пројектног задатка дају руководиоци, кустоси, конзерватори и остали запослени у музеју. Они такође морају учествовати у свим фазама израде пројектног задатка, заједно са осталим ангажованим сарадницима. Ангажовани сарадници, који са особљем музеја чине тим, морају имати све неопходне информације, као и уважавати сугестије дате од стране музејског особља, ка-

ко би што боље упознали материјал и зграду који су предмет рада, реконструкције или поставке.

Пројектни задатак Музеја у Пријепољу предвидео је обраду просторија музеја, и то на следећи начин (дато само у најкраћим цртама):

1. Галерије у приземљу, као вишенаменског излагачког простора са могућношћу организовања мултимедијалних презентација, промоција и пројекција, али првенствено као простора намењеног ликовном програму;

2. Спрата, стална музејска поставка. Реконструкцијом предвиђена нова концепција музејске поставке с покретним музејским изложбама комплексног или посебног типа;

3. Спрата, дозидани анекс, стална поставка везана за спортску каријеру Влада Дивца.

Пројектни задатак оквирно је дефинисао намене просторија док су збирке Музеја дате у набрајању, с наведеним врстама материјала, метал, камен, тканина и најмањом и највећом димензијом експоната који могу бити предмет изложбе. Тако широко дефинисан пројектни задатак условио је и приступ решавању простора као вишенаменског, поједностављеног у естетици како би могао брзо и лако бити прилагођен што ширем спектру потенцијалних изложби које Музеј планира да организује у будућности. Ово је савремен приступ пословању музеја и оставља доста слободу у решавању ентеријера али веома обавезује да урађено мора одговарати широком спектру потенцијалних изложби, најразличитијим врстама изложбеног материјала, и тиме чини посао сложенијим. Ограничења су била везана за постојећи изглед зграде, који се морао очувати, распоред просторија, као и врсту употребљеног материјала како би се очувала аутентичност објекта.

ПРИМЕЊЕНИ СТАНДАРДИ

Приликом израде пројекта пошли смо од комплексности задатка, и наравно од најважнијег, а то је сама збирка Музеја и очување исте, што је основни аспект деловања музеја и разлог његовог постојања као установе. Како збирке обухватају Археологију, Етнологију и Историју, а врсте материјала керамику, метал, стакло, емајл, папир, дрво, камен, текстил, пројектни задатак је морао да помири широки распон захтева по питању пре свега климатизације простора, услова константе влажности и температуре простора, посебних услова осветљења и коначно саме естетике, дизајна, простора који се лако и брзо може прилагодити савком изазову када су поставке изложби у питању. Нови приступ поимању функције музеја као излагачког простора с великом динамиком промена изложби, активним односом с публиком, условио је и поједина технолошка решења.

Код неких решења учињени су одређени компромиси како би однос цене коштања израде и учинка био исплатив. Економичност у примени стандарда мора такође бити узета у обзир али никако на штету квалитета, мора остати у задатим оквирима и то

је тема од посебног значаја. О њој се може говорити тек на основу искустава, праћења и анализирања пословања већег броја музеја током дужег временског периода. Зато су искуства која друштва, попут Музејског друштва Србије, могу анализирати веома битна. Уз ову напомену иде и препорука за оснивањем и других друштава која би функционисала по принципу независних удружења професионалаца. Тако бисмо имали могућност да бројна практична искуства ставимо у једну, свима приступачну базу података. Наравно, ту су и међународна удружења која могу бити од велике користи, ако им се само обратимо.

Тим који је радио на Музеју у Пријепољу руководио се како личним искуствима и знањима, тако и искуствима стеченим кроз сарадњу са иностраним и домаћим институцијама и појединцима као би обезбедио највиши ниво стандарда. Набројани стандарди подељени су и појединачно описани ради јасноће излагања, али су у пракси третирани као једна целина у којој су сви делови у нераскидивом односу. Нису поређани по значају и никако се не сме помислити да се било који може заобићи приликом решавања пројектног задатка.

1. Температура и влажност ваздуха

Температура и влажност ваздуха су главни и најопаснији елементи који доводе до оштећења предмета. Зато је веома важно да релативна влажност и температура буду контролисани и регулисани у оквиру референтних вредности за појединачне, конкретне збирке. Нарочито је важна контрола влажности ваздуха јер нагле промене чине огромну штету. Ако је влажност под контролом, температуру је лако контролисати. Нажалост, веома често се води рачуна о температурним условима, јер је људско тело осетљивије на температуру, него на влагу. Понављамо, приоритет је релативна влажност (РХ). Стандардне вредности температуре за излагачки део су 17°C – 19°C, за радни део 15°C – 25°C (овде се мисли и на просторије у којима се манипулише збирком, конзерваторски део нпр.), а за депое 15°C – 18°C, па чак и ниже. Ниже температуре поред чувања енергије успоравају пропадање предмета (нарочито органских). Референтне вредности влажности крећу се од 15% до 65% у зависности од природе материјала збирке и много су сложеније за прорачун.

Како је постојећа архитектура зграде музеја у Пријепољу морала бити очувана, то је диктирало третман изложбених сала, које су практично повезане и кроз које се може кретати у континуитету. Како нема термо прекида, херметичких врата, ни по нивоима ни између нивоа, пројектантски тим дошао је до решења централне климе, која обухвата целокупан излагачки простор Музеја. Ово решење у конкретном примеру било је могуће и услед релативно мале квадратуре простора.

Тако су дефинисани референтни параметри за излагачки простор:

1. Температура у распону од 18°C до 20°C

2. Релативна влажност у распону од 25% до 65%, са максималним одступањем у току једног сата од $\pm 3\%$ односно не више од $\pm 5\%$ у току 24 часа. Ово је унеколико поскупело израду климе али имајући у виду да пројектним задатком нису специфициране намене појединих просторија, изложбених сала, морало се претпоставити да све збирке у поседу Музеја могу бити изложене у било којој од сала. Такође се имало у виду да је Музеј изузетно активан по питању излагачке активности, да организује бројне гостујуће изложбе, од ликовних преко археолошких до историјских, те да ће у будућности имати захтеве за овако широким распонем вредности.

Депо је третиран као одвојен систем а такође и административни део Музеја (канцеларије) решен је засебним системом климе.

2. Светло

Светло може изазвати на предметима трајна оштећења од промене боје (бледило) до распадања. Сви материјали су осетљиви на светло, а оштећење је пропорционално интензитету осветљења и дужини трајања изложености светлосном извору. Краткотрајна изложеност осветљењу високог интензитета (блиц фотоапарата) не производе значајна оштећења, тако да се за већину предмета, супротно општем мишљењу, може рећи да је безбедно фотографисати их, поготово што се ова изложеност светлу компензује дуготрајним држањем предмета у мраку.

Могућа решења су:

- смањење осветљења у изложбеним просторијама;
- сензор за паљење светла у присуству посетиоца (варијанта је тајмер који регулише дужину трајања изложености светлу);
- оптимално је прорачунати колико сваки појединачни објекат сме бити изложен у којој јачини осветљења у току једне године, па на основу таквог прорачуна одредити како и колико се предмет може излагати;
- смањење утицаја дневног светла на предмете путем постављања филтер фолије на прозоре, или потпуним затварањем прозора (ово је напуштена варијанта јер обично наружи екстеријер објекта а утиче и на ентеријер);

– употреба наменске расвете, специјалних светиљки и филтера.

Већина расветних тела емитује и ултраљубичасто (УВ) зрачење, невидљиво за људско око, али такође штетно за предмете. Како ово зрачење не доприноси виђењу, неопходно га је елиминисати.

Топлота коју емитују светлосни извори такође представља проблем, нарочито када је предмет унутар витрине. Заблуда је коришћење сијалица ниске волтаже – типа халогене и др. – јер оне емитују огромну топлоту. Такође је проблем са флуо расветом. Она иако хладна, има висок степен УВ зрачења. Опет, решење су наменска расветна тела са минималним УВ и топлотним зрачењем, а максималном искоришћеношћу осветљења – оптичка влакна на пример.

Примењена решења осветљења излагачког простора су:

1. Прозори су остали у оригиналном облику с додатим заштитним фолијама, које смањују продор дневног, сунчевог светла, а посетиоцу омогућују поглед ка споља;

2. Општа расвета је урађена тако да је извор скривен и обезбеђује равномерно осветљење целокупног простора са захтевом за репродукцију боје А1 и минималним штетним зрачењима УВ и ИЦ зрака, и дигиталном контролом количине осветљења;

3. Посебно су уграђене шине за наменску, рефлекторску расвету, која је метал-халогена са посебним филтерима који смањују штетна зрачења;

4. Посебна витринска расвета у виду оптичких влакана, с максималним искоришћењем осветљења и без штетних УВ и ИЦ зрака. Ово је нарочито погодно за излагање осетљивих материјала, фотографија, стаклених фото – плоча, текстила, ћилибара итд.

Целокупна расвета контролисана је дигитално и може се програмирати да аутоматски реагује на спољашње услове, на присуство посетилаца и, нарочито важно, може се прилагодити захтевима изложених предмета. Уз овај део расвете дат је и пројекат инсталација компјутерске и АВ мреже, тј. омогућен је довод дигиталног и АВ сигнала до одређених позиција у оквиру сваке просторије тако да је сада Музеј у могућности да организује најсложеније мултимедијалне пројекте и изложбе. Све инсталације вођене су или у поду испод патоса или у плафону, тако да су зидне површине потпуно слободне за излагање.

Овим решењем постигнут је максимални естетски учинак, простору дат значај, док су у исто време очувани његова једноставност и функционалност. Сви извори светла, као и све инсталације, скривени су од погледа, а опет урађени тако да су максимално практични и у функцији намене простора.

3. Надзор, обезбеђење и противпожарна заштита

Већ је поменута важност електронског надзора, као и бележење, снимање, током целог дана, па и ван радног времена. Бројни предмети бивају оштећени људском непажњом и то неретко од стране самих запослених у музеју. Посетиоцима је поставка подређена како би они могли у истој уживати али понекад су и они опасност по предмете. И коначно, морамо водити рачуна о провалама и крађама. Уколико су збирке значајније, неопходно је применити сложеније системе надзора и праћења, као и аутоматског дојављивања. Противпожарна заштита подразумева посебан скуп стандарда и правилника. Ово је доста уско специјализовано подручје и, иако битно за сваки музеј, овде се нећемо посебно бавити стандардима у овој области.

Оно што је битно за ентеријер Музеја у Пријепољу јесте да су електроинсталације вођене кроз бетонску кошуљицу, у специјалним ширмовима. Засебни струјни кругови одвојени су физички а ово важи и за ниску струју, као што су дигитални сигнал и АВ развод. Утичнице у су патосу, скривене, и омогућују напајање експоната на готово сваком месту у Музеју без употребе проду-

жник каблова и било каквих импровизација које могу бити потенцијална опасност.

4. Дизајн поставке и ентеријера

Један од најважнијих стандарда односи се на презентацију у задатом простору уз поштовање осталих стандарда за очувањем и безбедношћу збирке, прегледношћу и читљивошћу, као и јасноћом изложеног. Приликом примене овог стандарда у пуном светлу долази до изражаја способност тима да реши постављени проблем, значај естетике у релацији са садржајем (информациони дизајн), као и способност да се оствари заиста нови квалитет у интерпретацији збирке.

Ентеријер Музеја у Пријеполу решен је у једноставним и сведеним линијама, уз максимално очување постојећег стања и коришћених материјала. Клима, као и све остале инсталације, неприметне су и остављају слободне зидне површине. Једноставност и сведеност простора диктирана је и очувањем изгледа зграде која је под заштитом Завода за заштиту споменика културе. На ово се надовезује и изглед витрина, за које су постављени доста сложени захтеви у погледу стандарда, како безбедности тако и функције. Зато су пројектоване наменске витрине, два типа у три варијације, са самосталним изворима осветљења, које је намењено осетљивим материјалима, и које се могу комбиновати према потреби.

Приликом примене стандарда у реконструкцији зграде музеја мора се увек поћи од постојећег објекта и захтева који су дефинисани његовим значајем, као што је у овом случају реч о историјском објекту под заштитом. Код нас је већина музеја смештена у објектима чија је првобитна намена била другачија и који нису наменски пројектовани за музеј. Преправке и реконструкције често знају бити скупље него градња новог простора. Наравно ту је и питање функције која је у таквим зградама увек прилагођена а никада наменска, промишљена и форматирана према стварним потребама постојећих збирки музеја. Ипак, реконструкција Музеја у Пријеполу показује како је могуће један ненаменски простор привести намени, применити музејске стандарде, а ипак у потпуности очувати првобитни изглед зграде. Ово не би било могуће без надградње коју нам пружа стандард дизајна који се односи на музеје, и то је онај спецификум по коме се нови тимови разликују од класичног поимања реконструкције музеја и постављања изложби.

Дизајн поставке/изложбе не само да подупире значај изложеног, него ствара ново значење, даје смисао изложби. Дизајн помаже посетиоцу да се креће кроз изложбу, да схвати простор и његов садржај као и да разуме изложено. Рецимо да организација простора, визуелне и просторне форме, поставка, морају имати значење само по себи, а ово се надовезује на значење изложбе.

Дизајн је она завршница која горе поменутом даје смисао и значење омогућавајући посетиоцу да доживи, разуме и запамти

виђено. Да се у музеју осећа добродошлим, пријатно, стимулисано и да пожели да га поново посети. Дизајн је у коначном оно што се види и што репрезентује музеј, па се потреба за одржањем стандарда у дизајну протеже и након завршене реконструкције на све иложбе и манифестације које музеј организује.

ОСТАЛИ СТАНДАРДИ КОЈИ СЕ МОРАЈУ ЗАДОВОЉИТИ

До сада смо говорили о најважнијим стандардима за реконструкцију музеја. Постоје међутим још неки који су мање уочљиви, придаје им се мање пажње али су подједнако важни. Зато је битно да овде буду поменути и укратко описани јер су они наставак реконструкције музеја и већ улазе у домен функционисања музеја и израде поставки.

1. Инсекти

Инсекти представљају велики проблем у музејима. Проблем је лако решив и не мора бити скуп. Нарочито је важно обратити пажњу током маја и јуна, када се већина инсеката размножава (мољци нпр.). Постављање лепљивих замки је веома корисно јер омогућује увид у врсте с којима имамо проблем.

2. Загађивачи

Загађивачи такође оштећују предмете. Унутар музеја то могу бити материјали од којих је урађен ентеријер, сами предмети у збирци, средства за чишћење или витрина. Зато је веома важно који се материјали користе, као и то да вентилација простора буде добра. Посебна пажња мора бити посвећена одржавању музеја након његовог поновног отварања, општем стању чистоће, као и одабиру средства која се користе за одржавање.

Мора се водити рачуна приликом излагања да се метријали који могу међусобно реаговати не доводе у контакт или да не буду у истој витрини, понекад и у просторији. Ово су сложени захтеви и углавном је неопходна консултација конзерватора.

У обради ентеријера морају се користити материјали који не емитују штетне гасове и који не реагују у додиру са другим материјалима, који су стабилни на влагу и температуру. Поједини материјали реагују и на светло тако што емитују штетне материје. Овде пре свега мислимо на оксиданте и сумпорна испарења, као и на материјале који имају висок степен киселости коју лако ослобађају, нарочито неке врсте картона, композитних дрвених плоча типа медијапана, лепкова, као и појединих природних материјала, вуне, филца и чоје на пример, чија се употреба не препоручује у ентеријерима музеја.

3. Особе са инвалидитетом

Стандарди за излагање збирке условљени су степеном при-

ступачности за особе са инвалидитетом (приступ у инвалидским колицима, омогућавање слабовидим и лицима оштећеног слуха да доживе изложбу...)

Нажалост није увек могуће применити ове стандарде и није могуће увек модификовати постојећи простор како би био погодан за особе са инвалидитетом. Ипак, пројектанти морају покушати колико је могуће да се овим стандардима приближе. Поред приступа самом простору, безбедности кретања кроз исти, приступа предметима, постоје и други прописи који се односе на дизајн мобилијара (висина и остале димензије витрина, удаљеност линије са које се посматра од предмета на зиду, висина предмета на зиду идр.), текстуалне паное, нивое осветљења (за слабовида лица или лица са оштећеним видом), нивое аудио – сигнала (општи ниво буке у просторији у односу на наменски извор аудио – сигнала), до приступа помоћним просторијама и др.

Опет се морамо подсетити да је већина музеја у Србији не-наменска и да су решења само импровизирана, а често их је и немогуће спровести. У случају Музеја у Пријеполу урађена је само монтажна прилазна рампа за инвалидна лица у колицима што им омогућије посету првог нивоа Музеја. Уградњом посебне дизалице биће омогућено и пењање на спрат. Остали стандарди везани за мобилијар, расвету и друго у потпуности су примењени.

4. Текстови и легенде

Стандарди за текстове и легенде дају упутства ауторима у вези са структуром текста, дужином, употребом језика с обзиром на циљну групу посетилаца, као и стилем писања који треба да је примерен одређеној збирци или музеју. Такође је од важности и одабир фонта, писма, којим је текст исписан, величина слова и свеукупан дизајн текстуалних експоната. Тек од њега зависи степен разумевања, као и количина запамћеног материјала. Ови стандарди се примењују на сваку појединачну изложбу и морају се прилагођавати од изложбе до изложбе. Овај сет стандарда се надовезује на стандарде за дизајн.

5. Садржај

Стандарди који се односе на садржај подразумевају да је тема усаглашена са презентованим како у јасноћи изражаја тако и у односу обим простор. Такође подразумевају да је изложба добро структурирана, поткрепљена чињеницама и прегледна за посматрача. Следећи су нивои ишчитавања, којих мора бити више, за оне посетиоце који желе дубље знање, и наравно садржај мора бити иновативан и изазован иначе нема смисла излагати изнова и изнова исте садржаје.

Понекад је неопходно садржај преиспитати неколико пута, што кустоси невољно чине, пре него што се дође до коначне верзије.

6. Образовање и развој

На садржај и све претходно наведене стандарде надовезује се образовна функција музеја, као и реинтерпретације већ познатих тема. Ово је сложена проблематика која захтева године стручног истраживања и преиспитивања, укључивње независних стручњака, и посебно повратне информације од публике која је музеј посећивала. Поводом овог питања савремена пракса уобичава формирање независних тела састављених од стручњака, како из музеја, галерија и институција, тако и слободних независних истраживача, који се по потреби окупљају на одређеном пројекту. За функционисање музеја данас ово је незаобилазна тема и готово се може рећи обавеза.

Музеј, дакле, мора имати ту развојну функцију у самој основи свога циља и плана пословања. Нажалост, у Србији музеји мисле да су довољни сами себи и да мимо међумузејске сарадње не постоји потреба за укључивањем ширег круга стручњака који делују изван институција, а камоли укључивања публике и шире заједнице у сагледавању потреба и начина њиховог решавања. Ово је не само погрешно, него и неекономично размишљање. Зашто је то тако остављамо за другу дискусију, овде само констатујемо да проблем постоји и да се мора решавати у свеукупности културне политике целе заједнице а не само унутар институција музеја.

ШТА ДАЉЕ?

Наведени стандарди примењени су први пут у реконструкцији једног музеја, Музеја у Пријепољу, и то не само у пројекту, већ и у његовој доследној реализацији. У току су реконструкције Народног музеја у Београду, Музеја савремене уметности у Београду, Народног музеја у Ужицу и бројних других, што иде у прилог томе да ствари напредују по питању примене стандарда, и у њиховом доследном спровођењу у реализацији. Свима нама који се бавимо овом проблематиком је у интересу да Србија добије што више музеја са највишим стандардима.

Вишегодишње искуство указује на потребу организовања семинара на тему реконструкција, адаптација музеја и изложбених поставки, образовања кадрова и синтетизовања знања. Обично појединци добро познају поједине стандарде и фазе у реконструкцији и постављању изложби али неопходно нам је да та знања и искуства објединимо и ставимо у функцију имајући свеобухватну слику у свакој фази рада. Још увек је присутно схватање да су витрина, плус пано, плус легенда, плус предмет једнако изложба. То је само једно од схватања с којим се професионалци сусрећу у практичном раду и контакту с кустосима, па и архитектама и дизајнерима. Раније је поменуто да постоји потреба за формирањем независних тела, удружења, која би се бавила овом проблематиком, али уједно и формирала јединствену базу знања и искустава, која би нам помагала у реконструкцијама постојећих, и надамо се изградњи нових музеја. Значај оваквог обједи-

њавања, размене и унапрђења знања је непроцењив, поготово за земљу која располаже ограниченим материјалним средствима за очување културне баштине.

Посао се пак не завршава на самој реконструкцији. Посао траје и, заправо, интензивира се оног момента када се реконструисани музеј отвори. Тада почиње примена стандарда у пракси, тада се постављају изложбе и користи предност свега онога што је реконструкцијом предвиђено. Ако се стане само на реконструкцији а онда материјал врати без накнадне обраде, резултат је изостао. Коначно се морамо суочити са чињеницом да само кроз развој и напредак можемо успешно обављати посао. Зато се поново и по цену понављања до досаде истиче значај тима, тимског рада, тимског ауторства и перманентног усавршавања кадрова како би се разумели и успешно радили на послу унапређења музеја и његове улоге у савременом друштву.

На крају, овогодишња прослава Међународног дана музеја за тему има „Музеји као носиоци друштвених промена и развоја”. То значи позив музејима да преузму активну улогу у истраживању и развоју друштва, да кроз образовну функцију и ангажовање јавности покажу како је могуће повезати и на једном месту представити прошлост, интерпретирајући је на нови начин у светлости садашњости, како бисмо уобличили будућност.

Аутор је у периоду од 2001. до 2008. године урадио следеће значајније поставке:

1. Галерија САНУ, Београд, поставка изложбе „Службено одело у Србији у XIX и XX веку” (са Чедомиром Васићем) 2. Музеј 21. октобар, Крагујевац, Нова стална поставка музеја 3. Беле Кула, Ниш, Стална поставка - расвета, инфо пулс, презентација сџоменика 4. Музеј у Пријепољу, реконструкција музеја, прва примена стандарда у реконструкцији једног музеја. 5. Народни Музеј Ужице, Нова стална поставка, ниво 1.

КУПРЕШАНИН ДРАГОЉУБ

Музејски саветник, Музеј историје Југославије, Београд



ДОКУМЕНТАРНА ФОТОГРАФИЈА СВЕДОК ВРЕМЕНА И ИСТОРИЈЕ

*Парадигма експозиције фотографије на сталној поставци
и тематским изложбама Музеја историје Југославије.*

Фотографија, као један од значајних проналазака 19. века, омогућила је да сведочанства о збивањима у политичким, војним, привредним, културним и историјским догађајима добију другу димензију, тј. да се писаним речима придружи и фотографија, која ће својом документарношћу моћи да утиче на субјективност писане речи, и створи могућности формирања визуелне меморије човечанства о историјском и савременом периоду.

Збирка документарних фотографија, у Музеју историје Југославије (формиран 1996. интеграцијом Музеја револуције народа и народности Југославије и Меморијалног центра „Јосип Броз Тито“) углавном је садржајно одређена концепцијом музеолошко–историјске презентације сталне поставке Музеја. У Музеју је извршена класификација фотографија на Збирку документарних фотографија и фото–документацију, фотографија се примењује, тј. има статус *музејског предмета–експонатна* (стална поставка, тематске изложбе, при чему треба разликовати фотографију као докуменат збивања и фотографију као грану примењене уметности). Као обавезан сегмент *музејске документације* (Инвентарски картон – *фотографије 6x9 cm*, снимак музејског експоната у циљу заштите истог, за публикацију, пре и после конзервације или рестаурације, рад музеја на изложбеној, едукативној и маркетиншкој области, стручном раду...) и статус *медија*, где различитим формама презентације, визуелно приказује догађаје прошлости и садашњости, отварајући путеве према виртуелном музеју, захтевајући све већи простор у музејском раду у времену које долази.

„Ако се прихвати подела музејских експоната на предмете који имају карактер субјекта и предмете који имају карактер објекта, онда фотографије спадају у категорију музејских објеката, докумената који врше улогу посредника одређених сазнајних вредности, док сами по себи не означавају посебну вредност. Као музејски објект, фото–докуменат је носилац вишеструких обавештења и потенцијални је извор за разноврсне приступе и коришћења. Уколико садржи више обележја, повећава се и његова изражајна моћ.“¹

Да би фотографија постала музејски објекат и извор историјских сазнања, мора се извршити критичка, тј. научна прове-

¹С. Шакота, Проблем фото–докумената као музејске грађе и експоната, ВЈЕСНИК, Војног музеја, бр. 17, Београд, 1971.

ра свих чињеница које се везују за фотографију да би у Збирку документарних фотографија садржајно уврстили само оне фотографије које самостално или заједнички имају културно – историјску вредност.

Поред тематско–фактографских података (садржај фотографије, имена личности, време и место снимања–настанка), битно је верификовати изворност, документарност, аутентичност и објективност, имајући у виду непоновљивост фотографије и њеног аутора, који има свој однос према снимљеном историјском догађају, има могућност да повећава или умањи документарност фотографије, тј. учини је више или мање пристрасном.

Иако се писаним изворима даје већи значај у односу на сликовене у проучавању историјских догађаја, сведоци смо све више издања збирки, у свету и код нас, у којима се фотографије користе за документарно причање историје, уз писани коментар.²

„Као што је познато, у музејском, историјском и уопште научном раду документације никад није превише, у овом случају кад је реч о фотографији, фотографије никад не може бити превише... фотографија доноси сведочанства која се ничим на могу заменити”³

Документарну фотографију као музејски експонат карактеришу извесне особине у односу на друге музејске експонате (тродимензионалне предмете, ликовна дела), фотографија пружа могућност експозиционог излагања, које је одређено тематском концепцијом, на сталној поставци или тематској изложби, или ликовно–графичким и архитектонским решењем сталне поставке или тематске изложбе (могућност избора формата, кадрирање документарне фотографије, што опет од аутора сталне поставке и тематских изложби захтева познавање низа специфичних прилаза методици излагања документарне фотографије (повећавање фотографије, кадрирање, преношење фотографије на разне материјале, каруселска пројекција, савремену електронску експозицију (видео–бим, лап топ, холо скрин, провидна пројекциона плоча...), креирање програма електронске експозиције фотографије, која оставља могућност посетиоцу да сам изабере интересантне фотографије везане за поједину тему).

У историјским музејима приступ музејским експонатима, без обзира на збирку, па самим тим и документарној фотографији, стављени су у функцију документовања одређених историјских појава, за разлику од типа класичних музеја, где је углавном концепт излагања музејских експоната сама вредност истих (уметничка, културна, раритетна), што није занемарљиво ни код историјских музеја.

У први план се ставља фотографија као носилац садржаја – догађаја, који имају историјску вредност, и као средство музејског изражавања, тј. експозиције, на музејској поставци или тематској изложби као једне од форми масовних комуникација, ради преношења идеје и информације на гледаоца.

Има ставова и мишљења која документарној фотографији оспоравају вредности музејског експоната, полазећи од конвен-

² R. Cartier, *La seconde guerre mondiale*, I–II, Paris, 1965–1966.
Ж. Скригин, *Рат и позорница*, Београд, 1968.

³ Д. Кажић, *Фотографија у Музеју*, Зборник, ИМС, бр. 13–14, Београд, 1977.

ционалног схватања музеалија (раритет, оригиналност, уникатност). Међутим, не можемо тврдити да је документарна фотографија идентична класичним музеалијама, али јој се не може ни порећи својство музејског експоната, што потврђују и чињенице све већег присуства фотографије у етнографским и археолошким музејима, док се у техничким и природњачким музејима користи скоро као равноправан експонат (порушени објекти, изглед појединих врста).

Документарна фотографија због своје илустративности може се на поставци и изложби излагати самостално или у комбинацији са осталим музејским експонатима (потписивање Споразума о сарадњи између Совјетског савеза и Југославије, 11. априла 1945. у Москви, где се на документарној фотографији виде учесници и сам чин потписивања, ми не видимо документ и његов садржај, уколико бисмо изложили сам докуменат, не бисмо видели учеснике и сам чин потписивања).

Вредност документарне фотографије углавном се сагледава кроз снимљени приказ, догађај и његову документарност, изражајност и аутентичност. У историјским музејима на музејске експонате можемо рећи да се примењују готово исти, или слични критеријуми, вреде онолико, колико њихова експозиција на сталној поставци или тематској изложби, доприноси стварању представе о историјским збивањима. С тим у вези дилема на релацији оригинал–копија код документарне фотографије, није идентична као код других музејских експоната (ликовна дела, етнографска збирка..), приликом излагања на сталној поставци или тематској изложби.

Начин презентације документарне фотографије од великог је значаја, имајући у виду чињеницу да као експонат често приказује историјске догађаје, значајне за историју једног или више народа (битке, догађаје после битки, сусрете историјских и политичких личности које су кроз споразуме имале одлучујућу улогу у креирању, трајању и начин завршетка појединих историјских догађаја).

Презентација документарне фотографије захтева сарадњу кустоса – аутора изложбе с ликовним радницима, тј. стручњацима, да би се одговарајућим начином презентације музејског материјала–експоната кроз израду ликовно–графичког и архитектонског решења сталне поставке или изложбе обезбедило еквивалентно покривање музејским експонатима, што би сталној поставци или изложби дало праву музеолошку вредност. Архитекте добро креирају ентеријер простора сталне поставке и паное тематских изложби, док графички стручњаци боље изводе прелом фотографије на паноима, где се настоји постићи волумен фотографије у циљу остваривања простора и стварања могућности просторних и пластичних решења, да би се избегло каширање већег броја фотографија на једном пануу у низу.

Један од класичних начина решавања експозиције документарних фотографија на сталној поставци Музеја револуције народа и народности Југославије (отворена за јавност 9. маја 1970,

на Тргу Маркса и Енгелса, 11. пројекат поставке, арх. Мирослав Пешић и Слободан Машић, поставка је уклоњена 2000) биће приказан у даљем излагању.

Поред презентације целокупне музејске грађе на поставци (збирке: оружја и војне опреме, докумената и рукописа, штампаног материјала, униформи...) требало је презентовати и око 2000 документарних фотографија.

„Таква множина фото–докумената само је доказ чињенице да је свест о фотографији, као важном сведочанству, била увек присутна и да је постојало настојање да се сваки значајни тренутак овековечи путем фото–камере.”⁴

Да би се избегла уситњеност и једноличност излагања, кључним историјским догађајима и темама (битка на Козари, марта 1942) посвећени су монументални формати, а остали део грађе, садржајно оформљен, презентује каруселима, тј. перманентном дија–пројекцијом, укљученом у структуру сталне поставке. На одређеним тематским блоковима постављени су панои на којима је приказана, тј. презентована фотографија 5м².

У погледу форме фотографија је обрађена на скулпторски начин у виду рељефа.

Цела површина фотографије сегментирана је на 49 поља у јеном блоку (Сл. 1), при чему свако поље представља самостално геометријско тело – коцку димензија (33 x 33 x 50цм), овим коцкама врши се пластичење блокова, померањем коцки напред или назад, чиме се добија рељеф са кубистички дефинисаном површином.

Ритмичким смењивањем удубљених и истурених површина, контрастима светла и сенке, фотографија добија неубичајену живост и пластичност и присуство треће димензије. (Сл. 2 и 3).

Из језгра ових пластичних панова, као њихови сегменти појављују се екрани (димензија 33 x 33цм или 66 x 66цм) са каруселском дија–пројекцијом (Сл. 4 и 5). С обзиром на то да се ради о аутоматској и перманентној пројекцији с техником иза екрана, фотографија је заједно са дугим експонатима увек присутна на поставци.

Растојање за посматрање фотографије, по мишљењу више стручних ликовних радника и личном искуству, приликом експозиције документарне фотографије, било би најидеалније на три дијагонале формата фотографије (формат 13 x 18цм, дијагонала формата је 21цм x 3 = 63цм).

„...Фотографија се појављује као материјал веома прихватљив по своме широком избору и илустративним могућностима, али се њено решавање као експоната, увек изнова намеће као проблем.”⁵

Легенда је саставни део експозиције документарне фотографије на сталној поставци и тематској изложби. Углавном их делимо на уводне легенде, које објашњавају, тј. дају информацију о тематском блоку на сталној поставци или изложби, и предметне, тј. фактографске, које су везане за информацију о експонираној документарној фотографији, садржај фотографије, време и место снимљеног догађаја, имена личности уколико су позната, тј.



Сл. 1

Сл. 2

⁴ С. Шакота, Истраживање и прикупљање фото и кино – докумената у историјским музејима, Зборник, бр. 3–4, Музеј револуције БиХ, Сарајево, 1977/78.

⁵ С. Шакота, Проблем фото – докумената... Вјесник, ВМ бр. 17, Београд, 1971.



Сл. 3



Сл. 4



Сл. 5

податке који се могу регистровати кроз четири основна каталошка регистра: *Именски, Тематско-предметни, Топографски и Хронолошки* (Колона 6. личке пролетерске дивизије „Никола Тесла”, у покрету преко Купрешког поља, јануара 1944).

Предметна, тј. фактографске легенде документарних фотографија пружају могућност да се у њима наводе значајни подаци из теме којој припадају, а нису концепцијски могли да се прикажу у уводној легенди. Фактографске легенде:

„Омладина из реона Ниша, на путу за мобилизацијско место, октобра, 1944” и „Пренос рањеника 6. личке пролетерске дивизије „Никола Тесла” преко Купрешког поља, јануара 1944” (Сл. 6 и 7). Могу се у концепцијском погледу искористити за појашњење теме с подацима који нису у *Уводној* легенди.

Са ослобођене територије Србије, за појуну постојећих и формирање нових јединица НОВЈ 1944. мобилисано је око 300.000 нових бораца. – Омладина из реона Ниша, на пућу за мобилизацијско место октобра, 1944. (Сл. 6)

Збрињавање рањеника и болесника у шоку НОР-а, имало је великог утицаја на покрећљивост партизанских јединица и развој војних операција. – Пренос рањеника 6. личке пролетерске дивизије „Никола Тесла” преко Купрешког поља, јануара, 1944. (Сл. 7)

Свакако да се на свим фактографским легендама фотоса из Збирке документарних фотографија, не могу вршити „допуне”, јер би то одузело много времена посетиоцима за преглед изложбе. У овом случају долази до изражаја знање и искуство аутора тематско-експозиционог плана да на документарним фотографијама, носиоцима теме, прошири фактографску легенду битним подацима који су у функцији интерпретације теме, а не налазе се у *Уводној* легенди.

Као и фотографије, легенде захтевају једнак третман у графичком решењу на поставци и тематској изложби. Садржајно морају бити у непосредној интерпретацији теме. Прихваћено је мишљење да уводна легенда текстуално куцана великим словима, не буде већа од формата А-4 (Сл. 8) а предметно-фактографске у дужине до 4 реда, као за фотографије, Сл. 6 и Сл. 7.

Податак стручњака за визуелну комуникацију и сазнајну психологију је да смо око 70% информација које смо запамтили, примили преко чула вида, указује на велики значај ликовно-графичке и архитектонске експозиције документарне фотографије, јер у зависности од исте посетилац прима боље или слабије садржај поруке. Историјски догађај на документарној фотографији можемо схватити и упамтити тренутно, док би нам за исто, описано речима, требало много више напора и времена, што само потврђује значај документарне фотографије као експоната на тематској изложби и сталној поставци музеја.

Електронска експозиција Збирке документарних фотографија с темом „Антифашистички фронт жена (АФЖ)” приказана у Народном музеју, у оквиру семинара Нове тенденције у музеологији, јуна 2003. и тематске изложбе „Београд је слободан” пово-



дом 60–годишњице ослобођења Београда, 1944–2004. биће приказана у даљем излагању.

Програм електронске експозиције документарне фотографије направљен је тако да посетилац кликом на дате апликације у деску може да изабере документарне фотографије које код њега остављају највећи утисак или побуђују његово интересовање.

Доласком–кликом мишем на апликацију (црвени троугао) на левој или десној страни маске (Сл. 9), документарне фотографије на филмској траци померају се здесна налево, тј. слева на десно. Кликом на апликацију (музичке ноте, код апликације десног троугла) померање фотографија на траци прати музика.

Када посетилац помери курсор миша са апликације црвеног троугла, трака се зауставља. Двоклик на изабрану фотографију, исту увећава на екрану, уз истовремено појављивање легенде. (Сл. 10)

Експозиција документарне фотографије на изложби „Београд је слободан, 1944–2004”. дата је перманентно на лаптопу, који је повезан са плазма екраном, с тим да је остављена техничка могућност да посетилац кликом на апликацију заустави перманентну експозицију, и детаљније погледа фотографију која га интересује. (Сл. 11)

На изложби су у електронској обради, поред документарне фотографије изложени и музејски експонати (документа, штампани материјали, ликовна дела...), где је посетиоцу остављена техничка могућност да кликом на апликације, по личном избору, погледа и остале експонате. (Сл. 12, 13 и 14).

Прихваћене изреке: „Једна фотографија вреди више од хиљаду речи” и „Боље је једном видети него хиљаду пута чути”, много пута је потврдила пракса, а могу се применити на документарну фотографију, којој цивилизацијске тековине: наука, образовање, политика, историја, и култура, много доприносе. Захваљујући Збирци документарних фотографија као сведоку времена и историје, човечанство је боље упознало своју прошлост, у области материјалне културе, збивања у привредној, војно–политичкој и културној историји.

Сл. 6

Сл. 7

НАДЗОРНИОС

ОСЛОБОДНОСНЕ ТЕЖИЊЕ НАРОДА ЈУГОСЛАВИЈЕ МИНИСТРОВАЊЕ У ДЕМОНСТРАЦИЈАМА 27. МАРТА 1941. ПРОТИВ ПРЕСТАЈАЊА ЈУГОСЛАВИЈЕ ТРОЈНОМ ПАКТУ. ПОСЛУЖИЛЕ СУ КАО ПОСРЕДСТВО ЗА ОТПОРАВАЊЕ НЕМАЧКОЈ НАПАДА НА ЈУГОСЛАВИЈУ 6. АПРИЛА 1941. ШТО СЕ У ЗНАЈУЩИМ МЕДИЈСКИМ НАСТАВКАМА НА ТОК ОПЕРАЦИЈА У 1941. И ПРОМЕНУ ДИНАМИКЕ ОСТАВЉАЊЕ СТРАТЕГИЈИХ ЦИЉЕВА ФАШИСТИЧКЕ НЕМАЧКЕ У НАПАДУ НА СОВЈЕТСКОЈ СЪЕЗУ

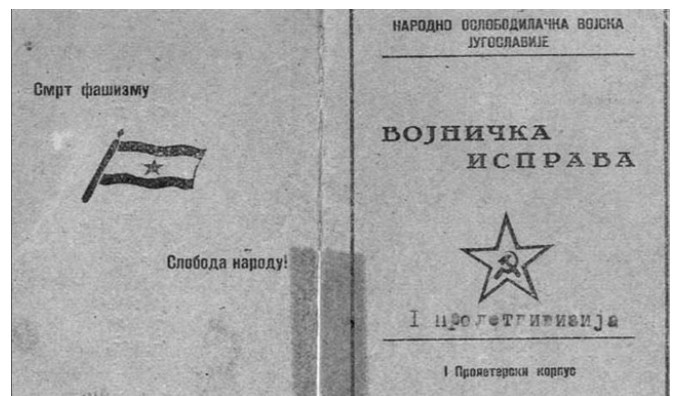
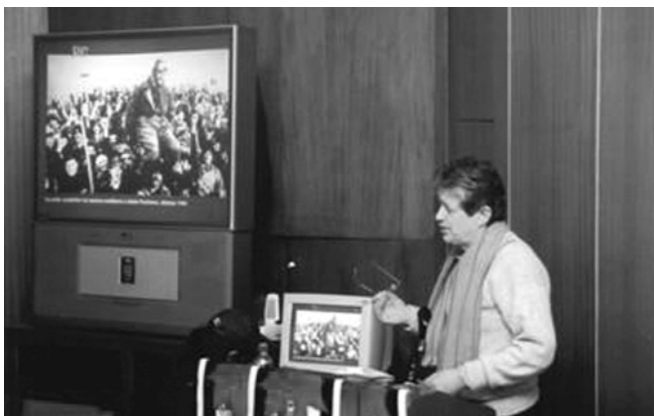
КОМУНИСТИЧКА НАРОДНООСЛОБОДИЛАЧКА БОЈА НАРОДА ЈУГОСЛАВИЈЕ ВОДЕНА НА ЈЕДИНСТВЕНОМ РАТИШТУ У ОКУПАЦИОНОЈ ЕВРОПИ У ПЕРИОДУ 1941-1945. ВЕДВАЖА ЈЕ НА ЈУГОСЛАВИЈИ ПРОСТОР ЗА ОПОРАВАЊЕ НАРОДА БИЛИЦИЈА (100 000 ВОЈНИКА И 200 000 000 ПРИНАДНИКА КРИВИЛАЧКИХ ФОРМАЦИЈА ШТО ЈЕ ПРЕСТАВАЛО ЗНАЧАЈНЕ ВОЈНЕ СИЛЕ, КОЈЕ СЕ ИМАСУ МОГЛЕ АНГАЖОВАТИ У ОПЕРАЦИЈАМА ПРОТИВ САВЕЗНИКА НА ИСТОЧНОМ ИЛИ ИЛИ КОЈИ ДРУГИМ ФРОНТУ НА ПРОСТОРУ ЈУГОСЛАВИЈЕ У ТОКУ АНТИФАШИСТИЧКЕ НАРОДНООСЛОБОДИЛАЧКЕ БОЈЕ ЈЕДИНИЦЕ НАРОДНО ОПОСЛОБОДИЛАЧКЕ ВОЈСКЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ ИЛИ ОПОСЛОБОДИЛАЧКЕ ОПЕРАТИВНЕ ДЕСТА, НАВЕЛИ СУ ЗНАЧНЕ ПУЉИТЕ ОПОРАВАЊЕ НЕМАЧКОЈ ИТАЛИЈАНСКОЈ МАЂАРСКОЈ БУГАРСКОЈ И КРАЈСЛАВИЈИ СНАЖАМА, У ЛУДСТВУ, РАТНОЈ ТЕХНИЦИ И МАТЕРИЈАЛНИМ СРЕДСТВИМА УПОСРЕД ВИШЕВОЈ БРОЈАНОСТИ И ТЕХНИКОЈ НАДМОЋНОСТИ У БОЈИ СА ЈЕДИНИЦАМА НОВИ И СТРОЈБЕНИМ МАССОНОМ ТЕРОРА И НАСИЊА НАД ЦИВИЛНИМ СТАНОВНИШТВОМ ПУЉИЦА НАРОДНА СРЕЂЕЊА У ЈУГОСЛАВИЈИ, ШПАНЈИ, КРАЈСЛАВИЈИ, КОЗАРЦИ, ПОКОРАЈ, УСТАШКЕ ПОГОРЕ ЈАДОВНО ЈАСЕНОВАЦ...

УПОСРЕД САВЕЗНИЧКИХ АРМИЈА НА ИСТОЧНОМ ФРОНТУ, ИТАЛИЈА И ФРАНЦИЈИ, СРЕДНОМ 1941. ИМАЛИ СУ БИЛИЦИЈА НА ДАЉЕ ЈАЧИНЕ АНТИФАШИСТИЧКЕ КОАЛИЦИЈЕ ПРОСТОР СРЕЂЕ ПОСТАО ЈЕ ЗНАЧАЈАН ЗА ВОЈНЕ ОПЕРАЦИЈЕ САВЕЗНИЧКИХ И НЕМАЧКИХ ЈЕДИНИЦА И ЈЕДИНИЦЕ НОВИ ОПЕРАТИВНЕ ДЕСТА ЈЕДИНИЦА НОВИ И ЦРВЕНЕ АРМИЈЕ НА ТЕРИТОРИЈИ СРЕЂЕ, ИСТОЧНА БИ НЕМАЧКОЈ ГРУПА АРМИЈА „А” НА ТЕРИТОРИЈИ ЈУГОСЛАВИЈЕ И ГРУПА АРМИЈА „Е” НА ТЕРИТОРИЈИ ГРЧКЕ И СРБИЈИТЕ ФОРМАЦИЈЕ НОВОГ НЕМАЧКОГ ФРОНТА ПРМА ИСТОКУ ЈАВНА СНАЖА ЈЕДИНИЦА НОВИ У СРЕЂИ ЗНАЧНО СЕ ПУЉИЦА НА МЕЂУНАРОДНО ПРМАЈНЕ ЈЕДИЦЕ НАРОДНООСЛОБОДИЛАЧКОГ ПОКРЕТА И ПОЛИТИЧКО РЕШЕЊЕ БУДУЋЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ У НАСТАЈУЋИ ВОЈНОПОЛИТИЧКОЈ СИТУАЦИЈИ, СРЕДНОМ АУГУСТА 1941. СА ТЕРИТОРИЈЕ ЦРНЕ ГОРЕ И ИСТОЧНЕ БОСНЕ, ЈЕДИНИЦЕ ОПЕРАТИВНЕ ГРУПЕ ДИВИЗИЈА 1, ПРОПЕТЕРСКОЈ И 12 КОРИСА, УСТАШКАМИ ВОЈНЕ ОПЕРАЦИЈЕ СА САВЕЗНИЧКИМ АРМИЈАМА, ПОКРЕТЕ СУ ПРОПОР У СРЕЂИ ЈЕДИНИЦЕ ОПЕРАТИВНЕ ДЕСТА, ПРЕКОМЕ СУ ГРАБНЕ ДРУГОМЕ И ИСТЕРАЈНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ И ОНЕМОГУЋИТЕ БИЗОВЕРНО ПОВРАЊЕ ПРМО НАДА И БЕСПРЕКОДНО ОКО 200 000 ВОЈНИКА НЕМАЧКЕ ГРУПЕ АРМИЈА „Е” ИЛИ ГРУПЕ НА СЕВЕРУ РАДИ ФОРМАЦИЈА ФРОНТА ЗА ОДБРАНУ СРЕЂЕ ОПОСЛОБОДИЛАЧКЕ БЕОГРАДА, СКОПЈА, ПОДГОРИЦЕ, 1941. САРЈЕВА, ЗАГРЕБА И ПУЉИЦЕ, 1941. И ЗАПОСЛОБАЊЕМ НЕМАЧКИХ ЈЕДИНИЦА УСТАШКО-СЕРБИЈИНСКИ И ЧЕТНИЧКИХ СНАЖА НА ВЕРИМ ПРОСТОРУ ДРАГОБРАДА, 15. МАЈА 1941. ПРЕСТАО ЈЕ ОКУПАЦИОНОМ ОПОСЛОБОДИЛАЧКА У ЈУГОСЛАВИЈИ.

Сл.8



Сл. 9
Сл. 10



Сл. 11
Сл. 12
Сл. 13
Сл. 14

ВЛАДИМИР КРИВОШЕЈЕВ

Виши кустос историчар, директор Народног музеја Ваљево



КА НОВОЈ ПОСТАВЦИ

искусствени њушеви

На прелазу 2001. и 2002. године пред колективом Народног музеја Ваљево отвориле су се нове перспективе стварајући утисак да оно што је до тада била научна фантастика почиње да се реализује у стварности. Институција, која је после 50 година рада дошла у стање „установе у оснивању”, нашла се на путу потпуне ревитализације, чија круна треба да буде нова стална поставка.

У 21. век Музеј је ушао са руинираним објектима а девестиран као институција. Кров на згради музеја је на многим местима прокишњавао, што је довело до појаве влаге и прегоревања електроинсталација.

Због тога је стара стална поставка затворена 1996. године. Посебна прича је везана за простор неопходан за основни стручни рад. Запослени су били смештени у салама сталне поставке у крилу које је мање прокишњавало. Музеј није имао ни простор за депое па су сваких пар година збирке сељене из једних у друге просторе, из лоших у горе. Није постојала ни радионица, као ни опрема за конзервацију. Списак проблема је био дугачак, али сви они су имали један заједнички именуатељ – простор. Простор за поставку је био руиниран, простор за канцеларије, депое и радионицу није постојао, а зграде је имала неискоришћено, али и потпуно нефункционално, поткровље. Решење се наметало само по себи. Детаљном реконструкцијом целе зграде, која је подразумевала и функционално сређивање поткровља, санирали би се сви постојећи недостаци. На око 800 квадрата у приземљу би се обезбедио простор јавних музејских комуникација, с пријемном салом са инфо пунктом, гардеробом и сувенирницом, са салама сталне поставке, музејским мултинаменским клубом и галеријом за тематске изложбе, а на око 600 квадрата искористивог поткровља би се добили радни кабинети, центар за документацију с библиотеком, депо и радионица.

Пошто је осмишљена основна идеја, израђени су први финансијски предрачуни, који су указали да ставке општинског буџета намењене за културу нису могле да покрију предвиђене радове. Зато је било предлога попут: „Ви мало окрпите зграду и направите поставку, то је оно што се види, а остало ћемо после”. То је личило на начин на који су проблеми музеја (и не само му-

зеја) решавани деценијама уназад – паушали и привремено, без стратешких интервенција, што је на крају и довело до стања затеченог на почетку новог миленијума. Ипак, визију и груби стратешки план са исказаним фазама радова и приоритетима прво је препознало Министарство културе, које је обезбедило почетна средства, после чега се и оснивач, Општина Ваљево, укључила у финансирање пројекта. Ипак, као Дамоклов мач над целим пројектом се непрестано надвијао проблем могућег престанка финансирања, било од стране Министарства, било од стране оснивача, који би могао бити изазван турбулентним политичко–административним променама (читати: променом власти и сходно томе променом „гарнитуре”). Срећом, и поред тих промена целокупан пројекат је финансијски испраћен до краја. Невезано за овај срећан моменат сви радови су замишљени, и реализовани, фазно, по очекиваном темпу исплата, тако, да је у одређеном тренутку током радова и дошло до застоја или прекида финансирања, поједини сегменти музејске делатности су могли да се доведу у функцију.

Прва фаза је подразумевала потпуни довршетак службених просторија у поткровљу и њихово усељење, као предуслов за даље стручне активности. Она је реализована на самом крају 2002. године (уз мање интервенције и у наредном периоду).

Друга фаза је подразумевала довршетак радова (истина мањих) у Галерији за повремене изложбе, како би се створили минимални услови за програмске активности. Она је реализована у другој половини 2003. године.

Трећа фаза је подразумевала почетак и наставак грубих грађевинских радова у приземљу, у свим салама сталне поставке, али и довршетак поставке у подруму Муселимовог конака, како би Музеј могао да понуди публици и једну сталну поставку. Свечаним отварањем поставке „Сеча кнезова”, у марту 2004. године, реализован је тај сегмент ове фазе, а грађевински радови су настављени.

Четврта фаза је подразумевала наставак и довршетак радова у првој половини простора приземља, како би, ако дође до застоја у финансирању, поставка могла бар делимично да се реализује. Та фаза је довршена до краја 2005. године (пренела се и на почетак 2006), али, будући да је и финансирање настављено, није дошло до парцијалне реализације поставке.

Пета фаза је подразумевала довршетак свих радова у другој половини простора приземља, што би омогућило да се приступи и завршним пословима инсталације нове поставке, на којој се, са стручних аспеката, радило од завршетка прве фазе (по усељењу у поткровље), а интензивније од средине 2004. године (од отварања поставке у Муселимовом конаку). Та фаза је у грађевинском смислу, реализована до краја 2006. године, а нова поставка је отворена у мају 2007.

Грађевински радови су почели у пролеће 2002. године, и по завршетку прве фазе, на самом почетку 2003. колектив Музеја се уселио у новоформирану простор у поткровљу, где је, док су мај-

стори обављали даље послове у приземљу, могао да се активно посвети планирању будуће нове поставке. Тако се почело са реализацијом радног задатка: у згради која се још грађевински реконструирала, а која (као и скоро сви музејски објекти у Србији) није конструисана за потребе музеја, неопходно је осмислити а потом реализовати сталну поставку, која, по природи музеја, треба да буде комплексна, и да уз употребу предмета из свих збирки, хронолошки третира различите периоде – „од Ноја до АВНОЈ-а”.

Недоумице везане за овај радни задатак су пред колектив Музеја поставиле императиве решавања бројних проблема, од којих су главни били:

1. Проблем простора и правца комуникација
2. Проблем расподеле простора
3. Проблем организације посла у тиму и улоге дизајнера и комуникатора
4. Проблем заједничког идентитета
5. Проблем атракције

Поред ових, од почетка, али и током радова, јављали су се и многи други проблеми, како они иницијално решаваним круцијалних, побројаних, тако и други.

1. Простор и правац комуникација

Проблем простора и правца комуникација је наметала архитектура објекта Музеја. Приземна, издужена, зграда је већ била издељена на сале, које је било тешко реорганизовати, те није пружала могућности кружног тока кретања. Устаљени правац комуникација, установљен усељењем Музеја у тај објект 1969. године наметао је кретање од десног улаза, поред простора галерије, ка поставци, а по њеном обиласку повратак истим правцем.

Ова проблематика је разматрана из више аспеката, уз консултације са архитектама, и коначно решење је донело стручно веће. Разматрајући различите могућности, од којих су неке биле веома занимљиве, али конструктивно теже изводљиве, одлучено је да се правац кретања промени: да се улази с друге, леве стране, а да се, по обиласку простора, посетиоци враћају назад, али не у потпуности истим путем, већ да им се омогући да на пола повратне линије, пречицом уђу у пријемну салу, из које су и започели обилазак.

2. Проблем расподеле простора

Решавање проблема расподеле простора је претходно отворило и недоумицу основне концепције целе поставке, која се у пракси сводила на одговор на питање: да ли будућу поставку осмишљавати

а) методом излагања збирки као засебних целина, по којој би свака збирка или подзбирка имала свој, засебан, простор, или део једног простора, или

б) методом тематско–хронолошке наратије (презентације

јединствене „приче“), по којој би цела поставка представљала јединствену целину, саткану од више „поглавља“, од којих би свако представљало микс различитих збирки, у идеограмској служби илустрације нарације.

Ова почетна недоумица је на стручном већу решена у корист друге методе излагања. Заузет је јединствен став да она, иако тежа за реализацију јер захтева знатно више кретивности и веома висок степен тимскога рада, публици пружа богатији доживљај. Сходно овој одлуци прешло се на расподелу простора, уз поштовање императива које је постављала чврста, грађевинска, подела приземља на сале. Усаглашено је да се у постојећих десет сала, хронолошким редом, као својеврсна „поглавља јединствене приче“, припреми десет изложби са тематиком развоја ваљевског краја и Ваљева, од појаве првих становника до друге половине двадесетог века.

Пошто је одговорено на ова кључна, почетна питања, могло се прећи на решавање следећег проблема.

3. Проблем организације посла у тиму и улоге дизајнера и комуникатора

Будући да је планирана реализација десет засебних, али хронолошки повезаних, сталних изложби, од којих је свака, својим садржајем и саставом изабраних предмета, требало да буде комплексна, а да све заједно чине чврсту целину, већ на почетку рада је отворен проблем организације стручног тима.

Као могућности организације стручнога тима од почетка су се наметале две крајње могуће опције:

а) целокупан стручни део колектива се појављује као колективни аутор свих изложби садржаних у целовитој сталној поставци

б) пар стручњака су аутори целокупне поставке, док би преостали стручњаци, сходно својим специјалностима, преузели улоге стручних сарадника.

И једна и друга могућност су имале своје и добре и лоше стране. Прва опција је имала предност у збиру знања, идеја и креативности, који чини рад више људи, али и недостатке исказане у народним изрекама: „као рогови у врећи“ и „више бабица, килава деца“. Друга опција је омогућавала стварње чвршћег јединства укупне концепције и финалног резултата, али би довела до неафирмисања (као и немотивисаности, а тиме и незадовољства) већег дела колектива. Зато је пронађено својеврсно међурешење: цео колектив учествује у припреми поставке, али уз поделе на тимове задужене за поједине сале (елементе / поглавља / изложбе). За сваку од десет изложби одређен је тим од два до три стручњаком. Тако је сваки кустос био члан ауторског тима за две до три изложбе. Кустоси који раде на својим изложбама су могли бити стручни сарадници и консултанти и за друге изложбе, а поред њих тим за сваку изложбу је самостално, сходно тематици и потребама, бирао спољне стручне сараднике, консултанте и рецензенте за свој део преузетог посла.

Решавањем проблема интерне организације стручнога рада на припреми поставке наметнуо се нови проблем који се односио на улогу дизајнера. И овде су била могућа два крајња решења:

а) препустити дизајнерима потпуну слободу у дизајнерској модулацији замисли кустоса, или

б) ограничити дизајнере само на послове аранжирања, одабира боја и материјала, фонтова... у оквиру распореда који одреде кустоси.

И овде су обе могућности имале своје и добре и лоше стране. Прво решење би растеретило музејске стручњаке за активности које им по стручности нису примарне, али би могло да доведе до тога да самосталним овладавањем простором дизајнери учине непрепознатљивом замисао кустоса, нарочито имајући у виду наративну а не предметну основу концепције. Друго решење би анулирало ову могућност, али би, с једне стране, дизајнера деградирала на ниво аранжера, а с друге, кустосу би наметнуло посао за који и није баш компетентан (без обзира на то колико поједини музеалци воле да самостално дизајнирају своје изложбе – понекад и наметнуто, због недостатка средстава за ангажовање дизајнера).

Уз поштовања свих аргумената и за овај проблем је нађено одговарајуће компромисно средње решење. На основу почетних идеја стручнога тима, дизајнерима је препуштена велика слобода у одређивању свих елемената макро (тотал) дизајна – оних елемената поставке који се протежу кроз све сале, тј. кроз све изложбе: од избора боје и материјала зида, плафона, подне облоге и расвете, преко витрина, до величине, облика, боја фонтова за основне информативне елементе (уводне и тематске легенде, потписи, карте...). Што се тиче микродизајна (дизајнерско-аранжерска решења засебних целина унутар једне изложбе), ту је улога дизајнера имала онај ниво који су од њега тражили аутори конкретне изложбе, и од сале до сале је била различита. Код појединих микроцелина дизајнер је имао кључну реч, док је код других више бивао аранжер.

До оваквих решења није се дошло одмах, од почетка. Она су представљала резултат развоја пројекта кроз практичну реализацију, а практична реализација је условила и још једно, за организацију укупног посла веома важно питање–питање постојања и улоге комуникатора.

Будући да се активност израде поставке састојала од послова припреме десетак независних изложби, али изложби које заједно морају да престављају целину, од првих дана рада наметнула се неопходност успостављања још једне стручне функције. После поделе рада на тимове и одређивања улоге дизајнера, развој практичних догађаја при реализацији целог пројекта је наметнуо неопходност постојања својеврсног координатора свих активности, који би имао и ингеренције капетана брода, али и капитана тима, тј. стручњака чији посао још увек није термилолошки усаглашен, а један од термина у употреби је комуникатор, а зашто не рећи и режисер, али и уредник и продуцент. То је особа (или тим) која координира целокупне активности, а истовремено

но специјалистичко знање кустоса (условно речено: писца сценарија), уметничку креативност архитекте/дизајнера (условно речено: сценографа), али и вештине других сарадника (стручњака за расвету, за озвучење, програмирање...) продуцентски, уреднички и режисерски уобличава у целину која је јасна, разумљива, али и занимљива посетиоцима, што поред знања и искуства у организацији захтева и знање и искуство у раду са публиком.

Пошто је са одређивањем капитенске/капетанске/кормиларске/уредничке/режисерске/продуцентске/координаторске, тј. комуникаторске функције стручни тим био спреман да ефикасније настави започете активности, могло се приступити решавању других проблема.

4. Проблем заједничког идентитета

Будући да је рад на новој сталној поставци значио рад на десет независних изложби, отворен је и проблем како све изложбе објединити у једну целину са заједничким идентитетом, односно како десет засебних поглавља уконтинуовати у јединствену причу. Ово питање је егзистирало од самог почетка припреме поставке, али је добрим делом решено са решавањем претходних проблема.

Сама чињеница да се тих десет независних изложби хронолошки надовезују једна на другу дала је полазни карактер целине, који је додатно појачаван наредним решењима. Одређивање заједничког макро (тотал) дизајна заједничког за све изложбе је додатно учврстило неопходно јединство композиције (од подне облоге, преко расвете, до боје плафона и зидова и заједничких детаља као што су временске капије, истих графичких решења уводних и тематских легенди, потписа, карата... али и панои, рамови и витрине...), да би додатни императив за успешно обједињавање донела функција комуникатора. Та три елемента (хронолошка повезаност свих изложби, заједнички макро дизајн и рад комуникатора) довели су до тога да се скуп различитих изложби, које припремају различити тимови, са различитим консултантима и рецензентима, уобличи као целина јединствене поставке.

5. Проблем атракције

И на крају у презентацији, мада се то питање постављало од самог почетка и било је проткано кроз све претходне активности, отварао се проблем атракције, који се пластично исказивао кроз питање: *Шта да радимо када немамо Мона Лизу?* Ту Мона Лиза није само најпрепознатљивији светски музејски експонат већ синоним атракције која доприноси стварању свакодневних редова испред музеја. У нашим музејима постоје артефакта из палеолита, али они немају онај јавно препознатљиви ореол који имају налази из неандертала. Гамзиград и Виминацијум су од великог, интернационалног, значаја али не и познати и атрактивни као Помпеја или Ефес. Аварски појас, златна римска кацига, Винча и Лепенски Вир, у општој свести обичног посетиоца (још) немају онај

значај да би разгледање било довољно за снажан утисак какав изазива Тутанкамонова маска, Тајна вечера или пећина Алтамира. Тада се поставља питање шта, као доживљај, понудити просечном посетиоцу, али пре тога ваља одговорити на питање зашто му атракцију треба понудити.

Припрема сталне музејске поставке захтева велика знања, напоре и материјална средства, али и после њеног отварања бројне активности морају да се наставе. Непојављивање посетилаца у јавним просторима бюджетски финансираних јавних служби неће довести до финансијског краха, што је случај са привредним субјектима, али ће указати да музејска институција не остварује једну од битних сврха свога постојања, што доводи до краха циљева струке. Ако смо се сложили да је атракција неопходна, један од могућих путоказа за њено стварање нам нуде примери музеја Гугенхајмове фондације, од Њујорка до Билбаоа, али и многих других, новијих, наменски грађених музејских здања широм света. Креативне идеје ангажованих познатих светских архитеката обезбедиле су препознатљивост и атрактивност новим музејима и знатно пре него што су изграђени и свечано отворени. У овом тренутку, када се већина музеја у Србији налази у ненаменски грађеним објектима, а нагомилани просторни проблеми других музеја решавају настојањима да се и за њих пронађу сличне грађевине, овакво решење делује нереално, мада нису далеко дани када ће и ови видови устаљене међународне праксе почети да се и код нас примењују. До тада, атрактивност наше поставке, као предуслов задовољавајуће посете али и задовољства публике, мора да се тражи на другим странама. Пре свега морамо да будемо свесни чињенице да поставке не правимо за нас, већ за посетиоце, те стога циљ није наше одушевљење и доживљај већ одушевљење и доживљај посетилаца. Зато поред, у музејима уобичајеног, правила „његова висост предмет”, као почетна правило при осмишљавању поставке морају да заживе постулати „његова висост посетилац” и „не излажемо предмете већ идеје”. Усвајањем ових почетних правила, уз атрактиван тотал дизајн, коришћење макро и микро прича, догађајних и амбијенталних реконструкција и савремене технологије, Народни музеј Ваљево је настојао да створи специфичности као неопходан корак у стварању потребне атракције, која се може налазити у јединственим, вредним експонатима, али и у јединственом доживљају понуђеном посетиоцима.

Кроз Сциле и Харидбе које је представљао посао осмишљавања, припреме и реализације сталне поставке *Трећа димензија прошлости – поглед из будућности* „брод” Ваљевског музеја је прошао са следећом „посадом”:

Продуцент, уредник и комуникатор: Владимир Кривошејев (виши кустос)

Ауторски тим: Драгана Лазаревић-Илић (виши кустос, историчар), Гордана Марковић (виши кустос, етнолог), Владимир Кривошејев (виши кустос, историчар), Јелена Ивић (кустос, историчар уметности), Елизабета Чебашек (кустос, археолог), Боривоје Пантић (кустос, етнолог), Милан Веселиновић (конзер-

ватор – техничар, апсолвент археологије) и Александар Ивановић (сарадник – волонтер, апсолвент археологије).

Рецензенти и консултанти: проф. др Синиша Мишић (Филозофски факултет Универзитета у Београду), проф. др Мирослав Јовановић (Филозофски факултет Универзитета у Београду), др Недељко Радосављевић (Историјски институт САНУ), Бојана Михаиловић (Народни музеј Београд), Емина Зечевић (Етнографски музеј), Вилма Нишкановић (Етнографски музеј), Живка Ромелић (Народни музеј Крушевац) и Радмила Тешић.

Макродизајн: Душан Арсенић; Микродизајн: Слободан Секулић–Богдановић, Душан Арсенић и Милош Петровић; Електронски дизајн: Милош Лазић; Лектура: Милена Петровић; Превод: Јасмина Радић, Биљана Маринковић, Лора Петровић и Мирјана Љиљак; Стални сарадници на пословима техничке реализације: Станко Ранковић, Слободан Јовановић, Милош Новаковић, Светлана Вујић Енетах, Мирјана Костић и цео колектив Народног музеја Ваљево.

БОЈАНА ЂУРОВИЋ
Архитекта, Историјски архив, Београд



ИЗЛОЖБЕ У ИСТОРИЈСКОМ АРХИВУ БЕОГРАДА

Историјски архив Београда је 18. априла 2003. своје најзначајније документе сталном поставком изложио јавности. Отворене су вековима чуване књиге, списи, документи, успомене, тапије, завештања, дипломе, фото–албуми, тајне...

Једна од многих новобеоградских зграда је у својим депоима чувала затворену тајну историју града, коју је требало открити и на савремен начин представити публици...

Тајне се откривају са знатижељом, истраживањем, полако.

Стога је стална поставка замишљена као лавиринт до чијег се средишта долази преко уређеног парка, кроз осветљен и вертикалним паноима наглашен улаз у галерију. Назив изложбе – сталне поставке је „ВЕКОВИ БЕОГРАДА”.

Читајући путоказе – називе појединих поглавља посетилац трага за тајнама града, отварајући одавно затворене корице фасцикли.

Експонати су излагани на 3 начина:

1 На паноима који имају уграђене сопствене светиљке за сваки појединачни документ.

2 У кубусима од плексигласа у којима на посебним сталцима од танушних челичних профила по целој запремини скоро лебде документи постављени у коси положај, тако да су дводимензионални папири добили некако и своју трећу димензију. Постали су предмети сагледиви из разних углова.

3 Можда најзанимљивије: коцкице на зиду које омогућавају излагање малих оригиналних фотографија, писама, порука, цедуљица, позивница, где свака од тих малих дуго и пажљиво чуваних драгоцених ствари постаје сагледива из близине, а опет недодирљива.

Назив следеће изложбе је био „ДУНАВОМ КРОЗ ВРЕМЕ”. Отварање је било 18. септембра 2003. Аутор концепта изложбе др Бранка Прпа је желела да направимо једну ведру и веселу изложбу, пуну боја и ваздуха, па нам се тако наметнула идеја брода којим ћемо пловити „Дунавом кроз време”.

Наши панои су у благом луку постављени, формирали труп брода са прозорчићима у разним бојама. Поглед кроз сваки од тих прозора приказивао је неки аспект живота у граду поред реке и његову повезаност са светом путем те реке. На среди-

шту палубе су се налазила а шта друго, него једра, у која су се уткали пројекти зграда изграђених у складу са европским токовима у архитектури.

Децембра 2003. отворена је изложба „МОДЕРНА У БЕОГРАДУ”, у сарадњи са Народном библиотеком, и то у два простора: Галерији Архива и Галерији Народне библиотеке. Отварање је одржано у истом дану са сатом размака. Поставка је рађена симултано у два простора с два тима аутора – Прилично компликована организација. Визуелни идентитет обе поставке је инспирисан Маљевићевим сликама – Црвени троугао је у Архиву правио продор кроз црни квадрат у белом, а у Библиотеци је пробијао бели круг. Црни квадрат из пода је изашао у вертикални простор и формирао коцку у оквиру које су изложени експонати. Дела надреалиста, дадаиста, зенитиста, децембарске групе, фотографије Маге Магазиновић. Дакле, уметнички покрети који су се истовремено јављали у Београду као и у Европи.

У Библиотеци бели круг представља површину за излагање принтова плаката, скенираних докумената, увеличаних манифеста. Тако све изложено на паноима добија форму плаката. Експонати обухватају све области човековог стварања и учествовања у цивилизацијском тренутку.

Године 2004. у склопу изложбе „СВЕТЛО И ТАМА ГРАДА” у Галерији је изложен светлосни холограм Авалског торња, чији се пројекат чува у Архиву. Светло је избијало и кроз рупице у подијуму које су означавале план електрификације београдских улица у XIX веку.

Новембра 2004. изложба „САЧУВАТИ КЊИГУ”. Архив излаже своје најстарије и највредније књиге. Књиге излажемо као ноте у оркестру, а читаоци књига су музичари који на свој начин тумаче давно написан текст. Недостаје само диригент.





Крајем децембра 2004. „XX ВЕК – ВЕК РАТОВА”. Концентрациони логор. У логору тужни оркестар с писмима и фотографијама бањичких жртава. Бодље на жици која опасује логор су поруке које су логораша савијали у пушкице и некако преко ограде слали својим породицама.

Ван ограде су антикомунистички плакати у витринама документи о паралелном животу ван логора – Пројекција с фотографијама логораша из књига Бањичког логора се смењују на белом зиду. Непосредно поред антикомунистичких плаката. На црном поду који означава простор логора, исписана су имена и судбине логораша из бањичких књига.

Неко ми је рекао да је видео сузе у очима једне старије жене која је била на отварању изложбе.

Године 2005. изложбом „ЧОВЕК У ВРЕМЕНУ” обележена је 60–годишњица Архива. Изложба представља неке од легата који се чувају у Архиву. Поставка је инспирисана Далијевим сликама и његовим надреалним покушајем да заустави време часовником без казаљки, бесконачним протоком песка, стазом од црно–белих квадрата која надреално нестаје у лажној перспективи, осушеним стаблом које уместо листова и плодова носи поруке и зеље. На скоро свим Далијевим сликама, мртвим природама, налазимо неку скулптуру, у Архиву је то била биста Јосипа Броза Тита.

У априлу 2006. отворена је изложба „ЈЕДАН ОБИЧАН ДАН”. Дакле, тај обичан дан чине обични и необични људи у пролазу, послу, игри, разговору, путовању, венчању, балу... из различитих дана почетком XX века.

Ухваћен тренутак времена свих тих појединачних људи са својим судбинама – Сви они, свако из свог времена је створио један заједнички дан у овом нашем простору.



Године 2006 – одржана је и изложба „ГРАНИЦЕ”, која својом геометријском поставком географских, историјских и катастарских карти говори о потпуно апстрактном значењу граница.

Током 2007, изложбом „НОВИ БЕОГРАД”, осим што су изложени пројекти неких карактеристичних објеката, указано је на то да је Нови Београд изграђен по угледу на изворне Корбизијеве идеје о модерном граду по мери човека и његовој потреби за Сунцем, ваздухом и зеленилом.

Изложбом „ИСТОРИЈА ПОРОДИЦЕ – ИСТОРИЈА БЕОГРАДА” у кући породице ВЕЉКОВИЋ, Историјски архив излази из своје галерије. У кући с краја XIX века кубуси од плексигласа су, чини ми се, били прави изложбени мобилијар за излагање докумената јер су само истицали значај експоната, а при том нису конкурисали раскошном ентеријеру.

Документација о награђеним представама током „40 ГОДИНА БИТЕФ–а” изложена је у малим позорницама – удубљењима у високим црним зидовима који су простор галерије трансформисали у позорницу на чијим даскама су потписи највећих позоришних редитеља XX века. Изложба је још увек у току.

Свака од ових изложби је резултат заједничког рада. Аутор концепта сваке од изложби је др Бранка Прпа. Концепт даје „кључ” изложбе и на неки начин дефинише визуелизацију.

Архитекта даје предлог визуелизације изложбе, која је у складу с концептом. Истраживачи, архивисти дају предлог експоната. Техничка служба учествује у реализацији и својим стручним радом доприноси квалитету.

БОЈАНА ЂУРОВИЋ
Архитекта, Историјски архив, Београд



НОВА СТАЛНА ПОСТАВКА ПЕДАГОШКОГ МУЗЕЈА

7. децембра 2007. отворена је НОВА СТАЛНА ПОСТАВКА Педагошког музеја у Београду.

У раду на сталној поставци учествовало је више аутора:

1 Тим кустоса Педагошког музеја, који је осмислио концепцију поставке, чине: Бранислава Јордановић, Љиљана Станков, Маја Николова и Гордана Павловић–Лазаревић.

У складу са концепцијом, постављен је хронолошки и тематски след кретања кроз Музеј. Сходно томе ауторски тим је направио шири одабир експоната.

2 Архитекта ентеријера Тамара Скулић, у сарадњи са ауторима изложбе, направила је пројекат како ентеријера, расвете, тако и изложбеног мобилијара (витрине).

3 Тим за визуелизацију, који су чинили графички дизајнер Драгана Лацмановић и архитекта Бојана Ђуровић, покушао је да у задатим оквирима (концепција и ентеријер) створи различите амбијенталне просторе, који је требао да буду третирани истим језиком, а у складу с различитим периодима и темама.

4 Вајар Марко Црнобрња позван је да, у сагласју са својим уметничким виђењем, а у предвиђеним амбијентима, измашта животне ситуације својим скулптурама.

Захваљујући фантастичним организаторским способностима директора Војина Николића, сви ови аутори успели су да своје акције ускладе у циљу реализације сталне поставке.

Подлоге – панои у оквиру витрина, а и читави зидови облагани су принтовима по идејном решењу графичког дизајнера Драгане Лацмановић. Пратећи текстови груписани су у сивој траци од плексигласа, која нас води кроз све просторе и чини повезујућу нит.

Појединачни простори добили су по неким асоцијацијама своје доминантне боје:

развој писма – жута соба; школство и просвета код Срба од XII до XIX века – плава соба; школство и просвета код Срба у XIX и првој половини XX века – зелена соба; школство и просвета код Срба у XIX и XX веку – црвена соба.

Како су концепција и простор били већ давно дефинисани, то је дакле главни проблем или задатак архитекте био да се у вр-

ло ограниченом простору нађе места за врло велики број експоната. Експонати су у зависности од положаја и врсте изложени на помоћним сталцима и конзолама, тако да, било да су фотографије, књиге, документи или предмети, заузимају целу запремину витрина или лебде у стакленим коцкама на подлози од увеличаних фотографија.

Сваки од три амбијента уређен је у складу са концептом аутора, а ипак представља складну целину, разумљиву и занимљиву посетиоцима изложбе. Животност амбијентима у највећој мери дају скулптуре Марка Црнобрње, направљене од дрвета. У амбијенту прве школе, дечко, усамљен, седи на трonoшцу и својим крупним и радозналим очима упија знање. У амбијенту учионице с почетка XX века, дечко и девојчица седе у скамијама насупрот строге учитељице. Амбијент уметничких и занатских школа осветљава прелепа балерина.

У простор Музеја уграђени су савремени аудио-визуелни уређаји који омогућавају потпуније и савременије излагање и описивање изложених музеолошких јединица.

Сви елементи, чини се, нашли су своје место и створили хармоничну целину Нове сталне поставке Педагошког музеја у Београду.

Посебно занимљив простор је дечија играоница – учионица у подруму Музеја, а на самом улазу формирана је и мала продавница сувенира – Ови садржаји реализовани су по идеји директора Музеја Војина Николића и чине да Педагошки музеј постане један модеран и интерактиван простор.

Основне тезе којима се руководим при промишљању о поставкама су:

1 разбијање предрасуда о музејима, да служе само истраживачима и професионалцима;

2 приближавање музеолошких јединица посетиоцима, на начин који ће бити прихватљив и стручној и нестручној публици;

3 поента би требало да буде да се пред посетиоце изнесу живе емоције а не само артефакти;

4 покушај да се амбијентима и сценографским решењима живи људи доведу у контакт с људима који су некада живели.

Надам се да је **НОВА СТАЛНА ПОСТАВКА ПЕДАГОШКОГ МУЗЕЈА** одговорила бар неким од тих захтева.







ДЕФИНИСАЊЕ ПОЈМА САВРЕМЕНЕ МУЗЕАЛИЈЕ

Према мерилима савременог света музеји би требало да буду активно укључени у обликовању знања, јавних дискурса и друштвених промена. А наш циљ је управо да музејски рад буде у складу са новим теоријским приступима који нам засада, нажалост, стижу из других земаља где је музеологија призната као научна дисциплина.

Улога музеја и очекивања која музеологија ставља пред нас су лепеза нових идеја и приступа раду над којима се морамо озбиљно замислити.

Циљеви музеја могу се дефинисати као настојање:

- да се сачува што више наслеђених вредности;
- да се стварају нове квалитетне релације међу људима;
- да се очува природно окружење;
- да су свете и истините само људске вредности.

Овако дефинисани циљеви обезбедиће музејима сталан ауторитет у друштву. Музеји сада имају место које је између знања, образовања и разоноде. А заправо би могли бити више него што јесу, арена за историјску и политичку расправу. Али, музеји код нас још нису на путу за тако амбициозна очекивања, међутим, до сада су морали да понуде критички поглед на прошлост.

С тим у складу и приступ предмету – музеалијама мора бити савремен јер се према новој музеологији музеји сматрају не само местом чувања већ местом креирања идентитета (регионалног, локалног, групног, индивидуалног) а музеолошки рад замајцем друштвених промена. Када говоримо о предмету као музеалији, то подразумева његову могућност пружања великог броја информација а све из позиције документарности – критеријума истине.

Традиционални приступ музеју као институцији која прикупља и, грубо речено, гомила предмете које треба сачувати мења се у правцу да „баштина” подразумева и покретну баштину, то јест предмет који кореспондира унутар културе (место и време) у којој је настао и унутар заједнице у којој музеј делује. Изложени предмет надилази властиту истинитост и етичку неутралност јер је у ситуацији када му контекст даје ново значење.

Овакав приступ захтева од кустоса да стално надограђује своје теоријско знање основне дисциплине – у нашем случају

историје – али и музеологије, чије стандарде примењује у пракси. Од кустоса и његових теоријских опредељења зависи пре свега избор предмета који ће ући у збирку и који ће у будућности формирати слику о култури из које је потекао. Због тога је темљна теоријска обученост предуслов за промену идеје о музеју као застављеном времену, колективној меморији или идеализованој слици културе која се представља као реална.

Избор предмета је од пресудне важности јер је он инструмент којим ће се нешто презентовати заинтересованим посматрачима. Изложба би требало да буде симболичка интерпретација културе – догађаја а предмет је сегмент опште слике. Кустос се зато при сваком избору пита како најбоље одабрати експонат: „како ће се избором *баиш* и *ујараво* тог конкретног предмета формирати–остварити добар утисак о нама самима?”¹ Предмет не треба да буде опишљиви тродимензионални објекат „већ пре свега скуп информација о култури из које потиче.”² Поставља се и питање *ишја* је изабраним предметом *кусџос желео да каже* али истовремено и *ишја иосеџилац жели да види*?³

Да бисмо показали истину, јер као историчари тежимо истини, сударамо се са музеолошким стандардима: легенда не сме бити предуга; превелик број експоната оптерећује изложбу; превише докумената умањује атрактивност изложбе итд. На срећу, сада су нам на располагању нове технолошке могућности које ће кроз такозвану мултимедијалну изложбу заинтересованом посетиоцу пружити више информација. Али стално морамо бити свесни да ће на њега предмет оставити највећи утисак.

Чињеница је да се на важност предмета различито гледа јер се све више даје на значају нематеријалној баштини и новом приступу музеју као кући идеја а не кући предмета. Музеји без предмета претендују да „испричају целовиту причу” и „уводе све више интерпретативног секундарног материјала у своје поставе”⁴ али такав теоретски приступ није близак историјским изложбама. Музеј је извор другачијег сазнања од науке – непосредан је и са јаким вредносним и емоционалним обележјем и специфичним образовним потенцијалом. У последње време постоји криза идентитета струке и потреба да се музеј представи као научна установа а не образовна али у распореду делатности теоретска истраживања обављају институти, а њихови резултати су полазишта у музејском приступу теми. Значење предмета се ствара кроз лични и социјални процес. Ако је предмет део општег контекста, његова је функција да обрати пажњу на историјски тренутак или на неку личност. Предмет је чворна тачка јер у општем дешавању апострофира учесника у догађајима.

До сада важећи критеријуми за избор предмета били су:

- место настанка – национална, етичка, културна припадност;
- време настанка – старост;
- лепота (израда) предмета.

Време настанка, то јест старост предмета, још увек је мерило значаја тог предмета јер говори о континуитету „нашег” трајања. Што је време настанка удаљеније од нас то је предмет вредни-

¹ Љиљана Гавриловић, *Култура у излогу: ка новој музеологији*, Београд, 2007, стр. 98.

² Исто, стр. 134.

³ Исто, стр. 102.

⁴ Tomislav Šola, *Marketing u muzejima ili o vrlini i kako je obznaniti*, Beograd, 2002, str.53.

ји. А да ли јесте тако? Да ли је већи уложени труд да пронађемо предмет из ранијих епоха условило и да га више ценимо? Да ли смемо да занемаримо значај дешавања која су утицала на промене не локалних него светских размера као што су били ратови у 20. веку зарад турнира средњовековних племића? Мислим да збивања према свом значају морају наћи места у музеју а не само на основу своје старине.

Сам естетски критеријум кустоса усмерава на репрезентативан примерак истичући његову лепоту, а не његово место у стварном свакодневном животу.⁵ На срећу, теоријска знања из примарне дисциплине – историје – упућују нас на поштовање наизглед неугледних али значајних ситница које употпуњују слику о неком догађају или појави дугог трајања. Пример су сачувани предмети из логора који ни својим изгледом ни материјалном вредношћу не привлаче пажњу али је њихов историјски значај непроцењив.

Иако ови критеријуми остају и даље валидни, кустос у предмету мора да препозна и истакне његову вишезначност. Јер осим временске и географске лоцираности предмет може да буде репрезент утицаја околних региона или модернизације која га не показује као аутентичан производ културе у којој је настао. Разни утицаји током настанка, као и употреба у различитим приликама и периодима, предмету дају вишеслојност.

Када о неком предмету размишљамо као историјском, уз наведене критеријуме ослањамо се на примењиве принципе:

– порекла и коришћења предмета.

За историјски предмет ово су најважнији принципи. Ако под њима подразумевамо ко је нешто направио или ко је нешто користио и ако знамо да је човек стваралац историје, онда је порекло на врху лествице показатеља који ће нас определити за неки предмет.

Архивска грађа је основ теоријског тумачења деловања појединца који је учествовао у догађајима и утицао на ток промена које су означене као историјске. Лична заоставштина (перо, шешир, рукавице, писмо, књига са посветом, фотографије...) хуманизоваће тог појединца и показати да је имао врлине, мане, љубави, успехе, промашаје. Писана грађа и предмети ће се прожимати и дати најприближнију–истиниту слику о човеку који се можда својим чињењем издвојио као препознатљив и јединствен или о човеку као једном од многих који су заједно „градили” историју. „Предмети и људи имају одређени контакт и стварају причу кроз јединствену интерпретацију предмета. Уз поједине предмете може се везати особно искуство и јако емотивно значење. Такви предмети представљају памћење.”⁶

Према класичној музеологији нема музеја без предмета и он се ставља у центар музејског деловања и постојања. Из тога произлази да је основни циљ музеја чување и показивање предмета. Оваква музејска делатност је одређена жељом да се употпуни и визуелизује укупно људско знање. Најчешће, када се помене музеј, подразумевају се знања о прошлим временима. Изгледа да са-

⁵ Ако говоримо о 19. веку радо ћемо се определити за стаклене чаше и порцелански тањир иако је у то време огроман проценат људи још увек користио плехано посуђе

⁶ Etnološka istraživanja, Zvezdana Antoš, Prema određivanju novih kriterija i pristupa sakupljanju predmeta za muzejske zbirke, Zagreb, 2003, str. 142.

дашњост није достојна да се њоме бавимо. Заборављамо да ће већ сутра неко желети да завири у „наше” животе. Зато је неопходно да направимо услове да будуће генерације дају свој суд о прошлим, тј. нашим временима. Питамо се да ли су музеји опремљени и дужни да прикупљају баш све што може бити релевантан експонат? Ако јесу, онда то приморава кустоса да буде судија и одлучи шта је то што ће једног дана реално одсликати овај тренутак? Шта је то што ћемо одбацити? Да ли вреба замка да оно што је нама сада блиско због нашег непрепознавања буде неповратно изгубљено? Можда би требало да размишљамо у правцу прављења специјализованих збирки при институцијама чије се деловање не сме занемарити (Завод за уџбенике; разна министарства; велике компаније – пример Народне банке; Универзитет...). Тако би музеје просторно растеретили нагомилавања, а предмет би био сачуван у аутентичној средини настанка или употребе. Стручни рад на таквим збиркама био би у директној вези са матичним – надлежним музејом. Овако организована делатност би морала бити регулисана Законом о музејској делатности јер се осим чувања поставља и питање власништва збирки а самим тим и односа према сачуваним предметима. У свету, што није случај са нашим законодавством, било која употреба предмета је дефинисана: од материјалних оквира до непрофитне узајамне позајмице или коректног навођења извора то јест власника предмета.

Као што видимо, улога музеја се променила и они нису, или барем не би требало да буду, само место презентације прошлости. Светски музеји својим деловањем планирају обликовање будућности: „јер стварање културе, прављење изложбе као дела културне продукције укључује промишљање прошлости и њено укључивање у изградњу визије будућности, чиме се обликује перспектива за будуће генерације”.⁷ Промениле су се и околности у којима музеји делују и системи вредности су промењени. Фактори промена су профит и инструментализовано знање, што отежава кустосу посао да пронађе меру између крајности које му се намећу као референтне истине. Кустос би у жижу свога интересовања требало да стави обичан свакодневни живот и човека који трпи све политичке, инфлаторне, медијске и друге притиске који му креирају живот често без његовог свесног, а још мање добровољног пристанка на то. Креатори ширег друштвеног миљеа су из редова науке, културе, економије и њихово деловање (заоставштина) би требало да пронађе место у музејима. Чини се да је боље имати у збирци и који предмет више и пустити да време одвага његову важност него га несмотрено изгубити.⁸

Рedefинисање појма предмета враћа нас на базично питање: шта је музеј и да ли су музеји данас исти као пре сто година када су основани или је њихова улога у друштву промењена? Сигурно да јесте промењена али је она можда само део налета модерних идеја које прожимају све области друштва (уметност, мода, начин становања, технолошки напредак) и које ће у неком следећем тренутку поћи неким новим правцем и можда ће тада поново експонат добити централно место. Ако се сада у богатим инсти-

⁷ Љ.Гавриловић, нав. дело, стр.92.

⁸ Можда би требало размотрити искуство такозваног отвореног депоа (Offenes Depot) у Eisenhuettenstadtu где грађани сами доносе предмете које су свакодневно користили у предходним „комунистичким” годинама.

туцијама у свету одвајају велика средства која се троше на проналажење материјалних остатака који ће бити потврда библијских житија, онда је нама дилема мања. Предмет као материјани доказ човековог деловања увек ће бити у мањој или већој мери основ музеја. Он нам пружа емоционални подстицај и естетско задовољство које није могуће ако исти предмет гледамо на екрану свог компјутера.

Имајући у виду сва очекивања пред којима су музеји, тешко је дефинисати шта је савремена музеалија. Одговор на ово питање треба да наслути овај семинар и да својим закључцима делујемо на законодавце да у будућем Закону о музејској делатности предвиде лакши приступ грађи или боље речено обавезан примерак из области друштвене делатности, а код појединаца изградити поверење и створити услове да своје колекције донирају музејима. И када се налазимо пред дилемом да ли је овај тренутак достојан места у музеју сетимо се да је „Бити у стању препознати садашњост у прошлости и препознати у њој заматак будућности исправно настојање. Садашњост је пак, само процес претварање прошлости у будућност, нестално место где се сећање сусреће с потребама и жељама ”.⁹

⁹ Т. Šola, nav. delo, str.148.

ДР ДУШИЦА БОЈИЋ
Виши кустос, Историјски музеј Србије, Београд



САВРЕМЕНЕ МУЗЕАЛИЈЕ ИЗ ВИЗУРЕ ЗБИРКЕ АРХИВСКЕ ГРАЂЕ

Архиви су централне институције у којима се чува фондована архивска грађа. Пошто ове институције имају право првенства откупа грађе, музеји најчешће за своје збирке добијају мање значајну појединачну архивску грађу. Догађа се да поједени градови или места у Србији немају и архив и музеј па тако делови архивске грађе путем откупа или чешће путем поклона појединаца стижу на трајно чување у музеје. Често се догађа да породице делове својих приватних архива искључиво желе да поклоне или продају баш одређеном музеју, и тиме своје порекло отргну од заборавља. Наравно, музеји поред чувања предмета и осталог материјала имају обавезу да га конзервирају и излажу у јавности. Некада то представља један од главних мотива многима који желе да се документација њихових породица трајно сачува и представи.

Велики број музеја у Србији чува ову врсту грађе распоређену у више збирки по различитим периодима. Тако се документи могу наћи у оквиру збирки фотографија, знамења, оружја, ликовној и осталим збиркама, повезани са другим музеалијама које се тичу одређеног временског период, на пример историје од 1878. до 1918. или од 1918. до 1941. године. Оваквим распоређивањем архивалије допуњују збирке и могу представљати значајне делове везане за њихове фондове.

У оквиру рада музеја у Србији још увек није територијално дефинисан сакупљачки и истраживачки рад. То би значило да није прецизно одређен рад матичних музеја, регионалних градских музеја и музеја за посебне намене. Оваква дефиниција подразумева и врсту материјала коју би они прикупљали. Било би сасвим логично да се градски музеји баве у сакупљачком и истраживачком послу локалном историјом. На тај начин би се до највеће прецизности могла довести истраживања која нису позната широј јавности. У таквом раду музеја на једноставн начин би било могуће доћи до значајне архивске грађе која би допуњавала већ постојеће целине или расветљавала потпуно непознате детаље у историји.

Врло често се догађа да се рад и надлежности републичких музеја поклапају са радом градских музеја. Долази до преклапања приликом набавке нових материјала или немогућности прегру-

писавања материјала по логичном сабирању у одређеним музејским збиркама.

Морамо се запитати и прецизирати који од наведених типова музеја прикупљају, обрађују и чувају музеалије од великог значаја, ко прикупља музеалије локалног карактера, а ко прикупља музеалије које припадају збиркама посебног типа (музеј хлеба, музеј хемије или музеј спорта...)

Претпоставља се да руководства градских или регионалних музеја теже ка значајним предметима и архивској грађи која ће бити у њиховој надлежности. Тиме би ови музеји добили на посебној важности а њихове збирке би на значају. Овакав однос повлачи питање какву ће у том случају прикупљати велики музеји као што је Историјски музеј Србије или Народни музеј у Београду?¹

*

Приликом приказа збирки Историјског музеја Србије морају се нагласити њихов обим и разноврсност.² Врло често се у збиркама нађу музеалије које би другачијим распоредом много функционалније користиле кустосима а тиме би њихов значај на изложбама био већи.

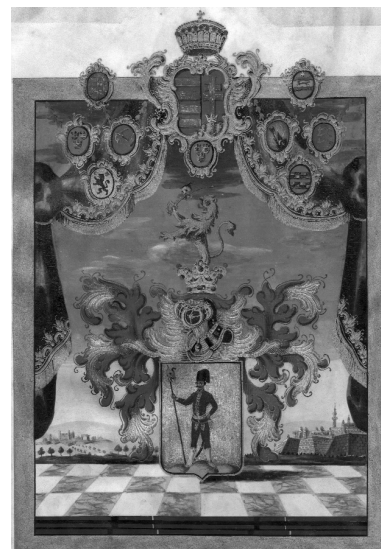
Из тих разлога је током 2001. године договорено да се у оквиру ИМС-а формира Збирка архивске грађе, која би у своје окриље повукла све архивалије распоређене по осталим збиркама. Тако је и учињено па се за кратко време дошло до преко 2 000 инвентарних бројева са више подбројева. Скоро сваки други инвентарни број има у себи по две, три а неки имају чак више десетина подбројева. До краја 2006. године у оквиру Збирке архивске грађе евидентирано је око 4 000 музеалија. То је углавном ситна архивска грађа, у коју спадају: чланске књижице, пасоши, личне карте, писма, акције банака, дневници, појединачна документа, посмртнице, рачуни, интересантни судски предмети, укази, калфенска писма, повеље и многи други...

Суштина набавке ове грађе је у њеној визуелности. Она се, између осталог за музеј набавља по њеној декоративности или допадљивости. Приликом набавке ове грађе посебно су важни детаљи, ликовна решења на њој, потписи које поседује, кратки садржаји који могу бити од посебног значаја за одређене изложбе.

Набавком ове грађе кроз различите периоде могу се пратити трендови – осавремењавање многих папирнатих предмета чији је значај необично важан како за државу тако и за персонални идентитет.

Кроз време мењају се облици личних карата, пасоша, здравствених књижица, чланских карата... Свака промена у држави прати промену документа: од боје, преко грбова и других верских, националних или партијских детаља на њима.

Статус архивске грађе у музејима углавном није законом регулисан. Једино је архивска грађа везана за живот и рад Николе Тесле у Музеју Николе Тесле прошла кроз законодавну процедуру



¹ Врло често се догађа да због политичког опредељења директори неколико градских музеја у Србији имају много једноставнији приступ државним органима, па тако и већу могућност приликом набавке савремених музеалија за своје музеје. Шта се догађа са знамењима или делом документације СФРЈ па потом СРЈ? Ове државе којих више нема имале се државне симболе: заставе, грбове, печате, савезне и републичке формуларе, законодавство, документацију... Управа је била подељена и на локалну па би по том принципу и требало прикупљати материјал вредан музејског чувања.

² Историјски музеј Србије има *машичне збирке*: Примењене уметности, Оружје и војна опрема, Униформе, Заставе, Печати, Реалије, Плакати, Карте, Стара и ретка књига, Знамења, Фотографије, Старе разгледнице и *збирке које су у надлежностима друге институције заштитице*: Етнографска, Археолошка, Ликовна и Збирка архивске грађе.



ру. Овако важан статус ове збирке проистекао је из значаја који Никола Тесла има за истраживања у области електротехнике.

Историјски музеј Србије, као једна од најзначајних културно – националних институција у Србији, у оквиру своје збирке архивске грађе чува значајна документа везана за историју српског народа. На бројним изложбама презентујући важну историјску грађу истичу се углед, утицај и значај Србије у свету. Из тих разлога за одређени број архивалија које се налазе у збирци ИМС–а мора се обезбедити статус грађе од *изузетног значаја*. До сада су се углавном делови или појединачне музеалије из збирке архивске грађе на основу мишљење комисије за музејске процене, категорисали само у групу предмета од *великог значаја*.³

Да би Збирка архивске грађе у неком музеју била правилно процењена, нужно је написати предлог Скупштини Републике Србије. Тиме би, на основу валидне процене, била извршена категоризација одређених архивалија, чиме би оне добиле прецизан статус у оквиру музеја а тиме и у оквиру државе. У ИМС у оквиру збирке Архивске грађе чувају се *илемичке царске повеље* које сигурно заслужују такву категоризацију. Царске повеље су музејски предмети од *изузетног значаја*, имају своју друштвену, културну, историјску, моралну, а посебно ликовну вредност. Ме-

³ У оквиру ИМС–а до половине деведесетих година двадесетог века постојала је комисија за процену музејског материјала који се откупљивао за збирке, на њеном челу се налазио музејски саветник Ђорђе Митровић. По његовом одласку у пензију таква комисија више није формирана.

ђу архивском грађом од *великог или посебног значаја* значаја су, свакако, укази, дипломе, калфенска писма, владарска преписка, дневници познатих људи, посебне банковне акције...

Статус архивалија је посебно важан ако се оне налазе у самосталној збирци. Неажурност приликом њиховог одређивања може се правдати управо тиме што се оне по музејима у Србији налазе углавном у мешовитим збиркама које су ограничене историјским периодима. У таквим комбинацијама предмета, надлежни кустоси, бавећи се својим периодом, неосетно фаворизују визуелно интересантнију групу предмета, па тако често занемаре значај појединих делова збирке коју воде.

Архивска грађа је дуго низ година служила углавном као помоћни музејски материјал на историјским поставкама. У последње време архивалијама се даје већи значај, можемо претпоставити да су на то утицали значајни, вредни откупи или поклони који су овим путем ушли у музеје. Значајна архивска грађа најчешће служи као основа *концепције* и *историјске подлоге* скоро сваке модерне изложбе. Она утемељује сваки садржај, даје му посебан значај и аргументовано описује епоху која се визуелно представља јавности. Постоје и делови архивске грађе чији је садржај толико интересантан да се могу критички приказати у виду монографија и тиме популаризовати збирку којој припадају.

*

Архивска грађа, као и сваки други музејски предмет, трпи промене кроз време. Те промене можемо приказати на основу бројних примера. У XIX веку запосленост у Србији била је изузетно мала. Често је *указе* за постављење на одговарајуће положаје у више звање потписивао сам владар. ИМС, у оквиру своје збирке, има преко 130 указа од времена кнеза Милоша Обреновића до краља Александра I Карађорђевића. Они су са изузетно лепим литографским решењима, украшени најчешће грбовима у златотиску, са сувим жиговима преко којих се налазе богато декорисане перфориране руже.

Укази су се додељивали за државну или војну службу. Указе су примале дипломате за своје дужности али и обични радници за своја постављења. Наравно, идејна решења ових форми умногосте су се разликовала. За најважније државне службенике укази су били посебно ликовно – графички декорисани а за ниже службенике укази су били са много једноставнијим ликовним решењима. Ипак су указивали велику почит лицу које их је добијало.

Касније су укази додељивани на много једноставнијим штампаним формуларима, а у савременом периоду губе значај *указа* и добијају назив *решење за радно место*, која се у последњим годинама извлаче на компјутерским штампачима на обичној хартији без икакве чак и формалне декорације. Савременост, велика запосленост, брзина живота у наредним годинама довели су до тога да ћемо своје *указе* – *решења за радни однос* примати електронском поштом, а то ће бити посебно тежак начин за трајно чување документације.

Искусство нам казује да се архивалије најбоље чувају у материјалном облику. Свако фотографисање, скенирање, пребацивање на модерне медије има свој рок трајања. Врло често се догађа да документи сачувани на целулоидној траци избледе, они на компјутерским дискетама после извесног броја година просто нестану. У најмодернијем облику отприлике од 2000. године чувају се на ЦД и ДВД системима. Нова технологија код савремених музеалија тек треба да буде истражена, да би се утврдила њена постојаност.

Време од почетка XX века до данас се умногоме променило. Музеалије које су биле необично важне у ранијем периоду данас могу бити потпуно неважне и безначајне. За пример можемо узети банкарске акције. Некада, крајем XIX и почетком XX века, придавала се велика пажња визуелном изгледу банковних акција. Што је била већа вредност акције то је њен изглед био декоративнији, употпуњен државним грбом, обележјем банке, са изузетним графичким или флоралним мотивима. Чак су и вредносни купони који су ишли уз акције имали интересантне визуелне детаље који су их повезивали са основном акцијом. Данас, 2007/2008. године, банковне акције такође припадају свету дигиталне форме и губе значај који су некада имале.

Да ли ћемо у музеје, надаље уносити архивску грађу везану за значајне личности (дневнике, важне партијске програме, законодавне и судске одлуке ...) или ћемо прикупљати и осталу веома распрострањену грађу као што су, на пример, формулари из различитих области (за упис на факултет, за запослење, књижице различитих удружења, организација, секција, рекламне флајере итд.)? Не сме се превидети да је ова врста грађе била више него интересантна половином XIX и почетком XX века. Врло често су веома драгоцене биле уписнице на Велику школу, програми рада факултета, индекси и дипломе које су поседовале значајне историјске личности али и припадници грађанског или сеоског сталежа. Међу бројном грађом као посебан раритет чува се рачун *Робне куће Мишић* из тридесетих година XX века. У поређењу са фискалним рачунима нашег времена, када се куповина обавља по више пута у току дана, он представља право мало уметничко дело.

Из свега наведеног може се закључити да су савремене музеалије, барем што се тиче архивске грађе, значајно измењене и најчешће у дигиталној форми за коју, због недостатка искуства, нисмо сигурни какав ће ток у архивирању и чувању имати. Ко нам може гарантовати дужину постојања дигиталних дискова и квалитет снимљеног материјала?

Зато се мора на највишем нивоу, преко Министарства културе, направити договор како ће се даље прикупљати и чувати савремена архивска грађа. Да ли ћемо све савремене музеалије дигитализовати и чувати у таквој форми или ће се наћи други модели за трајно чување архивске грађе у музејима.

*

Архивска грађа у музејима има статус музејског предмета и третирана је као таква. То значи да се она појединачно описује, евидентира се сваки папир или предмет, књижице, свеске, ноте-си, блокови, воде се исто као сваки музејски предмет, а не као архивалије у архивима. То значи да се приликом обраде за сваки део архивске грађе који представља логичну целину отвара *музејски карџон*. На картону постоји инвентарни број са подбројевима, уписује се година настанка, у чијем издању је објављен тај део грађе, где је она објављена, затим се уписују димензије (ширина, дужина, висина) физичко стање документа у моменту када је примљен у музеј. Поред наведеног, посебна пажња се води о томе да ли је документ негде већ објављиван или у какве је сврхе све коришћен. Најпре се откупљује документација која је значајна али до уласка у музеје није коришћена у сврхе објављивања, пошто се тиме умањује њена вредност.

Највећи проблем око руковођења Збирком архивске грађе у оквиру Историјског музеја Србије представља њено увођење у групу матичних збирки. Новом систематизацијом, нешто више од годину дана по формирању ове збирке, уређено је да она заједно са Ликовном, Етнографском и Археолошком збирком уђе у ред нематичних збирки. То је оправдано тиме што матичност над овом групом музејских предмета имају архиви. Међутим, ова врста архивске грађе је мало интересантна за архиве, пошто се углавном набавља да би допунила изложбене поставке или била помоћни предлогак приликом научно-истраживачког рада везаног за одређену поставку. Како смо претходно навели, посебно је важна њена декоративност, којом на изложбама треба да привуче пажњу посетилаца. Категоризацијом ове збирке у нематичну групу, смањује се значај њених највреднијих музеалија, путем којих би музеј део свог трезорског блага могао да презентује и на светском нивоу. Све ово указује да би збирку Архивске грађе која се налази у оквиру ИМС-а требало додатно заштитити доделивши јој барем статус матичне збирке музеја.

ДР МИЛАНКА ТОДИЋ
Професор, Факултет примењених уметности Београд



ФОТОГРАФИЈА ОРИГИНАЛ ИЛИ КОПИЈА

*За очи које хоће нешто да сазнају и да се забаве,
фотографија је бескрајно више умела да исцрича.*
Расико Пецировић

У филму *Црна мачка бели мачор* Емира Кустурице из 1998. године један од бизарних јунака с поносом каже: „Наш виски је бољи од оригинала”, док се вози прашњавим путевима дуж валовитих обала Дунава. По дефиницији свака копија, била она на тржишту обичних предмета или уметничких дела, требало би да буде лошија од оригинала, а не обрнуто. Инверзија у којој копија стоји квалитативно испред оригинала није само духовита реплика у Кустуричином филму, она указује на дух времена у коме се радикално и доследно брише култ оригинала. У свету препуном копија, који се простире далеко изван физичких граница Дизниленда (у Америци, Француској, Јапану) и светлуцавих зидова мегамаркета, питање оригинала се систематски демитологизује, а позиција копије се све више истиче на економском, а онда и на сваком другом плану.

Оригинал, од латинског *origo* у смислу почетак, извор, сматран је вековима за посебну драгоценост, вредну сакупљања и чувања, али и специјалног показивања и излагања пред очима јавности, како у контексту уметности тако и у комерцијалним круговима вашара или продавница брендиране робе. На другој страни, као његова сенка, стајала је копија. И она долази од латинског *copia* и значи богатство, изобиље, како стоји у *Великом речнику савраних речи и израза* И. Клајна и М. Шипке (Нови Сад 2006). Може ли се онда рећи да копија, будући да означава богатство и изобиље, подразумева квантитет, док оригинал нуди квалитет? И може се ли се очекивати да ће једном тај квантитет прерасти у нови квалитет, како неки сматрају? Однос оригинала и копије или квалитета и квантитета, мора бити дијалектички утемељен, учили су теоретичари марксизма, али у свакој цивилизацијској епохи он је био мање или више драматичан и контроверзан. Једном се, на пример, тај узбудљив однос оригинала и копије може поставити у виду питања: „Откуд Леонардовој Мона Лизи бркови?”, као што је урадио Милан Дединац 1934. године, а други пут се може рећи да је виски, то статусно пиће богатих, бољи када се производи у пиратским радионицама сиромашних, како је 1998. сматрао Кустуричин филмски јунак рачунајући на симпатије публи-

ке која је баш тада преживљавала беду економских санкција и међународне изолованости.

Валтер Бењамин је у свом најславнијем есеју, који се у последњим деценијама 20. века и не без разлога навелико цитира, отворио Пандорину кутију када је проблем оригинал/копија смело довео у везу са нестанком ауре у уметности. Есеј *Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности* (1936. године) већ је у наслову нагласио преломни значај техничких, дакле, механичких и технолошких, а не мануелних поступака репродуковања уметничког дела. Бењамин је, као прави представник „критичке теорије”,¹ успоставио дијалектички однос између концепције „ауре”, тог „паучинастог ткања” времена и простора и уметности. Тренутак Овде и Сада, у коме настаје оригинално уметничко дело, суштински се разликује од његове механичке репродукције јер она не само да не познаје ограничења просторно–временских координата него не признаје ни традицију. Према неким аналитичарима, Валтер Бењамин је доста непрецизан у извођењу фундаменталног и далекосежног закључка којим се „на душу” механичког репродуковања, тачније фотографији, ставља нестајање тајанствене ауре.²

Насупрот традиционалног уметничког дела које се конституише као оригинал у контексту једне културне епохе и на једној географског тачки, он је поставио медијске и масовне слике у којима царује копија. Оне слободно лутају и пливају из једног у други културно–социјални амбијент с једног меридијана на други, јер се могу умножавати и дистрибуирати било кад и било где пошто нису укотвљене нити за име аутора нити за традицију нити за било како профилисан контекст.

Квантитативно увећање продукције водило је, по Бењамину, ка квалитативним промена у природи уметничког дела. Фотографија, као заиста нов поступак механичког умножавања слика, полетно је испунила породичне фотографске албуме у 19. веку. Затим је, у првим деценијама 20. века, прекрила новине и илустроване ревије, што је означило крај једне концепције лепих уметности и отворање ере масовних и медијских слика. Већ у првим данима после открића фотографије, дакле од 1839. године, страховало се да ће она променити свет уметности, па су неки критичари брзоплето узвикнули: „Од данас сликарство је мртво!” Али, нешто мање од једног века требало је фотографији да темељно редефинише односе између оригинала и копије и да доведе у питање ту јединствену ауру уметничког дела, његов мистични и трансцендентални квалитет.

О битним променама у позицији уметничког дела до којих је дошло са открићем фотографије оригинално и занимљиво, али и мало познато, писао је Растко Петровић, готово истовремено кад и Валтер Бењамин. Поменути чувени Бењаминов есеј објављен је 1936. године, а Растко Петровић је своја размишљања о фотографији изнео у тексту *Судбина гравире пре и после проналаска фотографске слике у листу Полишика* 1934. године.³ Растко је, најпре, подсетио читаоце да је „почетком петнаестог века у Немач-

¹ Валтер Бењамин је есеј *Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности* објавио у француском преводу маја 1936. године у часопису *Zeitschrift für Sozialforschung*, али прве реакције његових пријатеља и јавности биле су врло хладне, чак поражавајуће, М. Бродерсен, *Биографија Valtera Benjamina, Treći program Radio Beograda*, 133-134, 2007, 165-169; М. Ђорђевић, *Frankfurtska škola i Walter Benjamin*, http://www.openbook.ba/izraz/no09/09_mira_dordevic.htm

² W. Benjamin, *Eseji*, Zoran Konstantinović, prevod: Milan Tabaković, Beograd 1974, 115-149; В. Бењамин, *О фотографији и уметности*, превод: Јовица Аћин, Галерија Артгет, Културни центар Београда, Београд 2007, 101-106; Н. Кояма, *The Idea of Originality in Media: Walter Benjamin and Hannah Arendt*, <http://beard.dialnsa.edu/cefraller/papers/KoyamaHanako.pdf>.

³ Н. Ј., Судбина гравире пре и после проналаска фотографије, *Полишика*, 10. 02. 1934. Приказ се односио на изложбу у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић” у Београду и графичке листове Ивановића, Стијовића, Петрова, Радовића, Милосављевића, Бешевића, Кујачића, Куна, Балажа итд.

кој неко први скинуо отисак са цртежа урезаног на дрвену плочу и тим једним проналаском приближио целу сликарску уметност масама(...). Од готских дрвореза на којима је иза орача и ратника представљена смрт до епиналских илустрација за време Француске револуције на којима се види Шарлота Кордеј над кадом Марата, гравура је поступно све више својина маса, било ко да је израдио као арије којима је давно заборављен композитор. Мали човек је волео гравуру, умео је да процени њену документарну и цртачку вредност.

Потом је дошао проналазак фотографије. Као што је много доцније, масама заменио позориште филм, фотографија им је одмах заменила гравуру. За очи које хоће нешто да сазнају и да се забаве, фотографија је бескрајно више умела да исприча. Пред њом је, као документ, гравура подлегла истог часа. Све друге врлине гравуре, уметничке и занатске, постале су пред убедљивошћу фотографског снимка другоразредне”, закључио је Растко Петровић.

У тренутку када је ступила на историјску сцену фотографија је понудила задивљујуће тачну и прецизну слику за коју су савременици тврдили да је огледало саме природе. Савршенство миметичког представљања уз обиље детаља истицано је с посебним усхићењем јер су, уз помоћ лупе, прве дагеротипије које су углавном представљале панораме градове, баш тим „очима које хоће нешто да сазнају и да се забаве”, нудиле визуелно задовољство неупоредиво с претходним искуством опажања. Специфично фотографска, тј. механичка оптика камере, која је егзактнија и прецизнија од људског ока, увела је фотографску слику у систем научних и полицијских архива, где је остала до данас. Она је незаменљива у структури великих филмских остварења, поменимо само *Увећање* Микеланђела Антонионија из 1966. године, али и у свакодневним телевизијским извештајима.

Настојање фотографије да тачно прикаже свет, не треба заборавити, од самог почетка је било проблематично јер је камера наместо континуитета у природном опажању понудила дисконтинуитет и фрагментарност али не више гледања већ представљања. Врло је важно тачно разумети разлику између спонтаног и природног опажања и посредованог гледање кроз објектив, тј. снимања и кадрирања као процеса представљања и артикулисања поља виђеног. Визуелна порука фотографске слике, ма колико била тачна, није нужно и истинита, како је то, још поводом натуристичког сликарства, увидео Магис.

Фотографија Ане Маринковић, на пример, коју је почетком 20. века снимео Марко Стојановић у отвореном трамвају на београдским улицама сасвим прецизно информисе све посматраче који су гледали ову фотографију током њеног стогодишњег постојања како је изгледала Ана Маринковић из профила, какву је хаљину обукла тог летњег дана и како је „ухваћена” у тренутку када је закопчавала рукавицу. Али, баш та миметички прецизна механичка слика у обиљу детаља пропушта да саопшти неке битне чињенице. Не може се на основу ове фотографије знати да ли је



трамвај застао или се креће, тј. да ли Ана одлази или долази, нити тачно место и време када је „ухваћена” баш та а не нека друга сцена. Ова фотографија, као и већина других, не говори ништа ни о разлогу свог настанка, али ни о самој личности модела нити о животу пре и после фотографисања. Фотографска визуелна порука је, како је то тачно приметила Сузан Зонтанг, истовремено прозирна и тајанствена. „Што вам више, говори то мање знате”, сматрала је и славни фотограф Дајана Арбус.⁴ Другим речима, погледати свет оком камере и „копирати” фотографију на папир значи добити медијски посредовану представу о свету, тачније, визуелну поруку у којој је слика организована по одређеним техничким принципима и културним кодовима.

Илузија да фотографија садржи тачне визуелне информације о реалности утемељена је делимично на техничко–технолошким процесима њеног настанка. Егзактност јој обезбеђује снажно присуство референта, што другим речима значи да свакој тачки на фотографској слици, као у огледалу, одговара једна тачка у свету реалности. У њену чврсту повезаност са референтом, у њен фактографски и документрани квалитет никада се и није сумњало, бар док је било речи о аналогној фотографији.

⁴ S. Sontag, *Eseji o fotografiji*, preveo F. Filipović, Beograd 1982, 95.



За дигиталну фотографију то не важи, јер се она темељи на принципима конверзије физичких појава у бинарни нумерички код, што радикално укида баш то традиционално искуство снимања и копирања, техничког репродуковања. Али, није само фотографија постала дигитална. То се десило и штампи, филму, телевизији, па је било лако и брзо експлоатисати и конвертовати сваки бинарни код из једног у други медијски систем презентације већ од краја 20. века. Наравно, читање старих фотографија, без обзира на њихову аналогну природу и документарност, захтева одређену визуелну писменост или, још боље, критичност. У супротном, може се поверовати да млади гондолијер Благојевић проводи живот на меком тепиху, како је то „документовано” на фотографији из 1905. или да на групној свадбеној фотографији из 1910. године нема младожење. Неоспорно је да свака фотографија садржи зрно истине, у смислу: млади Благојевић је позирао 1905. године у костиму гондолијера у неком београдском фотографском атељеу. Али, пре опажања и читања фотографске слике треба упознати конвенције студијске портретне фотографије, у наведеном примеру, или традицију снимања, генерално, да би се исправно разумела њена порука. Не

⁵ В. Бењамин, *О фотографији и уметности*, 108.

може се, дакле, до краја схватити ниједна визуелна порука ако се претходно не прикупи довољно информација не само из историје медија него, а то је и далеко важније, о културном контексту у коме је фотографска слика настала.

Питања шта и како људи виде нису одраз само њихових физичких и психичких способности. То су исто тако и питања сложених социјално–културних односа и технолошко–медијских услова у којима се обликује процес опажања и, још значајније, представљања и интерпретирања. Никада не треба заборавити на радикалну промену до које је дошло у сфери уметности са открићем фотографије. Тада су и славна уметничка дела прошлости постала далеко познатија и присутнија у животу обичних људи захваљујући томе што су технички, фотографским поступком, а не механички, руком неког мање талентованог сликара, копирана и умножавана. Имајући у виду баш те техничке способности фотографије, која је прва понудила неограничен број копија, јер су све репродукције са одабраног негатива у суштини носиоци исте визуелне поруке, битно је промењен и квалитет уметничке продукције. Бењамин нас је упозорио да је са открићем фотографије у структури уметничког дела дошло до померања тежишта са апсолутне култне и ритуалне вредности на изложбену вредност.⁵ Ако „већину фотографија, чак и оних најаматерскијих, време коначно доводи на раван уметности”, како је мислила Сузан Зонтаг, онда је утолико значајније приступити свакој фотографији ако не баш као уметничком делу онда бар као драгоцену информативно–визуелну поруку која успоставља комуникацију.⁶

Од средине 19. века фотографија је, као нови медиј техничког репродуковања, активно обликовала не само наш начин опажања света него и форме комуникације, па онда и моделе медијске и масовне културе. Пре него што дође до још значајнијих промена у медијској и културној сфери, које доносе токови глобализације, неопходно би било прикупити, сачувати и архивирати, без икакве разлике, све фотографије: оне старе добре црно–беле и оне у боји, оне „оригиналне” као и оне „копиране” или преснимљене, јер је њихов медијски развој практично окончан. Као што је некада, по Раствојим речима, гравиру потиснула фотографија, која је „бескрајно више умела да исприча”, тако су дигиталне слике истиснуле њу са историјске сцене. У последњим деценијама 20. века дигитална слика је постала бескрајно интересантнија за очи које хоће не само нешто да сазнају него још више да се забаве. У новој електронској ери фотографска слика ће бити присутна само у оној мери у којој буде спремна да се и сама подвргне процесима копирања, али не ни мануленим ни техничким него дигиталним.

Од Карла Маркса до Кејт Мос

У тренутку када је магија оригинала и униката склизнула из мануелног у сферу техничког репродуковања постављени су и нови критеријуми вредновања новонасталих слика. Одмах је би-



⁶ S. Sontag, *Eseji o fotografiji*, 29.

ло јасно да естетски критеријуми, важни у процени традиционалне уметничке продукције, више не могу бити искључиво мерило вредности за нове медијске и масовне слике. Категорије документарног, необичног, раритетног итд. биле су далеко важније од естетске. Мада су се дуго водиле јалове дискусије на тему да ли је фотографија уметност или техника, било је нужно окренути лист и из другог угла посматрати, не само проблем масовног умножавања и дистрибуције фотографских слика, него и питање оригинала. Оригинал или копија, кључно питање у традицији лепих уметности, изгубило је на значају већ са открићем фотографије, као што је напред речено, пошто фотографија, као технички и масовни медиј, не познаје категорију оригинала. Излишно је било поставити питање шта је оригинал у фотографској слици ако су све копије–позитиви настајале с једног негатива или трагати за изворном фотографијом која је објављена на страницама високотиражних новина.

Естетске квалитете истицала је уметничка фотографија, која је често, као у ери пикторијализма, била и уникатни предмет, али они су били од секундарног значаја за репортерску и новинску фотографију, у чијем су фокусу, по дефиницији, документарност и тачност. У ери владавине илустрованих новина важио је принцип: оно што није фотографисано, није се ни догодило. Важно је било снимити, регистровати, дакле, „шта” а не „како”. Присталице чисте фотографије, да би нагласиле баш тај квалитет документарног, захтевале су доследно поштовање призора захваћеног кадром ма колико он сам био случајан и произвољан. Из свих тих различитих приступа и расправа које су пратиле историју фотографије проистекло је њено дубље и озбиљније разумевање. Искристалисана је њена суштинска медијска репрезентације света која, као и свака посредована и технички репродукована представа, не познаје оригинал. Мислити да је слика копирана на негативу (папир, стаклена плоча, филм) оригинал исто толико је погрешно колико и сматрати да је то свака фотографија позитив произведена у ограниченом или милионском тиражу. Дешифровање контекста у коме је артикулисана визуелна порука сваке фотографије, како оне старе – аналогне тако и ове нове – дигиталне, у информатичком свету далеко је значајније од традиционалног преиспитивања оригиналности фотографије.

Тржишна вредност визуелне поруке коју носи фотографија такође је условљена контекстом.⁷ Фотографије Ман Реја, на пример, најбоље илуструју значај авангардног контекста како за њихову изложбену тако и аукцијску, читај економску, вредност. Као што је за настанак Ман Рејевих фотографија био пресудан амбијент надреализма тако је и за сваку другу фотографију од кључног значаја разумевање и очување културно–историјског или просторно–временског контекста у коме је она настала. За неке фотографије се лако и непогрешиво може идентификовати контекст, али многе, као поменути свадбена фотографија с почетка 20. века, остају без јасно дефинисаног оквира. Оне слободно лебде ван културног контекста као популарне „арије” о којим је говорио Растко.

⁷ Само зато што припадају славним холивудским звездама брачни пар Жоли–Пит је „права на прве фотографије њихове биолошке ћерке Шајо продао за око 10 милиона евра. Цео износ дат је у хуманитарне сврхе”, *Grazia*, децембар 2007, Београд, 64. Фотографија Дајане Арбус је недавно продата за 478, 400 долара, док су „Стаклене сузе” Ман Реја плаћене рекордних 1,3 милиона долара, P. Geffer, *Putting a price on photography, International Herald Tribune*, March 16, 2005, <http://www.iht.com/articles/2005/03/15/features/Cwhat.php>

Просторно–временски фрагмент који је заустављен у поменутој свадбеној фотографији не даје довољно информација савременом посматрачу, па је он може само оквирно, читај мање–више на темељу претходних знања и визуелних информација, сместити у рам српске културе с почетка 20. века. За мање медијски обученог посматрача који би уз то долазио изван балканских и европских културних координата, ова групна свадбена фотографија би садржала још неразумљивију визуелну поруку. Она, као и многе друге „необележене” фотографије, зато што ни су снабдевене одговарајућим усменим или писменим објашњењем, тачним или погрешним легендама, свеједно, не могу претендовати ни на позицију „доказног материјала у историјском процесу”, како каже Бењамин. Зато је веома важно, ако желимо систематски да сачувамо и сакупљамо фотографије, да их опремимо одговарајућим наративом или бар легендама како се на путу до неког будућег гледаоца и читаоца не би сасвим изгубила документарна вредност њихове визуелне поруке.

По природи свог медија, а то важи и за њену дигиталну наследицу, фотографија разбија на фрагментарне резове континуитет живота и света. У њој се таутолошки поткрепљује и продужава, до саме вечности, ефемерност и пролазност ухваћене сцене. Камера произвољно бира и генерализује неки догађај на темељу само једне мање–више случајно одабране и фиксиране представе. Ни серија фотографија не може избрисати чињеницу да су све оне само скуп фрагмената а никако објективна репрезентација континуираног догађаја. Ову врсту индексираних представа, како их је назвала Розалин Краус, нужно допуњава одређени наратив, тј. неко обавештење или, још боље, текстуална интерпретација. У том смислу је Бењамин, још поводом Атжеових фотографија Париза, тврдио да се ни оне, мада представљају славну престоницу и „град светлости”, не могу оставити „слободнолебдећој контемплацији”, него захтевају посматрање током кога би се артикулисао одређени смисао. Фотографисани призори, као и онај на коме су чланови једне фамилије окупљени на свадбеној свечаности, „узнемиравају посматрача”, па он почиње да трага за путоказима, које му најпре нуде тачни или лажни потписи испод слика у илустрованим новинама и књигама.⁸ Пре појаве илустрованих новина и пратећих легенди, сасвим кратке приче о изложеним фотографијама красиле су странице породичних фотографских албума, јер је и ту било веома важно визуелну информацију слике допунити текстом и тако усмерити перцепцију необавештеног или незаинтересованог посматрача.

Сва та настојања да се постфестум, по обављеном чину снимања, фотографији обезбеди статус веродостојног и објективног сведока у јавним и приватним историјским и микроисторијским процесима у суштини воде ка њеној контекстуализацији. Легенде, описи и потписи испод или на полеђини фотографије долазе уместо гласа који јој недостаје, како каже Сузан Зонтаг. Они су ту да обезбеде или конструишу контекст из кога је кадар, урамљени приказ, чином фотографисања истргнут и фиксиран једном зау-

⁸ В. Бењамин, *О фотографији и уметности*, 109.



век. „Свака промена контекста, свака промена медија може се протумачити као негација статуса копије као копије – као есенцијални рез, као нови почетак којим се отвара нова будућност”, приметио је Борис Гројс.⁹ Може се навести много примера који поткрепљују овај Гројсов закључак, али довољно би било указати на серију оригиналних слика које је Пикасо направио „копирајући” Веласкеза. Познато је да је једна те иста фотографија, која приказује бродове на узбурканом мору снимљена 1911. године, „копирана” једном као илустрација моћне енглеске морнарице, а други пут као немачке, дакле, непријатељске поморске флоте.¹⁰

Фотографији је насушно потребан контекст, као сваком другом немог сведоку пролазности и прошлости. Треба се само сетити колико су нам била важна уоквирена упутства за праћење и разумевање немог филма. Око сваке медијске слике може се конструисати информативан, чак врло прецизан, исправан или лажан наратив. Уз слику може ићи опис, дакле, текст документарне али и неке друге, чак сасвим произвољне, садржине. Не улазећи у отворене могућности читања и манипулисања које стоје иза сваког упутства за употребу, треба још једном нагласити значај изворног, оригиналног, контекста који мора да прати сваку архивирану фотографију јер он, као сенка, допуњава оно њено фотографско Овде и Сада, које сваки посматрач, заправо, увек доживљава као Негде и Некад. Јер, већ у часу док гледамо шта смо снимили, чак и на дигиталној камери, та узбудљива сцена припада неповратној прошлости.

У последњим деценијама 20. века документарна фотографија је прошла кроз оштра унакрсна испитивања с различитих позиција, у којима је осветљена и она тамна страна „светле коморе”. С појавом дигиталне фотографије, која се сасвим лако повезује са телевизијским или компјутерским екраном, документарност је озбиљно доведена у питање. Чини се да никада пре, у исто време, није постојало толико много различитих светова слика и да те слике никада раније нису изазивале тако фундаменталне промене као у неколико протеклих деценија.¹¹ Слике непознатих и далеких људи и крајева освојиле су наше приватне просторе, а по телевизијским каналима можемо се „пребацивати” с једног на други крај света и из једног у неко друго време. Гигантски екрани прекрили су вишеспратнице у нашим градовима, па чак и сасвим минијатурни мобилни телефони могу емитовати слике било где. Постали смо „сведоци виртуелног простора слика”, у коме се координате простора и времена лако подешавају и варирају.¹² На једном од многобројних телевизијских канала понаља се рекламни слоган: „Слике су први језик у Европи!”.

Питање оригинал–копија–симулација–виртуелна стварност засењено је сјајем екранских медијских слика глобалног села, у коме царује свеопшта мобилност капитала и робе. У глобализованом друштву с краја на крај планете константно путују, не само медијске слике и економска добра, него и људи, заједно са читавим градовима и урбаним амбијентима. Фотографија снимљена у ентеријеру хотела у Лас Вегасу (Америка), на пример, без

⁹ B. Groys, Povratak originala: o repolitizaciji umetnosti, *Učiniti stvari vidljivim*, Zagreb 2006, 60. B. Groys, The Fate of Art in the Age of Terror, www.unitednationsplaza.org/readingroom/Groys_ArtAndTerror.pdf. Сличне ставове аутор износи и у есеју: Б. Гројс, Политика једнаких естетичких права, *Трећи програм Радио Београда*, бр. 133–134, Београд 2007, 142–153.

¹⁰ J. Taylor, Pictorial Photography in the First World War, *History of Photography*, No2, London 1982, 132–133.

¹¹ O. Grau, *The Database of Virtual Art: For An Expended Concept of Documentation*, www.archimuse.com/publishing/ichim03/016C.pdf

¹² Исто.

пропратне легенде или објашњења, може се препознати као „чисти” екстеријер Канала Гранде у Венецији (Италија). Како још увек трагати за оригиналом кад је и стварност коју региструје поменута фотографија Бране Томића симулација и копија неке друге реалности?

Већ у првим деценијама постојања дигиталних слика показало се да су принципи изворности, оригиналности, а онда и документарности, постали део историје фотографског медија. Уместо традиционалних фотографија, које су сакупљане у историјским архивима и специјализованим музејима, дошле су електронске базе слика, тачније, банке дигиталних фотографија. Власници ових огромних складишта слика духовито и с поносом истичу да се у њиховим колекцијама налази читав свет знаменитих личности и ситуација од Карла Маркса до Кејт Мос, као што ради америчка корпорација Gettyimages. На истоименој интернет адреси ове агенције, доступној корисницима 24 сата, још се наглашава да њихов архив броји 600.000 слика. Познаваоци мисле да је до појаве овако огромних колекција дигиталних слика довела потрошачка култура, која је инсистирала на стереотипним визуелним представама робних марки (брендова),¹³ а онда је, с токовима глобализације, не само економске него и културне, трговина сликама постала део врло уносног бизниса. Да је дигитална слика једнака свакој другој роби у електронској ери јасно показује комерцијални успех е-куповине и аватара (виртуелних реинкарнација на интернету), а најубедљивије то потврђује појављивање нових база података и увећање оних водећих какве су поменута Gettyimages (www.gettyimages.com) и Corbis (www.corbis.com). Прва је формирана у склопу Фондације Пол Гети још 1999. године, а другу је основао Бил Гејтс. Дигиталне слике, дакле, треба их звати правим именом пошто оне и нису више фотографије у оном изворном смислу, ускладиштене су у гигабајтовским трезорима поменутих светских банака. Оне потичу с разних страна, из различитих савремених и историјских архива и производ су аутора чија се имена углавном више нигде и не наводе. У корпоративним банкама слика, уз тихо шуштање компјутерских програма, кроз које се стално пропуштају ускладиштени визуелни записи, смрт аутора фотографа је прошла неприметно, као и гашење ауре, оне трансценденталне патине коју придајемо оригиналном уметничком делу.

Познато је да све дигиталне слике лако „подносе возњу” кроз разне медије и процесе трансформација: од конверзије у бинарни код до припреме и штампе у часопису или на билборду, од емитовања у телевизијском споту до повећања резолуције за улични екран. Оне, као сјајна и вишебојна течност, примају облик посуде у коју су тек сипане или медија у коме су емитоване. То су мобилне и мултикултуралне представе, без фиксиране поруке, којима тек „контекст у који су постављене обезбеђује значење”¹⁴. У њиховој пратњи нема субјекта, аутора, нема аутентичног наратива и нема изворног Овде и Сада, дакле, ни назнаке оригиналности и изворности, па се сасвим лако препуштају свакој манипулацији.



¹³ A. Ramamurti, Komercijalna fotografija, banke slika i korporativni mediji, u: *Fotografija*, priredila L. Vels, Clio, Beograd 2006, 272–275.

¹⁴ Исто, 272.

Ако се поново вратимо на питање оригинала и копије или „ауре“ и техничког репродуковања која је поставио Валтер Бењамин, а донекле и Растко Петровић, онда се као кључна порука за разумевање електронске ере слика намеће исто оно упозорење које је давно било упућено корисницима фотографије, а оно гласи: „Сутрашњи аналфабета неће бити онај ко не познаје слова, него онај ко не познаје фотографију”¹⁵. Визионарско сазнање из прве половине 20. века да ће аналфабета будућности бити онај ко не буде умео да „чита” најпре фотографску слику па, разуме се, и њене електронске потомке, остаје актуелно све до данас. Цивилизација у којој се све се може копирати и у којој се могу клонирати градови, овце али и људи, отворена је за различите манипулације и то не само сликама. Ако је некада важио слоган да оно што није фотографисано није ни постајало, у ери електронског репродуковања би требало мислити на то да „компјутерско програмирање захвата свет у складу са сопственом логиком.(...) Сваки објекат на овом свету – било да је то становник неког града или клима током једног века, столица или људско биће – моделује се као структура података, то јест као скуп података организованих на начин који омогућује брзо претраживање и проналажење”¹⁶, писао је Лав Манович још на почетку свог критичког истраживања метамедија. Дакле, питања оригинала и копије у 21. веку су заклоњена симулакрумима који се не одричу фотографских слика. Напротив, оне су активни састојци сваке виртуелне реалности. Али, као што је у прошлости била прецењивана њена „истина”, тако се сада претерано истичу њена „лаж” и подложност манипулацији. Фотографија није, као нови–стари медиј, изгубила на значају, било да је аналогна или дигитална, она је незаменљив доказни материјал колико о човековом постојању толико и о његовим жељама и на почетку новог миленијума.

¹⁵ В. Бењамин, Мала историја фотографије, у: *О фотографији и уметности*, 28.

¹⁶ Л. Манович, *Метамедији*, приредио Д. Сретеновић, Београд 2001, 108–109. Опширније о ставовима Л. Мановича на адреси: www.manovich.net

ДР МИРА РАДОЈЕВИЋ
Доцент на Филозофском факултету у Београду



БИОГРАФИЈЕ И ЊИХОВИ ИЗВОРИ

„Прошлост није што је некад била” наслов је књиге норвешког историчара Кнуга Ђелсталија.¹ У историографији, светској и домаћој, све више је таквих оригиналних, помало необичних и до скоро незамисливих, али стручно провокативних наслова који својом посебношћу изазивају радозналост и жељу за откривањем садржине коју тако драматично наговештавају. Ипак, мало је оних који као овај, у само једној полуреченици, систематизују све оно ново што се последњих деценија променило у историографији – од нових углова у посматрању прошлих времена, нових подручја интересовања и нових тема преко методолошких праваца у тражењу и разумевању историјских извора до начина саопштавања истраживачких резултата. Такви промењени приступи природни су део развоја и богаћења историјске науке. „Прошлост нам не да мира”, написао је Теодор Зелдин, „али с времена на време људи су о њој мењали мишљење.” Јер, „да би човек имао нову визију будућности, увек је било неопходно да најпре има нову визију прошлости”, тим пре што она и данас „живи у људском духу”.² Управо из таквих разлога историографија је – нарочито у другој половини XX века – почела да се занима за многе области истраживања које до тада нису улазиле у оквире њених интересовања. Поред других непознатих и непро тумачених питања окренула се покушајима разумевања приватности у прошлости, трагајући чак за историјом осећања–љубави, мржње, пријатељства, усамљености, патње, задовољства...

Проучавање сфера приватности, све популарније и заступљеније у савременој историографији, истовремено је, међутим, стотинама и стотинама година уназад било саставни део већине биографија, од Плутархових *Упоредних животописа* до наших дана. Најважнији узрок томе свакако је тај што је у средишту сваке биографије човек, људско биће у времену и простору, о коме је немогуће писати као о искључиво јавној личности, без дотицања његове приватне стране, с које га је често и најлакше разумети. Тако није чинио само Плутарх (око 46 – око 120) него и Томас Карлајл (1795–1881) и Ралф Волдо Емерсон (1803–1882), а методолошки тако размишљају и савремени историчари, независно од тога што су писци биографија током готово два миленијума

¹ К. Ђелстали, *Прошлост није што је некад била*, Београд 2004.

² Т. Зелдин, *Интимна историја Човека*, Београд 2003, стр. 9–10.

различито разумевали улогу појединца у историји. Од уверења да историју стварају велике личности и тврдње да је „свака историја... биографија” до једног научно прихваћеног става о великим сазнајним могућности о прошлости преко проучавања живота појединца пређен је доиста дуг пут,³ све док се није дошло до убеђења Лисјена Февра по коме је „питање односа појединца и колектива, личне иницијативе и друштвене потребе, можда... суштински проблем историје”.⁴ О трновитости пређеног пута, замкама и неретким искључивостима на њему, сведочи обимна теоријска литература, настајала далеко више у светској но у домаћој историографији.⁵ Иако један од најстаријих и увек актуелних историјских жанрова и упркос постојању истраживачки и научно веома вредних радова, биографија је у националној историјској науци доста дуго омаловажавана, што је и утицало на оскудност њених теоријски уобличених искустава о писању овакве врсте историографске литературе.

У познатим методолошким расправама о биографијама, насталим у развијенијим историографијама, писано је о многим аспектима проблема: опредељивању историчара при избору личности чији ће живот и улогу у историји проучавати, опасности од субјективности, питању историјске истине, прожимању приватног и јавног, границама исказа о појединцу и приче о његовом времену, сусрету историје с другим неопходним наукама (психологијом и социологијом пре свега), вештини стварања успешних историјских портрета, приближавању „лепој књижевности”, слободи стила (већој но у другим историографским формама), прилици да се кроз јединку упознају шири слојеви друштва и уоче дилеме историјског тренутка у коме је постојала. У ширини таквих и сличних запитаности и размишљања најмање је, чини нам се, било речи о историјским изворима, методици потраге за њима и њихове анализе, тј. о проблему са којим се суочавају сви историчари, поготово писци биографија у својој тежњи да једну личност што боље упознају. Таква тешкоћа поготово је присутна у домаћој историографији, ускраћеној за ону непрегледну количину историјских извора изгубљених у ратовима, политичким кризама, немању свести о потреби чувања трагова прошлости и другој сличној небризи. Говорећи о оваквим проблемима, као и о разноврсности извора који могу бити у коришћени у тзв. историјама приватног живота, Милан Ристовић је закључивао да су „многе области приватности хеуристички тешко докучиве”.⁶ Та чињеница оптерећује и биографије, тим пре што је преплитање приватног и јавног постало њихов неизоставни део. То је и разлог због којег се у напорима за досезање њиховог што вишег сазнајног квалитета морају користити не само пронађени документи, дневници, писма и друге личне хартије, него и познати предмети.⁷ Питање је, међутим, како се упознати с њима, стећи неопходне информације о месту чувања, критички их сагледати и прићи им.

Ми тек треба да створимо „своју”, домаћу литературу о изворима употребљивим у писању биографија. Потребно је забележити сада већ солидно истраживачко искуство наших историчара,

³ Видети: Д. Ц. Борстин, *Свети истражања. Историја човекових неисторијских тежњи да разуме свој свет*, Београд 2003, стр. 214–220.

⁴ Л. Февр, *Борба за историју*, приредила Д. Стојановић, Београд 2004. У складу са таквим мишљењем и Андреј Митровић је кратко резимирао: „Историје нема без човека” (А. Митровић, *Гудљива муза, Оглед о историјском, научном и уметничком*, Ваљево 1992, стр. 15).

⁵ Видети: Л. Халкин, *Биографије „великих људи”*, „Марксистичка мисао”, 4/1984, стр. 251–261; М. Радојевић, *Биографије српској историографији*, „Токови историје”, 1–2/2007, стр. 191–201.

⁶ М. Ристовић, *Од конструкције до деконструкције приватности (и назад)*, предговор у: *Приватни животи код Срба у двадесетом веку*, Београд 2007, стр. 20–24. „Како сви историчари знају”, забележила је и једна књижевница, „прошлост је велика тама, испуњена одјецима. До нас из ње можда допиру гласови; али оно што говоре прожето је мраком из кога излазе; и ма колико се трудили, не можемо их увек прецизно дешифровати под јаснијим светлом нашег времена” (М. Атвуд, *Слушкињина прича*, Београд 2006, стр. 337).

⁷ О тешкоћама са којима се сусрећу писци биографија због уништавања извора више: М. Радојевић, *н. д.*, стр. 195–196.

који су, често без ослона на теоријску мисао развијенијих историографија, али на основу сопствених потрага за изворима, озбиљности историјске критике којој су их подвргли, многобројних запитаности и дилема, личној научној зрелости и „осећају за прошлост”, освојили многа сазнања. Ишчитавање скорије објављених биографија упозорава, међутим, на чињеницу да је мали број историчара истраживао у музејима.⁸ Поготово су они који се баве историјом XIX и XX века остали окренути архивским установама и неретко у њима завршавали потрагу за историјским изворима. Ако су архиви место чувања документарне грађе, музеји се пречесто доживљавају као оплемењена „складишта” предмета, чије збирке представљају материјализовано колективно памћење, чак и онда када својом непотпуношћу сведоче о континуитетима и дисконтинуитетима у националној историји. С једне стране, пречесто се забравља да су и у многим музејима похрањени драгоцени документи, а с друге, очито је да још нисмо ни приближно довољно овладали техникама и културом „комуницирања” с предметима. Тек су у новије време, пре свега историчари послератног периода југословенске државе, „социјалистичке Југославије”, у знатнијем броју истраживали у Музеју историје Југославије, суочавајући се с богатством његових различитих збирки. Међу познаваоцима ове проблематике право истраживачко одушевљење изазвао је, на пример, увид у евиденцију поклона које је Јосип Броз Тито добијао током свог политичког и државничког деловања. Управо је на томе могло бити отворено питање колико један предмет може да сведочи сам за себе, а колика је његова пуна вредност ако га прате одговарајући документи. Независно од овог случаја, који је изазвао неподељену пажњу историчара, представљајући им Титову личност у још једном светлу, може се поставити и једно шире методолошко питање – како да научимо да разноврсне предмете, ту сасвим посебну заоставштину некадашњих појединачних и колективних живота, на најбољи начин искористимо у историографским истраживањима. У својим забелешкама Кнут Ђелсталије подсећао је да је историја као наука називана „разговором између истраживача и извора” или „дијалогом између теорије и емпирије”, тј. на чињеницу да употребљавани извори „могу у себи садржати добра питања и добра објашњења”.⁹

Каква се све питања, међутим, могу поставити предмету од стране историчара? У савременој историографији све се чешће инсистира на нужности емпатије, способности уживљавања и разумевања проучаваних проблема, поготово када су у питању различите области приватног и социјалне историје уопште. У недостатку потребних извора у помоћ се, сасвим легитимно, призива и књижевност, упркос њеном уметничком доживљају описиваних садржаја. Сачувани предмети, нарочито ако имамо доказе да су припадали одређеном појединцу, много су поузданији, сведочећи о материјалним околностима, личној култури, естетским доживљајима, укусима, интересовањима...

Сећајући се Исидоре Секулић, њене интелектуалне надмоћности над многим савременицима и истовремено ретке

скромности и готово аскетског живота, Јара Рибникар је навела и један само наизглед неважан детаљ о дугим преговорима за набавку нове хаљине.¹⁰ Причајући ту причу, једноставно и топло, с љубављу и разумевањем, оставила је још једно лепо сведочанство о Исидори Секулић, толико сликовито да скоро можемо да је видимо у тој једноставној браон хаљини, изабраној са страхом да се не оде у модно или неко друго претеривање. Али, колико би стручно интригантније било и видети сам тај једва набављени одевни предмет! Колико би, такође, било потребно сакупити на једном месту све сачуване предмете, преостале од неке историјске личности, или барем знати где се налазе и где се могу видети, како због културе сећања тако и због историјских истраживања. Није, нажалост, никаква реткост ни то да се радни столови и библиотеке неких важних појединаца свакодневно користе и излажу нужним оштећењима.

Нетрагом су нестале чак и фотографије многих личности. У сопственом истраживачком искуству, трагајући за проф. Божом Марковићем, нисмо успели да пронађемо ниједан његов портрет нити породичну фотографију. На другој страни, међутим, из сачуваних фотографија Милана Грота и чланова његове породице могле би се, уз коришћење других извора, написати праве мале историјске, социјалне и психолошке студије. На фотографијама се види постепено оплемењивање у суштини непривлачног лица, чије промене као да су пратиле настојање једног сложеног интелекта да се самодисциплинује и самоваспита у свему, надокнађујући оно што му рођењем и природом није било дато. Трагалац за појединцем у историји не може, потом, да остане равнодушан посматрајући портрет његове рано преминуле сестре, интелегентно-тужног погледа на мршавом и напаћеном лицу. Када се уз ту фотографију стави братово сећање на борбу за школовање, услове живота и смрт тог младог бића, настаје потресно, незаборавно сведочанство о трагедији појединца и породице. Једна слична прича могла би настати из посматрања неколицине слика на којима се најпре виде Милан Грол и његова жена Љубица, рођена сестра Милана Ракића, а након тога срећна мајка с децом и сама деца – мали син и прелепа плава девојчица, истанчаних црта лица. Тек неку годину доцније, ни ње више није било. Остало је само болно сведочанство несрећног оца који у емиграцији тугује за преминулим дететом, ускраћен и за последњи опроштај.¹¹

Не само фотографије, него и многи други материјални извори, похрањени у музејима или архивама, непроцењиви су у настојањима да се једна личност што боље упозна. Истовремено, ако се сложимо са широко прихваћеним ставом савремене историографије да се сваки појединац може разумети само у свом окружењу и свом времену, неопходни су нам и што различитији и квалитетнији извори преко којих бисмо их разумевали, урањајући у прошлост и њене садржаје. Савремено доба, пак, са свим техничким могућностима комуникација, употребом телефона и интернета, ускратиће будућим историчарима, онима који се њиме буду бавили, многе изворе без чијег постојања свако истражи-

¹⁰ Ј. Рибникар, *Животи и прича*, Београд 1988, стр. 140–141.

¹¹ Видети: М. Радојевић, „Не заборавити и мерити”. Милан Грол (1876–1952) и његов круг. *Породица, учитељи, пријатељи, сарадници...*, у: *Приватни животи код Срба у двадесетом веку*, стр. 411–443.

вање данас делује мањкаво, па чак и немогуће. Немајући право да решавање тог проблема препустимо будућности, ми ипак морамо да превазилазимо ограничења и тешкоће у савременим истраживањима. Не знамо каква све могућа сазнања крију непрегледне и непрегледане количине сачуваних историјских извора, у архивима и музејима. Њихово сабирање и стварање квалитетних стручних информација о том изворном богатству најпотребнија је помоћ коју истраживачи могу да добију од историчара у овим установама. Уз ово, неопходно је упоређивање и објављивање истраживачких искустава, које би могло да буде зачетак прве озбиљне домаће теоријске литературе о методолошким приступима у проучавању појединца. Њено би постојање олакшало истраживања, помажући у разумевању и критици историјских извора, указујући на доиста велике могућности које биографија као историографски жанр може да понуди, инспиришући садржајем, сарадњом с другим наукама и стилским слободама, тешко примењивим у неким другим историографским формама.

ДР СИНИША МИШИЋ
Професор, Филозофски факултет Београд



ПРИКУПЉАЊЕ НОВИХ ИСТОРИЈСКИХ ЧИЊЕНИЦА ТЕРЕНСКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА

Материјални остаци су често једина врста извора који су допрли до историчара из ранијих епоха историјског развоја. На њихов значај у изучавању најраније прошлости Срба већ је одавно скренута пажња.¹ Такође, прикупљање историјских чињеница у виду топонимије представља сведочанство и ново сазнање о прошлости одређеног простора. Развој методологије историјских истраживања, посебно на медијевистици, омогућује нам данас коришћење ових сазнања у процесу истраживања ранијих епоха.

Проширивањем поља истраживања модерни историчар, који се бави ранијим историјским епохама, суочен је са неколико изазова, са којима се раније генерације историчара нису морале суочавати. Један од ових изазова представља и потреба теренских истраживања ради прикупљања чињеница од важности за одређено истраживање и стицање нових сазнања. Ова истраживања изискују и нека специфична знања и припрему од истраживача. Прво мора се познавати физички рељеф простора, затим основе историјског развоја језика и наравно, комплетна писана грађа (ако постоји) о територији на којој се истраживање спроводи. Досадашња искуства показују да резултете дају само систематска и свеобухватна истраживања једног простора. Из ових разлога екипе истраживача морају бити састављене од стручњака различитог профила. Поред историчара и то историјско-географског усмерења за комплетно рекогносцирање терена су неопходни: археолог за раније епохе, а етнолог за млађе периоде, историчар језика и историчар уметности или архитектуре. Само овако састављене екипе истраживача могу у целости истражити један простор и сачинити ваљану мапу остатака као и прикупити све историјске чињенице.

Теренским истраживањем простора српских земаља попуниле би се многе беле мрље у српској историји. А одређени процеси, као што су на пример христјанизација, постали би јаснији.² Такође, истраживање историје развоја насеља од досељавања, па практично до 19. века, не може бити потпуно без темељног рекогносцирања и археолошких истраживања целокупног простора српских земаља.³ Црквена организација на микро простору, на пример једне жупе, може се спознати само откривањем мреже

¹ Д. Срејовић, *Археологија и историја*, Трећи програм РБ III – 2, Београд 1971, 465 – 470;
С. Ђирковић, *Методолошки проблеми проучавања средњовековне српске историје*, ИГ 1–2 (1978) 63 – 68 (= прештампано у С. Ђирковић, *О историографији и методологији*, Београд 2007, 207–213).

² Детаљно види С. Мишић, *Црквене и црквеништа – неми сведоци прошлости (прилог методологији историјских истраживања)*, Црквене студије 4, Ниш 2007 (у штампи) с релевантном литературом.

³ Види С. Ђирковић, *Урбанизација као тема српске историје*, Социјална структура српских градских насеља (XII – XVIII век), Смедерево – Београд 1992, 9 – 19;
С. Мишић, *Градови и тргови Горње Полимља у средњем веку (проблем деурбанизације и урбанизације)*, Милешевски записи 7, Пријеполје 2007, 119 – 126, са старијом литературом.

цркава на том простору, што је могуће само систематским истраживањима на терену.

На жалост, у досадашњим теренским истраживањима није било институционалне организације и она се углавном заснивају на ентузијазму појединих институција и истакнутих појединаца. У том погледу најдаље се отишло у проучавању и скупљању података на простору Рашке жупе, у Полимљу, у оквиру пројекта *На свейшим водама Лима*, у Браничеву. Са простора Косова и Метохије прикупљен је део топономастичке грађе још 60их година 20. века.⁴ На неким просторима не постоји чак ни пристојна мапа локалитета. И оне које постоје углавном су застареле и садрже податке о већ давно добро познатим локалитетима. О озбиљном и систематском прикупљању топономастичке грађе нема ни говора, ако се изузму напори које предузима САНУ преко свог Одбора и Института за језик.⁵

Неопходност и хитност организовања систематских истраживања проистиче из више разлога. Прво, истраженост епохе је на завидном нивоу и само нове врсте извора (првенствено историјске чињенице) могу у српској медијевистици довести до нових, значајних сазнања. Ово се нарочито односи на епохе и просторе који су слабо или скоро никако покривени писаним изворима. Друго, епоха у којој живимо и коју карактеришу индустријски развој, енорман раст градова и замирење сеоских насеља неумитно уништава неоткривене археолошке налазе, а посебно топонимију. Тако је, на пример, топонимија села око Београда, ширењем града неповратно изгубљена. У Србији читаве регије изумиру (Источна Србија) и са собом носе у заборав обиље назива и топонима сачуваних у народном сећању још од средњовековних времена. Када нестане и последњи старији становник у једном селу, с њим неповратно нестају и старији називи потеса у атару тог села. Чак и тамо где је део тих назива сачуван у катастарским књигама, он није комплетан, а с друге стране, комасација земљишта и ту доводи до нестанка назива. Тако је у читавом Великом Поморављу трајно изгубљен део топонимије.

Овде ћемо изнети неколико примера помоћу којих желимо показати колика је важност теренских истраживања и како нас она могу довести до нових открића и сазнања о прошлости неког простора.

Први пример: На територији данашње општине Пљевља присутан је велики број локалитета под називом *црквине и црквишћа*. Један број ових локалитета несумњиво потиче из средњег века. Археолошким испитивањем сваког локалитета утврдио би се тачан број рановизантијских, средњовековних и познијих црквина. Овим би се дошло до значајних сазнања о мрежи парохијских цркава на овом простору, као и о томе где постоји континуитет трајања међу епохама, а где не постоји.⁶ На територији данашњих Коњуха, а средњовековне Добре Реке, у писаним изворима се не помињу цркве, а ни манастири. Теренским истраживањем откривен је топоним *Намасџир*. Изласком на само место утврђени су остаци тврђаве, а на ливади испод тврђаве сондажним ис-

⁴ Постоје извештаји с материјалом које су поднели Б. Ферјанчић, М. Благојевић и Г. Шкриванић из 1965. године. Том приликом је рекогносциран добар део Метохије. У организацији Историјског института САНУ једна стручна екипа је рекогносцирала призренски крај 1997. године (*Белешке са историјско-географских истраживања призренског краја од 18. до 24. маја 1997. године*, ИЧ 44 (1997), Београд 1998, 363 – 392).

⁵ Драгоцен грађа је прикупљена и стручној јавности стављена на увид преко зборника *Ономастолошки прилози*.

⁶ С. Мишић, *Црквине и црквишћа – неми сведоци прошлости*, са образложењем и описом појединачних примера.



копавањима откривени су остаци цркве (манастира) из 6. века.⁷ Вероватно је ово био центар Коњуха са тврђавом и манастиром. То је нова историјска чињеница до које се дошло искључиво теренским истраживањима топонимије и археолошким испитивањем локалитета.

Други пример: Теренска истраживања су можда и најважнија у проучавању градских насеља. И ту је помоћ археологије неопходна. Често једино археолошка истраживања могу дати одговор на питања континуитета и дисконтинуитета једног градског насеља. Добри примери су локалитети *Градац* у Плаву и у Будимљи, на којима постоје недовољно испитани материјални остаци.⁸ Сличан је случај и са градом Бихором, чије теренско истраживање доноси читав низ важних чињеница (изглед, унутрашња топографија, постојање подграђа).⁹

На сасвим другом крају српских земаља, у изворишном делу слива Трговишког Тимока теренска истраживања су открила, на локалитету *Градиште*, изнад истоименог села и Жуковачке реке, остатке добро очуване веће тврђаве.¹⁰ Ова тврђава се може повезати са Соколцем Константина Филозофа, који он помиње у житију деспота Стефана, као тврђаву коју је принц Муса одузео војводи Хамзи пре похода на Деспотовину 1413. године.¹¹ Детаљна археолошка истраживања донела би читав низ нових чињеница у вези са овим локалитетом.

О извесном броју насеља једина сазнања потичу из историјских чињеница прикупљених теренским рекогносцирањима и археолошким истраживањима. Дobar пример за ову тврдњу је локалитет *Заградац (Заграђе)* код села Лазнице у Хомољу, у близини Жагубице. Топоним је прво откривен радом у катастру, а затим је пронађен и рекогносциран на терену. Почетна археолошка истраживања, као и прикупљени покретни налази (згура, керамика), показују да је реч о јаким привредном центру 4–6. века, када је ова тврђава изгледала била средиште једног рударског под-

⁷ Екипа под руководством С. Мишића је била на локалитету 10.06.2005. године. Намастир – Извештај о заштитним истраживањима П. Лутовца, 3–5.

⁸ С. Мишић, *Градови и тргови Горље Полгшља у средњем веку*, 119 – 125. Ту су изнети резултати теренског истраживања.

⁹ Исто, 123.

¹⁰ Стручна екипа под руководством С. Мишића Градиште је обишла 07.08.2003. године.

¹¹ Детаљно види: С. Мишић, *Поход султанана Мусе на Деспотовину 1413. године и источна српско–шурска граница*, ИГ 1–2 (1987) 75 – 88.

ручја. Постоје нагвештаји да је град наставио да живи и по досељавању Словена.¹²

Трећи пример: Прикупљање топонимије која сведочи о земљорадњи, сточарству, рударству и занатима доноси нове историјске чињенице које доприносе бољем познавању привреде, посебно на просторима где су писани извори крајње фрагментарни. Комбиновањем ових чињеница с вестима из писаних историјских извора добијамо потпунију слику о делатностима људи у прошлости. Дobar пример је топонимија која сведочи о сточарству и земљорадњи у средњовековном Браничеву, где је комбинацијом историјских чињеница из топонимије и података из првих турских дефтера дата потпунија слика ових делатности на једном микропростору у средњем веку.¹³ У регији Буковица, у општини Пљевља, налазио се рудник гвожђа Кржава, који се помиње и у турским пописима. Теренским истраживањима су откривени остаци рударских радова (окна, штона, шљака), као и топоними: Водовађа, Топионица и Варошиште. Ове чињенице говоре о интензивној рударској активности, али и привредној, на простору Кржаве.¹⁴

Четврти пример: Такође се теренским истраживањима могу прикупити и неке чињенице које допуњују већ постојећа знања заснована на вестима из писаних историјских извора. Наиме, већ је познато да се половином 15. века у дубровачким изворима среће породица Немања, пореклом из пљеваљског краја.¹⁵ Теренска истраживања су открила топоним *Немања*, у близини села Шљиванско, према Какмужима, у регији Хоћевина. Изнад Немање протиче *Немаљински њошток*, а на дну поља Немања налазе се, код *Злајног (Царевог) врела*, остаци цркве Светог Спаса, у народу познате као *Немањића црквине*.¹⁶ Целокупна микропонимија овог простора упућује на средњи век, и може се повезати са споменутом породицом Немања, а можда чак и са Стефаном Немањом, оснивачем династије Немањића.

Из неколико, овде наведених примера, показали смо колико значајне могу бити историјске чињенице за продубљивање постојећих и стицање нових сазнања о српској прошлости средњег века и османског периода. Прикупљање историјских чињеница, посебно из области микропонимије, могуће је само систематским теренским истраживањима. Сарадња историјске географије, историјске лингвистике, археологије, историје архитектуре и етнологије нужна је како би се историјске чињенице правилно разумеле и адекватно употребиле.

РЕЗИМЕ

ПРИКУПЉАЊЕ НОВИХ ИСТОРИЈСКИХ ЧИЊЕНИЦА ТЕРЕНСКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА

Рад се бави методолошким проблемима прикупљања и обраде нових историјских чињеница насталих као резултат теренских истраживања. Преко једног броја примера указује се на ва-

¹² Екипа Филозофског факултета под руководством С. Мишића је први пут истраживала Заграђе 11.08.2001. У октобру 2006. отпочета су археолошка истраживања под руководством мр Д. Мркобрада (види Извештај у Народном музеју Пожаревац).

¹³ М. Вушковић, *Топонимија о средњовековној земљорадњи и сточарству у Браничеву*, Браничевски гласник 3–4, Пожаревац 2006, 51–62.

¹⁴ Опширније о овом истраживању види С. Мишић, *Топонимаслика као извор за историјску географију (пример пљеваљског краја)*, Гласник ЗМ 2, Пљевља 2001, 27 – 36.

¹⁵ Опширније види: Р. Ђук, *Дубровачка породица Немања пореклом из Пљеваља*, Гласник ЗМ 2, Пљевља 2001, 37 – 46.

¹⁶ С. Мишић, *Топонимаслика као извор за историјску географију*, 31.

жност историјских чињеница и теренских истраживања за проучавање црквене историје средњег века, историје насеља, привреде, па чак и друштвене историје. На овом послу је неопходна сарадња струка различите специјалности (историјска географија, историјска лингвистика, историја архитектуре, археологија, етнологија). Правилним тумачењем материјала са терена могу се допунити постојећа сазнања и стећи нека нова. На овај начин се може попунити један број *белих мрља* у српској историографији.



СИЛВИЈА КРЕЈАКОВИЋ
Кустос историчар Народног музеја у Краљеву

Погледи, искуства: ЈАД ВАШЕМ – ЧУВАР СЕЋАЊА НА ЖРТВЕ ХОЛОКАУСТА И ГЕНОЦИДА

Међународна школа – студије о холокаусту, антисемитизму и геноциду одржана је у периоду од 1. до 19. јула 2007. у Музеју Yad Vashem у Израелу (Јерусалим). Успостављањем сарадње српског Министарства за културу, Музеја жртава геноцида и Музеја Јад Вашем први пут су у овом едукативном програму учествовали кустоси историчари из Србије – Ненад Ђорђевић из Спомен-парка „Крагујевачки октобар” у Крагујевцу и Силвија Крејковић из Народног музеја у Краљеву.¹ Претходних година (Међународна школа у Јад Вашему почела је са радом 1993) захваљујући учешћу људи из Српске православне цркве и истраживача ангажованих на темама страдања у НДХ, из Републике Српске, уз полазнике из САД, Канаде, земаља Источне Европе, Мађарске и земаља бивше Југославије – Словеније, Хрватске, постигнут је помак у сагледавању жртве коју су Срби уз Јевреје поднели у II светском рату. Истраживање злочина немачке војске над цивилима почињено на тлу Србије, у најокрутнијем облику спроведено у Краљеву и Крагујевцу прве ратне године, било је такође препорука за срдчан пријем у Јад Вашему.

– Полазници семинара – студија, поред професора и предавача историје са универзитета у САД и Канади, били су и кустоси, истраживачи холокауста и геноцида, активни у систематизацији података о страдањима у II светском рату из музејско – документационих центара (Меморијални музеј холокауста и геноцида у Вашингтону; Симон Визентал центар у Лос Анђелесу и Торонту; Документациони центар о холокаусту у Братислави, Словачка; Јеврејски државни музеј у Вилни, Литванија; музеј „21. октобар” – Спомен-парк у Крагујевцу и Народни музеј у Краљеву). Предавања су одржавана сваког радног дана од 8. 30 до 17. 30 часова са паузама. Терминолошке одреднице и опсервације о геноциду и холокаусту (названом у хебрејском језику шоах) као специфичном облику геноцида, да би се именовало крах хумане цивилизације, представљале су кључне речи током семинара.

Предавачи су били истакнути професори који се баве проблематиком холокауста и геноцида, као и антисемитизмом кроз епохе, а своје искуство у истраживањима пренели су нам кроз 140 одржаних часова. Њихове радне биографије и библиографске је-

¹ Захваљујући стручној посети групе истраживача МЖГ, начелнице за заштиту сектора културне баштине Силване Хаџи-Ђокић кроз разговор са Авнером Шалевим, председником директората Јад Вашема, у јуну 2006. и ангажовању Јована Ђулибрка, протосинђела СПЦ у Јерусалиму, успостављена је међумузејска сарадња и подржано учешће наших кустоса историчара у овој школи.

динице на хебрејском, енглеском и другим језицима, довољно говоре о квалитету предавања.

– Предавачи и теме:

Др Алех Аврахам (Aleh Avraham) – Јад Вашем, представио је централну базу података са именима жртава. Вишедеценијски процес прикупљања података о жртвама у логорима започео је у јеврејским заједницама још пре стварања државе. Откако је одлуком Кнесета – Скупштине Израела 1953. основан меморијални комплекс Јад Вашем, све што је сачувано од докумената и личних предмета ушло је у музејске збирке. Истовремено, трагало се за именима жртава и сви подаци бележени су на листама сведочења. Данас је у електронској бази података Јад Вашема 3,2 милиона имена жртава, употпуњених њиховим биографским подацима. Компјутеризацијом и интернет презентацијама, подаци преведени на неколико светских језика доступни су јавности, чиме прича о холокаусту, геноциду и ратним злочинима има универзалну димензију. После распада СССР–а и отварања совјетских архива, као и новим истраживањима у источноевропским земљама, на унос у базу и публикавање чека још 62 милиона листова докумената.

Проф. Цереми Коен (Jeremy Cohen) – са Телавивског универзитета предавао је на тему антисемитизма у средњем веку на тлу Европе.

Др Гема Дел Дука (Gemma Del Duca) са Католичког Института за студије о холокаусту, упоредни предавач на Универзитету у Новом Мексику, која је за свој дугогодишњи рад понела титулу особе године, коју додељује Музеј Јад Вашем заслужним појединцима, говорила је о улози Католичке цркве у скривању ратних злочинаца. Закључак предавања био је да се као приоритет намеће потреба за сталним преиспитивањем Цркве у односу на савремене појаве нацизма, где је наведен и пример неоусташтва у Хрватској – *Томисон...*

Ривка Фишман са Хебрејског универзитета – појаве антесемитизма у античком периоду, хеленизму и Византији.

Шуламит Имбер (Shulamit Imber) – педагошки директор Јад Вашема: како у савременој музејској и наставној пракси уклопити приче жртава, савременика догађаја користећи интердисциплинарне методе? Како се осећај индиферентности претвара у емпатију?

Ефраим Кеј (Ephraim Kaye) – директор Интернационалне школе за истраживање холокауста, представио је пројекат новог Историјског музеја о холокаусту у комплексу Јад Вашем. У овим амбијенталним целинама, појачан је и ефекат предавања о Кристалнахту; животу јеврејске заједнице у Пољској, стварању гета у Варшави; лагеру Ковно; Вилна; логору Аушвиц; немачким војним операцијама у Европи.

Др Алан Росен упоредни предавач на Хебрејском и Универзитету у Бостону – о књижевности насталој у рату; „тихи отпор” тоталитарном режиму стварањем, писаном речју у логорима и приказ аутора и њихових радова чинили су срж ових ужестручних предавања.

Др Песах Шиндлер (Pesach Schindler) – декан Конзервативне Јешиве у Јерусалиму, предаје на Хебрејском (Јерусалим) и Универзитету у Њујорку о теолошким расправама и односу теологије према историји.

Стефани МекМахон Кеј (Stephanie McMahon Kaye), предавала је о психолошким аспектима холокауста и геноцида и о коришћењу интердисциплинарних метода у представљању ове теме.

Др Рафаел Ваго са Телавивског универзитета – члан интернационалне Комисије историчара за истраживање холокауста у Румунији, који је експлицитно говорио о стварању и примени расних закона у Европи; фашистичким покретима у Мађарској и Румунији, чије је нарастање имало за последицу ратне злочине над Јеврејима, Србима и Ромима.

Проф. Дејвид Банкиер (David Bankier) – директор Међународног института за истраживање холокауста при Јад Вашему, представио је преглед расистичких закона у Немачкој од 1933. до 1939. Сликвито је приказао разноликост нацистичке елите (социјалну, образовну), која је стварала и спроводила законе креирајући тоталитарни режим.

Др Ефраим Зуроф (Efraim Zuroff) – директор Израелске канцеларије Симон Визентал центра и канцеларије у Бечу, настављач рада Симона Визентала на прикупљању података о нацистима и њиховој депортацији, нагласио је појаву неоусташтва у Хрватској. Кроз примере је истакао сарадњу са Србијом у заједничким потрагама за нацистима одговорним за погроме у Новом Саду.

Дејвид Хоровиц (David Horovitz) – уредник и новинар „Jerusalem Post”-а, методолошки свежа предавања о начину коришћења новинских чланака као историјских извора у истраживању савремене историје.

– Суштински, семинар је изграђен на три основна идејна принципа, произашле из образовне филозофије Међународне школе о холокаусту и геноциду у Јад Вашему, као симболу чувања успомене на људско страдање.

1. Научни принцип програма семинара подразумевао је поступну обраду носеће теме, од сагледавања антисемитизма и других облика нетрпељивости кроз епохе, до сагледавања периода тоталитарних режима са расним законима као основом државних система.

Методика рада – систем мултидисциплинарних предавања водећих истраживача подразумевао је информативну усмереност поруке, где је полазник школе највише активни слушалац.

Психолошко–педагошки принцип семинара експлицитно се испољио кроз садржаје предавања; био је најизраженија у коришћењу психолошко–педагошких метода у анализама садржаја дечје литературе и цртежа насталих у логорима. Како такве аутентичне садржаје третирати као историјске изворе? Како их у савременој поставци или едукацији трансформисати у плакат, макету и на тај начин приближити тему страдања деце у рату новим нараштајима?

– Интерактивно учешће полазника испољавало се на сваком од 140 часова – системом питања и расправама, као и кроз недељ-

не извештаје са опсервацијама о сваком предавању. Такав комуникацијски контекст, где слушалац постаје учесник предавања – пошиљалац поруке, експлицитно је испољен у могућности да полазници одрже презентацију о темама којима се баве у својим едукационим центрима, музејима. Питање српских жртава у светском рату, као и актуелних неофашистичких појава на тлу бивше Југославије, било је заступљено презентацијом „У спомен на жртве немачког злочина у Краљеву октобра 1941” и бројним дискусијама.²

– Највиши домен наше активности, заснован не само на рационалном усвајању и слању порука, већ и на емоционалној разини, испољен је у разговорима са преживелима из логора. Семинар је на овај начин имао ненадокнадиву искуствену компоненту.

Сазнања из непосредног, потресног искуства сроченог у приче Рут Бранд (Ruth Brand) – Јеврејке којој је безбрижност детињства у Румунији нагло прекинута депортовањем у логор; Елизеве Лехман (Elisheva Lehman), скриване у холандској породици захваљујући чему је преживела рат, глад; Израела Орсаха (Israel Orzach), из Пољске, који је уз сву патњу у логору Аушвиц Биркенау, преживео и чувени Марш смрти; Маше Гринбаум (Masha Greenbaum), из Литваније, која је као дете преживела страхоте ратних злочина литванских нациста; Нета Розенвасера (Nat Rosenwasser), депортованог из Мађарске у Аушвиц Биркенау; брачног пара Наша и Женије Манор (Nashum, Genya Manor), који нам је говорио о спасу из логора захваљујући Оскару Шиндлеру који их је упослио у својој фабрици. С њима смо обишли гроб Оскара Шиндлера, на католичком гробљу у Јерусалиму.

Разговору са преживелима из логора претходило је уводно предавање Моше Штернберга (Moshe Sternberg), психотерапеута из Израелског националног центра за психосоцијалну подршку преживелима у холокаусту (АМСНРА) – организације која сарађује са Јад Вашемом у раду са овом, групом по његовим речима, „посттрауматичних људи, који се враћају у прошлост као да је сада доживљавају”. Како им прићи, с којим питањима почети, како их вратити у реалност? У комуникативном процесу (седење у позитивном кругу, постављање питања поступно, са почетним кораком о животу пре страдања као тачком ослонца, неопходност директне, а не посредне комуникације (преко модулятора) и обавезна питања о садашњем животу, потомцима на крају разговора) – кроз дугогодишњу праксу, досегнут је висок сазнајни ниво, јер је у питању сусрет с директним искуственим спознајама.

– Комуникацијска повезаност била је заснована на непосредном искуству: поставки /грађевина/ локалитета као ефикасних носилаца информација о историји, култури, уметности, религији и нас који смо били њихови примаоци, да са личним поимањем, претходним знањем или предрасудама изградимо целовиту слику.

Њима ћу дајти у дому свом и међу зидовима њеџовим месито и име (Јад Вашем)... име вечно даћу сваком од њих које се неће заирити...

Књ. пророка Исаије, гл. 56:5 Ово је забележено на улазу у меморијални комплекс. Наиме, Јад Вашем, чији назив на хебреј-

² Презентацију под називом „У спомен на жртве немачког злочина у Краљеву октобра 1941” одржала сам 10. јула у едукационом центру Међународне школе у Јад Вашему као вид текстуалног (на енглеском) и фото-документарног приказа опсаде Краљева, заједнички партизанско – четнички напада на посадну дивизију, прикупљања талаца, стрељања у лагеру, извора о догађају, предмета сачуваних у Музеју у Краљеву, прикупљања имена у бази података о стрељанима. Ненад Ђорђевић истакао је важност сталне поставке музеја „21. октобар” у Крагујевцу.

ском, утемељен у Старом завету, значи „место за сећање (помен) на име”, на Брду сећања (Хар Хазикарон), у Јерусалиму, представља целину коју чини неколико павиљона са тематски одређеним музејским поставкама; споменичке творевине инспирисане темом холокауста и геноцида; истраживачко–едукациони и документациони центри. То је у правом смислу „нови музеј”, свеобухватни, тотални музеј, а не обзидана енклава.

– Ту је *Историјски музеј* с новом сталном поставком, отвореном 15. марта 2005 – експозицијом предмета и докумената жртава II светског рата, као и амбијенталних приказа великих логора (Аушвиц, Треблинка, Вилна, Дахау, Јасеновац). Архитектонска решења Музеја су у корелацији с поставком која задржава хронологију, а инсистира на тематским целинама: предратног живота породице кроз поставку собе из грађанске епохе, где се у раму изнад писаћег стола, виртуалним решењима, смењују породичне фотографије, увод у причу о појави нацизма у Немачкој (наредбе, плакати, документа у вези са експлицитним испољавањем антисемитизма (Кристалнахт, гета, погроми ...). Аудио–визуелна средства прате ток поставке (Хитлрови говори у Рајхстагу; изјаве и наредбе немачких официра) са централном темом страдања у логорима представљеном преко оригиналних предмета груписаних у тематске целине (Аушвиц, Треблинка, Вилна, Ковно, Јасеновац...), али и симболично (пруга до зида смрти, црни поштанска сандучад са ликовима злочинаца – официра и команданата логора, која када се отварају проговарају језиком њихових наредби о убијању, депортацијама...). Предмети су груписани и да нагласе мноштво, имплицитно – геноцид у пуном смислу, као истребљење читавог народа, етничких скупина: гомиле обуће остале иза жртава, сребрни есцајг, меноре, документа – остаци минулих живота обједињених временом смрти. При свему, не губи се индивидуалност жртве (на екранима се смењују њихове фотографије и подаци).

– Лично страдање, персонализовање жртава наглашено је аудио и симболичним решењима у *Музеју деце* страдале у II светском рату. Све је ту битно: и пламен свећа, симбол светлости за дечје душе, и њихове фотографије које се једино виде у мраку, и њихова имена, број година које су имали кад су страдали, који се чују.

– *Долина унишћених заједница* – представља макету Европе начињену од огромних камених блокова са натписима градова у којима су биле јеврејске заједнице.

– *Дворана имена* – симболични је надгробни споменик у облику куполе са фрагментима из страница сведочења и фотографијама што се пресликавају у води, симболу живота.

– *Документациони центар* са архивском грађом, персоналним картонима за 3, 2 милиона жртава, 300.000 фотографија. У централној датотеци сачувано је 68 милиона страна докумената – Личних (писма, пасоши, легитимације...), депортационих листа, докумената нацистичке бирократије, листи са подацима о конфискацији имовине. У датотеци *Визуелног центра* је документарни филмски материјал о логорима смрти, радним логорима, за-

бележене изјаве преживелих. И све је ту важно, и доступно у преводима на енглески, француски, руски, шпански, арапски, немачки, хрватски (у току је превод на српски језик по речима Лиета Бен-Хавива, директора Визуелног центра у Јад Вашему) и на интернету, и лако за претраживање на 50 екрана.

– Меморијални комплекс чине и *Уметничка галерија* са делима насталим у гетима и логорима; споменичке целине; *Алеја праведника међу народима*; *Едукациони центар* у оквиру кога су се одржавала предавања; *Библиотека* са око 100.000 књига на свим светским језицима;

У оквиру студијских посета суботом, у организацији Музеја Јад Вашем, обишли смо Израелски музеј; Археолошки парк у Јерусалиму, Назарет; по музеолошким решењима специфичну поставку Палмах музеја – музеја бораца за стварање Израела са мало оригиналних предмета скоро сву у макетама, компјутерским пројекцијама; бројне споменичке копмплексе Јад Вашема – што у даљем музеолошком раду, као узор, има непроцењиву вредност. Обишли смо и културно – историјске целине од значаја за светску историјску баштину, као што је тврђава Масада; библијски Капернаум на Галилејском језеру; Јафа; крсташка тврђава Белвоар; Кумран са археолошким ископинама и Музејем свитака.

Аналогије у начину рада – у истоветној идеји да жртве треба персонализовати, да је најпримеренији помен у запису њихових имена и у Јад Вашему, чији назив на хебрејском, утемељен у Старом завету значи „место за сећање (помен) на име”, подстицај су даљем истраживању о страдањима у Србији у II светском рату. Документарне, аудио-визуелне и симболичне форме у поставкама израелских музеја, где су водеће теме холокауст, геноцид и ратни злочини, као и приступ преживелима, третирање извора насталих у рату (попут плаката, дечјих цртежа, литературе), систем едукације младих о овим темама при музеју, могу да представљају узор у нашој музеолошкој пракси.

У времену нарастања неонацистичких, антифашистичких покрета и група, као неопходна намеће се и потреба едукације, нарочито младих нараштаја, о прошлости, о злочинима и геноциду. Сећање на жртве је најбоља осуда злочина и једини начин да њихови починиоци не буду узор, да не доживе амнестију у свести данашње епохе. Пример Јад Вашема то неоспорно доказује.