

70 GODINA MUZEOLOGIJE NA FILOZOFSKOM FAKULTETU U BEOGRADU  
(ZBORNİK SAOPŠTENJA SA V GODIŠNJE KONFERENCIJE MUZEOLOGIJE I HERITOLOGIJE)

---



**70 GODINA MUZEOLOGIJE NA FILOZOFSKOM FAKULTETU U BEOGRADU**  
ZBORNIK SAOPŠTENJA SA V GODIŠNJE KONFERENCIJE MUZEOLOGIJE I HERITOLOGIJE  
Centar za muzeologiju i heritologiju, Beograd 2018.

### **Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta**

70 godina muzeologije na Filozofskom fakultetu u Beogradu

Zbornik saopštenja sa V godišnje konferencije muzeologije i heritologije

(prva sesija: 29.03.2018; druga sesija: 19.04.2018; treća sesija: 23.05.2018;

četvrta sesija: 24.05.2018; peta sesija: 25.10.2018; šeta sesija: 29.11.2018. i sedma sesija: 27.12.2018.)

### **Naučni savet konferencije:**

prof. dr Tomislav Šola,

prof. dr Milan Ristović, predsednik,

prof. dr Ljiljana Gavrilović,

prof. dr Sreten Vujović,

prof. dr Milan Popadić

### **Izdavač**

Centar za muzeologiju i heritologiju

Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

### **Odgovorni urednik**

dr Milica Božić Marojević, upravnica Centra za muzeologiju i heritologiju

### **Likovno-tehnička obrada**

CMiH

Prvo elektronsko izdanje, 2018.

dostupno na: <http://www.f.bg.ac.rs/instituti/CMiH/publikacije>

ISBN 978-86-6427-086-1

ZBORNIK  
V GODIŠNJE KONFERENCIJE MUZEOLOGIJE I HERITOLOGIJE

70  
GODINA MUZEOLOGIJE  
NA FILOZOFSKOM FAKULTETU  
U BEOGRADU

**Centar za muzeologiju i heritologiju**

Beograd

2018.

---

Zbornik je rezultat istraživanja u okviru projekata Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije: *Tradicija i transformacija: istorijsko nasleđe i nacionalni identitet u Srbiji u 20. veku* (III 47019 ) i *Teorija i praksa nauke u društvu: multidisciplinarnе i međugeneracijske perspektive* (OI 179048).

---

# Sadržaj

*Povodom 70 godina nastave muzeologije na Univerzitetu u Beogradu.*

*Hronika u začetku* /// 7

## **PRVI TEMATSKI SASTANAK** /// 11

Dragan BULATOVIĆ, *Prilog pojmovnom osnaženju muzeologije* /// 12

Milan POPADIĆ, *U ime naroda: Počeci muzeologije na Univerzitetu u Beogradu* /// 22

Milica BOŽIĆ MAROJEVIĆ, *Muzejska komunikacija – od teorije ka praksi* /// 29

Nikola KRSTOVIĆ, *Heritološke tehnologije i performativne moći memorije* /// 41

## **DRUGI TEMATSKI SASTANAK** /// 50

Mina ĐUKIĆ, *Kako se sećamo filmskog pamćenja?* /// 51

Mina LUKIĆ, *Transmedijalno baštinjenje fikcionalnih svetova* /// 59

### **TREĆI TEMATSKI SASTANAK /// 69**

Stevan MARTINOVIĆ, *O muzealizaciji hrišćanskog nasleđa u Srbiji* /// 70

Vladimir BOŽINOVIĆ, *Jedno slučajno otkriće u Legatu Đurđa Boškovića*  
/// 76

### **ČETVRTI TEMATSKI SASTANAK /// 88**

Jelena PAVLIČIĆ, *Od dokumenta do narativa: upotreba fotografija iz posete Josipa Broza Tita gradu Prizrenu 1967. godine* /// 89

Milena ŠTATKIĆ, *Uticao relativizma na građenje slike o prošlosti i nasleđu*  
/// 101

### **PETI TEMATSKI SASTANAK /// 109**

Dragan BULATOVIĆ, *Dvanaesta ruka kao vid depezoizacije ili o tome da li je moguće nagovoriti društvo da mu je nasleđe važno* /// 110

Marija STANKOVIĆ, *Geneza dvanaestog – od voljnog naslednika do kreativnog baštinika* /// 115

Milena JOKANOVIĆ, *Kolekcija kao umetnikov medij* /// 122

### **ŠESTI TEMATSKI SASTANAK /// 129**

Iva SUBOTIĆ KRASOJEVIĆ, *Interpretacija starih slika novim medijima u nastavi istorije umetnosti i likovne kulture* /// 130

Stefana MANIĆ, *O knjizi Dragana Bulatovića, Umetnost i muzealnost. Istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi* /// 136



# Povodom 70 godina nastave muzeologije na Univerzitetu u Beogradu. Hronika u začetku

Godinu u kojoj se navršava sedam decenija od kada je daleke 1948. godine Đorđe Mano-Zisi održao prvi kurs muzeologije na Univerzitetu u Beogradu, saradnice i saradnici *Seminara i Centra za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta* obeležili su nizom programa raspoređenih tokom čitave 2018, kako bi predstavili deo savremenih dostignuća u muzeološkoj i heritološkoj teoriji i praksi, ali i istakli ugledne primere obrazovanja baštinika. Realizovane aktivnosti pratile su dva osnovna toka. Jedan je činila *Peta godišnja konferencija muzeologije i heritologije*, dok su drugi bile edukativne aktivnosti, te domaća i međunarodna saradnja sa partnerskim organizacijama.

Organizovana u vidu sedam tematskih sastanaka, koji su rezultirali raznorodnim istraživanjima koja možete da pročitate u ovom Zborniku, *Peta godišnja konferencija* je pred učesnike stavila dve unapred zadate teme. Deo, od ukupno 15 radova, inspirisan je prvom temom, koja je kao okosnicu imala filmsko pamćenje, filmsko baštinjenje i baštinjenje filma. Istraživačko polazište bila je ideja da se filmsko pamćenje tumači kao oblik totalne muzealizacije, a filmsko baštinjenje kao geneza medijskog udomljenja i medijska (vizuelna) recepcija baštinjenja. Tokom druge, treće i četvrte sesije učesnici i gosti pokušavali su da utvrde postoji li „neupotrebljiva“ slika, kako metodološki može da se unapredi „slika sveta“, koje su uloge stihije

dokumentovanja i oponašanja, te ima li mesta za autonomizaciju filmskog kao integralnog zapisa. Drugoj temi, pod nazivom „Dvanaesta ruka“: „sekundarna upotreba“ i/ili istrajavanje pamćenja, posvećeni su tekstovi sa pete i šeste sesije. Namera njihovih autora bila je da ukažu na oblike produžetka pamćenja kao naslednog prava na mentalno i zanatsko nastavljanje umeća; kao moralno opravdane transformacije kulturnih biografija i kao kreativno (pokajničko) oživljavanje zaturenog nasleđa. Dodatno, u njima se razmatraju oblici interpretativnog osavremenjavanja nasleđa u obrazovnim procesima i kulturnoj eksploataciji, kao i oblici restauracije zaturenog nasleđa kroz procese trezoriranja i dokumentovanja i procese istorijske rekontekstualizacije.

Kada je reč o drugoj liniji aktivnosti, koju smo sprovodili paralelno sa tematskim sastancima, izdvojicemo nekoliko. Zahvaljujući podršci Američke ambasade u Beogradu, početkom maja smo bili u prilici da ugostimo dve predstavnice američke muzejske scene Džodi Larson i Hane Kelog, koje su u sklopu predmeta *Heritološke tehnologije i Muzeologija* održale kurs za naše studente. Ove kustoskinje, koje se intenzivno bave razvojem muzejske interpretacije u Sjedinjenim Američkim Državama, realizovale su nekoliko interaktivnih predavanja i radionica: *A little bit of museum theory is never enough*, *Short and Tweet*, *Never say No*, *Sticky memories*. Ujedno, Larson i Kelog su učestvovala i u finalnom razvoju završnih studentskih projektnih aktivnosti – postavljajući izložbenih sadržaja na besplatne veb platforme.

Za realizaciju ovog programa posebnu zahvalnost dugujemo i našim dugogodišnjim saradnicima i partnerima, kolegama i kolegamicama iz Muzeja nauke i tehnike u Beogradu, koji su nam ljubazno ustupili njihov prostor, kako bismo sproveli deo programa.

Maj 2018. godine obeležio je i kratak *Kurs o nauci konzervacije i restauracije likovnog nasleđa*, koji je osmislila profesorka dr Daniela Korolija

Crkvenjakov. Profesorka Korolija je voditeljka *master* akademskog programa konzervacije i restauracije na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu i stalna saradnica našeg *Centra*. U *Seminaru za muzeologiju i heritologiju* već je održala više gostujućih predavanja i jedan semestralni kurs *Heritoloških tehnologija*. Ovogodišnji kurs podrazumevao je šest predavanja i tri radionice u bloku, koje su bile izvedene 18. i 19. maja 2018. Blok od tri predavanja vezivao se za teme zajedničke za više disciplina: istoriju umetnosti, konzervaciju i restauraciju, arhitekturu, te oblasti prirodnih nauka, koje su na neki način vezane za brigu o kulturnom nasleđu. Izlaganje „Konzervacija i restauracija između umetnosti i nauke“ bilo je posvećeno pozicioniranju oblasti konzervacije i restauracije umetničkih dela i njenoj vezi sa prirodnim i društvenim naukama, a sve je bilo ilustrovano primerima iz prakse Galerije Matice srpske. Drugo predavanje „Slika kao predmet konzervacije i restauracije i njen kontekst“ bilo je koncipirano u dva dela. U prvom segmentu se ilustrovala neophodnost sagledavanja šireg okvira slike tokom konzervacije i restauracije, od najbližeg fizičkog okvira slike – ukrasnog rama, do značaja sagledavanja istorijskog enterijera kojem slika pripada. U nastavku izlaganja su prikazani trendovi u konzervaciji istorijskih enterijera i mogućnost njihove rekonstrukcije pažljivim konzervatorskim pristupom, a na primerima iz prakse Galerije Matice srpske i Metropoliten muzeja u Njujorku. Treće predavanje je, takođe, bilo sastavljeno iz dve celine. U prvom se prikazao značaj poznavanja umetničke tehnologije u procesu konzervacije i restauracije, tradicionalni načini dolaženja do ovih informacija i važnost istorijskih dokumenata o umetničkim tehnikama, dok su u drugom predstavljene moderne tehnologije koje pomažu u identifikaciji umetničkih materijala i tehnika, njihove mogućnosti i ograničenja, kao i polje nesigurnosti interpretacije eksperimentalnih podataka.

U godini jubileja, posebno smo ponosni na obnovljenu saradnju sa ustanovama kulture, kako kroz realizaciju izložbenih, tako i dečjih

obrazovnih programa. S tim u vezi, izdvajamo učešće u kreativnom procesu tokom pripreme postavke *Etnografskog muzeja* „Nazrni, pa se vrni“, dečje radionice o starim zanatima u istoj ustanovi, saradnju na promociji *BITEFa* za najmlađe i program „Stvaraj kao praistorijski čovek“, partnerstvo sa kolegama iz *Narodnog muzeja* i novi silabus za kustoska zvanja. U saradnji sa *Narodnim muzejom Crne Gore* tokom leta je organizovan kurs doedukacije kustosa „*Muzealnost i dokumentacijska mjera primijenjeni kroz standardizovanu praksu u NMCG*“. Takođe, od ove godine Centar za muzeologiju i heritologiju sprovodi i od strane Zavoda za unapređenje obrazovanja i vaspitanja akreditovani program obuke za nastavnike „Slika i prilika – vizuelna pismenost i likovno nasleđe“.

Broj učešća na domaćim i međunarodnim skupovima, strukovnim komisijama, kao i količina objavljenih radova naših saradnica i saradnica više nego dvostruko prevazilazi numeričku vrednost našeg postojanja. Do sledećeg jubileja trudićemo se da to nadmašimo!

U ime Organizacionog odbora V godišnje konferencije muzeologije i  
heritologije  
Doc. dr Milica Božić Marojević  
upravnica Centra za muzeologiju i heritologiju

---

## PRVI TEMATSKI SASTANAK

---

Uvodna sesija Pete godišnje konferencije muzeologije i heritologije održana je 29. 03. 2018. godine i bila je posvećena aktivnostima *Seminara za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, njegovim teorijskom-metodološkim polazištima i ishodima. U skladu sa tim, predstavili su se nastavnici Seminara. Tema izlaganja prof. dr Dragana Bulatovića bila je *Prilog pojmovnom osnaženju muzeologije*. Rad prof. dr Milana Popadića naslovljen je *U ime naroda: počeci muzeologije na Univerzitetu u Beogradu*. Doc. dr Milica Božić Marojević pisala je na temu *Muzejska komunikacija – od teorije ka praksi*, dok se doc. dr Nikola Krstović bavio *Heritološkim tehnologijama i performativnim moćima memorije*.

# PRILOG POJMOVNOM OSNAŽENJU MUZELOGIJE

„*Muzealija* je pojavna, stvarna i tvarna strana *muzealnosti*, osobine svedočanstvenosti ljudskog saznanja. Muzeologija kao hermeneutika razumeva muzealiju spram muzealnosti kao što metafizika spekulise o biću spram bitka. Ako metafizika nastoji da uspostavi istinski odnos između ontičkog i ontološkog, hermeneutika i muzeologija nastoje da razumeju odnos između govorenja (*muzealije*) i mišljenja (*muzealnosti*). *Muzeologos*, stoga ništa drugo ne ustanovljuje do prirodu i regule *raz-govora* muzealije i muzealnosti“.<sup>1</sup>

Prigoda, obeležavanje sedam decenija nastave muzeologije na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, nalaže da se govori o akademizaciji znanja o muzejskoj delatnosti. Ovaj rad će, stoga, hteli ne hteli, biti autorefleksija o komemorizaciji muzeologije kao dubinske nauke. Prisećanje počinje od jednog davnašnjeg opravdavanja muzeologije kao autonomne nauke kojim je autor odgovarao na anketu, tada jedinog stručno-naučnog časopisa za muzeološka pitanja u socijalističkoj Jugoslaviji.<sup>2</sup> Pitanje razumevanja predmeta muzeologije išlo je pod ruku s pitanjima o tome „može li se intencija jedne **-logije** ograničiti na funkcije jedne socijalne

---

<sup>1</sup> Dragan Bulatović, „Muzeologija i/kao hermeneutika,“ *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore*, god 1, broj 1 (ns, II knjiga) (2005): 111.

<sup>2</sup> Vidi: Dragan Bulatović, „Teorijska legitimnost muzeologije: u povodu teme Muzeologija – znanost ili pomoćna disciplina,“ *Informatica museologica* Vol. 17, No. 1 – 4 (1987): 49–50.

institucije (muzeja)?“ Polemike su se otvarale i relevantni odgovori se nudili upravo tada, početkom 80-tih godina prošlog veka. Poljski muzeolog V. Glužinjski (W. Gluziński) i češki Z. Stranski (Z. Stránský) pomeraju vrednost *muzealije* od vidljivog i opipljivog muzejskog predmeta ka muzealnosti kao *osobini svedočenja o ostvarenom odnosu čoveka i stvarnosti*.<sup>3</sup> Iako se takvo gledište prihvatilo u tadašnjoj nauci, koja je već pružala otpor adoraciji predmeta i institucije, problem više nije bio u tome da „predmet muzeologije determiniše intencija saznanja vrednosti odnosa čoveka i stvarnosti. Problem je u tome da se gnoseološka intencija artikuliše, da se u toj artikulaciji tzv. nepobitna (i neizbežna) praksa fundamentalnom intencijom usmeri, a da se pri tom očuva razložnost, svrhovitost i posebnosti (muzeo)logije.“<sup>4</sup> Takvu, sistemsku, složenost koju smo prizivali, videli smo jedino kao dinamičku strukturiranost nekoliko realiteta: muzejskog koji je sistematizovan oko muzealije, muzeološkog koji je situiran oko muzealnosti, a ukupnog oko tumačenja fenomena odnosno konteksta.<sup>5</sup>

Dakako, nagovaranje da se priče o muzeju kao ordinarno konformističkoj građanskoj instituciji prevedu u praksu proizvodnje naučno opravdivih diskursa, osamdesetih godina XX veka bilo je sasvim u duhu vladajuće pomodnosti. Bio je pravi izazov nagnuti *novom* strukturalno antropološkom metodologijom na jedan fenomen kome nijedna naučna promena nije ukazivala iole važnu vaninstrumentalnu pažnju. *Pojmovno utemeljenje* discipline koja je u stanju da prepozna jedinstvenost entiteta kojim se bavi trebalo je da bude prvi korak u osvajanju prestižne pozicije akademizacije znanja o *svedočanstvenosti*. Nismo kalkulirali kratkim i brzim zauzimanjima pozicija već smo u potpunosti verovali u *nove pristupe* u razumevanju stvari.

<sup>3</sup> Vidi: Zbinek Stránský, „Temelji opće muzeologije,“ *Muzeologija*, 8 (1970): 37–74; Wojciech Gluziński, *U podstaw muzeologii* (Warszawa: Państwowe Wydawn, Nauk, 1980).

<sup>4</sup> Bulatović, „Teorijska legitimnost muzeologije,“ 49.

<sup>5</sup> Bulatović, „Teorijska legitimnost muzeologije,“ 50.

### U šta se izvrgla *svedočanstvenost* ?

U vatru nove metodologije ubacili smo terminološki neistrošen naziv – *svedočanstvenost*. Formom glagolskog prideva ili – sintaksički odgovarajuće – pridevske imenice, kako smo već ukazali u jednoj ranijoj raspravi,<sup>6</sup> naglašava se „stanje potentnog kazivanja *da se bilo na izvoru*, stanje slobodno od zaborava. Ali jednako tako i na proces osvedočenja zapamćenog koji je uključen u sadržaj značenja reči i značajno važan za pojmovno razumevanje *naslednog dobra* kao *svojstva* i kao potencijalno trajnog *procesa* nezaboravljanja! Iako *svedočanstvenost* upućuje na *pamćenje* kao dugoročan proces trezoriranja (gomilanja) stimulusa sećanja, za suštinsku odbranu statusa *svedočanstva* od ključne važnosti je razumevanje zaborava. *Svedočanstvenost zaborava*, leksikolozi bi rekli, upućuje na *antonimiju prema nemarkiranom članu*, to jest *svedočanstvenost* nadražuje asocijaciju na *pamćenje*, a ne na njegovu suprotnost u osnovnom (denotativnom) značenju. Kako *zaborav* nije potpuni antonim *pamćenju*, od presudne je važnosti onaj njegov *značenjski kontekst* u kome se otkriva *šta je* i, posledično, *zašto* zaboravljeno. Otuda je i biran ovaj sintaksički paradoks kao plod konotacije, a semantička punoća kao rezultat *nemarkiranog stimulusa*.

To da smo sintagmom *svedočanstvenost zaborava* bliži pojmovnom sadržaju kulture *pamćenja* nije samo zbog toga što je, kako veli M.M.Ponti (Merleau-Ponty) *zaborav* samo oblik sećanja,<sup>7</sup> već i zbog toga što pojmovno definisanje treba izvesti po modelu *događanja*, kao kod Žila Deleza i Feliksa Gatarija<sup>8</sup>, kao i na način kako to predlaže Ž.F. Liotar (Lyotard),<sup>9</sup> jer je ono

<sup>6</sup> Драган Булатовић, „Надрастање музеологије – херитологија као општа наука о баштини.“ у *Уметност и њена улога у историји: између трајности и пролазних -изама*, уред. Зоран Јовановић и др. (Косовска Митровица: Филозофски факултет у Приштини, 2014), 677–694.

<sup>7</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Oko i duh*, priredila i prevela Eleonora Mićunović, bibl. Zodijak (Beograd: Vuk Karadžić, 1968), 142.

<sup>8</sup> Жил Делез - Феликс Гатари, *Шта је филозофија?*, превела Славица Милетић (Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995), 28–31.

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, prevela Ksenija Jančin (Zagreb: A. Cesarec; Naprijed, 1990), 131 i dalje.



neodvojivo od svakog sećanja i tako blisko svakom oživljavanju, a nužno i osavremenjavanju prošlosti.

Posvetili smo se cizeliranju *svedočanstvenosti*, koja nije mnogo odmicala od *musealiteta*, odnosno *dokumentarnosti*, čime smo izdvajali svojstvo kao kriterijum, a sakrivali proces! A na njega kao primarni predmet *istorizovanja* obavezivao nas je svojevrсни *zavet novoj* (istoriji), *post* strukturalnoj (lingvističkoj) epistemi, i *postmodernoj* spirali uzvratnog postavljanja pitanja kao optimalnom opisu predmeta istraživanja. Izbavljenje se, nakon što je hedonizam teorijske samodovoljnosti zapretio da će pervertirati, odnosno posle mnogo odbolovanih krajeva utopija, ukazalo kao *transdisciplinarni* zabran. Ovaj je, u odnosu na raspuštenu veru u *misao*, mogao da se uzme kao bezgrešan, još uvek neinstrumentalizovan.

No, pre njegovog apologiziranja, uputna je kritička samorefleksija, bar na okolnosti u kojima su pobrajana ubeđenja dobijala status poželjnosti i postepeno omogućavali prostor legitimnosti *novoj teoriji* (*baštinjenja*), kao i, nikad do kraja, izborene akademske autonomije.

Najpre, *istorizacija* onako kako je Fuko (Foucault) razdvaja u njenom tradicionalnom obliku kada se bavi regrutovanjem *spomenika* kao *dokumenata*, od ovovremene istorije koja preobražava *dokumenta u spomenike*. „Bilo je jedno vreme kada je arheologija – kao disciplina koja se bavi spomenicima, mrtvim tragovima, objektima bez konteksta i stvarima preostalim iz prošlosti – težila ka istoriji i dobijala smisao tek uspostavljanjem istorijskog diskursa. Moglo bi se reći da, igrajući se malo rečima, istorija u naše vreme teži arheologiji – intrinzičnom opisu spomenika.“<sup>10</sup> Fuko upućuje na opis koji se odnosi na unutrašnju strukturu, ono što je svojstveno dokumentu, a ne na jedinačnom opisu referentnog čitača, linearnog odgonetača.

---

<sup>10</sup> Мишел Фуко, *Археологија знања*, библ. На трагу. превео Младен Козомара (Београд; Сремски Карловци – Нови Сад: Плато; Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998), 11–12.

Zašto je transdisciplinarnost važna i zašto je *filozofija* važna za nauku istorije, za koju Fuko zapaža da je prešla u metodološko polje nove istorije, *polje obrazovanja predmeta*, kako ga on imenuje, a time omogućava da nauka ne zastareva, ali i da se ne „modira“, opet Fuko s pitanjem: *kud se dede pojam?* Mi smo probali ovako:

*Muzeodomen*, kako nam ga je ucrtao Glužinjski, pripada sam proces proizvodnje osnovnog muzejskog fakta. On se kao struktura procesa prepoznaje – uspostavlja – rekonstruiše već kao *svedočanstvena potencijalnost*. Da bolje situiramo uočeno, reći ćemo da *svedočanstvena potencijalnost* ima odlike *generativne strukture*. *Muzeodomen* je način postojanja *svedočanstva*, njegova stvarna strana (materijalni vid) – suštinski i pojavno, ontološki i fenomenološki i formalno, tj. na nivou naučne formalizacije to mora da bude neka muzeološka činjenica.

Ono čime bi muzeologija da legitimno operiše, kao svojim specifikumom, jesu samo manifestacije one osnovne intencije koja stoji u izvoru sakupljačke ljudske delatnosti – intencije *svedočenja*, ostavljanja traga, ključa, šifre, zapisivanja traga o svom odnosu spram stvarnosti. U tom postupku ispostavljanja *saopštenja* (manifestovanja), saopštava se zapravo samo ispostavljanje (*muzeodomen* strukture), a stvarnost je samo nivo ponašanja.

### Kako sažeti protekla istraživanja?

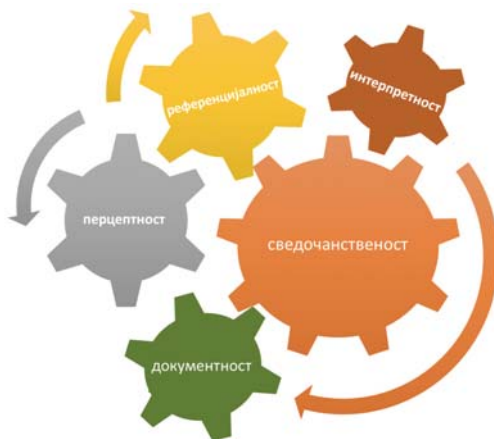
Tabela 1

<i>svedočanstvenost</i>	≈ (nije u potpunosti jednako)	musealitet, dokument
<i>Svedočanstvenost se, kao dinamički pojam,</i>	ostvaruje u:	- <i>referencijalnosti</i>
		- <i>perceptnosti (Pers)</i>
		- <i>dokumentnosti</i>
		- <i>interpretnosti</i>

Jeste jasno *otvaranje* očiju koje donose semiologija u opadanju, poststrukturalizam u uspinjanju i postmodernizam u nadiranju, ali su bile

još vidljivije aporije koje su se otvarale u svakom priklanjanju jednoj od struja. Zakonito pojavljivanje aporija u svakoj pojedinačnoj primeni nekih od pobrojanih doktrina jasno je ukazivalo da se njihov nauk mora uzimati kritički. Najpre, kopajući po poreklu problema koji su isplivali iz aporija, bivalo je jasno da nikakve vajde nije moglo biti od etimološkog konformizma, tipa *nova muzeologija*, jer su aporije otvarale pitanja porekla procesa koja se nisu mogla zatvoriti *pojmovnom genezom*, te na principu specifične etimologije discipline izgrađenih naučnih klasifikacija, kako je tvrdio Fuko, već jedino *intrinzičnim opisom spomenika*, tj. opisom unutrašnje strukture predmeta koji je osposobljen na spomen.

Kako se vratiti na put s kojeg se jasnije vidi fenomen svedočenja?



Shema 1

Jasno je da je ultimum (nauka ili naučna disciplina) nalagao postupno izvođenje dokaza o naučnoj posebnosti jednih studija prošlosti, onih koje su pledirale na objedinjenom procesu baštinjenja.

Ovo je u praktičnom smislu značilo da se *studije baštine*:

1. kao *celovita* slika nasleđa moraju utemeljiti hermeneutički (platonizam i hajdegerizam),
2. da se obznanjenje baštinjenja uslovljava konstituisanjem *drugog*,
3. da (mišljenje) muzealnosti počiva na jeziku koji prevazilazi jedan kod,
4. da se *proizvodnja dokumentnosti* u jeziku baštinjenja odvija kao *teorijska praksa* kako bi rekao P.Riker.
5. da je ta teorijska praksa opisa polja obrazovanja pojma (svedočanstvenosti) moguća kao *diskurzivna jedinstvenost*, koju Fuko otkriva „ne u koherenciji pojmova, nego u njihovom istovremenom ili uzastopnom pojavljivanju, u njihovom razmaku, u rastojanju između njih i eventualno u njihovoj nespojivosti. Tada više ne bismo tragali za arhitektonikom pojmova dovoljno apstraktnih i opštih da obuhvate sve druge i da ih uključe u isto deduktivno zdanje, nego bismo pokušavali da analiziramo igru njihovih pojmova i njihove rasutosti.“<sup>11</sup>

Kako su u svekolikom dosadašnjem propitivanju ove pretpostavke argumentovane:

- ad. 1 **suštastvo nasleđivanja** je prepoznato i opisano kao uzgajanje pamćenja u čemu se kao specifikum formuliše *baštinjenje* kao **predmet** nauke baštine.
- ad. 2 **jezik i govor svedočanstvenosti**, onako kako su na početku polemike definisani izdržali su sve provere validnosti do danas.
- ad. 3 **muzeološka interpretacija svedočanstvenosti** kao specifikum dobila je izvanredne komparativne potvrde, najpre u komunikologiji, kulturologiji, menadžmentu...
- ad. 4 **proizvodnja tezaurusa** pojavljuje se kao izvanredna brana u novom trendu digitalizacije stvarnosti i vraća nas neophodnosti afirmacije muzealizacije kao *zatvaranja hermeneutičkog kruga*.

---

<sup>11</sup> Фуко, *Археологија знања*, 39–41.

ad. 5 **prevazilaženje** heritološkog **diskursa** *antropologizacijom multidisciplinarnosti* uzimamo kao potvrdu transdisciplinarne usmerenosti u razumevanju *svedočanstvenosti*.

**Kako se iz naivne vere u pragmatizam *ars memorative* dolazi do fetišizacije *déla ruku*?**

Tabela 2

<i>Paradigma</i>	<i>Predmet</i>	<i>Cilj</i>
<b>Humanističko nasleđe</b>	<b>Starina</b>	<b>Reprezentativnost</b>
Restaurativna istorija	Spomenik	Identitet
<b>Scijentizam</b>	<b>muzejska doktrina</b>	<b>Institucionalizacija</b>
Discipinarne podele	fraktalni entiteti	bauk specijalizacije
Muzeologija	Muzealnost	Akademizacija
<b>Heritologija</b>	<b>Baštinjenje</b>	<b>antropologizacija (multidisciplinarnosti)</b>

Ako su predmeti iz prirode sistematizovani u kolekcije da bi dokumentovali otkrića (objašnjenja) prirodnih pojava i stvari, *déla ruku* su mogla samo pripisivanjem značenja, dogovorenom simbolizacijom imitacija, izvedenih u prirodnom materijalu, inicirati *Galeriju* (prećutno neproduktivnu) zabezекnutosti pred prirodom (genijem) – muzejsku istoriju umetnosti. Zabezекnutost je taj alabandistički mehanizam koji treba da nadomesti energiju *ars memorative*. Beskrupulozno upotrebljavanje zabezекnutosti i danas je promotivni oslonac svih starih muzeja. Izdvojili bismo ovde kao inspirativnu jednu konstataciju Žan Klod Lebenštajna (Jean Claude Lebensztejn) koja na neumoljiv način razotkriva, danas izvesno tragičnu spregu muzeja i istorije umetnosti. On kaže: „Radi se o tome (kod Ž. Bazena) da treba svesti na status predmeta tu problematičnu vizuelnost koju naša kultura naziva imenom umetničkog dela. Dok se istorija umetnosti, koja je

toliko sklona negledanju dela, koja se neprestano nanovo vraća *autoru, školi, istorijskoj sredini*, zadovoljava time da se proslavi onom *otprilike* strategijom, uloga (prostora) muzeja jeste da ponudi umetnička dela kao predmete, predmete jednog nasleđa nazvanog kultura, koje se muzej trudi da sačuva kao zaleđe – poput onih porodičnih servisa koji se duboko poštuju i nikada ne iznose iz straha da bi se mogli razlupati. Predmete koje posedujemo, ali koje nikako ne treba gledati: previše gledanja, previše ispitivanja dela, i već bismo se odvažili da na svetlo dana iznesemo status umetničkog dela, status koji je u zapadnoj svesti jednovremeno uspostavljen i odmah potisnut.”<sup>12</sup>

## Literatura

- Bulatović, Dragan. „Teorijska legitimnost muzeologije: u povodu teme Muzeologija – znanost ili pomoćna disciplina.“ *Informatica museologica*, Vol. 17, No. 1 – 4 (1987): 49–50.
- Bulatović, Dragan. „Muzeologija i/kao hermeneutika.“ *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore*, god 1, broj 1 (Nova serija. II knjiga) (2005): 111–120.
- Булатовић, Драган. „Надрастање музеологије – херитологија као општа наука о баштини.“ У *Уметност и њена улога у историји: између трајности и пролазних -изама*, уред. Зоран Јовановић и др, 677–694. Косовска Митровица: Филозофски факултет у Приштини, 2014.
- Делез, Жил и Феликс Гатари. *Шта је филозофија?*. превела Славица Милетић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1995.
- Фуко, Мишел. *Археологија знања*. библи. На трагу. превео Младен Козомара. Београд; Сремски Карловци – Нови Сад: Плато; Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1998.
- Gluziński, Wojciech. *U podstaw muzeologii*. Warszawa: Państwowe wydawn. nauk, 1980.
- Лебенштајн, Жан-Клод. „Простор уметности.“ *Историја уметности*, 1–2 (2002): 97–114.

<sup>12</sup> Жан Клод Лебенштајн, „Простор уметности,” *Историја уметности*, 1-2 (2002): 101.

Liotard, Jean-François. *Postmoderna protumačena djeci*. prevela Ksenija Jančin. Zagreb: A. Cesarec; Naprijed, 1990.

Merleau-Ponty, Maurice. *Oko i duh*. priredila i prevela Eleonora Mićunović, bibl. Zodijak. Beograd: Vuk Karadžić, 1968.

Stránský, Zbinek. „Temelji opće muzeologije.“ *Muzeologija*, 8 (1970): 37–74.

# U IME NARODA: POČECI MUZELOGIJE NA UNIVERZITETU U BEOGRADU

## Uvod: Pre početaka

Predavanja iz muzeologije na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu otpočela su po sedamdeseti put 2018. godine. U proteklih sedam decenija promenilo se mnogo toga, kako na Filozofskom fakultetu, tako i u muzeologiji. Institucionalne i disciplinarne preobražaje ostavićemo za drugu priliku.<sup>1</sup> U ovom tekstu pokušaćemo da damo odgovor tek na nekoliko polaznih pitanja: *Zašto je i kako muzeologija postala nastavni predmet na Filozofskom fakultetu u Beogradu? Zašto se to desilo tada kada se desilo? Kakva su prvobitna očekivanja od uvođenja muzeologije u univerzitetski obrazovni sistem?* I na kraju: *Šta danas možemo naučiti iz tog iskustva?* Odgovori na ova pitanja nisu samo istoriografske crtice, mada imaju i takvu prirodu. Reč je, pre svega, o ishodištima sprege strukovnog i akademskog

---

<sup>1</sup> O tome je već nešto rečeno u: Milan Popadić, „Scripta manent: Muzeologija kao predmet na Filozofskom fakultetu u Beogradu (empirijsko-deskriptivna faza 1948-1978)“, In: *Umetnost i njena uloga u istoriji: između trajnosti i prolaznih -izama*, ed. Zoran Jovanović (Kosovska Mitrovica: Filozofski fakultet u Prištini, 2014), 695-708 и Milan Popadić, „From Study Subject To Knowledge: Museology As a Course at the Faculty of Philosophy in Belgrade“, in: *Discussing Heritage and Museums: Crossing Paths of France and Serbia*, eds. Dominique Poulot, Isidora Stanković (Paris: HiCSA, 2017), 31–48.



znanja koja su od naročitog značaja za razumevanja geneze ma koje naučne discipline, pa i muzeologije.<sup>2</sup>

Formalnog muzeološkog obrazovanja nije bilo na Univerzitetu u Beogradu pre Drugog svetskog rata. Ipak, studentima Filozofskog fakulteta bila je poznata muzealna delatnost, što preko univerzitetskih nastavnika koji su ujedno bili muzealci, što kroz redovne vežbe koje su se održavale u Narodnom muzeju u Beogradu.<sup>3</sup> Univerzitetske muzeološke nastave nije bilo ni drugde u svetu. Jedini pravi izuzetak jeste Univerzitet u Brnu, gde su 1921. godine otpočela predavanja iz muzeologije.<sup>4</sup> U ostalim slučajevima, kada je bilo univerzitetskog dodira sa muzeološkim pitanjima, to se dešavalo zahvaljujući angažovanju nastavnika u sklopu muzeja sa kojima su univerziteti imali saradnju, sasvim slično kao i u Beogradu.<sup>5</sup> Otuda ne čudi što će uvođenje muzeologije u studijski program Filozofskog fakulteta u Beogradu posle Drugog svetskog rata biti rezultat sadejstva upravo ova dva institucionalna aspekta – univerzitetskog i muzejskog. Naravno, tu je bio i onaj treći, često nevidljiv, ali isto tako sveprisutan – vlast.

---

<sup>2</sup> Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju* (Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1993), 62–63.

<sup>3</sup> Od osnivanja Muzeuma srbskog 1844. godine, profesori Liceja, preteče Velike škole i Univerziteta u Beogradu, imali su značajnu ulogu u razvoju ove ustanove. Nekoliko prvih Čuvara i Bibliotekara, Narodnog muzeja i Biblioteke bili su ujedno i profesori Velike škole. Veza je formalno potvrđena 1881. godine kada je usvojen Zakon o Narodnoj biblioteci i Muzeju, kojim je predviđeno da Narodnim muzejem upravlja profesor arheologije na Velikoj školi, što je kasnije preneto i na profesore istorije umetnosti. Formalno, veza je prekinuta osnivanjem Muzeja kneza Pavla 1935. godine, spajanjem Istorijsko-umetničkog (tj. Narodnog) muzeja i Muzeja Savremene Umetnosti u Beogradu (osnovanog 1929. godine).

<sup>4</sup> Jan Dolák, „Czech and Slovak museology, current status and the future of this branch of science“, *Nordisk Museologi* 2 (2007): 99.

<sup>5</sup> Jesús-Pedro Lorente, „The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology“, *Museum Management and Curatorship*, 27:3, (2012): 238–239. Pomenimo i da je u Muzeju kneza Pavla početkom Drugog svetskog rata, a tokom obustave rada Univerziteta, bio organizovan jednogodišnji Muzejski tečaj za studente arheologije i istorije umetnosti. O ovom tečaju više u: Aleksandar Bandović, „Muzejski kurs i arheologija tokom II svetskog rata u Beogradu“, *Etnoantropološki problemi* 9/3 (2014): 625–645.

## 1949

Po završetku Drugog svetskog rata, pored neophodnosti „obnove i izgradnje“ razrušene zemlje, nova jugoslovenska vlast morala je da razmotri i problem obrazovanja onih koji će tu zemlju obnoviti i izgraditi. Otuda je i problem univerzitetske nastave, pa i Univerziteta u Beogradu, bio od izuzetnog značaja. To se odnosilo naročito pitanje nastavnih kadrova. Jer ako su se novi studenti mogli upisati, ipak nije bilo lako pronaći nove nastavnike. Evo jednog zaključka o ovoj temi iz 1949. godine, a iz fonda Ideološke komisije Centralnog komiteta SKJ: „Pitanje nastavnih kadrova predstavlja poseban problem ... [D]obar deo nastavnog kadra na ovim katedrama, zbog svoga neprijateljskog stava ili zbog zaparloženosti, štetno utiče na nastavu, unoseći u nju buržoaska shvatanja. (...) Relativno je najteža situacija u pogledu nastavnog kadra na katedri Istorije“.<sup>6</sup> Indikativno je i to što je Ministarstvu za nauku i kulturu Vlade FNRJ Univerzitet u Beogradu 1949. godine uputio i dopis u kome su date ideološko-političke karakteristike nekoliko profesora Filozofskog fakulteta, prvenstveno onih s Katedre istorijskih nauka i to uglavnom negativno označenih.<sup>7</sup> No, u isto vreme ova će Katedra dobiti još jedan novi predmet i jednog novog nastavnika.

O drugoj – muzejskoj – strani, koja nas ovde takođe zanima, nova jugoslovenska vlast imala je stavove veoma slične kao o univerzitetskom obrazovanju. Tako se u delovima *Plana rada za 1949. godinu* Ministarstva za nauku i kulturu Vlade FNRJ, vezane za Sektor muzeja i galerija,<sup>8</sup> konstatuje da je posleratna reorganizacija muzeja bila tek formalne prirode, te da je

<sup>6</sup> Милан Ристовић, „Један документ о стању на југословенским универзитетима и факултетима после Другог светског рата“, у: *Годишњак за друштвену историју*, 17, sv. 3 (2010): 97–98. Катедра историјских наука Филозофског факултета је од септембра 1948. године до 1956. године обухватала групе III – историјску, IVA – археолошку и IVБ – историјскоуметничку. Према: Радован Самарџић, уред., *Сто година Филозофског факултета* (Београд: Народна књига, 1963), 253.

<sup>7</sup> Бранка Доникић, Милић Петровић и Иван Хофман, *Културна политика Југославије 1945-1952, Зборник докумената, књига 2*, (Београд: Архив Југославије 2009), 514–520.

<sup>8</sup> Citirano према: Доникић, Петровић и Хофман, *Културна политика Југославије 2*, 71–83.

jedan od bitnih problema pitanje kadrova: „Ideološke slabosti koje su naročito svojstvene upravo muzejskom kadru traže sistemastki i energičan zahvat u tom pogledu“<sup>9</sup> Bilo je jasno da problem nije samo u postojećim muzejskim kadrovima, već i onim koji će to tek postati. Ministarstvo za nauku i kulturu imalo je ingerencije i u sferi visokoškolskog obrazovanja, pa je ponuđeno i rešenje: „Kako muzejski kadrovi ne stižu na univerzitetu ni teoretsko ni praktično znanje o principima i metodima muzeologije ukazuje se kao potreba uvođenje predmeta 'muzeologija' na univerzitet kao obavezan ili fakultativan predmet za one grane nauke koje su predstavljene u muzejima.“<sup>10</sup> Međutim, formulaciju „ukazuje se kao potreba uvođenje predmeta 'muzeologija' na univerzitet“ treba pažljivije pročitati.

### 1948

Ova rečenica u okviru *Plana rada za 1949. godinu* Ministarstva za nauku i kulturu zvuči kao najava. Reč je zapravo o konstataciji. Pre nego zvanični programi studija (u kojima se ponekad pojavljuju i predmeti koji nikada nisu bili predavani)<sup>11</sup>, o tome svedoči *Zapisnik* savetovanja Katedre istorijskih nauka održanog 19. aprila 1949. godine. U njemu nalazimo sledeću belešku: „Prof. Mano-Zisi postavlja pitanje u kome će obimu polagati muzeologiju studenti IV g. koji su njegov kurs slušali svega dva semestra, ma da plan predviđa da se taj predmet sluša 4 sem. Rešeno je da studenti IV god. IV grupe polažu taj predmet u onom obimu u kom je predavan.“<sup>12</sup> Ako su studenti četvrte godine u proleće 1949. slušali muzeologiju dva semestra odatle jasno sledi da je nastava počela u prethodnom semestru 1948. godine. Takođe, vidimo i ime nastavnika zaduženog za ovaj predmet. Drugim rečima, pouzdano se može tvrditi da je u zimskom semestru školske 1948/49.

---

<sup>9</sup> Доникић, Петровић и Хофман, *Културна политика Југославије* 2, 75.

<sup>10</sup> Доникић, Петровић и Хофман, *Културна политика Југославије* 2, 76.

<sup>11</sup> Самарџић, *Сто година*, 267.

<sup>12</sup> Arihva Filozofskog fakulteta u Beogradu, Odeljenje za istoriju 1949.

godine otpočela nastava iz muzeologije na Filozofskom fakultetu u Beogradu, a da je prvi predavač na ovom predmetu bio Đorđe Mano-Zisi.<sup>13</sup>

Profesor Mano-Zisi će to i ostati punih četvrt veka, do 1973. godine. Simptomatično je da je upravo Đorđe Mano-Zisi bio jedan od predavača na Muzejskom tečaju održavanom u Muzeju kneza Pavla tokom Drugog svetskog rata, koji je u ideološkom smislu mogao biti više nego upitan za nove vlasti.<sup>14</sup> Takođe, program predmeta koje je Mano-Zisi koncipirao bio je zasnovan na modelu Škole Luvra.<sup>15</sup> Reč je o pristupu utemeljenom u premisi da je muzeologija „nauka o muzejima“, a čiji je ishod stručno usavršavanje muzejskih kadrova, kao i organizacija muzealne delatnosti. Drugim rečima – ako iz akademskog pređemo u ideološki kontekst – bila je to jedna sasvim „zapadnjačka“ muzeologija<sup>16</sup>.

### Zaključak: Posle početka

Uvođenje muzeologije na Filozofski fakultet u Beogradu 1948. godine bio je splet više idejnih tokova. S jedne strane, akumulacija

---

<sup>13</sup> Đorđe Mano Zisi je rođen 1901. godine u Budimpešti, Filozofski fakultet u Beogradu završio je 1925. godine, specijalizovao se za klasičnu arheologiju u Berlinu, a od 1928. godine radi u Narodnom muzeju u Beogradu, sve do penzionisanja 1970. godine. U Narodnom muzeju bio je šef Antičkog odeljenja, a pored toga bio je i naučni savetnik Arheološkog instituta u Beogradu, član nemačkog Arheološkog instituta i Arheološkog instituta u Beču. Đorđe Mano Zisi preminuo je u Beogradu 1995. godine. Prema: Миодраг Јовановић, „Ђорђе Мано-Зиси“, *Гласник Српског археолошког друштва*, Књ. 12, (1996): 283–285. Evo i jedne emotivne biografske crtice: „... Đorđe Mano-Zisi predavao je padajući u prave zanose. Sve je u njegovim izlaganjima bilo podređeno prenatrpanoj patetici dokazivanja. Sticao se utisak kao da je Đorđe Mano-Zisi pod kakvom optužbom izveden pred neki preki sud, koji mu je ostavio prekratko vreme da dokaže svoju nevinost. Govorio je zbunjeno, preskačući zadihano logički red svojih rečenica, ali se moglo naslutiti da je to čovek obrazovan, iskreno zaljubljen u svoju struku i da poseduje nesumnjiv likovni senzibilitet“ – Дејан Медаковић, *Ефемерис: хроника једне породице*, књига 2 (Београд: БИГЗ, 1991). Veoma je bitno napomenuti da je pored Mano-Zisija, koji je predavao muzeologiju na Katedri za istoriju, na Filozofskom fakultetu bio još angažovan i dr Borivoje Drobnyaković (1890-1961) za studente etnologije.

<sup>14</sup> Bandović, „Muzejski kurs“, 625–645.

<sup>15</sup> Popadić, „Scripta manent“, 708.

<sup>16</sup> Andre Gob i Noemi Druge, *Muzeologija: istorija, razvoj i savremeni izazovi* (Beograd: Clio-Narodni muzej 2009), 10.

strukovnog znanja stečena u muzejskom iskustvu tražila je modele akademske – naučne i nastavne – artikulacije. U tom smislu je „beogradski slučaj“ deo opštih strmljenja u muzealnoj delatnosti vezanih za sredinu dvadesetog veka.<sup>17</sup> S druge strane, promena upravljačkog modela u Jugoslaviji nakon Drugog svetskog rata težila je većoj kontroli (između ostalog) i obrazovnog procesa i kulturne razmene. Jedna od tačaka susticanja ovih problema prepoznata je upravo u muzeologiji kao sistematizovanom znanju o uređenju, vrednovanju, tumačenju i predstavljanju korpusâ baštine. Ni u ovom kontekstu „beogradski slučaj“ nije izuzetak među socijalističkim zemljama u kojima je reorganizacija ili osnivanje muzeja, te njihova revalorizacija u društvu, uzela maha u prvim posleratnim godinama.<sup>18</sup> Ipak, uz jednu bitnu specifičnost. „Treći put“ na koji je Jugoslavija stupila nakon 1948. godine omogućio je da i paradigme zapadnih vrednosti (svakako, veoma adaptirane) postanu deo zvanične kulture. Otuda ne čudi tolerantnost vlasti prema rešenjima koja možda nisu bila ideološki poželjna, ali jesu bila real-politički prihvatljiva.

Tri i po decenije nakon opisanih događaja, profesor Đorđe Mano-Zisi (tada u svojoj časnoj osamdeset trećoj godini) ocenio je da bi program i opseg predmeta koga je nekada predavao trebalo da obuhvati evociranje vrednosti života uz interdisciplinarnu saradnju. Prisećajući se početaka, on zaključuje: „U tom smislu sam svojevremeno pokušao da uskladim i usmerim svoja predavanja iz muzeologije, duboko verujući u njenu vaspitnu i društvenu humanu ulogu“<sup>19</sup> Bez suvišnih komentara, a tri i po decenije nakon ovih reči prvog profesora muzeologije na Filozofskom fakultetu u Beogradu, eto i odgovora na poslednje pitanje iz uvoda ovog teksta.

---

<sup>17</sup> Lorente, “The development of museum studies in universities”, 239.

<sup>18</sup> Germain Bazin, *Museologie: cours de Mr Germain Bazin*, (Paris: [École du Louvre], 1950), 2.

<sup>19</sup> Đorđe Mano-Zisi, „Muzeologija kao nastavni predmet na Filozofskom fakultetu u Beogradu“, *Informatica Museologica*, 1–3 (1984): 13.

## Literatura

- Bandović, Aleksandar. „Muzejski kurs i arheologija tokom II svetskog rata u Beogradu.“ *Etnoantropološki problemi* 9/3 (2014): 625-645.
- Bazin, Germain. *Museologie: cours de Mr Germain Bazin*. Paris, [École du Louvre], 1950.
- Gob Andre, Noemi Druge, *Muzeologija: istorija, razvoj i savremeni izazovi*. Beograd: Clio-Narodni muzej, 2009.
- Доникић, Бранка, Милић Петровић и Иван Хофман. *Културна политика Југославије 1945-1952, Зборник докумената, књига 2*, Београд: Архив Југославије, 2009.
- Lorente, Jesús-Pedro. “The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology.” *Museum Management and Curatorship*, 27:3, (2012): 237–252.
- Јовановић, Миодраг. „Ђорђе Мано-Зиси“ *Гласник Српског археолошког друштва*, Књ. 12, (1996): 283–285.
- Mano-Zisi, Đorđe. „Muzeologija kao nastavni predmet na Filozofskom fakultetu u Beogradu.“ *Informatica Museologica*, 1–3 (1984): 11–13.
- Maroević, Ivo. *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Popadić, Milan, “From Study Subject To Knowledge: Museology As a Course at the Faculty of Philosophy in Belgrade.” In: *Discussing Heritage and Museums: Crossing Paths of France and Serbia*, eds. Dominique Poulot, Isidora Stanković, 31–48. Paris: HiCSA, 2017.
- Popadić, Milan, “Scripta manent: Muzeologija kao predmet na Filozofskom fakultetu u Beogradu (empirijsko-deskriptivna faza 1948-1978).” In: *Umetnost i njena uloga u istoriji: između trajnosti i prolaznih –izama*, ed. Zoran Jovanović, 695-708. Kosovska Mitrovica: Filozofski fakultet u Prištini, 2014.
- Ристовић, Милан, „Један документ о стању на југословенским универзитетима и факултетима после Другог светског рата.“ *Годишњак за друштвену историју*, 17, sv. 3 (2010): 91–109.
- Самарџић, Радован, уред. *Сто година Филозофског факултета*. Београд: Народна књига, 1963.

# MUZEJSKA KOMUNIKACIJA – – OD TEORIJE KA PRAKSI\*

Osnovi *komunikacije* bilo koje nauke ili discipline uporište imaju u teorijama i modelima koje je za potrebe sopstvenog (p)ostajanja sistematizovala komunikologija. Evoluirajući od udaranja u bubnjeve, dimnih signala, slanja goluba pismoša, pisama, prenošenja poruke „od usta do usta“, preko otkrića štampe, novina, telegrafa, telefona, radija, televizije i Interneta, komunikacija (od latinskog *communicare*) je oduvek težila da nešto podeli, učini opštim ili zajedničkim. Bilo da je interna, verbalna, neverbalna, međusobna, grupna ili masovna komunikacija, da bi bila uspešna - neophodni su određeni preduslovi, odnosno područja zajedništva, poput jezika, kulture, okruženja. Imajući to na umu, možemo najjednostavnije da je definišemo kao proces razmene informacija preko dogovorenog sistema znakova, to jest kao slanje informacija sebi ili bilo kom drugom entitetu, najčešće putem jezika.<sup>1</sup>

U kontekstu muzeja, komunikacija je način na koji muzej, kao pošiljalac poruka, uspostavlja vezu sa onima koji poruku primaju, odnosno sa svetom u kojem postoji i deluje. Iako se ranije smatralo da je muzejska

---

\* Istraživanje obavljeno u okviru projekta Tradicija i transformacija – istorijsko nasleđe i nacionalni identiteti u Srbiji u 20 veku (№ 47019).

<sup>1</sup> Darijo Čerepinko, *Komunikologija: Kratki pregled najvažnijih teorija, pojmova i principa* (Varaždin: Veleučilište u Varaždinu, 2012), 13.

poruka po pravilu jednosmerna<sup>2</sup>, jer se podrazumevalo da je zadatak muzeja da ljudima sa što većom preciznošću i autentičnošću omogući preuzimanje znanja, iskustva ili ideja iz bogatog tezaurusa koji baštini, promena sveta oko nas izaziva i promene u realnosti muzejske komunikacije i u tom smislu danas se sve više insistira na međusobnoj sprezi muzeja i zajednice u kojoj se nalazi, kritičkom posmatranju i muzeju kao platformi za opšti društveni dijalog. Imajući to na umu, i pretpostavka da se u muzej dolazi zbog *istine* koja je posledica *autentičnosti* i *autoritativnosti* počinje da se revidira, jer, s obzirom na to da od muzeja očekujemo pluralizam značenja, ona više ne može biti jedna, jedina i konačna.

Kako se, međutim, komunikacija dešava u muzejima? Iako je posetioci doživljavaju kao celinu, činjenica je da se ona sastoji od više različitih segmenata: kako od niza predradnji, tako i od onih naknadnih postupaka, koji prate uživanje u nekoj izložbi. Ona, naime, počinje i pre samog fizičkog odlaska u muzej - posetom veb sajta, profila na društvenim mrežama, čitanjem monografije muzeja; potom se nastavlja oznakama na putu do ustanove, pristupačnošću i prijemčivošću njene arhitekture. Na komunikaciju utiču i raznovrsni elementi infrastrukture unutar same zgrade, poput lakoće kretanja i snalaženja na izložbi i pratećim programima, čitljivost kataloga i legendi, tehnička pomagala. Relativni kraj te komunikacije za posetioca, ali ujedno i početak primanja poruka za nadležne u muzeju i potencijalnu buduću publiku, predstavlja reakcija posetilaca na sve ove elemente, koja može biti u knjizi utisaka, društvenim medijima, kao lična preporuka, preneti usmeno, od usta do usta. Često se, međutim, ove indirektno aktivnosti posmatraju kao periferne, te su zapostavljene i prepuštene slučaju.

---

<sup>2</sup> Ivo Maroević, „Muzejska publikacija kao oblik muzejske komunikacije,” *Informatica museologica*, 32 (2001): 10.



Počeci teorije muzejske komunikacije, barem u Srednjoj i Istočnoj Evropi, najčešće se vezuju za Zbinjeka Stranskog (Zbynek Z. Stransky). Naime, smatrajući da je krajnje vreme da se teorijski definiše polje muzejske prakse, Stranski je u sklopu svoje opšte muzeologije napravio čuvenu podelu na tri muzejske teorije. Reč je o teorijama *selekcije (dokumentacije)*, *tezauracije* i *komunikacije*. Teorija komunikacije, koja je predmet ovog rada, može se objasniti kao proces približavanja onoga što je izolovano iz stvarnosti i čuva se u muzejskim depoima, *budući da takve vrednosti mogu postati stvarne vrednosti samo onda kada dopru do svesti i doprinesu njenom obogaćivanju*.<sup>3</sup> Šta to suštinski znači? Kako se muzejska komunikacija temelji na muzealijama, mi u muzeju zapravo direktno radimo sa pojavama, i njihovim posredstvom objavljujemo neke informacije, kao rezultat njihove naučne interpretacije. Međutim, karakteru muzealije ne odgovara uobičajena forma komunikacije, jer predmet koji smo iz stvarnosti odabrali nije muzeološki identičan sa onim predmetom koji je uklopljen u zbirni fond radi nekog saznanja. Razlika između oba predmeta, tvrdi Stranski, nalazi se u cilju naše spoznaje. Na osnovu toga, on dalje izdvaja dva važna saznanja - da je muzealna prezentacija jedna vrsta informacije i da se sadržaj muzejske komunikacije ne stvara sa strane pojave objekta, nego spoznajom njegovog svojstva. Drugim rečima, čak i kada se izloži predmet bez ikakvog objašnjenja, posetilac prima nekakvu informaciju. On u njemu vidi određeni oblik, boju, materijalnu strukturu. Međutim, stvar je njegovog predznanja, kao i koncentracije, do kog će stepena obogatiti svoju spoznaju. Naravno, nije tu reč samo o posetiocu kao subjektu, već i o predmetu. Zato ne biramo predmete zbog njihove pojave, već selektujemo one koji imaju *svojstva* koja želimo da istaknemo.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup>Zbynek Z. Stransky, „*Temelji opšte muzeologije*“, *Muzeologija*, 8, (1970): 55-56.

<sup>4</sup> Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju* (Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta, 1993), 37-74.

Teorija Stranskog, kao prva, bila je osnov većini potonjih istraživača. Oni su, ipak, u njoj prepoznali i neke nedostatke. Ivo Maroević, hrvatski muzeolog, manu vidi u prevelikoj povezanosti sa praksom. Takođe, ove teorije je teško primenjivati na totalitet baštine u kojoj je muzej samo jedan od segmenata organizovane brige o baštini. To su mu zamerali i Tomislav Šola i Piter Van Menš (Peter van Mensch), jer je njihova tendencija bila da se polje delovanja muzeologije proširi na baštinu u celini.<sup>5</sup> Ocenjujući koncepciju Stranskog, Wojćeh Glužinjski (Wojciech Gluzinski) je manjkavim smatrao i pojam muzealnosti. On je za njega bio problematičan, budući da nije precizirano da li se odnosi na zbirku u celini ili je samo puki termin, te samim tim i ne znamo na čemu se zasniva kvalitet predmeta određenog tim terminom, kako ga utvrditi u predmetu, niti pomoću kakvih pravila korespondencije je taj termin pripisan opservacionim terminima.<sup>6</sup> Dodatno, možemo da primetimo da Stranski zanemaruje ostale oblike publikovanja u sklopu izložbe, poput plakata, prospekta, pozivnica, diskova, nalepnica i sličnih koje se mogu poneti iz muzeja, koristiti na drugom mestu i kojima se posredno trajanje komunikacije produžava i distribuirati u druge prostore. Konačno, na kraju, ali ne i najmanje važno, deluje nam problematično i činjenica da Stranski nije istakao ulogu komunikacijskih procesa u određivanju višestrukosti značenja muzejskog predmeta, na kojoj već duže vreme u savremenoj muzeologiji insistiramo.

Pokušavši da preciznije odredi polje muzejske komunikacije, Ivo Maroević će je podeliti na više faza. Prva među njima predstavlja onu koja se dešava tokom selekcije predmeta, između kustosa ili muzejskog stručnjaka, i to u izvornom kontekstu gde se predmet nalazi. Druga se nastavlja u muzeju, prilikom istraživanja i dokumentovanja predmeta. Oba ova procesa su zatvorenog tipa. Treća faza se događa tokom rada na izložbi. U prvom delu tog procesa, dok se biraju načini komuniciranja, opet je zatvorenog tipa, dok

---

<sup>5</sup> Ibid., 162.

<sup>6</sup> Wojćeh Glužinjski, *Osnove muzeologije*. Prevod s poljskog: Ivana Đokić Saunderson. U štampi.

se u drugom delu otvara javnosti, zbog čega se, a u zavisnosti od vrste komunikacije, javlja mnoštvo varijanti komunikacije između posetilaca i predmeta. Taj deo je društveni zadatak muzeja, jer podrazumeva uspostavljanje opšte komunikacije s publikom, dok su druge faze procesa više naučnog karaktera i u svrhu muzeoloških istraživanja.<sup>7</sup>

Kada već pominjemo naučnost muzeoloških istraživanja, pa samim tim i komunikacije, s tim nekako logično ide i edukacija publike. Ispitujući vezu obrazovanja, kao nekada primarnog zadatka muzeja, i široko shvaćenog pojma komunikacije, hrvatski muzeolog Tomislav Šola je još osamdesetih godina prošlog veka pisao da, pošto su muzeji refleks naše civilizacije i okoline, sve što se u njima dešava mora služiti interpretaciji kao krajnjem cilju. U današnjim okolnostima, to označava komunikaciju. Prema njegovom mišljenju, obrazovanje je najčešće jednosmeran proces, a muzejima treba proces s povratnom informacijom. Zato on kustose savetuje da ne obrazuju, već da se sa posetiocima druže i saosećaju. Cilj ne treba da im bude da podučavaju, već da pokušaju da publici pruže intelektualni i čulni užitak boravljenja u muzeju. Konačno, misija treba da im bude da aktivno uključe posetioce u aktivnosti koje realizuju, da ih učine da proizvode, da daju i da uzimaju. Samo tako će muzej omogućiti ljudima da otkriju ono što je bilo skriveno, da vide ono što je izgledalo sasvim očito i priznaju ono što se činilo nemogućim.<sup>8</sup>

Otprilike u isto vreme kada to rade Stranski i njegovi sledbenici, na drugom kraju planete muzejskom komunikacijom se bave kustos Kneć i muzeolog Rajt (Knez and Wright) iz Smitsonijana, a nešto kasnije i Rodžer Majls (Roger Miles), direktor Prirodnjačkog muzeja u Londonu, te Ajlin Huper Grinhil (Eilean Hooper-Greenhill), autorka ključnih istraživanja o

---

<sup>7</sup> Maroević, *Uvod u muzeologiju*, 94-95, 102, 114-121, 167, 217-218. Opširnije o pojmu kulturne informacije, videti: Tuđman, Miroslav. *Struktura kulturne informacije*. Zagreb: 1987.

<sup>8</sup> Tomislav Šola, "Od obrazovanja do komunikacije," *Informatica Museologica* 1-2, (1988): 92-95.

ulozi muzeja u obrazovanju. Kneć i Rajt su zastupali mišljenje su primaoci pasivni i nisu uzimali u obzir činjenicu da publika aktivno interpretira svoje iskustvo tokom boravka u muzeju pod uticajem mnogih individualnih faktora.<sup>9</sup> Majlsov doprinos se ogleda u insistiranju na prethodnom istraživanju tokom svih faza pripreme i realizacije muzejske komunikacije, uključujući i ispitivanje tržišta, a poseban segment bila je i evaluacija.<sup>10</sup> Dva glavna teorijska pristupa koja Ajlin Huper Grinhil razlikuje su transmisioni koji komunikaciju posmatra kao informacijski proces u kojem se ona prenosi od stručnjaka pasivnom, manje obrazovanom primaocu; i kulturni pristup koji komunikaciju vidi kao „ogromnu seriju procesa kroz koje se kreiraju i proizvode informacije i značenje“<sup>11</sup>.

### **Ne-izložbeni vidovi komuniciranja u muzejima**

Izložba je *de facto* srž muzejske komunikacije. Međutim, budući da su izložbe na više načina ograničene, a da je cilj ostvariti njihov maksimalni domet, muzeji pribegavaju i drugim oblicima komuniciranja. Takvi vidovi komunikacije na prvom mestu podrazumevaju muzejske publikacije, odnosno štampana dela, kataloge, plakate, časopise, zbornike, knjige, koje izdaje muzej ili neko muzejsko udruženje, ali i ona izdanja koja svojim sadržajem pokrivaju muzejsku delatnost. Vremenom se vrsta materijala koji je moguće publikovati, kao i nosači koji je beleže proširila, tako da se danas taj termin odnosi i na audio, video materijale, kao i na elektronske zapise različitih formata.

Novi mediji i društvene mreže još jedan su od vidova komuniciranja muzeja. Iako se često klasifikuju kao „novi“, valjalo bi ipak napomenuti da je

---

<sup>9</sup> Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors* (London, New York: Routledge, 1994), 46-47.

<sup>10</sup> Hui Chuan Chen, Chuan Kun Ho, Ming Chyuan Ho, “A new communication model in the natural history museum”, INTERCOM 2006 – New Roles and Missions of Museums – Conference paper, November 2. – 4. 2006. Taipei, Taiwan. Dostupno na: <http://www.intercom.museum/documents/3-5Chen.pdf>. Pristupljeno 10. 01. 2018.

<sup>11</sup> Ibid.

prvi muzej sa kompjuterskom tehnologijom bio Smitsonijan, još šezdesetih godina prošlog veka, a trebalo je da prođe još tridesetak da bi ICOM sugerisao 1994. svojim članovima da je obaveza svakog muzeja da bude što bliži korisnicima i da bi trebalo da imaju veb sajt. Nedugo potom, muzeji su, da bi sopstvene kataloge učinili pristupačnijima, a kako bi olakšali rad i međumuzejsku saradnju, počeli da digitalizuju građu koju baštine. Tako su doprineli prevazilaženju limitiranosti prostora u muzejima, ali i rušenju geografskih barijera i proširili opseg potencijalnih korisnika. Pored toga što pružaju informaciju o izložbi i pre same posete, društveni mediji otvaraju prostor i za utiske posle posete, ali i uživanje u umetninama na daljinu. Zato on-line platforme ne treba da budu skladišta, već mesto susreta.

Muzeji često strahuju od primene novih tehnologija, jer misle da tako podstiču potencijalnu mogućnost da ih zamene digitalne aplikacije. U neku ruku, to je i razumljivo, ako se ima u vidu da je prihvatanje i privikavanje na novine u svakoj epohi bilo teško. Pa ipak, to nije nešto čega treba da se plašimo. Jer da sopstvene fobije nisu prevazišli prvobitni kolekcionari i konošeri (*connoisseurs*), danas bi nam mnoge kolekcije bile nedostupne.

Iako smo naveli da je izložbena delatnost srž muzejske komunikacije, njena svrha, ali ni cilj ostalih vidova komuniciranja u muzejima, nikada u potpunosti neće biti zadovoljeni bez auditorijuma. Izložba možda nastaje u internoj sferi muzejske komunikacije, ali bez eksterne ne postoji. U tom smislu, rad sa publikom je neizostavni segment svakog ozbiljnog muzeja. Privlačenje publike u muzej, ali i njeno ponovno vraćanje, oduvek su bile teme koje su muzejske stručnjake stavljale na muke. Čak i unutar kuće se teško postiže konsenzus da li je u tom pogledu primaran kvantitativni pokazatelj ili ipak treba težiti očuvanju specifičnosti muzeja.

Istraživanje Beverli Serel (Beverly Serrell), američke muzejske konsultantkinje, pokazalo je da posetioci muzeja u proseku obilaze 100

kvadratnih metara u minutu, pri čemu se pored određenog muzejskog predmeta zadržavaju oko pet sekundi. Oni ne čitaju tekstove duže od 20 sekundi, a video radove gledaju maksimalno četiri minuta.<sup>12</sup> Kako bi onda zapravo trebalo da izgleda muzej i na koji način bi mogao da postane podsticajno okruženje u koje publika ne samo da rado dolazi, već se često i vraća? Među prvima je odgovor na ta pitanja pokušao da da Stefan de Boregi (Stephan De Borhegyi), mađarski antropolog. Kao direktor muzeja i saradnik na projektima njihove rekonstrukcije, zalagao se za logični, hronološki tok, a ne za tematske sale. Tvrdio je da izložba treba da teče, a ne da bude iscepkana po dvoranama, jer zapravo ni u istoriji nije tako. Uključujući se u sve segmente izgradnje muzeja kojim je rukovodio, smatrao je da ne treba previše isticati ni dizajn, ali ni same predmete i zalagao se za konceptualne izložbe.<sup>13</sup> Njegov model komunikacije koncentriše se na posetioca. On polazi od stava da je zadatak kustosa da ga zainteresuje, ukoliko namerava sa njim da komunicira. U njegovom modelu na publiku utiču dramatične oznake, dramatično svetlo, taktilni elementi, zvuci, a važnost pridaje prostoru i posebno kretanju s desne strane. Maršal Mekluan (Herbert Marshall McLuhan) će u saradnji sa Harlijem Parkerom (Harley Parker) predložiti „bombardovanje“ posetiočevih čula, jer je posetilac tako spremniji, brže prima utiske i duže ih zadržava. Ta ideja im je pala na pamet kao način da se prevaziđe u to vreme još uvek dominantni muzej tipa 19. veka, koji je publici nudio princip linearnog, logičkog i slikovnog pričanja priče. U tim okolnostima, gde je fokus na predmetu, muzeji nedovoljno pažnje pridaju publici te stoga, tvrdio je Mekluan, posetioci ništa ni ne vide - oni prođu, bace pogled, pročitaju legendu i nastave dalje, preopterećeni podacima. Parker će zato predložiti da posetioci, odnosno šira javnost, budu deo

---

<sup>12</sup> Beverly Serrell, *Exhibit Labels: An Interpretive Approach* (Walnut Creek: Alta Mira Press, c1996), 151.

<sup>13</sup> Michael Steven Shapiro, Louis Ward Kemp, eds. *The Museum: A Reference Guide* (New York, Westport, London: Greenwood Press 1990), 204.

pripreme izložbe, budući da na taj način mogu lakše da komuniciraju i povežu se sa izloženim predmetima.<sup>14</sup>

Kako iz ugla posetilaca izgleda muzejska komunikacija Džon Folk i Lin Dirking (John Falk, Lynn Dierking) objasnili su prvobitno pomoću „modela interaktivnog iskustva“, odnosno pomoću „modela kontekstualnog učenja“ koji su zasnovali na interakciji ličnog, društvenog i fizičkog konteksta posetioca. Lični kontekst inkorporira različita iskustva i znanja pojedinačnog posetioca i obuhvata njegova interesovanja, motivacije i brige. Kada je reč o društvenom kontekstu, on se zasniva na pretpostavci da na perspektivu svakog posetioca snažno utiče socijalno okruženje, budući da većina ljudi posećuje muzeje u grupi, a i oni koji ih posećuju samostalno neizbežno dolaze u kontakt s drugim posetiocima i zaposlenima u muzeju. Fizički kontekst uključuje arhitekturu i „osećaj“ zgrade, kao i izložbe koje se u njoj nalaze.<sup>15</sup>

Naravno, na to kako će posetioci doživeti muzej i šta će iz njega poneti utiče niz faktora, a među najvažnije, pored predznanja i iskustva, spadaju i drugi društveni faktori.<sup>16</sup> Zato je pre nekoliko godina Džon Folk ponovo revidirao „muzejsko iskustvo“ i predložio takozvani identitetski model, u kojem je posetioce podelio u sedam identitetskih kategorija: istraživače, facilitatore, profesionalce/hobiste, tragaocce za iskustvom, one koji traže ispunjenje (rechargers), one koji su u potrazi za afinitetima (affinity seekers) i hodočasnike iz osećanja dužnosti.<sup>17</sup> Prilagođavanje muzejske ponude u skladu sa specifičnim potrebama pojedinaca ne samo da će bolje zadovoljiti potrebe redovnih posetilaca, već i osigurati da povremeni posetioci počnu češće da dolaze. Jer ukoliko bismo uspeli da ljudi muzej vide

---

<sup>14</sup> Edward P. Alexander and Mary Alexander, *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums* (Lanham, MD: AltaMira Press 2007), 186-187.

<sup>15</sup> Više u: J. H. Falk and L. D. Dierking, *The Museum Experience Revisited* (Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2013).

<sup>16</sup> *Ibid.*, 121.

<sup>17</sup> Više u: N. Bond and J.H. Falk, „Who am I? And why am I here (and not there)?: The role of identity in shaping tourist visit motivations,“ *International Journal of Tourism Research*, 2012.

kao mesto koje ispunjava njihova očekivanja, a muzeji onda i ispunili to obećanje - mnogo više ljudi bi dolazilo.<sup>18</sup>

### **Kako do održivog modela muzejske komunikacije**

Još u 17. veku, privatni kolekcionari su bili svesni koju moć postavka može da ima na auditorijum, te su međusobno razmenjivali „pravila” kako da izlože svoje zbirke na način koji će što više da zadivi njihove posetioce.<sup>19</sup> Iako muzeji danas na raspolaganju imaju mnogo više sredstava i uznapredovali tehnologiju, čini se da i dalje nisu uspeli da otkriju tu magičnu formulu „*kako da beživotne, neme stvari ožive i progovore*“<sup>20</sup>. Muzejima se tako i dalje zamera da su im postavke tradicionalne, neatraktivne, naporne i da ne prate razvoj savremenog društva. One ne odgovaraju zahtevima i potrebama aktivnog posetioca, nisu problemski postavljene i kao posledica toga su statične i smrtno dosadne. Istraživanja, takođe, pokazuju da publici nije dovoljno da samo posmatra ono što je izloženo u vitrini, da ljudi ne vole monotone iskaze u vidu školskih priručnika, već da pored informacije žele i da učestvuju u naučnim i kulturnim problemima. To će reći da izložbe vrlo često ne ispunjavaju očekivanja publike, jer „ne govore razumljivim jezikom predmeta nego hermeneutičkim jezikom date naučne discipline; ne predstavljaju stvarnost stvari nego sistem naučnog znanja sa čitavom njegovom formalnom aparaturom klasifikacije, terminologije, vrednovanja i slično“<sup>21</sup>. Od muzeja se danas očekuje da budu povezani stvarnošću i da omoguće kontekst u kojem se preispituju znanje, istorija i pamćenje, da nam ponude emociju, povremeno i nostalgiju. Oni više ne mogu da budu mesta u kojima se

---

<sup>18</sup> J.H. Falk, *Understanding Museum Visitors' Motivations and Learning*. Dostupno na: [https://slks.dk/fileadmin/user\\_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Indsatsomraader/Brugerundersogelse/Artikler/John\\_Falk\\_Understanding\\_museum\\_visitors\\_\\_motivations\\_and\\_learning.pdf](https://slks.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Indsatsomraader/Brugerundersogelse/Artikler/John_Falk_Understanding_museum_visitors__motivations_and_learning.pdf). Pristupljeno: 12. 02. 2017.

<sup>19</sup> E.P. Alexander, and M. Alexander, *Museums in motion*, 235.

<sup>20</sup> Glužinjski, Osnovi muzeologije. U štampi.

<sup>21</sup> Ibid.



komunikacija realizuje u odnosu nadređenog i podređenog, već treba da budu okruženje u kojem zajedno sa posetiocima stvaraju značenja.

U prethodnim redovima dali smo genezu razvoja muzejske komunikacije, kako iz ugla najznačajnijih komunikologa koji su na muzealce uticali, tako i iz perspektive onih koji su, više ili manje uspešno i posredno, plivali u vodama muzeologije. Sveobuhvatni model muzejske komunikacije za XXI vek zapravo treba da bude zasnovan na kombinovanju segmenata prethodnih pristupa koji su se pokazali korisnim u praksi, a koji bi se prilagođavali specifičnim okolnostima. U njemu bi centralno mesto trebalo da pripadne posetiocima, odnosno da se prilikom razmišljanja o novim izložbama ne zanemari *ko dolazi, gde, kako i šta* ga je na to motivisalo, te da se u skladu s tim napravi interpretativna strategija. Tako obezbeđujemo i preko potreban pluralizam značenja. Da li smo u tome uspeali i kako da se popravimo proveravamo kroz evaluaciju i povratnu reakciju. Jedino osluškujući i zadovoljavajući potrebe posetilaca možemo od posete muzeju da načinimo nezaboravno iskustvo i da osiguramo vernu publiku koja se *vraća*, pa samim tim i sve valjaniju muzejsku komunikaciju.

## Literatura

- Alexander, Edward P. and Mary Alexander. *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*. Lanham, MD: AltaMira Press 2007.
- Bond, N. and J.H. Falk. „Who am I? And why am I here (and not there)?: The role of identity in shaping tourist visit motivations.“ *International Journal of Tourism Research*, 2012. Dostupno na: [https://slks.dk/fileadmin/user\\_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Indsatsomraader/Brugerundersogelse/Artikler/John\\_Falk\\_Understanding\\_museum\\_visitors\\_motivations\\_and\\_learning.pdf](https://slks.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Indsatsomraader/Brugerundersogelse/Artikler/John_Falk_Understanding_museum_visitors_motivations_and_learning.pdf). Pristupljeno: 12. 02. 2017.
- Chen, Hui Chuan, Chuan Kun Ho and Ming Chyuan Ho. „A new communication model in the natural history museum“. INTERCOM 2006 – New Roles and Missions of Museums – Conference paper, November 2. – 4. 2006. Taipei,

- Taiwan. Dostupno na: <http://www.intercom.museum/documents/3-5Chen.pdf>. Pristupljeno 10. 01. 2018.
- Čerepinko, Darijo. *Komunikologija: Kratki pregled najvažnijih teorija, pojmova i principa*. Varaždin: Veleučilište u Varaždinu, 2012.
- Falk, J. H. and L. D. Dierking. *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2013.
- Falk, J. H. *Understanding Museum Visitors' Motivations and Learning*. Dostupno na: [https://slks.dk/fileadmin/user\\_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Indsatsomraader/Brugerundersogelse/Artikler/John\\_Falk\\_Understanding\\_museum\\_visitors\\_motivations\\_and\\_learning.pdf](https://slks.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Indsatsomraader/Brugerundersogelse/Artikler/John_Falk_Understanding_museum_visitors_motivations_and_learning.pdf). Pristupljeno: 12. 02. 2017.
- Glužinjski, Vojćeh. *Osnove muzeologije*. Prevod s poljskog: Ivana Đokić Saunderson. U štampi.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and Their Visitors*. London, New York: Routledge, 1994.
- Maroević, Ivo. „Muzejska publikacija kao oblik muzejske komunikacije.“ *Informatica museologica*, 32 (2001): 10-13.
- Maroević, Ivo. *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta, 1993.
- Sánchez Laws, Ana Luisa. *Museum websites and social media. Issues of participation, sustainability, trust and diversity*. New York, Oxford: Berghahn, 2015.
- Serrell, Beverly [\*Exhibit Labels: An Interpretive Approach\*](#). Walnut Creek: Alta Mira Press, c1996.
- Shapiro, Michael Steven and Louis Ward Kemp, eds. *The Museum: A Reference Guide*. New York, Westport, London: Greenwood Press 1990.
- Stransky, Zbynek Z. „*Temelji opšte muzeologije*.“ *Muzeologija*, 8, (1970): 37-74.
- Tuđman, Miroslav. *Struktura kulturne informacije*. Zagreb: 1987.
- Šola, Tomislav. „Od obrazovanja do komunikacije.“ *Informatica Museologica* 1-2, (1988): 92-95.

---

DOC. DR NIKOLA KRSTOVIĆ

Odeljenje za istoriju umetnosti /// Centar za muzeologiju i heritologiju

Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

---

nikola.krstovic@f.bg.ac.rs

---

# HERITOLOŠKE TEHNOLOGIJE I PERFORMATIVNE MOĆI MEMORIJE

Na osnovu studija slučaja *museumOFFboundaries* (Virdžinija, SAD)

*East & W/R:est* (Krakov, Poljska)\*

## Performativnost i autentičnost

Interpretacije Kolonijalnog Vilijamsburga (Colonial Williamsburg – CW) predstavljaju mešavinu organicističkih i esencijalističkih pristupa koji su, opet, posledica snažnih unutarnjih i spoljnjih konstitutivnih uticaja.<sup>1</sup> Kao re-konstrukcija mesta<sup>2</sup> kojom se muzealizuje istorijska realnost, ali i simbolička univerzalnost stvaranja nacije, CW u svojoj misiji *To feed the human spirit by sharing America's enduring story*<sup>3</sup> ima precizne ideološke zadatke koji se baziraju na esencijalističkim pristupima interpretaciji još od

---

\* Istraživački projekat obavljen u Kolonijalnom Vilijamsburgu (Vilijamsburg, Virdžinija, SAD) u periodu 15.08. – 17.09.2017.godine a na osnovu stipendije Fondacije Kolonijalni Vilijamsburg (Biblioteke Džon Rokfeler, junior) i EXARC/ICOM i u Međunarodnom kulturnom centru u Krakovu (Poljska) u periodu 01.10. – 31.12.2017.godine a na osnovu stipendije poljskog Ministarstva kulture i kulturnog nasleđa (Thesaurus Poloniae).

<sup>1</sup> Andrew M. Schocket, *Fighting Over the Founders: How We Remember the American Revolution* (New York, NY: New York University Press, 2015), 105.

<sup>2</sup> Kolonijalni Vilijamsburg obnovljen je 1926.godine ili, tačnije, vraćen u arhitektonsku i istorijsku „realnost“ ili originalnost s kraja XVIII veka postajući (ponovo) mesto na kojem su SAD stekle svoju nezavisnost i u kojem je geneza Deklaracije o ljudskim pravima imala veoma značajno poglavlje.

<sup>3</sup> Mission statement of Colonial Williamsburg (2018 The CW Foundation).  
<http://www.history.org/foundation/mission.cfm>

osnivanja 1926. godine. No, realnost novijih definicija nacije, ali i tumačenja prošlosti (antikolonijalne i antirobovlasničke) kroz savremene vrednosne sisteme donele su novi, suprotan aktuelnom, organicistički model interpretacije. Paradoks postojanja paralelnih, a suprotstavljenih interpretativnih modela, vidljiv je i razumljiv, i uglavnom zanimljiv stručnjacima i poznavateljima, ali retko ili nikako posetiocima i/ili publici.

Bez obzira na to koliko hrabro CW pokušava da predstavi „autentičnu“ prošlost tenzija i konflikta on ni sada nije „rajsko okruženje“ - skoro iste borbe za moć nastavljaju se i u kontrolisanom sistemu muzejske laboratorije za fabrikovanje javne istorije. „Interpretativna“ podela jasno oslikava sve „nove“ stare podele američkog društva: tradicionaliste i moderniste, puritance i liberale, čak i političke: demokrate i republikance.

Ali, baš kao što se CW „prodaje“ za instituciju koja se bavi rekonstrukcijom „autentične“ prošlosti, njegova institucionalna prošlost je i dalje deo istog mesta i ljudske percepcije. Muzej se trudi da prebrodi razlike više nego ranije, ali uspeh je spor: još uvek je revolucionarna prošlost Vilijamsburga sa više od 50 procenata robova bizarno rekreirana u instituciji u kojoj je velika većina zaposlenih u 21. veku u kostimima iz 18. veka – bela, dok je većina zaposlenih u uniformama (održavanje prostora i objekata) – obojena. „Iako reinterpretira prošlost, CW joj još nije pobjegao“<sup>4</sup>, zaključuje Šoket (Andrew Schocket).

Na razmišljanje o konstantnom prožimanju prošlosti i sadašnjosti i njihovih vrednosti, kao i povezanih centara moći i uticaja, nadovezuje se razmatranje relevantnosti veze između nasleđa i njegove interpretacije. S tim u vezi Pol Džonson (Paul Johnson) kaže: „Komponente nasleđa mogu biti društvene, kulturne, političke, umetničke, arhitektonske, industrijske, naučne, botaničke ili kombinovane. Ali, performativne interpretacije mogu biti radikalne ili reakcionarne, otvorene ili zatvorene, edukativne ili artistske, participativne ili pedagoške. Sama izvedba može biti u prvom ili

---

<sup>4</sup> Schocket, *Fighting Over the Founders*, 105

trećem licu, sa scenariom ili improvizovana, na pozornici ili na lokalitetu, fiksna ili mobilna, otvorena ili zatvorena, solo ili u ansamblu, originalna ili adaptirana, raskošna ili veoma skromna, autorksa ili participativna, centralna naspram interpretativnih strategija ili periferna.“<sup>5</sup>

Kolonijalni Vilijamsburg uporno zasniva svoju relevantnost na autentičnosti i dobro obavljenim istraživanjima. Dok je ovo drugo proverivo, prvo se da dovesti u pitanje.<sup>6</sup> Narrative koji se izvode kroz *living history* koncepte kreira muzej, dakle onaj ko ima autoritet i „pravo“ da govori posetiocima, čak i u pokušajima da isprovocira preispitivanje vrednosnih sistema u stvarnom životu. Ipak, mnogi od performativnih događaja se nikada nisu dogodili u istoriji, ili se nisu dogodili „baš tako“. Tako su oni, zapravo, nove kreacije, režirane kao nove forme narativa sa idejom rekreiranja istorijske atmosfere – a pravi cilj je prenošenje poruka, istorijski i društveno prihvatljive vrednosti.

### **Baština kao performans**

U dokumentu pod nazivom Hronologija Kolonijalnog Vilijamsburga (CW Chronology)<sup>7</sup> može se pročitati da su povodom Devetog godišnjeg samita industrijalizovanih nacija Vilijamsburg posetili Regan, Tačer, Miteran i drugi šefovi država. Troje navedenih stimulisalo je muzejski „bum“ i otvaranje muzeja prema zakonima liberalne ekonomije u okvirima filozofije politike „nove desnice“. Danas smo svedoci novih problema i izazova –

---

<sup>5</sup> Paul Johnson, „The space of ‘museum theatre: a framework for performing heritage,“ u: *Performing heritage: Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation*, ured. Anthony Jackson & Jenny Kidd (Manchester: Manchester University Press, 2012), 53.

<sup>6</sup> Videti detaljnije u: Frederik Stjernfelt, „Authenticities and their conflict. Genuine challenges of museology“, u: *AEOM Conference Report*, ured. Thomas Bloch Ravn & Elsebeth Aasted Schanz (Aarhus: Den Gamle By, 2009). 40-59.

<sup>7</sup> Dostupan u biblioteci Džon D. Rokfeler Junior (John D. Rockefeller Junior) u Vilijamsburgu i na upit. Predstavlja svojevrstan dnevnik događaja (od osnivanja Fondacije, muzeja i istorijske zone pa do 2011.godine. CW Hronologija se završava 2012.godine uz nezvanično objašnjenje osoblja biblioteke da su od tada sve aktivnosti i događaji dostupni on-line.

muzejima su potrebne lokalne zajednice (iako je termin redefinisan i dalje ima svoju vrednost), lokalne memorije, veze sa stvarnim životom, partneri, dijalozi. To znači da su muzeji jedno od mesta za proizvodnju (stvaranje) baštine. Setimo se reči Loredžejn Smit (Laurajane Smith): „Ne postoji takva stvar kao nasleđe. Pre će biti da je nasleđe kulturni performans koji se odvija na, i sa, baštinskim lokalitetima i muzejskim izložbama. [...] Nasleđe je process ili performans u kojem su izvesna kulturna i društvena značenja i vrednosti identifikovana, reafirmisana ili odbačena.“<sup>8</sup>

„Ne smemo zaboraviti da smo mi naslednici prve revolucije“, rekao je Džon Kenedi u svom inauguracionom govoru, dodajući da „se mora biti ponosan na to, staro, nasleđe“.<sup>9</sup> Nije upotrebio reč *istorija*, već reč *nasleđe*. Možda je nesvesno, praveći jasnu razliku između nasleđa i istorije, Kenedi podstakao percepciju nasleđa kao aktivnog činioca u građenju sadašnjih i budućih vrednosti celokupnog društva. Istorije su tu, stalno – kreirane na osnovu činjenica i njihovih kombinovanja, ponekad još neotkrivene, ili otkrivene pogrešno. Nasleđe nije tu *per se*. Oko njega se moramo dogovoriti, stvoriti ga i neprekidno izvoditi – ponekad čak i ako ne znamo istorijske činjenice, ili, pak kada ih imamo previše.

### **Haštag politički performansi**

Procvat muzejske scene u Poljskoj nije bio posledica jedino sistemskog „ubrizgavanja“ evropskih sredstava u državu, tada novu članicu EU, već i unutrašnji proces u samom društvu. To je bio proces koji je obećavao novu eru i sofisticiranje odnosa prema kolektivnom pamćenju. Kada se analiziraju narativi, koncepti i promovisane vrednosti novih, ili starih, a rekonceptualizovanih muzeja i institucija kulture, njihovih

---

<sup>8</sup> Laurajane Smith, „The ‘doing’ of heritage: heritage as a performance“, u: *Performing heritage: Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation*, ured. Anthony Jackson & Jenny Kidd (Manchester: Manchester University Press, 2012), 73.

<sup>9</sup> *Historic Speeches: JFK Library: Inaugural Address of US President of John F. Kennedy, 20 January 1961*, , dostupno na: <https://www.jfklibrary.org/Research/Research-Aids/Ready-Reference/JFK-Quotations/Inaugural-Address.aspx>

programa, misija i nastojanja, može se videti jedna uzlazna putanja ne samo muzejske scene, već i implementacije poljskih, ali i međunarodnih gibanja, u muzeologiji i studijama baštine. Iako je neslavno prošao u svom praktičnom radu, poljski profesor istorije umetnosti Pjotr Pjotrovski (Piotr Piotrowski) ostavio je solidan legat „kritičkog muzeja“<sup>10</sup> koji izvestan broj poljskih kolega uvažava i nastoji da primeni u praksi.

Paradoks uzlazne putanje se, pak, očitava u „Godini“ insistiranja na kulturnom nasleđu i njegovoj evropskoj (univerzalnoj) vrednosti za čije se usvajanje pri Savetu Evrope intenzivno zalagao Međunarodni kulturni centar u Krakovu. Poljska je sve radikalnije skretala u izrazito političko desničarenje u poslednjih nekoliko godina. Nestvarno je bilo boraviti u Poljskoj tri meseca i posmatrati političku situaciju u zemlji koja rapidnom instalacijom opozitnih vrednosnih sistema grubo krši gotovo sve strukturalne elemente evropskog zajedništva. U jeku političkih i društvenih previranja jedna od glavnih tema postaje revizija ili (blago rečeno) re-evaluacija uloge Poljske i Poljaka pre, tokom i nakon holokausta.

Podstaknute vladavinom desničarskog populizma sve su učestaliji ksenofobni ispadi – jedan od takvih je marš poklonika desnih nacionalista u Varšavi na kojem je u novembru 2017. godine učestvovalo 60.000 ljudi. Reakcija nije izostala – grupa istoričara umetnosti, kustosa, umetnika, naučnika i istraživača uputila otvoreno pismo upravi Narodnog muzeja u Krakovu da zauzme stav protiv uspona desnog nacionalizma.

Međutim, isti taj muzej kome se obraćaju pomenuti intelektualci, organizovao je izložbu pod nazivom #Nasleđe (#Heritage) koja je bila sastavni deo projekta „redefinisanja“ nacionalnog identiteta. Treba naglasiti da je *autor* izložbe Andrej Šćerski (Andrzej Szczerki) brat Krištafa Šćerskog (Krzysztof Szczerkog), šefa kabineta poljskog predsednika. Iako naslov i neke od kustoskih metodologija ukazuju na to da bi se moglo govoriti o

---

<sup>10</sup> Pjotr Pjotrovski, *Kritički muzej*, prevod Milica Markić (Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju i EvropaNostra Srbija, 2014).

inovativnim tendencijama u muzejskim praksama, sama postavka reprezentuje veoma tradicionalan i konvencionalan, nacionalno-afirmativni pristup. Simbol # (*hashtag*) u naslovu naglašava potrebu za „otvorenom diskusijom o našem nasleđu“ i „neophodnosti revizije istorijskih događaja“, uz otvorenu mogućnost dijaloga i ko-stvaralaštva. To su, ipak, ostale samo reči na papiru (izložbenog kataloga), jer ko-stvaralaštva i participativnih principa u samom procesu pripreme izložbe uopšte nema, a ovako veliki poduhvat ima samo jednog autora. U kratkom vodiču kroz izložbu (možda i ne slučajno loše prevedenom na engleski jezik) napominje se i sledeće: „Krakowska izložba je pre svega dokaz postojanja nasleđa, koje je spremno da bude otkriveno i prenese istinu o sebi samom. To je takođe `trezor memorije` kojem se vraćamo kako bi inspirisao naše sadašnje vreme i najvažnije pustio nas da mislimo koje nasleđe nasleđujemo i na koji način možemo dodati sledeće poglavlje u istoriji.“<sup>11</sup> Ali u rečenici koja prethodi ovoj nespretno komponovanoj kaže se: „Poruka izložbe `#Heritage` odnosi se na grčku reč *aletheia* u značenju istine opisane kao iskustvo očitog, nečega što je otvoreno i neskriveno“. Izložbu su kritikovali upravo zbog jednostranog tumačenja poljske istorije i namernog izostavljanja osetljivih tema i neželjenog nasleđa. Ovaj pozitivistički primer popularizacije aktuelnih političkih stavova, a ne kritičkog odnosa prema sopstvenom nasleđu (nespretno koristeći jezik digitalne sfere 21. veka) uz usputne reference ka klasicističkim formama, govori samo o nedostatku aktivne i produktivne rasprave o tome šta zaista jeste poljsko nasleđe: „To je primer tradicionalnog oblika muzejske prevare, gde je duboko politički rad prikriven kao objektivnost.“<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Andrzej Szczerki, *#Heritage. Guide to the Exhibition* (Krakow: Muzeum Narodowe w Krakow, 2017), 1.

<sup>12</sup> Erica Lehrer, *Making #Heritage Great Again. Step inside the newest volley in Poland's culture war, the #Heritage exhibit in Krakow*. Objavljeno 27.11.2017. Dostupno na <http://politicalcritique.org/cee/poland/2017/making-heritage-great-again/>



### **Peformans preispitivanja, preispitivanje performansa**

Sa druge strane, kako bi prevazišao sveprisutni simbolički klimaks oličen u holokaustu, Muzej istorije poljskih Jevreja (na poljskom: *Muzeum Historii Żydów Polskich*), poznatiji kao *Polin*, odlučuje se za tradicionalan hronološki pristup u kojem holokaust nije završetak jedne ere. Prvi razlog je taj što se opravdanje i smisao nalaze u želji da se predstavi kontinuitet jednog milenijumskog odnosa, a drugi u tome što je svaki period kombinovan sa mini-narativima koji često preuzimaju primat od hronološkog pristupa i uvode posetioca u svet izvan godina i istorije, univerzalni svet o ljudima i ljudskim sudbinama, međusobnim i odnosima unutar i između zajednica, stvaralaštva, izgradnje i rušenja, poverenja i izigranih očekivanja, dok se holokaust pojavljuje kao jedan od trenutaka u istoriji – veoma, veoma bitan i užasno traumatičan, ali sa akcentom na „jedan od“.

Posmatrajući ga iz te perspektive, Polin je veliki izazov. Ne samo za pitanja savremene muzeologije i muzejskih praksi, već i za tumačenja istorije. Jer Polin ne daje mogućnost morbidne „romantizacije/idealizacije“ holokausta posle kojeg se više ništa nije dešavalo, jer, zapravo, jeste. A ta post-holokaustovska istorija veoma snažno definiše odnos Jevreja i Poljaka, ali i muzejsku scenu Poljske.

U okviru istraživanja East&W/Rest sprovedenog u programu *Thesaurus Poloniae*, prof. Kiršenblat-Gimblet (Barbara Kirshenblatt-Gimblett) odgovorila je komentarišući dodeljivanje Nagrade za evropski muzej za 2016. godinu (EMYA2016): „Međunarodno priznanje može pomoći da se izgradi nacionalno priznanje, posebno u konzervativnijim muzejskim kulturama u kojima se nova generacija muzeja može susresti sa izrazitim skepticizmom. U slučaju Polina, pitanje je glasilo - `Je li Polin stvarno Muzej?` Da budem preciznija, trebalo je da osvojimo nacionalnu Sibila veliku nagradu (Sybilla Grand Prize) koja je otišla Nacionalnom

muzeju u Varšavi za novu stalnu postavku o srednjovekovnom nubijskom slikarstvu.<sup>13</sup>

Bez obzira na to da li govorimo o jednom modelu performativnih interpretacija, ili delanju centara moći prema baštinskim akerima, aktivna ili pasivna performativnost društvenog dogovora (kolektivnog pamćenja) je ogromno polje za interdisciplinarna proučavanja. „Kontrola društvenog kvaliteta“ performansi sprovodi se u sferi nacionalnih i relevantnih muzeja i važnih lokaliteta i ona predstavlja uticaje centara moći. Onaj drugi segment, profesionalni, bez koga performativnosti ni nema, zapravo je stručni i naučni sistem koji raspolaže svojim znanjima i mehanizmima zarad proizvodnje kvalitetnih muzeoloških i muzejskih proizvoda.

### Literatura:

Historic Speeches: JFK Library: Inaugural Address of US President of John F. Kennedy, 20 January 1961. Dostupno na: <https://www.jfklibrary.org/Research/Research-Aids/Ready-Reference/JFK-Quotations/Inaugural-Address.aspx>

Johnson, Paul. “The space of ‘museum theatre’: a framework for performing heritage,” U *Performing heritage: Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation*, ured. Anthony Jackson & Jenny Kidd, 50-68. Manchester: Manchester University Press, 2012.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (brayndl@gmail.com), 26 November 2017. Subject: *Re: EAST & W/R:est, ICC Research*. Email to Krstovic, N. (nkrstovic2012@gmail.com)

---

<sup>13</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, interviewed (brayndl@gmail.com), 26 November 2017. Subject: *Re: EAST & W/R:est, ICC Research*. Email to Nikola Krstovic, project researcher. (nkrstovic2012@gmail.com).

- Lehrer, Erica. *Making #Heritage Great Again. Step inside the newest volley in Poland's culture war, the #Heritage exhibit in Krakow.* Dostupno na <http://politicalcritique.org/cee/poland/2017/making-heritage-great-again/>
- Pjetrovski, Pjotr. *Kritički muzej.* Prevod Milica Markić. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju i EvropaNostra Srbija, 2014.
- Schocket, Andrew M. *Fighting Over the Founders: How We Remember the American Revolution.* New York, NY: *New York University Press*, 2015.
- Smith, Laurajane. "The 'doing' of heritage: heritage as a performance" U *Performing heritage: Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation*, ured. Anthony Jackson & Jenny Kidd, 68-81. Manchester: Manchester University Press, 2012.
- Stjernfelt, Frederik. „Authenticities and their conflict. Genuine challenges of museology.“ U *AEOM Conference Report*, ured. Thomas Bloch Ravn & Elsebeth Aasted Schanz, 40-60. Aarhus: Den Gamle By, 2009.
- Szczerki, Andrzej. *#Heritage. Guide to the Exhibition.* Krakow: Muzeum Narodowe w Krakow, 2017.

---

## DRUGI TEMATSKI SASTANAK

---

Druga sesija održana je 19. 04. 2018. godine, sa temom *Filmsko pamćenje, filmsko baštinjenje i baštinjenje filma*. Gost sesije je bio reditelj profesor emeritus Vlatko Gilić, mentor profesor dr Slobodan Mijušković, a izlaganja su imale i radionice sa studentima realizovale Mina Lukić MA i Mina Đukić. Program je vodila Milica Tomić, studentkinja master studija. U okviru radionice, nakon izlagačkog dela, diskutovalo se o fenomenima baštinjenja filma i filmskog pamćenja. U razgovoru su dodatno problematizovana pitanja filma kao sredstva umetničkog baštinjenja, kao i uloga filma kao medija i filmske slike u doživljavanju i posvajanju funkcionalnih sadržaja.

# KAKO SE SEĆAMO FILMSKOG PAMĆENJA?

## Filmsko pamćenje i muzealnost

Po Stranskom (Zbynek Z. Stransky), muzealizacija kao proces podrazumeva stvaranje predstave koja zamenjuje realnost i koja određuje meru muzealnosti samog predmeta, ali nikako nije realnost po sebi.<sup>1</sup> Ovu definiciju upotpunio je Ivo Maroević uvođenjem takozvanog stepenovanja muzealnosti i određenjem muzealnosti kao osobine predmeta da u jednoj realnosti bude dokument neke druge realnosti ili realnog sveta, a da u datom prostoru bude dokument nekog drugog prostornog odnosa.<sup>2</sup>

Kako je film, u svojoj prirodi, već svojevrsna „zamena realnosti“<sup>3</sup>, tako u procesu njegove muzealizacije, ukoliko strogo primenimo Maroevićevu šemu, možemo izbeći jedan korak, a to je upravo korak „zamene realnosti“. Maroevićeva šema se ovde primenjuje kritički i adaptira u odnosu na svojstva filmskog medija, ali kako tako adaptirana podrazumeva i paradoks same ideje šematske muzealizacije, posredno nas dovodi do novih uvida u prirodu filma i njegova svojstva lagodne reproduktivnosti u bilo kom prostoru, s jedne strane i ubedljive prostorno vremenske prikazivosti

---

<sup>1</sup> Zbynek Z. Stransky, *Temelji opšte muzeologije*, *Muzeologija* 8, Zagreb 1970, 37–74.

<sup>2</sup> Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb 1993., 96-97.

<sup>3</sup> Maroević, *Uvod u muzeologiju*, 96

ukupne stvarnosti, s druge strane. Prvo svojstvo daje za pravo da ga poredimo s Malroovim (André Malraux) *muzejom bez zidova*, dok bi se drugim oslonili na Šoline teze o *totalnom muzeju*. Ova pretpostavka se naslanja na Deloševe (Bernard Deloche) ideje o virtuelnom muzeju. Naime, Deloš tvrdi da je pravi muzej verovatno samo onaj virtuelni, dakle onaj koji je potpuno izmišljen i postoji van zidova. Takav muzej bi, u pretpostavci, trebalo da počiva samo na „tanušnoj realnosti“<sup>4</sup> koju slika sadrži i iz koje muzej crpi sopstvenu realnost. Ali, kako muzej ima moć da preobražava u sliku sve što u njega uđe, nakon što ustanovimo šta sve može da čini filmsku sliku i koja je mera muzealnosti filmske slike, moramo se zapitati koja je dalja interpretacija filmske slike unutar muzejskih okvira, kako je pamtimo, pa samim tim i baštinimo, a potom i šta proces sećanja na doživljaj izazvan datom filmskom slikom čini sadržaju koji smo odabrali da zapamtimo.

U tumačenju ove „tanušne realnosti“ od koristi će nam biti pozivanje na Liotara (Jean-François Lyotard) i njegov pojam „raskola“<sup>5</sup>. Naime, kako proces muzealizacije potvrđuje postojanje muzealnosti, tako i sintagma filmsko pamćenje teži da utvrdi šta ono zaista podrazumeva. Dvosmernim istančavanjem oba pojma upravo u iskoraku iz standardnih i ustanovljenih primera, definisaćemo novo polje muzealnosti filmske slike, s jedne strane, i filmične prirode sećanja na filmski zapisano, s druge strane.

Stranski tvrdi da se muzealnost ne može identifikovati ni direktno ni odmah i da se saznanju muzealnosti približavamo postepeno te da se shodno tome naše saznanje produbljuje i kompletira. Shodno ovoj tvrdnji, uviđamo da nam upravo „manjkavost koncepta muzealnosti“<sup>6</sup> s jedne, i neuhvatljivost filmskog sistema, ili takozvana „asistematičnost filmskog

<sup>4</sup> Bernar Deloš, *Virtuelni muzej*, Clio, Beograd 2006., 182-186

<sup>5</sup> Žan Fransoa Liotar, *Raskol*, S. Stojanović (prev.), Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, N. Sad, 1991, 69-70

<sup>6</sup> Милан Попадић, „Музеалност“: Порекло и наслеђе једне идеје, у: Традиционално и савремено у уметности и образовању (ур. Драгана Цицковић Сарајлић, Вера Обрадовић и Петар Ђуза), Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, Косовска Митровица, 2018, 90-102.

sistema<sup>47</sup>, s druge strane, otvaraju prostor da dve premise jedna drugoj služe i jedna drugu upotpunjuju.

Film možemo i da ne tretiramo kao klasični muzejski predmet koji zahteva otkup, čuvanje i izlaganje, već pre kao intelektualnu i emotivnu svojinu, i kao svojevrsni trezor iskustava koja se baštine unutar virtuelnog muzeja bez zidova, dok u objektivnoj stvarnosti samo postavlja okidače sećanja na to iskustvo. U tekstu *Film as a Museum Object*, J. Kuiper (J. Kuiper) sugeriše da je prostor učenja o filmu istovremeno i jedan hipotetički prostor skladištenja filmskog iskustva i pamćenja kao i prostor koji integriše postepenost razumevanja kompleksnosti filma kao medija. Naime, heuristika filmskog saznanja ovde postavlja temelje tog virtuelnog filmskog muzeja bez zidova koji ne baštini samo film kao predmet, već i neuhvatljivu celinu filmskog iskustva čija je struktura određena genezom i implikacijama filmskog saznanja i radoznalosti.

Delošovu pretpostavku o muzeju bez zidova pozajmljujemo za navedenu premisu i uviđamo teškoću da se takav sadržaj struktuiramo, a da ta struktura bude imanentna samoj prirodi filmskog sistema. Naime, ako se pozovemo na pojam asistematičnog filmskog sistema, u samom paradoksu ove sintagme leže i odgovori. Sistem po kom struktuiramo i baštinimo doživljaj kao posledicu izlaganja nekom filmskom sistemu, nije nužno unutar samog filma, već pre unutar prirode doživljaja i konteksta usled kog dati doživljaj nastaje. Naime, potencijal muzealnosti određene filmske slike nije precizno merljiv, on zavisi od efekta datog elementa filmske slike, jer su činioci filmske slike i njihova moć evociranja, a samim tim i vrednost datog elementa kao okidača sećanja - beskonačni i različiti. U jednoj filmskoj slici dominantni okidač sećanja može biti pokret, u drugoj boja, u trećoj nešto što je izvan okvira slike, ono što slutimo na osnovu nagoveštenog. Zato je za analizu efekta filmske slike važno da je za početak tretiramo kao statičnu

---

<sup>47</sup> Dušan Stojanović, *Film kao prevazilaženje jezika*, Institut za film, Beograd, 1984.

sliku, a onda joj polako dodajemo svojstva koja je čine filmskom slikom i koja su elementi kroz koje filmski pamtimo.

Svaki intenzivni doživljaj ujedno postaje i trag naše ideje i potrebe da nešto doživljeno sačuvamo. Tako doživljaj postaje jedno od sredstava za muzealizaciju filmske slike, jer je istovremeno i čuvar nekakve slike stvarnosti, uslovljen željom da se doživljeno i zapamti. Doživljaj u procesu muzealizacije postaje dinamički element dokumentovanja, kategorija koja dokument pamćenja približava filmičnoj prirodi pamćenja i uvodi pojam pokreta i pojam vremena kao činioce doživljaja. Raščlanjeni elementi filmskog doživljaja tako postaju pojedinačni dokumenti koji u svom sadejstvu zbirno čine muzejski doživljaj koji unutar muzejskog prostora i unutar muzejske dimenzije vremena predstavlja prevedeni i rekontekstualizovani filmski doživljaj.

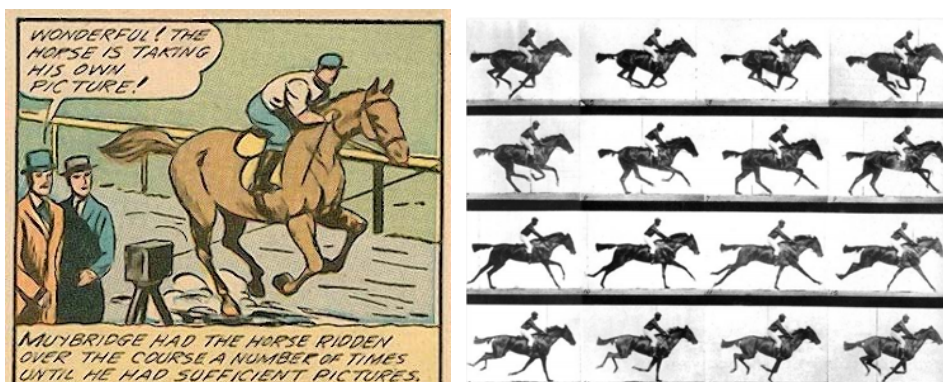
Iako je u svojoj prirodi i dojmu filmska slika pokretna slika, za mnoge izvedene analize biće neophodno tretirati je kao niz statičnih slika u vremenu, što ona u svojoj suštini i jeste, ukoliko izuzmemo retinalnu perzistenciju kao neophodnu manu oka koja nam iluziju pokreta i omogućava. Dakle, za analizu muzeološkog potencijala filmske slike, možemo je raslojiti na niz statičnih slika, a kasnije dodavati element pokreta koji se uključuje i kao čulni, i kao informativni ali i kao apstraktni činilac pamćenja i iskustva.

U narednom primeru poslužićemo se inverznim slučajem i umesto da raslojavamo pokretnu sliku, dodavaćemo slojeve statičnoj i to prateći slikarske tehnike i namere Frensis Bejkona (Francis Bacon) koji je inspirativan za tumačenje filmske slike zbog kinestetičnosti kao elementa koji je nastojao da doda svojim platnima.



### Kinestetičke namere Frensisa Bejkona

Kinestetičke namere u slikarstvu Frensisa Bejkona mogu nam poslužiti kao polazište za raslojavanje elemenata filmske slike. Bejkon je bio česta inspiracija fotografima, uticao je na filmske prizore usled ubedljivih i inspirativnih ikonografskih, atmosferskih, bojenih i kompozicijskih elemenata, ali je malo ko tretirao Bejkona kao inspiraciju za kinestezijsko u filmskoj slici, kao promatrača pokreta unutar statičnog prizora. Bejkon je bio inspirisan ranim optičkim igračkama, dostignućima Edvarda Mejbridža (*Eadward Muybridge*) na polju analize pokreta u generisanju pokretne slike i sam je tvrdio da da nije slikar, bio bi filmski reditelj.



Bejkon bi u završnoj fazi dodavao staklasti sloj, svojevrsnu glazuru koja je omogućavala da se posmatrač, kao neka vrsta duha, ukaže na delimično reflektujućoj površini slike i tako svojim kretanjem u samu sliku unese pokret. Ukoliko bi istu sliku posmatralo više posetioca istovremeno, različiti oblici i kretanja u prostoru i vremenu inicirali bi svoj kinestetički upis u sliku. Dodatno, Bejkon je i u drugom smeru integrisao svoj filmski doživljaj unutar konteksta slike i kao što je vidljivo na diptihu ispod, upečatljivi krik iz „Oklopnjače Potemkin“ Sergeja Ejzenštajna (Сергеј Михајлович Эйзенштейн) integrisao je u telesnost lika sa slike i izložio ga unutar novog prostora koji će onda naknadno opet biti izložen staklastoj glazuri i pokretu koji u sliku unose posmatrači.

U svojoj knjizi *Film, Art and New media: Museum without walls*, Anđela Dale Vake (Angela Dalle Vacche) insistira na nedovoljnom prepoznavanju uticaja Francisa Bejkona na film i doživljaj kinestezijske i navodi da je tek nakon prepoznavanja Delezovih (Gilles Deleuze) teorija otvoren prostor za razumevanje ovog Bejkonovog uticaja.



Segez Ejzenštajn, Sličica iz filma „Oklopnjača Potemkin“, 1925.



Francis Bacon, Study for the nurse in the film „Battleship Potemkin“, 1957.

Proizvedeni otisak pamćenja oslanja se na okolnosti u kojima je prvo beleženje nastalo, a potom i transformisano kroz nove analogije, podražaje i nova iskustva. Priroda tog otiska je transformativna i bazira se na različitim osnovama. Po Delezu, slika-vreme, probijanjem senzo-motorne šeme svog dejstva, vremenom prelazi u sliku-pokret, a ona u sliku-osećaj, da bi se iz date slike oslobodili „*bilo kakvi prostori*“<sup>8</sup>. „Bilo kakvi prostori“ lišeni su osobina prostora koji je ustrojen po nama poznatim vodiljama i

<sup>8</sup> Žil Delez, *Film 2, Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd 2010., 50-52

parametrima. Oni su neuokviren lični prostor, jedna od manifestacija recepcije filmske slike iz koje se mogu iščitati i konačna značenja, ali, istovremeno, i proizvesti novi „bilo kakvi prostori“. Slično Delezovoj teoriji, tako i Bejkonov ograničen prostor statične slike, u interakciji sa posmatračem postaje jedan transformativni i dinamički „bilo kakav prostor“ čiji se dojam i utisak oslanja na fizičko prisustvo posmatrača, ali i na doživljaj koje to prisustvo čini prostoru izložene slike.

Kako je film najkompleksniji medij koji unutar sebe može da integriše sva izlagačka svojstva drugih medija, postavlja se pitanje da li je sama filmska slika već jedan *ready-made* virtualni muzej, ili su njeni pojedinačni elementi motivi za obradu prirode sećanja koju sadržaj i doživljaj filmske slike nudi. Istovremeno, upravo ova složenost prirode filmske slike ume i može da nadomesti nedostatnost muzeja kao medija i da ga pretvori u prostor pokretnog pamćenja. No, relacija muzejskog i filmskog svakako ne sme da ostane isključivo potpomagačka i nadopunjujuća, već je cilj da oba u korelaciji proizvedu novi među-rezultat i doprinesu kako filmskom pristupu očuvanju pamćenja, tako i muzealizaciji filmskog sadržaja. Ishod ovog neprestanog ogledanja filmskog u muzejskom i muzejskog u filmskom svakako ne može i ne mora biti jedna kristalno jasna slika, već upravo jedan permanentni raskol koji se, kao na Bejkonovim platnima, očitava na staklastoj glazuri i otvara prostor privida, onog privida koji dopušta da se šum subjektivnog integriše u sam doživljaj izloženog a onda i u proces filmskog pamćenja. Kako je film u svojoj prirodi duboko oslonjen na hipnozu, fantazme, snove i podsvest, upravo nas ovaj staklasti privid pre približava suštini filmskog u procesu pamćenja nego što bi to činio bilo kakav pokušaj šematizacije i institucionalizacije filmične prirode pamćenja.

## Literatura

- Albvaks, Moris, *Društveni okviri pamćenja*, Mediterran Publishing, 2013.
- Boehm, Gottfried, „*Smisao slike i čulni organi*“ (prir.) Zoran Gavrić, bibl. Sveske 11, Muzej savremene umetnosti Beograd 1987.
- Bulatović, Dragan, „*Baštinstvo ili o nezaboravljanju*“, *Kruševački zbornik 11*, (Kruševac 2005), 7-20.
- Bulatović, Dragan, *Umetnost i muzealnost: Istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi*, Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju, Beograd 2014.
- Vacche, Angela Dalle, *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?*, Palgrave Macmillan 2012.
- Delez, Žil, *Film 2, Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd 2010.
- Delez, Žil, *Pokretne slike I*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1991.
- Deleuze, Gilles, *Instincs institutions*, Originally published in 1955, and collected in "L'Ile Desert", Translation by John Duda, 2003.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: The logic of sensation*, Editions de la Difference, 1981., first published, translation in english-Continuum 2003.
- Deloš, Bernar, *Virtuelni muzej*, Clio, Beograd 2006.
- Kuiper, John *Film as a Museum Object*, Source: Cinema Journal, Vol. 24, No. 4 (Summer, 1985), pp. 39-42, Published by: University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies
- Liotar, Žan Fransoa, *Raskol*, S. Stojanović (prev.), Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, N. Sad, 1991.
- Maroević Ivo, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb 1993.
- Милан Попадић, „Музеалност“: Порекло и наслеђе једне идеје, у: Традиционално и савремено у уметности и образовању (ур. Драгана Цицковић Сарајлић, Вера Обрадовић и Петар Ђуза), Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, Косовска Митровица, 2018, 90-102. S
- Stransky, Zbynek Z. *Temelji opšte muzeologije*, *Muzeologija* 8, Zagreb 1970, 37–74.
- Stojanović, Dušan, *Film kao prevazilaženje jezika*, Institut za film, 1984.

---

MINA LUKIĆ, MA

---

Filozofski fakultet Univerziteta u Prištini sa privremenim sedištem u  
Kosovskoj Mitrovici

---

minalukic10@gmail.com

---

# TRANSMEDIJALNO BAŠTINJENJE FIKCIONALNIH SVETOVA

Ovo izlaganje<sup>1</sup> posvećeno je izvesnim problemima povezanim sa baštinjenjem fikcije u eri novih medija i učesničke kulture,<sup>2</sup> pri čemu će u ograničenom obimu biti razmotreni i značaj i pozicija filmske slike u analiziranim memorijskim procesima.

Fenomeni na koje smo pokušali da ukažemo tokom izlaganja naslovljenog *Transmedijalno baštinjenje fikcionalnih svetova* zahtevaju objašnjenje korišćenih pojmova kakvi su *fikcionalni svetovi*, *učesnička kultura* i *transmedijalno pripovedanje*, a njihova svrhovitost će biti ilustrovana na primeru fikcionalnog sveta čiji je tvorac Džon Ronald Ruel Tolkien (John Ronald Reuel Tolkien, 1892–1973), britanski književnik, lingvista i dugogodišnji profesor Univerziteta u Oksfordu.

Šta su fikcionalni svetovi? Teorija fikcionalnih svetova nastala je primenom teorije mogućih svetova, razvijene u okrilju filozofije i modalne

---

<sup>1</sup> Sažetak izlaganja na skupu *Filmsko pamćenje, filmsko baštinjenje, baštinjenja filma* u okviru *Pete godišnje konferencije muzeologije i heritologije*, održane na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu 19.04.2018. godine, u organizaciji Seminara za muzeologiju i heritologiju Odeljenja za istoriju umetnosti i Centra za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu. Rad je rezultat istraživanja na projektu *Modernizacija zapadnog Balkana* (MPNTR – 177009).

<sup>2</sup> Tema doktorske disertacije autorke jeste *Baštinjenje fikcije u eri učesničke kulture: modeli pamćenja fikcionalnog sveta DŽ.R.R. Tolkiena*, a jedna od polaznih ideja organizatora skupa bila je da doktorandi Seminara za muzeologiju i heritologiju izlože deo svojih istraživanja.

logike, na domen književnosti. U teoriji književnosti određeni kao *mogući svetovi fikcije* ili *mogući svetovi nastali kreativnom delatnošću čoveka*, ovi svetovi nastaju u estetskim delatnostima i mogu biti konstruisani pomoću većeg broja semiotičkih sredstava, poput književnog teksta, slike, filma, stripa, video igre i dr.<sup>3</sup> U tom pogledu, može se reći da umetnička dela u najširem smislu jesu mediji stvaranja, čuvanja i aktuelizovanja fikcionalnih svetova.<sup>4</sup> Pojam bez koga se ne može razmatrati koncept fikcionalnih svetova jeste ideja *autonomije* ili *samodovoljnosti umetničkog dela*, koja je nakon začetaka u prosvetiteljstvu<sup>5</sup> i romantičarskog larpurlartizma i esteticizma svoj puni razvoj dosegla u okrilju istorijskih avangardi i neoavangardi.<sup>6</sup> Zahvaljujući sticanju statusa autonomije, umetničko delo je u modernističkim umetničkim teorijama i praksama afirmisano kao *autotelično*, kao *stvarnost za sebe*, i oslobođeno je obaveze mimetičkog referiranja na postojeću realnost. Umetniku je tako omogućeno da u odabranom mediju stvara *samostalne fikcionalne svetove*.

Kao posebna vrsta fikcionalnih svetova izdvojeni su u okviru studija medija i učesničke kulture tzv. *imaginarni svetovi*, kompleksne transnarrativne i transmedijalne tvorevine koje se ubrzano razvijaju u poslednjim decenijama zahvaljujući usponu novih medija, interneta i učesničke kulture.<sup>7</sup> Ovi fikcionalni svetovi podrazumevaju *kreiranje izmišljenog sveta* u koji se smeštaju narativi – proces koji je poslednjih godina

<sup>3</sup> Lubomir Doležel, *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi* (Beograd: Službeni glasnik, 2008), 24–27.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 40.

<sup>5</sup> Цин Х. Бел-Виљада, *Уметност ради уметности и књижевни живот. Како су политика и тржиште допринели уобличавању идеологије и културе естетицизма 1790–1990* (Нови Сад: Светови, 2004), 19–20, 22, 27–28.

<sup>6</sup> Vidi: Лари Шинер, *Откривање уметности: културна историја* (Нови Сад: Адреса, 2007), Slobodan Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva: Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde* (Beograd: Geopoetika, 1998); Isti, *Prva „poslednja ’slika’“* (Beograd: Geopoetika, 2009).

<sup>7</sup> Za uvid u ovu problematiku vidi dela Henrija Dženkinsa i knjigu Mark J. P. Wolf, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation* (New York – London: Routledge, 2012).

postao popularan pod nazivom *worldbuilding* u anglosaksonskom govornom području. Takvi imaginarni svetovi se često „grade“ kao kompleksni, s bogatom istorijom, sopstvenom geografijom i osobenim kulturama koje ih nastanjuju. Kako ističe Mark Vulf (Mark J. P. Wolf), pri njihovom kreiranju autori ulažu ogroman napor u oslikavanje ustrojstva sveta, s namerom da daju što veću uverljivost i legitimitet priči, uvodeći „proširenja“ i „skretanja“ koja suštinski nemaju funkciju pokretanja narativa i često se mogu naći u vidu dodataka van glavnog teksta. Imaginarni svetovi podrazumevaju interakciju između narativa, vremenskog toka, mapa, genealogija, pratećih opisa i prikaza prirode, kulture, jezika, filozofije, mitologije i sličnih činilaca koji samom svetu daju uverljivost i koherentnost.<sup>8</sup>

Jedan od takvih široko koncipiranih imaginarnih svetova jeste i Tolkinov, koji je usled svoje kompleksnosti i popularnosti postao paradigmatičan primer. Imaginarni svetovi se javljaju u različitim medijima, a priče se danas sve češće „sele“ iz jednog medija u druge, što se označava terminima poput intertekstualnosti, intermedijalnosti, transmedijalnosti, remedijacije. Henri Dženkins (Henry Jenkins) je prostiranje narativa preko više medijskih platformi označio sintagmom *transmedijalno pripovedanje*, opisujući fiktionalne svetove koji se ne mogu u potpunosti iskazati i istražiti u okvirima jednog medija, već podrazumevaju njihovo uzajamno korišćenje.<sup>9</sup> Prenošenje sadržaja iz jednog u druge medije, bilo da ga opisujemo terminima poput adaptacije, aproprijacije, remedijacije ili transmedijalnog pripovedanja, jeste nešto što se lako može pratiti kako u daljoj, tako i u bližoj prošlosti (dobar primer svakako jeste *Sveto pismo*). Novine koje nastaju u savremenom kontekstu zahvaljujući bogatijem medijskom okruženju podrazumevaju intenziviranje ovih procesa, kao i potrebe da se određeni sadržaji iskuse kroz više medija i u startu koncipiraju kao transmedijalni.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Mark J. P. Wolf, *op. cit.*, 2–3.

<sup>9</sup> Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York – London: New York University Press, 2006), 20–21, 97–98, 116, 120–121.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 97–99, 121–122.

Pored transmedijalnog pripovedanja, jedan od termina koji se dovodi u vezu sa Dženkinsom jeste *učesnička kultura*. Učesnička kultura je kultura u kojoj pojedinac više nije samo pasivan konzument, već aktivni stvaralac; ovakva kultura postaje moguća sa usponom interneta i novih medija. Zahvaljujući sredstvima koja su nam dostupna, svaki pojedinac može da učestvuje u proizvodnji i distribuciji kulturnih sadržaja.<sup>11</sup> To ne znači da zaista svi podjednako učestvuju, jer učešće zavisi od ličnih interesovanja i sposobnosti, zapravo, mali broj korisnika stvara sasvim nove sadržaje ili na različite načine koristi i interpretira postojeće pri proizvodnji novih sadržaja.<sup>12</sup>

U učesničkoj kulturi fanovi sve intenzivnije kreiraju nekomercijalne sadržaje zasnovane na popularnim fikcijama. Način na koji se koriste i proizvode sadržaji u učesničkoj kulturi podrazumeva *transmedijalno kretanje korisnika*, koji će „otići će bezmalo svuda u potrazi za onim što žele”,<sup>13</sup> a svako delo (u bilo kom mediju) treba da omogući ulazak, pristup odabranom imaginarnom svetu. Korisnici se ponašaju poput *lovaca sakupljača*, lutaju kroz medijske kanale i skupljaju delove narativa da bi dublje i u potpunosti doživeli odabrani fiktionalni svet, ali i poput *lovokradica* kada su stvaraoci, jer tada pronađeno ‘kradu’ i koriste u proizvodnji novih sadržaja smeštenih u isti fiktionalni univerzum.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibid*, 3, 18–20, 106–109, 116.

<sup>12</sup> Jean Burgess, *Vernacular Creativity and New Media* (Brisbane: Queensland University of Technology, 2007), 14–18. [https://eprints.qut.edu.au/16378/1/Jean\\_Burgess\\_Thesis.pdf](https://eprints.qut.edu.au/16378/1/Jean_Burgess_Thesis.pdf). [15.4.2018]

<sup>13</sup> Henry Jenkins, *op. cit.*, 2.

<sup>14</sup> *Ibid*, 21, 122–124. Vidi i Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (London – New York: Routledge, 1992).



Šta se zapravo dešava sa baštinom u ovakvim interpretacijskim procesima i kretanju kroz više vrsta medija? Da li se u opisanom ponašanju pojedinaca u učesničkoj kulturi mogu prepoznati mehanizmi i procesi baštinjenja kao nastojanja da se upozna, zapamti, sačuva, podeli, dopuni i prenese nešto što nam je važno i vredno? Različiti oblici upotrebe i interpretiranja Tolkinovih dela i njegovog fikcionalnog sveta se u tom kontekstu smatraju jednim vidom baštinjenja, koji je svakako doprineo njegovom sve istaknutijem prisustvu u globalnoj kulturnoj memoriji.



Slika 1 - Prikazi kuće Bilba Baginsa u Bagremovoj ulici (Bag End): 1. Džon R. R. Tolkin, 1937. /// 2. Alan Li /// 3. Džon Hau /// 4. H. E. Ridet (Riddett), kolorisan Tolkinov crtež, 1976 /// 5. Insert iz animiranog filma Hobit /// 6-9. Izgled kuće u filmovima Pitera Džeksona i na setu u Hobitonu

Tolkinov svet je od samog starta bio koncipiran pomoću različitih medija – iako je tekst uvek bio primaran, Tolkin je svoj svet gradio i putem

dopunskog materijala u formi ilustracija, mapa i genealoških tablica, dakle, slika i dijagrama. Zahvaljujući popularnosti knjiga *Hobit, ili Tamo i natrag*<sup>15</sup> i *Gospodar prstenova*<sup>16</sup> ovaj fikcionalni svet je tokom poslednjih osam decenija doživeo više adaptacija i interpretacija u različitim medijima, počev od umetničkih ilustracija i stripa, preko radija, televizije, pozorišta, muzike, animiranog filma, video igara i, najzad, igranog filma.<sup>17</sup>

Pored opisa iz knjiga, i Tolkinove ilustracije su značajno uticale na vizuelni identitet predela, arhitekture i bića iz njegovog legendarijuma u delima drugih umetnika. Jedan od primera koji rečito ilustruje način na koji je Tolkinova vizija prenetu u druge medije jeste enterijer kuće u Bagremovoj ulici (eng. *Bag End*) koja je pripadala Bilbu Baginsu, glavnom protagonistu *Hobita* (sl. 1). Tolkinov crtež enterijera,<sup>18</sup> kasnije i kolorisan, uticao je na prikaz istog u animiranim filmovima s kraja sedamdesetih godina,<sup>19</sup> zatim u radovima Alana Lija (Alan Lee) i Džona Haua (John Howe), te u stripu sa ilustracijama Dejvida Vencela (David Wenzel),<sup>20</sup> kao i u recentnim filmskim adaptacijama Pitera Džeksona (Peter Jackson).<sup>21</sup> Vizija Tolkinovog sveta koju

---

<sup>15</sup> John R. R. Tolkien, *The Hobbit or There and Back Again*, London, George Allen and Unwin, 1937<sup>1</sup>.

<sup>16</sup> John R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, London, George Allen and Unwin, 1954–1955<sup>1</sup>.

<sup>17</sup> Za više informacija o adaptacijama vidi: Paul Simpson and Brian J. Robb, *Middle-earth Envisioned: The Hobbit and The Lord of the Rings: On Screen, On Stage and Beyond* (New York: Race Point Publishing, 2013) i Wayne G. Hammond and Christina Scull. eds. *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide. Reader's Guide. Part 1* (London: HarperCollins, 2017), 8–27.

<sup>18</sup> Wayne G. Hammond and Christina Scull, eds. *The Art of THE HOBBIT by J.R.R. Tolkien* (London: HarperCollins, 2011), 127.

<sup>19</sup> *The Hobbit*, directed by Arthur Rankin, Jr. and Jules Bass, Rankin/Bass Productions, Topcraft and ABC Video Enterprises, 1977; *The Lord of the Rings*, directed by Ralph Bakshi, Fantasy Films, 1978; *The Return of the King*, directed by Arthur Rankin, Jr. and Jules Bass, Rankin/Bass Productions and Topcraft, 1980.

<sup>20</sup> John R. R. Tolkien, *The Hobbit. An illustrated edition of the fantasy classic*, illustrated by David Wenzel, adapted by Charles Dixon with Sean Deming (New York: Ballantine Books, 2001).

<sup>21</sup> Prvu trilogiju *The Lord of the Rings* (*Gospodar prstenova*) čine filmovi *The Fellowship of the Ring* (*Družina prstena*, 2001), *The Two Towers* (*Dve kule*, 2002), *The Return of the King* (*Povratak kralja*, 2003), a drugu *The Hobbit: An Unexpected Journey* (*Hobit: Neočekivano*

su izgradili dugogodišnji ilustratori njegovih knjiga, Alan Li i Džon Hau, presudno je odredila i estetiku Džeksonovih trilogija zasnovanih na *Hobitu* i *Gospodaru prstenova*, snimljenih početkom prve i druge decenije XXI veka, a samim tim u velikoj meri i način na koji publika danas zamišlja Srednju zemlju.

Istraživanje Barkera i Matesa je pokazalo da je publika Džeksonovih filmova svesna da stvara kompozitnu rekonstrukciju Tolkinovog sveta na osnovu mnoštva izvora i da im upravo takav proces omogućava da stvore individualizovanu predstavu o Srednjoj zemlji.<sup>22</sup> O istom procesu, ali i o značaju koji filmovi imaju u zamišljanju i pamćenju Tolkinovog sveta, svedoče rezultati ankete sprovedene putem interneta u periodu od 21.2. do 16.4.2018. godine, u kojoj je učestvovalo 2077 ispitanika.<sup>23</sup> U odgovorima na pitanje „Šta utiče na to kako zamišljate Srednju zemlju i njene stanovnike?“ filmovi su se našli na drugom mestu posle knjiga sa 70% glasova.

Dakle, u transmedijalnom građenju i doživljavanju imaginarnih svetova film ima vrlo istaknutu poziciju. Zahvaljujući tome, u poslednjim decenijama je došlo do ubrzanog razvoja filmskog turizma usled želje i potrebe ljudi da posete lokacije snimanja pojedinih filmova, pa ćemo se zadržati na pitanju u kojoj meri zapamćena filmska slika uslovljava doživljaj realnog i fikcionalnog prostora.<sup>24</sup>

---

putovanje, 2012), *The Hobbit: The Desolation of Smaug* (*Hobit: Šmaugova pustošenja*, 2013), *The Hobbit: The Battle of the Five Armies* (*Hobit: Bitka pet armija*, 2014).

<sup>22</sup> Martin Barker and Ernest Mathijs, "Seeing the Promised Land from Afar: The Perception of New Zealand by Overseas The Lord of the Rings Audiences," in *How We Became Middle-earth: A Collection of Essays on The Lord of the Rings*, eds. Adam Lam and Nataliya Oryshchuk (Bern: Walking Tree Publications, 2007), 122.

<sup>23</sup> Detaljnija analiza rezultata ankete biće objavljena u radu zasnovanom na sažetku izlaganja.

<sup>24</sup> Autorka je već pisala o sličnim fenomenima u tekstu: Мина Лукић, "Not all those who wander are lost: у трагању за Толкиновом Средњом земљом и новим 'другим местима'", u *Percepcije drugog kao drugačijeg: zbornik radova sa II interdisciplinarnog studentskog skupa „Karlovački dani slobodne misli“*, ured. Andrea Ratković (Sremski Karlovci: CEZASM Centar za afirmaciju slobodne misli, 2016).

Ekranizacije *Gospodara prstenova* i *Hobita* snimane su na Novom Zelandu. Jedini set sa snimanja očuvan do danas i dostupan kao turistička atrakcija jeste Hobiton, koji se nalazi na privatnom posedu u blizini mesta Matamata (*Matamata*) na Severnom ostrvu Novog Zelanda. Drugi setovi sa snimanja nisu sačuvani, pejzaži su vraćeni u prvobitno stanje nakon završetka snimanja, a u samim filmovima su često bili kompjuterski dorađivani. Snažan utisak koji ostavljaju kadrovi pejzaža u filmovima i njihova prominentna pozicija su Novi Zeland načinili jednim od glavnih aktera u filmu i omogućili virtuelno memorisanje i mapiranje istog kao Srednje zemlje u umu gledalaca.<sup>25</sup> Ipak, pri fizičkom obilasku lokacija sa snimanja turisti paralelno posećuju predele Novog Zelanda, ali i sopstvenu imaginaciju i pamćenje, na koje se nužno moraju osloniti da bi postojeće pejzaže doživeli kao segmente fikcionalnog sveta. U tom kontekstu film jeste svojevrsan *prostor pamćenja*, skladište slika kojih se turisti sećaju i koje pokušavaju da pronađu i mentalno rekonstruišu obilazeći lokacije snimanja. Samo Hobiton set funkcioniše kao *opredmećeno mesto sećanja*, dok druge lokacije to mogu biti jedino u umu posetilaca koji su gledali filmove i trude se da zapamćeno prepoznaju u postojećem.

Modeli baštinjenja, tj. čuvanja i prenošenja svedočanstva prošlosti i njihove upotrebe u sadašnjosti, raznovrsni su i istorijski uslovljeni, te i vreme u kome živimo ima svoje specifičnosti koje treba detaljnije analizirati i opisati u budućnosti. U sadašnjem trenutku se zajednice ljubitelja određenih sadržaja mnogo lakše formiraju i održavaju i razmena znanja i iskustava u okviru tih zajednica ima daleko veće razmere nego u bilo kojoj prethodnoj eposi. Okupljeni oko zajedničkog interesa i povezani određenim sadržajem koji je za njih vredan i značajan, fanovi su zapravo baštinici, čuvari imaginarnih svetova u kojima uživaju, koje istražuju, koje pamte, o kojima komuniciraju s drugim ljubiteljima i koje povremeno obogaćuju sopstvenim kreativnim interpretacijama. Njihovo 'kretanje' kroz imaginarne svetove je

---

<sup>25</sup> Martin Barker and Ernest Mathijs, *op. cit.*, 109–110.

po prirodi transmedijalno, a forme baštinjenja, kao i fikcionalni svetovi, u eri novih medija i učesničke kulture imaju sve izrazitiji transmedijalni karakter, što ih čini kompatibilnim, ali i sve kompleksnijim i zahtevnijim predmetima izučavanja.

## Literatura

- Barker, Martin, and Ernest Mathijs. "Seeing the Promised Land from Afar: The Perception of New Zealand by Overseas *The Lord of the Rings* Audiences." In *How We Became Middle-earth: A Collection of Essays on The Lord of the Rings*, eds. Adam Lam and Nataliya Oryshchuk, 107–128. Bern: Walking Tree Publications, 2007.
- Бел-Виљада, Џин Х. *Уметност ради уметности и књижевни живот. Како су политика и тржиште допринели уобличавању идеологије и културе естетицизма 1790–1990*. Нови Сад: Светови, 2004.
- Burgess, Jean. *Vernacular Creativity and New Media*. PhD thesis. Brisbane: Queensland University of Technology, 2007, [https://eprints.qut.edu.au/16378/1/Jean\\_Burgess\\_Thesis.pdf](https://eprints.qut.edu.au/16378/1/Jean_Burgess_Thesis.pdf). [15.4.2018]
- Doležel, Lubomir. *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- The Art of THE HOBBIT by J.R.R. Tolkien*. Eds. Wayne G. Hammond and Christina Scull. London: HarperCollins, 2011.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York – London: New York University Press, 2006.
- John R. R. Tolkien, *The Hobbit. An illustrated edition of the fantasy classic*. Illustrated by David Wenzel, adapted by Charles Dixon with Sean Deming. New York: Ballantine Books, 2001.
- Лукић, Мина. "Not all those who wander are lost: у трагању за Толкиновом Средњом земљом и новим 'другим местима'". U *Percepcije drugog kao drugačijeg: zbornik radova sa II interdisciplinarnog studentskog skupa „Karlovački dani slobodne misli”*, ured. Andrea Ratković, 115–128. Sremski Karlovci: CEZASM Centar za afirmaciju slobodne misli, 2016.
- Wolf, Mark J.P. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York – London: Routledge, 2012.

**Izvori ilustracija:**

Slika 1. Prikazi kuće Bilba Baginsa u Bagremovoj ulici (Bag End): 1. Džon R. R. Tolkin, 1937. (izvor: [http://tolkiengateway.net/wiki/File:J.R.R.\\_Tolkien\\_-\\_The\\_Hall\\_at\\_Bag-End,\\_Residence\\_of\\_B.\\_Baggins\\_Esquire.jpg](http://tolkiengateway.net/wiki/File:J.R.R._Tolkien_-_The_Hall_at_Bag-End,_Residence_of_B._Baggins_Esquire.jpg)); 2. Alan Li ([http://tolkiengateway.net/wiki/File:Alan\\_Lee\\_-\\_An\\_Unexpected\\_Party.jpg](http://tolkiengateway.net/wiki/File:Alan_Lee_-_An_Unexpected_Party.jpg)); 3. Džon Hau ([http://tolkiengateway.net/wiki/File:John\\_Howe\\_-\\_Bilbo%27s\\_Front\\_Hall.jpg](http://tolkiengateway.net/wiki/File:John_Howe_-_Bilbo%27s_Front_Hall.jpg)); 4. H. E. Ridet (Riddett), kolorisan Tolkinov crtež, 1976. (izvor: [http://tolkiengateway.net/wiki/File:J.R.R.\\_Tolkien\\_-\\_The\\_Hall\\_at\\_Bag-End,\\_Residence\\_of\\_B.\\_Baggins\\_Esquire\\_\(Colored\\_by\\_H.E.\\_Riddett\).jpg](http://tolkiengateway.net/wiki/File:J.R.R._Tolkien_-_The_Hall_at_Bag-End,_Residence_of_B._Baggins_Esquire_(Colored_by_H.E._Riddett).jpg)); 5. Insert iz animiranog filma Hobit (A. Rankin, Jr. and J. Bass, Rankin/Bass Productions, Topcraft & ABC Video Enterprises, 1977); 6-9. Izgled kuće u filmovima Pitera Džeksona i na setu u Hobitonu (izvori: <https://salondelmal.com/2012/11/12/den-un-vistazo-a-esta-mega-galeria-de-fotos-de-el-hobbit/the-hobbit-foto-95/>, <http://www.fanpop.com/clubs/the-hobbit/images/33042280/title/hobbit-bilbo-baggins-wallpaper-photo>, <https://www.viator.com/tours/Hamilton/Hobbiton-Movie-Set-2-Hour-Walking-Tour-from-Shires-Rest/d22203-5328P2>)

---

## TREĆI TEMATSKI SASTANAK

---

Treći tematski sastanak održan je 23. 05. 2018, a na njemu su izlagali Stevan Martinović, Tatjana Mihailović, Vladimir Božinović, dr Jasmina Ćirić.

Radionica, koju su vodili dr Jasmina Ćirić i Vladimir Božinović, počela je prezentacijom korišćenja fotodokumentacije na projektu *Ornamenti Cvet Života i Vitlejemska Zvezda u crkvi sv. Nikole u Pavlovcima*. Potom su studenti imali priliku da se upoznaju sa analognom fotografskom dokumentacijom u istraživanjima vizantijske arhitekture. Studentima su prikazane fotografije snimljene od strane otomanskih fotografa, ali i fotografije koje je snimio Nikolaj Viktor Artomonof, koji je poslat iz Beograda za Carigrad kao ruski poslanik da snima vizantijske spomenike Carigrada. Analizom analognih fotografija iz fototeke Instituta za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu, studenti su se upoznali sa formatima fotografija, njihovim sadržajem, te mogućnostima koje im ova građa pruža u potencijalnim istraživanjima. Poseban fokus bio je potraga za odgovorom na pitanje da li su i u kojoj meri fotografije, koje su u upotrebi u vizantološkoj disciplini, uticale na kreiranje kritičkog mišljenja i historiografije.

# O MUZEALIZACIJI HRIŠĆANSKOG NASLEĐA U SRBIJI

Iako je u domaćoj literaturi malo pažnje posvećeno samom pojmu muzealizacije, nauštrb, muzealnosti i muzealija, ovde ćemo se potruditi da objasnimo ne toliko sam pojam, već pre svega kontekst njegove funkcije unutar određenog, hrišćanskog nasleđa.<sup>1</sup> Kako u samoj muzeologiji postoje različite podele, od kojih se mnoge istvoremeno prepliću<sup>2</sup>, tako je i na osnovu socioloških i pluralnih težnji savremenog sveta danas više nego ikada očigledna podela na različite muzealizacije: istorijskog, hrišćanskog, nasleđa određene (lokalne) zajednice i drugih. I bez obzira što muzealizacija uvek podrazumeva iste funkcije poput izgradnje muzejskog dokumenta, svedočanstvnost i proizvodnju muzejske svedočanstvenosti, ona nije uvek identična. Njen karakter određuje i predmet izučavanja, tačnije predmet muzealizacije. Drugim rečima, ne mogu se isti funkcionalni parametri primenjivati za različite muzealizacije, pa tako nije isto kada muzealizujete arheološko, ili recimo u našem slučaju, hrišćansko nasleđe. Jer, hrišćansko nasleđe se, kao i gotovo svako drugo religijsko nasleđe, suočava sa posebnim

---

<sup>1</sup> Pojmom muzealnosti, kao osnovnoj osobini muzejskog predmeta, posebno se bavio Zbinjek Stranski, cf. Zbinjek Z. Stranski, Temelji opšte muzeologije, *Muzeologija* 8 (1970): 37 – 74. Pojam muzealizacije ostao je dominantna tačka izučavanja nemačke škole muzeologije, cf. Henry Pierre Jeudy, *Die Welt Als Museum* (Berlin: Merve Verlag Berlin, 1987); Inače, kada je reč o sintagmi „hrišćansko nasleđe“, u našem slučaju je prevashodno reč o lokalnom nasleđu srpske pravoslavne crkve, sa posebnim akcentom na rizničko nasleđe.

<sup>2</sup> Piter Van Menš, *Ka metodologiji muzeologije* (Beograd: Muzej nauke i tehnike, 2015), 23.



pravilima, koje je čak i ICOM – ov etički kodeks uvrstio u svoj registar.<sup>3</sup> Predmeti koji su sveti za određenu zajednicu, i koji osim svoje istorijskoumetničke imaju i teološku dimenziju zahtevaju poseban tretman unutar muzeja i ostalih baštinskih ustanova, pogotovo kada je njihovo prezentovanje i „konzumiranje“ u pitanju.<sup>4</sup>

U isto vreme, muzealizacija je, sama po sebi, određena pojmom defunkcionalizacije.<sup>5</sup> Prema teoriji Stranskog, muzealnost kao „osobina predmeta da u jednoj realnosti bude dokumentom neke druge realnosti, da u sadašnjosti bude dokumentom prošlosti, da u muzeju bude dokumentom realnog svijeta, da u prostoru bude dokumentom nekog drugog prostornog odnosa“<sup>6</sup>, jedna je od određujućih formula gubljenja prvobitnog i dobijanja novog identiteta unutar muzeja. Kako je, dakle, proces defunkcionalizacije stavljen na test, u cilju pronalaženja novih oblika baštinjenja koji ne podrazumevaju „smrt“ predmeta, to je on u slučaju hrišćanskog nasleđa još izraženiji, budući da se svako religijsko nasleđe smatra „živim“ nasleđem. Važnost svetih predmeta za život verne zajednice podrazumeva njihovu permanentnu pojavu u procesijama, služanjima, litijama i različitim ritualima u cilju stvaranja slike onostranog sveta na zemlji. Smeštanje ovih predmeta u staklene kutije ili mračne depoe znači ne samo „smrt“ po sebi, već i neumitno nestajanje mnogih običaja i rituala kojima ovakve zajednice i duguju svoju viševekovnu tradiciju i postojanje. Valja reći i to da predmeti

---

<sup>3</sup> Etički kodeks za muzeje, (Sarajevo-Beograd, Udruženje ICOM, 2007), 4.

<sup>4</sup> Kada je reč o religijskom nasleđu, zapadna historiografija je dominantno okrenuta zajednicama ne-evropske ili ne-zapadne provenijencije, pa je među mnoštvom primera najčešće izučavana muzealizacija nasleđa afričkih plemena, australijskih i severnoameričkih domorodaca, uz nešto manje napisa o muzealizaciji katoličkog (španskog, portugalskog ili italijanskog) nasleđa, cf, Maria Roque Isabel, “A exposição do sagrado no museu”, *Cominição e Cultura* no 11, (2011): 129 – 146;

<sup>5</sup> Piter Van Menš, *Ka metodologiji muzeologije* (Beograd; Muzej nauke i tehnike, 2015), 229. Buduci da bogoslužbeni predmeti izražavaju svoj identitet prevashodno kroz funkcionalnost, tj. određeni ritual, ovaj pojam je dodatno izražen u okviru procesa muzealizacije hrišćanskog nasleđa, koje prestankom upotrebe postaje defunkcionalizovan, odnosno “mrtav”.

<sup>6</sup> Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju* (Zagreb; zavod za informaijske studije, 1993), 96.

hrišćanske kulture kroz pomenute procese neretko gube slojeve svojih višestraturnih karakteristika, pa se posmatraju isključivo kroz lupu disciplinarnih razina. Tako uređenja pojedinih manastirskih riznica, ili monografije istoimenih svetinja, imaju ili istorijski, ili istorijskoumetnički kontekst, što u velikoj meri ometa komunikaciju muzealija-predmeta u okviru i dalje žive manastirske ekonomije.

I pored dovoljno jasnih sopstvenih teorija, muzealizacija je i „kći“ sekularizacije, procesa koji je unogome doprineo desakralizaciji društvenog aparata na prelasku iz srednjeg u novi vek.<sup>7</sup> Vreme kada je po vodećim teoretičarima umetnosti današnjice predmet kulta postajao predmet obeležen estetskim vrednostima<sup>8</sup> bilo je zapravo i vreme kada su se širom Evrope i Amerike otvarali muzeji čije su zbirke bile prepune (privatnog) nasleđa kraljeva, dvoraca, crkava i manastira. Demokratsnost društva i njegovih institucija sobom je nosila i drugačiju sliku sveta, pa i verovanja, ovoga puta u duh nauke, obrazovanja i umetnosti.

Danas je, posle dugo prognozirane sigurne propasti muzeja, kada su „na ruševinama“ građene „nove muzeologije“, još izraženija hipoteza o krizi same muzealizacije.<sup>9</sup> Ta kriza podrazumeva prevaziđenost institucionalne instrumentalizacije, što je na neki način sinonim za instituciju muzeja kao retrogradnog oblika baštinjenja. Drugačiji pristup izučavanju baštinskih ustanova i muzealizacije pogotovo su bili isticani početkom sedamdesetih godina prošlog stoleća, u okviru nove muzeologije koja je zauvek promenila perspektivu razumevanja muzeja i heritoloških procesa. U tom smislu, bili su dovedeni u pitanje mnogi fenomeni: tradicionalna muzeologija sa izgrađenim fokusom na predmetu i zbirci, institucije što su vekovima

---

<sup>7</sup> Andre Chastel, „Pojam baštine“, *Pogledi* 3-4, vol. 18 (1988): 710.

<sup>8</sup> Hans Belting, *Slika i kult* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2014), 22 – 659.

<sup>9</sup> Dragan Bulatović, *Muzealizacija stvarnije budućnosti, Muzeji* 2 (2009): 7.

unazad personifikovale hramove kulture i umetnosti, pa sve i do samih službenika i državnog aprata kao nadzornika takvog jednog sistema.<sup>10</sup>

S druge strane, hrišćanska crkva je, u okviru ovavkih procesa, još jednom pokazala svu svoju ambivalentnost prema različitim temama. Muzealizacija crkve i njenog nasleđa zapravo nikada nije u potpunosti prihvaćena, ili su otpori snažni do te mere da se savremene tekovine, poput grejanja, kamera, klima uređaja, pa sve do vitrina za „eksponate“ drugačije tumače u različitim krugovima crkve.<sup>11</sup> Selektivno se odnosi i prema vrsti nasleđa. Naime, osim toga što u crkvi postoji dugotrajna „borba“ da sama crkva ne postane muzejem, te da i pojedine srednjovekovne svetinje ne dožive takvu sudbinu, do danas je ostala nejasna klasifikacija onih predmeta ili „utvari“ koje jesu, ili nisu „osuđene na muzej“. Čudno je takođe da i u teologiji, baš kao i u muzeaologiji, postoje različite „škole“ koje nezvanično formiraju podele na tradicionalnije i liberalnije krugove u crkvi. U tom smislu, reklo bi se, proces muzealizacije hrišćanskog nasleđa kao da ostaje zaglavljen ne samo unutar brojnih nedorečenosti muzeologije, već i unutar same crkve koja gotovo pomesno posmatra izdvojene društvene, ili baštinske procese.

Turobne istorije i sudbine pojedinih crkava i manastira diktirale su i odnos prema sopstvenom nasleđu. U duhu protomuzeoloških značenja i teorija, bratstvo manastira je skrivalo svoje riznice u zemlji, ili ih nosilo sa sobom, a sećanje na svoje manastire u novim krajevima čuvali su od zaborava i praveći makete hramova u vidu bogoslužbenih predmeta.<sup>12</sup> Danas manastiri različito štite svoje nasleđe: jedni, poput manastira Studenice u

---

<sup>10</sup> Nav. delo, 10.

<sup>11</sup> Zanimljivo je, recimo, da se na pomene o raznim inovacijama u crkvi, poput kamera, u komentarima posetilaca sajta, tačnije čitalaca članka, najčešće pojavljuju paralele između crkve i muzeja; cf, B92, „Kamere u crkvi samo uz blagoslov“, [https://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2008&mm=07&dd=29&nav\\_category=206&nav\\_id=310612](https://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2008&mm=07&dd=29&nav_category=206&nav_id=310612); poslednja promena, 29.08. 2008.

<sup>12</sup> Stevan Martinović, Darohranilnica manastira Vrdnik, ZLUMS 43/2015: 49 – 64.

saradnji sa regionalnim i republičkim zavodima i lokalnim muzejem sprovede rekonstrukciju „stalne postavke“ i organizuju naučne skupove povodom važnosti zaštite i očuvanja sopstvenog nasleđa, dok manastir Dečani, u svoj gorčini svoje sudbine, kriju svoju riznicu daleko od očiju javnosti, ne bi li na taj način fizički osigurali trajanje samih predmeta. Vidimo dakle, da se sama crkva na osobene načine odnosi prema svom nasleđu, da je na to nagone okolnosti savremenog trenutka, no da i pored toga pronalazimo i različite muzeološke kontekste – od muzejskog u jednom, do arheološkog u drugom manastiru.<sup>13</sup>

Ovo lapidarno predstavljanje fenomena što se zove muzealizacija hrišćanskog nasleđa pokazuje još jednom svu složenost u svojim teorijskim i pojavnim oblicima. Gotovo neizučavan, u svojoj suštini suprotstavljen dvema tradicijama – sekularnom i sakralnom, opterećen stalnim kretanjima i promenama unutar muzeologije i njenih „kriza“, unapred „osuđen“ kao proces defunkcionalizacije „živog“ nasleđa, on zapravo predstavlja uvek nezgodan i večitio inspitarativan teren za svakog istraživača. Problem koji je oduvek bio na granici između crkve i države, institucija zaštite i samih crkava i manastira, a opet tema koja je ne samo disciplinarna, već i šire društvena. U takvom kretanju i rasporedu „snaga“, muzealizacija hrišćanskog nasleđa nije tu da nastavlja jaz između vremenom dugih tradicija, već da uspostavi odnose i ukaže na paralele između rizničkog i muzejskog konteksta, te osigura i postavi temelje novog čitanja predmeta i sveoukupnog (hrišćanskog) nasleđa unutar savremene muzeološke prakse.

---

<sup>13</sup> Menš, *Ka metodologiji muzeologije*, 181 – 191.

## Literatura

- Bulatović Dragan. „Muzealizacija stvarnije budućnosti“, *Muzeji* 2 (2009): 7 – 15.
- Belting, Hans. *Slika i kult*, Prevod Branka Raljić, Novi Sad: Akademska knjiga, 2014.
- Van Menš, Piter. *Ka metodologiji muzeologije*, Prevod The Language shop, Beograd; Muzej nauke i tehnike, 2015.
- Chastel, Andre. „Pojam baštine“, *Pogledi* 3-4, vol. 18 (1988): 709 – 723.
- Etički kodeks za muzeje*, Sarajevo-Beograd, Udruženje ICOM, 2007.
- Isabel, Maria Roque. “A exposição do sagrado no museu”, *Cominição & Cultura*, no 11, (2011): 129 – 146.
- Jeudy, Henry Pierre. *Die Welt Als Museum*. Berlin: Merve Verlag Berlin, 1987.
- Martinović, Stevan. „Darohranilnica manastira Vrdnik“, *ZLUMS* 43, (2015): 49 – 64.
- Maroević, Ivo. *Uvod u muzeologiju* Zagreb; zavod za informaijske studije, 1993.
- Stranski, Zbinjek Z. „Temelji opste muzeologije“, *Muzeologija* 8 (1970): 37 – 74.

# JEDNO SLUČAJNO OTKRIĆE U LEGATU ĐURĐA BOŠKOVIĆA



Na drvenoj galeriji austrougarske zgrade u Donjem gradu Kalemegdana, koja danas pripada Arheološkom institutu u Beogradu, smeštena je dokumentacija koju je čuveni profesor i istraživač srednjovekovne arhitekture Đurđe Bošković zaveštao kao svoj naučni legat (slika 1). Veliki deo arhiva čine dragocena foto-dokumentacija, nacrti i skice sa mnogih terenskih istraživanja. Ovde se, takođe, nalaze rukopisi Boškovićevih naučnih radova i njegova biblioteka.

*Slika 1 - Đurđe Bošković, fotografija iz pasoša (digitalizovala Jasmina Ćirić, Legat Đurđa Boškovića, Arheološki institut Beograd)*

U Arheološki institut smo se uputili sa namerom da dodatno ispitamo dokumentaciju koju je Bošković sačinio u periodu od 1928. do 1930. godine, prilikom rekonstrukcije crkve Vavedenja Bogorodice manastira Kalenić (slika 2.).<sup>1</sup> Ovaj materijal je u velikoj meri prezentovan

---

<sup>1</sup> Legat sam u dva navrata posetio sa dr Jasminom Ćirić, naučnim saradnikom Instituta za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu, kojoj se ovom prilikom zahvaljujem na velikodušnoj pomoći. Zahvalnost dugujem kolegama iz Arheološkog instituta u Beogradu na

javnosti publikovanjem monografije o arhitekturi kaleničke crkve profesora Ivana Stevića.<sup>2</sup> Pažnju su nam, ipak, privukli crteži i fotografije manje poznatih fragmenata kamene plastike, koje Bošković tokom restauracije nije ugradio u crkvu. U pitanju su delovi arhivolti, rozeta, koloneta i drugih elemenata za koje se smatra da su nekada bili locirani u predelu slepog kubeta priprate crkve (slika 3).<sup>3</sup>

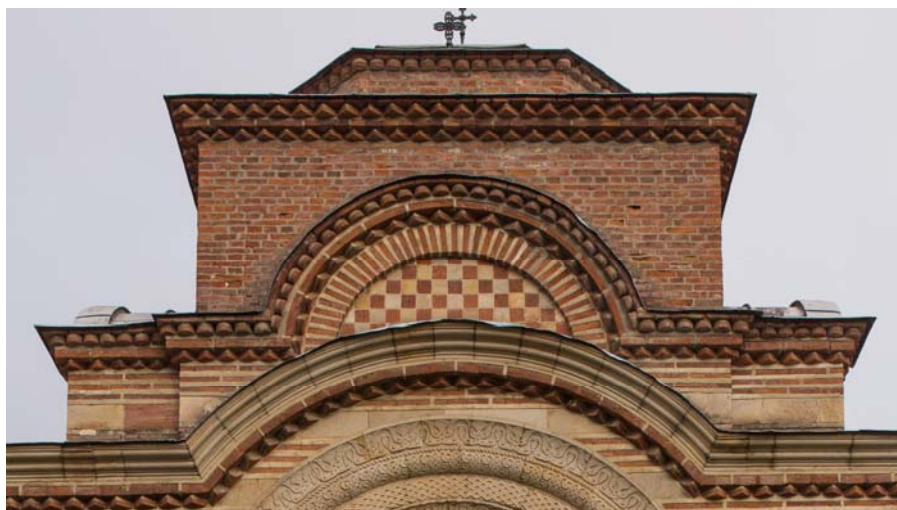


Slika 2 - Radovi na obnovi Kalenića 1928 – 1930. godine, Legat Đurđa Boškovića, Arheološki institut Beograd

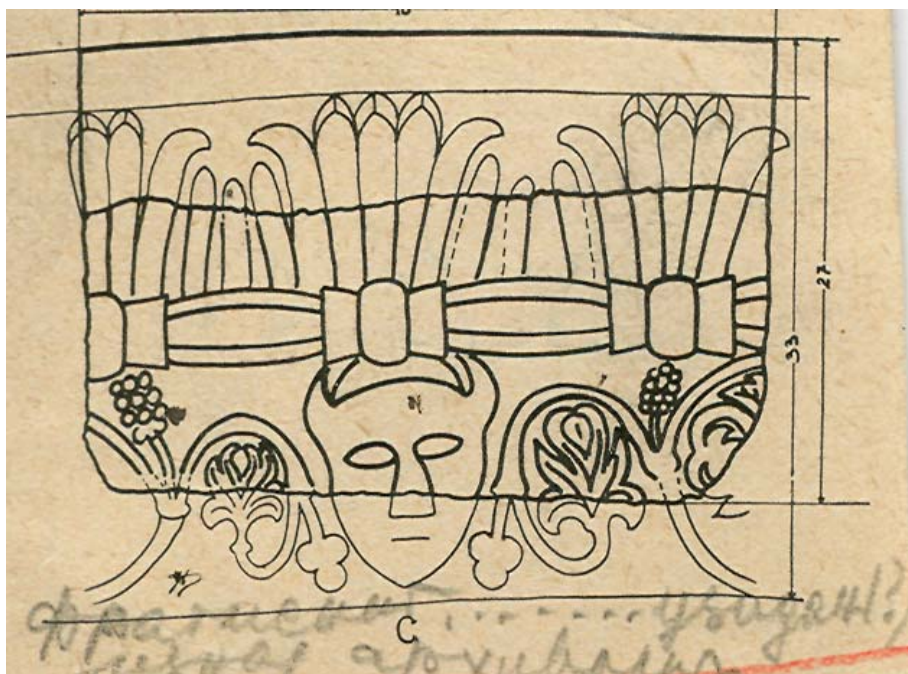
ustupljenoj dokumentaciji iz Legata Đurđa Boškovića i Aleksandri Ilijevski istraživaču-saradniku i bibliotekaru Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu.

<sup>2</sup> Иван Стевовић, *Каленић, Богородичина црква у архитектури позновизантијског света* (Београд: 2006), 106-127, са репродукцијама: 47-59, 62.

<sup>3</sup> Slepo kube nad pripratom predstavlja jedini deo objekta koji Bošković nije pouzdano rekonstruisao budući da nije bio siguran kako je ovo postrojenje izgledalo kada je crkva sagrađena, Ostaci arhitektonske dekoracije sa tog dela građevine ostali su manje zapaženi u nauci i nije nam, nažalost, poznato gde se danas nalaze. Stoga je ovo istraživanje u potpunosti zasnovano na dokumentaciji iz Boškovićevog legata. Problematika obnove izgleda slepog kubeta Kalenića detaljno je obrazložena u: Ђурђе Бошковић, „Кубе над припратом манастира Каленић,“ у *Старинар V - трећа серија*, уред. Н. Вулић (Београд: 1930), 156-174.



Slika 3 - Slepo kube nad pripratom crkve, pogled sa zapada, foto Svetozar Petrović



Slika 4 - Ulomak dvostruke arhivolte koji nije ugrađen u crkvu, crtež sa natpisom Đurđa Boškovića, Legat Đurđa Boškovića, Arheološki institut Beograd

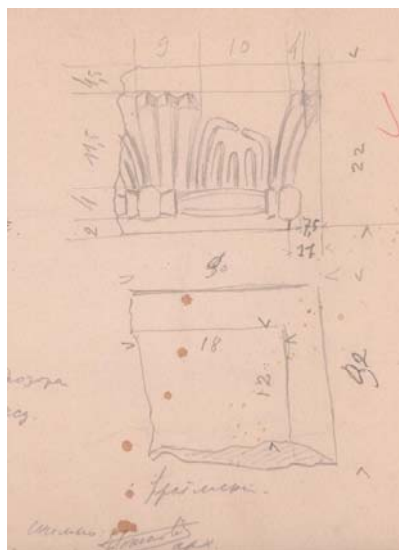




Slika 5 - Kalenić, gornje zone severne fasade objekta sa prikazom pozicija različitih tipova arhivolti, foto Svetozar Petrović



Slika 6 - Zapadno pročelje postrojenja iznad priprate Lazarice, foto Svetozar Petrović



Slika 7 - Deo ugaonika ili venca kaleničke crkve, crtež Đurđa Boškovića, Legat Đurđa Boškovića, Arheološki institut Beograd

Među navedenim nalazima ulomaka plastike sa Kalenića posebno se ističu fragmenti jedne dvostruke arhivolte (slika 4.). Arhivolta je na sredini podeljena motivom „trake sa karikama“.<sup>4</sup> Na gornjem delu ulomka prepoznaju se stilizovane palmete ili listovi akantusa, a na donjem lozice sa srcolikim palmetama, grozdovima i maskom fantastičnog stvorenja. Pri početku istraživanja bili smo mišljenja da navedeni element možda ne pripada korpusu arhitektonske plastike u najvišoj zoni objekta. Primarni razlog za našu sumnju predstavljala je činjenica da složenije obrađene dvostruke i trostruke arhivolte nisu pozicionirane iznad glavnog krovnog venca Kalenića.<sup>5</sup> U zoni postolja kubeta i krakova upisanog krsta nalaze se isključivo jednostavno komponovane arhivolte ravnih „lica“ (slika 5.). Ista je situacija sa analognim elementima u najvišim zonama fasada potkupolnog prostora i postrojenja nad pripratom Lazarice (slika 6.).<sup>6</sup>

Jednako je zanimljiv još jedan fragment plastike Kalenića koji predstavlja deo nekog venca ili ugaonika, a dekorisan je identičnim motivima kao i navedena dvostruka arhivolta (slika 7.). Ta dva elementa su, vrlo verovatno, nekada pripadala jednoj složenije uređenoj celini. Ovi argumenti upućuju na pretpostavku da bogato obrađenom korpusu arhitektonske plastike možda ne bi bilo mesto u najvišim zonama građevine, daleko od oka posmatrača, već negde u nižem delu objekta. Stoga smo pomišljali na mogućnost da su analizirani ulomci mogli da pripadaju zapadnom portalu građevine. Tokom restauracije od njegove ornamentike nisu pronađeni

---

<sup>4</sup> Termin je preuzet od Đurđa Boškovića. Ibidem, 166.

<sup>5</sup> Arhivolte ispod glavnog krovnog venca crkve komponovane su na taj način da izgledaju kao da se sastoje iz dve ili tri uže arhivolte, ali zapravo čine jedinstvenu celinu. Zbog toga smo se opredelili da ih posmatramo kao jedan element za razliku od Nadežde Katanić koja, zarad lakšeg opisa, takve arhivolte deli na zasebne jedinice. Надежда Катанић, *Декоративна камена пластика моравске школе* (Београд: 1988), 162-189.

<sup>6</sup> Potrebno je da naglasimo da su arhivolte ispod glavnog krovnog venca Lazarice obrađene drugačije nego kod Kalenića, ali su svakako nešto bogatije dekorisane u odnosu na arhivolte postamenta kubeta, krakova upisanog krsta i postrojenja iznad priprate.

nikakvi tragovi pa je obnovljen po uzoru na dobro očuvanu dekoraciju unutrašnjeg ulaza između priprate i naosa (slika 8.).<sup>7</sup>

Na najuticajnim moravskim spomenicima, poput Ravanice i Lazarice, nisu sačuvani glavni portali iz srednjeg veka.<sup>8</sup> Opstala je, delom ili u potpunosti, dekoracija pojedinih ulaza Ljubostinje, eksonarteksa Hilandara, Veluća, Rudenice i crkve Uspenja Bogorodice u Smederevu.<sup>9</sup> Prilikom aplikacije ornamentike graditelji su najveću pažnju poklanjali zapadnim portalima pri čemu su naročito bogato ukrašavani prolazi između priprate i naosa.<sup>10</sup>

Portali priprata moravskih crkava, kao i oni između priprate i naosa, najčešće su dekorisani u skladu sa ostalim ansamblom arhitektonske plastike, odnosno aplikacijom geometrijskih i vegetativnih motiva.

Budući da je specifična obrada ulomaka dvostruke arhivolte i venca sa Kalenića izvedena u maniru raške skulpture pristupilo se i komparaciji sa

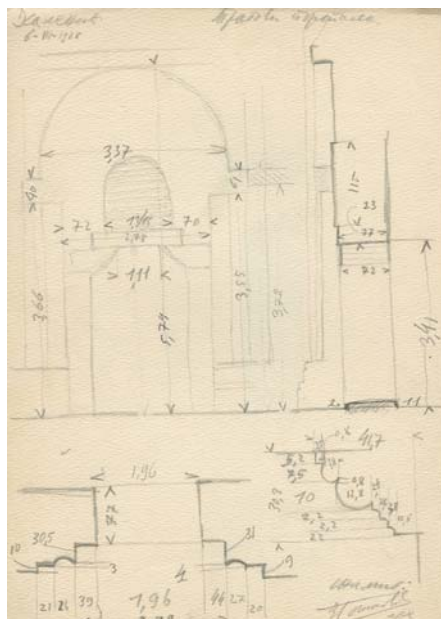
<sup>7</sup> Стевовић, *Каленић*, 121. (i napomena 66.)

<sup>8</sup> Iako na ravaničkoj crkvi danas postoji zapadni portal iz srednjeg veka, koji nema nikakvu skulptoralnu dekoraciju, on najverovatnije nije predstavljao glavni ulaz u hram. Glavni ulaz se nalazio na zapadnom zidu spoljne priprate koja je srušena i na čijim temeljima je podignuta kasnija priprata. Бранислав Вуловић, „Раваница, њено место и њена улога у сакралној архитектури Поморавља,“ у *Саопштења VII*, уред. Разуменка Петровић (Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1966), 169. Западни портал Лазарице реконструисао је архитекта Петар Роровић. Јасмина Ђирић, „Западни портал Лазарице као предмет конзерваторских реконструкција и историографских анализа“ у *Крушевачки зборник 12*, уред. Милан Радужко (Крушевац: Народни музеј, 2007), 33-44.

<sup>9</sup> За српске средњовековне portale videti Слободан М. Ненадовић, „Нека питања из области технике грађења и стила портала у средњовековној српској архитектури,“ у *Рашка баштина 2*, уред. Радомир Станић (Краљево: 1980), 43-70. За portale moravskih crkava videti nepublikovanu doktorsku disertaciju Jasmine Ćirić, *Portali crkava Moravske Srbije, Arhitektura i arhitektonski ukras, odbranjena 16.12.2014. godine na Filozofskom fakultetu u Beogradu.*

<sup>10</sup> Dubravka Preradović, „Architectural sculpture and the system of decoration of Moravan churches,“ in *Byzantine Heritage and Serbian Art II*, edit. Danica Popović, Dragan Vojvodić (Belgrade: 2016), 437.

starijim portalima u srpskoj arhitekturi.<sup>11</sup> Pri tome je ustanovljeno da je ikonografija motiva analiziranih ulomaka kaleničke plastike, iako prilično stilizovana, analogna dekoraciji portala u Studenici i Dečanima. Iz tog razloga, razmišljalo se o mogućnosti da su skulptori Kalenića mogli da uobliče deo ornamentike glavnog ulaza u crkvu po uzoru na portale raške umetničke tradicije.



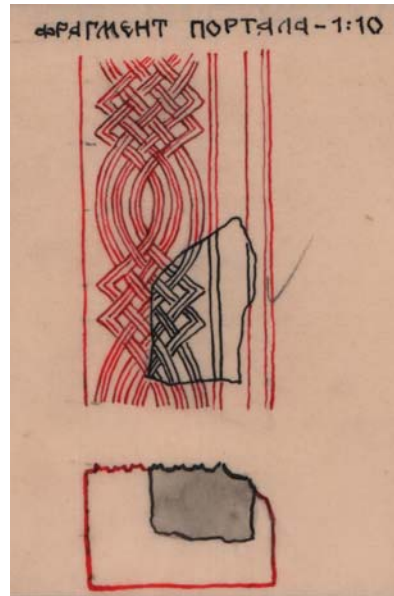
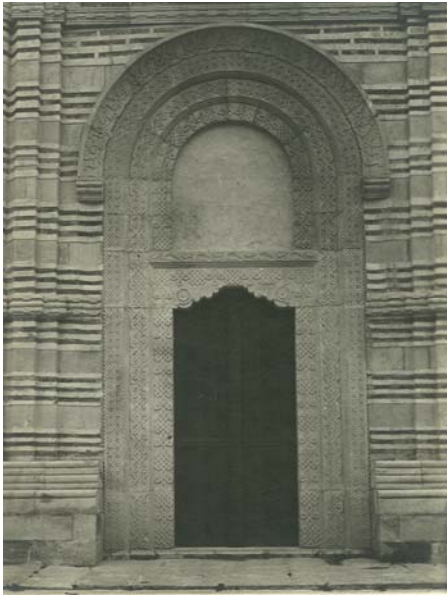
Slika 8 - Unutrašnji portal između priprate i naosa Kalenića, foto Jasmina Ćirić

Slika 9 - Skice zatečenih tragova glavnog kaleničkog portala, crteži Đurđa Boškovića, Legat Đurđa Boškovića, Arheološki institut Beograd

Kada smo pristupili detaljnijoj analizi građe o Kaleniću naišli smo na Boškovićevu skicu tragova originalnog portala koji su zatečeni kada su u donjoj zoni zapadne fasade otklonjene kasnije naslage maltera (slika 9). Na osnovu ovog crteža može se zaključiti da je glavni ulaz bio uređen po uzoru

<sup>11</sup> Ђурђе Бошковић, „Каленић,“ у Археолошки споменици и налазишта у Србији II, Централна Србија, уред. Ђурђе Бошковић (Београд: 1956), 121; Јованка Максимовић, Српска средњовековна скулптура (Нови Сад: Матица српска, 1971), 140. (напомена 37)

na onaj u unutrašnjosti crkve i da je bio nešto većih dimenzija, Pretpostavili smo, ipak, da su analizirani ulomci mogli da predstavljaju deo arhivolte portala jer se prema navedenim dimenzijama uklapaju u hipotetičku rekonstrukciju celine. Problem je nastao prilikom pokušaja da se deo ugaonika ili venca uklopi u shemu portala. Budući da je u pitanju veći fragment, na osnovu zabeleženih dimenzija dubine portala sa Boškovićevog crteža, on nije nikako mogao da bude pozicioniran na tom mestu. To je značilo da, pošto vrlo verovatno predstavljaju deo jedne celine, ni dvostruka arhivolta ne može dalje da se razmatra kao deo kaleničkog portala.



Slika 10 - Glavni portal Kalenića nakon rekonstrukcije Đurđa Boškovića, Legat Đurđa Boškovića, Arheološki institut Beograd

Slika 11 - Crtež fragmenta portala, crtež Đurđa Boškovića, Legat Đurđa Boškovića, Arheološki institut Beograd

Zbog gore navedenog zaključka našli smo se opet na početku zadatka bez ikavog uvida u enigmnu prvobitne dekoracije glavnog srednjovekovnog ulaza. U tom trenutku bilo je jasno da se Bošković prilikom rekonstrukcije

portala ipak opredelio za jedino raspoloživo rešenje. Da, zbog nedostatka konkretnijih nalaza, glavni ulaz ipak obnovi po uzoru na onaj između priprate i naosa (slika 10.). Motive sa arhivolti i dovratnika novog portala osmislio je ipak nešto drugačije kombinacijama različitih ornamentata iz kamene plastike Kalenića. Time je uobličena celina koja donekle asocira na rešenje koje je primenjeno u Ljubostinji gde su zapadni portali komponovani na isti način, ali sa drugačijom dekoracijom.<sup>12</sup>



Slika 12 - Fragmenti arhitektonske plastike Kalenića među kojima se nalazi i deo ornamentike portala, Legat Đurđa Boškovića, Arheološki institut Beograd

<sup>12</sup> Zanimljivo je i to da je Ljubostinja prvobitno imala pet spoljašnjih ulaza i prolaz između priprate i naosa. Dekoracija tri spoljna portala na priprati crkve i onog između priprate i naosa rešena je na sličan način. Срђан Ђурић, *Љубостиња* (Београд: 1985), 49.

Međutim, kako to neretko biva jedan krajnje zanimljiv nalaz, krucijalan za naše istraživanje, krio se na drugom mestu. U zasebnoj kutiji, ispod koverti sa fotografijama moravskih građevina, uočeni su Boškovićeve crteži ulomaka plastike Kalenića i to upravo onih za koje je smatrao da su se nalazili u predelu slepog kubeta priprate. Crteži svih fragmenata izvedeni su na pausu u razmeri 1:10 u crvenoj i crnoj boji tako što je crnom prikazan deo pronađenog ulomka, a crvenom rekonstrukcija celine. Među njima je bio i crtež jednog fragmenta sa geometrijskim prepletom iznad kojeg je signirano „FRAGMENT PORTALA - 1:10“ (slika 11.). Koliko nam je poznato, nigde na portalima moravskih crkava, pa ni na samom Kaleniću, nema takvog motiva. Zbog ovog neobičnog nalaza morali smo da preispitamo sve reprodukcije ulomaka plastike Kalenića pri čemu je ustanovljeno da se vrlo sličan fragment javlja na jednoj fotografiji iz Boškovićeve arhiva (slika 12.). Dakle, na crtežu je mogao da bude predstavljen deo dekoracije glavnog portala crkve kojeg je Bošković identifikovao i nacrtao, ali ga iz nekog razloga nije uzeo u razmatranje prilikom rekonstrukcije ornamentike ulaza. Začuđujuća teza bacila je deo sumnje na mogućnost da se zaista radi o delu originalnog ukrasa zapadnog ulaza. Ipak, detaljnijim poređenjem crteža i fotografije zaključeno je da su, iako je crtež nešto slobodnije izveden, prikazani fragmenti analogni.<sup>13</sup> Po svemu sudeći u pitanju je bio deo, najverovatnije dovratnika, glavnog portala.

Nakon ovog zanimljivog otkrića trebalo je razrešiti pitanje odsustva otkrivenog motiva iz rekonstruisane ornamentike ulaza. Kao jedini logičan zaključak izvodi se teza da je Bošković uspeo da identifikuje ulomak portala posle završetka radova na Kaleniću ili nakon rekonstrukcije glavnog ulaza. Našu pretpostavku pravdamo i činjenicom da je restaurator Kalenića odlučio da fragmente anđeoskih krila, koji su pronađeni tokom radova na objektu,

---

<sup>13</sup> Posebno se zahvaljujem dr Branislavu Cvetkoviću višem kustosu Zavičajnog muzeja u Jagodini i dr Ivanu Stevoviću profesoru na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu na korisnim sugestijama i dodatnoj analizi crteža fragmenta kaleničkog portala.

dovede u vezu sa dekoracijom timpana glavnog portala tek par decenija nakon rekonstrukcije crkve.<sup>14</sup> Bošković se tokom života najverovatnije vraćao analizi fragmenata skulpture koje nije ugradio u Kalenić. Ipak, ne treba nipošto zanemariti ni činjenicu da je nadležna komisija Ministarstva vera vršila pritisak na Boškovića da sve delove građevine rekonstruiše i da je do ovakvog propusta moglo doći upravo iz tog razloga.<sup>15</sup>

Naš slučajni nalaz može biti značajan prilog za dalje izučavanje originalnog izgleda kaleničkog portala. Štaviše, zaključeno je da prilikom izučavanja moravske arhitekture i njene dekoracije dostupne analogije ne mogu uvek da budu pouzdani argument za postavljanje novih hipoteza. Đurđu Boškoviću je takva problematika bila dobro poznata zbog čega nije prihvatao nastojanja pojedinih članova komisije da slepo kube nad pripremom Kalenića bude obnovljeno po uzoru na zapadno postrojenje Lazarice.<sup>16</sup> Smatrao je da bi ovakvo rešenje bilo krajnje problematično, pa je generacijama koje dolaze prepustio da odgonetnu tajnu izgleda zapadnog dela crkve „kada naša srednjovekovna arhitektura bude malo više ispitana“.<sup>17</sup> Budući da se ni danas, nakon devet decenija, rešenje ovog problema ne može naslutiti možda bi odgovore na pojedina pitanja trebalo opet da potražimo u Boškovićevoj dokumentaciji.

---

<sup>14</sup> Bošković, *Kalenić*, 121.

<sup>15</sup> Stevović, *Kalenić*, 125; isti, „Ђурђе Bošković: Дневник рада на цркви манастира Каленић,“ у *Зборник радова са научног скупа Манастир Каленић – у сусрет шестој стогодишњици*, уред. Јованка Калић (Београд-Крагујевац: 2009), 124-125.

<sup>16</sup> *ibidem*. Bošković je priredio tri rešenja za rekonstrukciju kubeta priprate. Izgleda da je stručna komisija prihvatila rešenje za koje je ujedno i Bošković smatrao da predstavlja najbolju opciju. Ђурђе Bošković, „Прва сопствена искуства, проблеми, перспективе,“ у *Сећања конзерватора*, уред. Радомир Станић (Београд: 1982), 24.

<sup>17</sup> Stevović, *Ђурђе Bošković*, 125.



## Literatura

- Бошковић, Ђурђе. „Кубе над припратом манастира Каленић.“ у *Старинар V - трећа серија*, уред. Н. Вулић, 156-174. Београд: 1930.
- Бошковић, Ђурђе. „Каленић.“ у *Археолошки споменици и налазишта у Србији II, Централна Србија*, уред. Ђурђе Бошковић, 120-121. Београд: 1956.
- Бошковић, Ђурђе. „Прва сопствена искуства, проблеми, перспективе.“ у *Сећања конзерватора*, уред. Радомир Станић, 15-27. Београд: 1982.
- Ђурић, Срђан. *Љубостиња*, Београд: 1985.
- Катанић, Надежда. *Декоративна камена пластика моравске школе*, Београд: 1988.
- Максимовић, Јованка. *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад: Матица српска, 1971.
- Ненадовић, М. Слободан. „Нека питања из области технике грађења и стила портала у средњовековној српској архитектури.“ у *Рашка баштина 2*, уред. Радомир Станић, 43-70. Краљево: 1980.
- Preradović, Dubravka. „Architectural sculpture and the system of decoration of Moravan churches.“ in *Byzantine Heritage and Serbian Art II*, edit. Danica Popović, Dragan Vojvodić, 435-445. Belgrade: 2016.
- Стевовић, Иван. *Каленић, Богородичина црква у архитектури позновизантијског света*. Београд: 2006.
- Стевовић, Иван. „Ђурђе Бошковић: Дневник рада на цркви манастира Каленић.“ у *Зборник радова са научног скупа Манастир Каленић – у сусрет шестој стогодишњици*, уред. Јованка Калић, 122-126. Београд-Крагујевац: 2009.
- Ђирић, Јасмина. *Портали цркава Моравске Србије, Архитектура и архитектонски украс*, докторска дисертација одбрањена 16.12.2014. године на Филозофском факултету у Београду
- Ђирић, Јасмина. „Западни портал Лазарице као предмет конзерваторских реконструкција и историографских анализа.“ у *Крушевачки зборник 12*, уред. Милан Радујко, 33-44. Крушевац: Народни музеј, 2007.

---

## ČETVRTI TEMATSKI SASTANAK

---

Četvrti skup na temu „*Filmsko pamćenje kao oblik totalne muzealizacije*“ održan je 24. 05. 2018. godine i bio je posvećen medijskoj recepciji baštinjenja. U sklopu konferencije su se razmatrali odnosi savremenih medijskih interpretatora prema istoriografiji, meri reprodukovanja i nadgradnji u savremenim medijima. Drugi segment problematizovao je uticaj novih tehnologija. Sekretar sesije bila je Isidora Banjac, studentkinja master studija, a učestvovala su dr Jelena Pavličić sa izlaganjem „Od dokumenta do narativa: proizvodnja svedočanstva kao model očuvanja pamćenja“ i Milena Štatkić sa izlaganjem „Preispitivanje istinitosti nasleđa – uticaj relativizma na građenje slike o prošlosti i nasleđu“. Gost sesije bio je filmski stvaralac Goran Radovanović. Tom prilikom prisutnima je prikazan Radovanovićev film *Pileći izbori* („Sve o mojoj tetki“) iz 2005. Radionicu sa studentima „Pamćenje izvora – od predmeta do slike“ vodila je dr Jelena Pavličić. Da li je svaki dokument prošlosti moguće prepoznati i upotrebiti kao izvor za tumačenje i (re)kreiranje stvarnosti, pitanje je koje je bilo polazna tema radionice. Učesnicima su se ponudili odabrani tekstualni zapisi (istorijska pisma, priče, literarne crtice) kao inspiracija za stvaranje filmske slike. Podeljeni u grupe, analizirali su tekst i pokušavali da ga pretoče u filmski narativ. Inspirisani sadržajem teksta, odnosno nekom njegovom karakteristikom, učesnici su predložili siže filma. Cilj radionice je bio da se pokaže kako se stvara narativ (filma) i kako nastaje filmska slika koja može muzealizovati stvarnost, odnosno postati vredan istorijski izvor.

# OD DOKUMENTA DO NARATIVA: Upotreba fotografija iz posete Josipa Broza Tita gradu Prizrenu 1967. godine

Već u prvim naporima da se sačuvaju odabrani predmeti iz prošlosti za neka buduća pokolenja, prepoznata je njihova dokumentarna vrednost budući da su, doživljavani kao svedoci prošlih vremena, mogli da posvedoče o nekim iskustvima nekadašnjih ljudi i naroda. Oni su, zapravo, mogli da materijalizuju uspomenu i održe sećanje na neku ljudsku aktivnost.<sup>1</sup> Otuda i ime spomenik (od: spomen, sećanje)<sup>2</sup> kao oznaka za ljudske tvorevine koje sažimaju životno, kulturno i duhovno iskustvo ljudi na nekom prostoru te su zato vredne pamćenja.

Vremenom se menjao pogled na prošlost koja je naročito od druge polovine dvadesetog veka aktivno korišćena i iznova tumačena, pa je nauka

---

<sup>1</sup> Vidi: Milan Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem, Uvod u studije baštine* (Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2015), 129 – 136. sa starijom literaturom.

<sup>2</sup> Kao i engl. *monument* od franc. *monument*, odnosno lat. *monumentum* (nešto čega se treba sećati), a od korena *monere* (opomenuti, podsetiti, upozoriti). Vidi: Online Etymology Dictionary, 20.05.2018, [https://www.etymonline.com/word/monument#etymonline\\_v\\_17484](https://www.etymonline.com/word/monument#etymonline_v_17484).

(o nasleđu) predmetima iz prošlosti pridala i vrednost dokumenta sadašnjice – jer njihovo postojanje, aktuelno stanje i savremena interpretacija odražavaju sadašnjost<sup>3</sup> tj. novu stvarnost. U toj novoj stvarnosti koja se najlakše može odrediti kao ona stvarnost koja nije primarni kontekst u kojem je predmet nastao, uspostavljaju se nove relacije ka predmetu, koje uglavnom rezultiraju stvaranjem nekog novog dokumenta. U nauci je stoga uvedena jedna razlika – novonastali dokumenti se, kao čuvanje opažaja predmeta u nekom mediju, nazivaju sekundarnim dokumentima za razliku od samog spomenika (njegove materije i oblika) koji je primarni.<sup>4</sup> Ova se distinkcija, u našem radu kao i u većini naučnih studija, uvodi kao značenjska razlika i prilog teorijskoj raspravi, dok se samim terminom dokument, i dalje najpre misli na ovaj sekundarni.

Iako je značaj pisanih beleški, dnevničkih i terenskih zapisa, foto, audio i video materijala nastalih tokom proučavanja prošlosti nesporan, ova dokumenta često ne postanu svedočanstva, odnosno, ne biva iskorišćen njihov svedočanstveni potencijal. Razlika između značenjski bliskih termina dokumenta i svedočanstva se ogleda u mogućnosti dokumenta kao potvrde i merljivog svojstva svedočanstvenosti<sup>5</sup> (kao potencijala) predmeta, da i sam bude svedokom konteksta u kom je stvoren i korišćen, za neka druga vremena, prostore i društva. Takav proces upotrebe i stvaranja novih dokumenata o baštini nazivamo proizvodnjom svedočanstva.

Bojazan da nismo u stanju da sami i u aktuelnom trenutku razumemo spomenik kao celinu i kao takav ga opišemo i protumačimo, motiv je koji vodi istraživače ka stvaranju obilne dokumentacije. Kao što smo rekli ovo svejedno nije uslov, da ista bude i korišćena. Dominantni narativi oko nekih istorijskih, odnosno spomeničkih tema se često kreiraju oko jedne vrste dokumenata i dugo opstaju kao važeći u jednoj kulturi i obrazovanju

---

<sup>3</sup> Upor. Ivo Maroević, „Spomenik kulture kao dokument,“ *Pogledi* (18), 3–4 (1988): 783–791.

<sup>4</sup> Zbinek Stransky, „Temelji opće muzeologije,“ *Muzeologija*, 8 (1970): 60; Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju* (Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993), 165.

<sup>5</sup> Isto, 132.

novih naraštaja. Korist od upotrebe dokumenata, odnosno proizvodnje svedočanstva, se ogleda u mogućnosti rekonstruisanja znanja o nekim slojevima prošlosti odnosno recepciji spomenika, koji su neminovno izmenjeni do današnjih dana, odnosno mogli su biti dokumentovani samo u nekim prošlim vremenima. U ovom radu koristimo nekoliko fotografija nastalih tokom zvanične posete Josipa Broza Tita metohijskom gradu Prizrenu za konstruisanje jedne moguće priče o životu prizrenskih spomenika u vreme socijalističke Jugoslavije.

### **Poseta Josipa Broza Tita Prizrenu ili o fotografiji kao mogućem izvoru značenja**

Doživotni predsednik Jugoslavije Josip Broz Tito je boravio u Prizrenu nekoliko puta, no za sada nam je poznato da je samo 1967. godine posetio kulturno-istorijske znamenitosti ovog grada, crkvu Bogorodice Ljeviške, Sinan-pašinu džamiju i ruševine manastira Sveti Arhangelii. Iako je nekoliko dana proveo u gradu, 27. marta 1967. godine u društvu supruge Jovanke Broz, lokalnih i pokrajinskih funkcionera upoznao je najznačajnije prizrenske spomenike i to uz stručno vođenje istoričarke umetnosti Roksande Timotijević koja je i bila kustos prizrenskih spomenika.<sup>6</sup>

Neke od fotografija nastale tom prilikom čuvaju se u fototeci današnjeg Muzeja Jugoslavije u Beogradu i dostupne su u digitalnom prikazu.<sup>7</sup> Ovom fondu pripadaju dokumentarni snimci koji prikazuju

---

<sup>6</sup> Roksanda Stefanović (udata Timotijević) diplomirala je istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu, a od 1961. do 1993. godine je radila kao kustos kulturno-istorijskog spomenika Bogorodice Ljeviške. Od osnivanja zavoda za zaštitu spomenika kulture u Prizrenu 1967. njena zaduženja se odnose i na prezentaciju i vođenje brige o drugim spomenicima u Prizrenu. U Bogorodici Ljeviškoj dočekuje goste grada i visoke delegacije, dok druge posetioce prima čuvar spomenika. Više u: Јелена Павличић, *Баштина Богородице Лјевишке и проблем очувања памћења у пракси заштите споменичког наслеђа*, докторска дисертација (Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2016), 121–139.

<sup>7</sup> Fototeka Muzeja Jugoslavije, 1.2.2016,

[http://foto.mij.rs/site/advancedsearch?\\_from=01%2F01%2F1948&\\_to=25%2F05%2F1985&\\_keyword=&\\_h\\_keyw=&\\_people=&\\_pers=&\\_country=&\\_place=Prizren&\\_bilateral=&\\_bila.](http://foto.mij.rs/site/advancedsearch?_from=01%2F01%2F1948&_to=25%2F05%2F1985&_keyword=&_h_keyw=&_people=&_pers=&_country=&_place=Prizren&_bilateral=&_bila.)

dogadaje iz zemlje i inostranstva kojima je prisustvovao Josip Broz Tito u periodu od 1947. pa do smrti. Autori snimaka su fotografi iz Kabineta predsednika Republike, odnosno fotografije su nastale za potrebe Kabineta i lične prezentacije predsednika.<sup>8</sup> Fotografije Titove posete spomenicima Prizrena<sup>9</sup> kao deo ove zbirke, dokument su jednog šireg događaja – posete predsednika jednom gradu. One su zato primarno prepoznate kao deo jednog vladarskog narativa koji se gradi na značenjskim nizovima celokupne zbirke. U tom smislu one su lišene drugog, mogućeg, značenja, zarad narativa koji se gradi na celini odnosno zbirci fotografija predsednika. Tako im je kontekst zbirke dat kao inherentno značenje. U samoj digitalnoj bazi foto-građe obrađene su bez učitavanja dodatnih značenja, te deluju kao sinegdoha same zbirke. Ipak, svaka od ovih fotografija može uspostaviti i drugačije značenjske odnose unutar zbirke ili izvan nje. Taj odnos, iliti narativ zasnovan na tom odnosu, može biti i metonimijski (predmet/fotografiju analiziramo i vrednujemo spram drugih predmeta i ideja) kao i metaforični (predmet/fotografija postaje reprezent drugih ideja i predmeta koji počivaju na zajedničkoj značenjskoj osnovi). Da bismo proizveli takva moguća značenja nužno je istrgnuti predmet iz primarnog konteksta, u ovom slučaju samog zbirnog fonda.<sup>10</sup>

Fotografije koje prikazuju dolazak delegacije Josipa Broza Tita u srednjovekovnu crkvu Bogorodice Ljeviške dobar su pokazatelj (metafora) pozornosti koju izaziva prisustvo državnog vrha pri ovakvim posetama kao i tadašnjeg odnosa prema spomeniku (Sl. 1 i Sl. 2). Pored pomenutih funkcionera prisutan je veliki broj novinskih ekipa, snimatelja i novinara. Na

---

<sup>8</sup> Vidi: Fototeka Muzeja Jugoslavije, 1.2.2016, <http://foto.mij.rs/site/about>.

<sup>9</sup> Ovde je možda važno i reći da su to nama jedine poznate fotografije snimljene u unutrašnjosti crkve Bogorodice Ljeviške tokom nečije posete. Nismo pronašli snimke koji dokumentuju posete turista ili vernika iz ovog perioda.

<sup>10</sup> Mieke Bal, „Telling objects – a narrative perspective on collecting,“ in *Grasping the World, the idea of a museum*, ed. Donald Preziosi and Claire Farago (Burlington: Ashgate, 2004), 97. Kao i u kontekstu likovne zbirke Josipa Broza Tita: Nenad Radić, „Zbirka kao 'mutno ogledalo' istorije,“ *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore* 2 (2005–2006): 197–204.

snimcima, ipak dominira snežno bela silueta tada mlade istoričarke umetnosti Roksande Timotijević. Kao kustos kulturno-istorijskog spomenika Bogorodice Ljeviške dočekala je, te uz stručno predavanje sproveda delegaciju kroz spomenik kao kroz muzej srpskog srednjovekovnog nasleđa. Pored toga što o ovakvoj percepciji spomenika znamo iz drugih izvora,<sup>11</sup> fotografije potvrđuju ovaj sekularizovani pristup: zapaža se prisustvo velikog broja ljudi, glavni protagonisti su ozvučeni mikrofonima i posmatraju zidne slike kao muzejske predmete, a ne vidimo npr. sveštenika u crkvi ili bar intimni čin molitve. Iz ove posete spomeniku znamo još ponešto što ne vidimo na fotografijama. Zapamćeno je da se predsednik Tito ovom prilikom „upisao“ u Knjigu utisaka koja je postojala u Ljeviškoj. No, ta je stranica u narednim danima istrgnuta.<sup>12</sup> Ovaj čin, za spomen na posetu velikog predsednika, zapravo je potvrda kulta vladarske ličnosti, dok postojanje same Knjige utisaka posetilaca Bogorodice Ljeviške ukazuje na galerijsko poimanje prostora i sadržaja crkve. Još jedan zanimljiv podatak vezan za ovu posetu pamt Milutin Timotijević, tadašnji sveštenik i profesor prizrenske Bogoslovije, a prema rečima kustoskinje Roksande, inače njegove supruge. Naime, u ime „bratstva i jedinstva“ Titu je nakon Roksandinih reči sve prevedeno na albanski, da bi „bolje razumeo“, kako komentariše svedok Timotijević, odnosno, da bi oba jezika bila ravnopravno zastupljena u prezentaciji spomenika, iako Tito nije razumeo albanski jezik.<sup>13</sup>

Taj mali apsurd, dobar je uvod u jedan semantički obrt o kom svedoči jedan drugi par fotografija nastao istom prilikom u Prizrenu. Snimak

---

<sup>11</sup> Više o tome u: Павличић, *Баштина Богородице Љевишке*, 101–121.

<sup>12</sup> Prema svedočenju protojereja stavrofora Milutina Timotijevića, koji je od 1961. do 1991. godine živeo u kućici u porti Bogorodice Ljeviške, u ovu su knjigu bile upisane i druge znamenite ličnosti. Ne znamo kada se gubi trag ovoj knjizi, da li u vreme ratnih zbivanja 1999. ili ranije. Intervju sa protojerejem stavroforom, rektorom Prizrenske bogoslovije u Nišu, gospodinom Milutinom Timotijevićem vođen 7.4.2015.

<sup>13</sup> Isto. Prisustvo sveštenika u crkvi nije bilo deo protokola, pa je on tek iz neposredne blizine pratio događanja, budući da je porodica Timotijević živela upravo u kućici koja je u dvorištu same crkve.

iz posete Titove delegacije Sinan-pašinoj džamiji (metonimijska) referenca je ka jednom sličnom, nastalom koji sekund ranije ili kasnije, a objavljenom u publikaciji *Socijalističko Kosovo* iz 1975. godine.<sup>14</sup> Ovo izdanje, nastalo povodom tridesetogodišnjice od oslobođenja Kosova i okončanja Drugog svetskog rata, imalo je za cilj da prikaže razvoj i dostignuća „socijalističke izgradnje Jugoslavije na tlu Kosova“.<sup>15</sup> U poglavlju posvećenom srednjovekovnoj umetnosti, već na samom početku, a odmah nakon isposnice Petra Koriškog istaknuta je Bogorodica Ljeviška sa svojim slikarskim i drugim odlikama. O ovom spomeniku se još kaže: „Turci su je pretvorili u džamiju odmah posle osvajanja Prizrena, a Austrijanci u crkvu za vreme prvog austrijsko-turskog rata. Međutim Turci su je posle poraza Austijanaca po drugi put pretvorili u džamiju. Posle oslobođenja godine 1950. počela je temeljna restauracija i tom prilikom je otkriven živopis velike umetničke vrednosti i zapis majstora koji je zamalterisao freske. Oduševljen njihovom lepotom i ožalošćen što ih uništava napisao je na turskom jeziku: 'Zenica oka moga gnezdo je lepote tvoje'.“<sup>16</sup> Iako ovaj tekst u monografiji nije potpisan, prema sadržaju prepoznamo kao autora Hasana Kalešija, istoričara i priznatog orijentalistu, pomenutog među stručnim saradnicima na izdanju. Na narednim stranama data je fotografija spoljašnosti crkve Bogorodice Ljeviške, kao i jedna propraćena ovim napisom „Tito sa pratnjom razgleda freske u Bogorodici Ljeviškoj, Prizren“ (Sl. 3).<sup>17</sup> Prvi pogled na fotografiju potvrđuje prethodni tekst o crkvi Bogorodice Ljeviške – vidljiva je dualnost vizuelnih religijskih obeležja kao potvrda bogate istorije spomenika. Rascvetali kapiteli stubova evociraju srednjovekovnu sliku hrama. Ostaci ornamentalnog slikarstva na luku iznad ukazuju na islamski identitet dok nas oštećeni susedni zid podseća da radovi na restauraciji crkve

---

<sup>14</sup> Михаило Малетић, уред., *Социјалистичко Косово* (Београд: Борба; Економска политика, 1975), 47.

<sup>15</sup> Isto, 4.

<sup>16</sup> Isto, 42.

<sup>17</sup> Isto, 47.



još traju. Ipak, postoji jedno „ali“: Ali, na fotografiji nije prikazano „razgledanje fresaka u Bogorodici Ljeviškoj“ već u Sinan-pašinoj džamiji (upor. Sl. 4). Iako je nama danas poznato da su sve freske u Bogorodici Ljeviškoj bile otkrivene pedesetih godina prošlog veka, kao i da nije zabeleženo ornamentalno slikarstvo iz doba kada je služila kao džamija, a da svakako nema mermernih stubova nalik prikazanim,<sup>18</sup> fotografija kao što smo videli, lako korespondira sa istorijskim činjenicama o razvoju hrama. Šta je onda navelo urednike publikacije na ovu omašku? Jedini element na snimku koji tu „ne pripada“ ili kako se to kaže „uljez je“, a koji priziva srednjovekovno nasleđe jesu kapiteli na mahvilu u Sinan-pašinoj džamiji. Ovi, ali i drugi kameni delovi sa manastira Svetih Arhangelu u blizini Prizrena, zadužbine cara Dušana, porušene u prvom naletu turske invazije, bili su iskorišćeni za izgradnju pomenute džamije. Dakle, hrišćanski srednjovekovni arhitektonski elementi u islamskom hramu su vodili pogrešnoj atribuciji fotografije. Čini se kao da je njihova autentičnost upravo potvrđena načinjenom greškom u publikaciji. Naime, iako su na pitanje o verodostojnosti i meri upotrebljene građe za novi verski objekat odgovori dati nakon temeljnih istraživanja oba spomenika,<sup>19</sup> u stručnoj javnosti je ovo ostalo kao plodno polje za buđenje nacionalnog identiteta, odnosno osporavanje identiteta spomenika. Tako je u jednoj nešto mlađoj popularnoj publikaciji *Kosovo – nekad i danas*<sup>20</sup> izneto nekoliko različitih stavova po pitanju iste stvari tj. istinitosti upotrebe materijala sa manastira Svetih Arhangelu za izgradnju džamije.<sup>21</sup> O potiskivanju naučnih saznanja, odnosno

<sup>18</sup> O procesu restauracije i prvim temeljnim istraživanjima ove crkve vidi: Слободан Ненадовић, *Богородица Лјевишка, њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог времена* (Београд: Народна књига, 1963).

<sup>19</sup> Слободан Ненадовић, *Душанова задужбина Манастир светих Арханђела код Призрена* (Београд: Научно дело, 1967).

<sup>20</sup> Група аутора, *Косово – некад и данас* (Београд: Борба; Економска политика, 1973).

<sup>21</sup> Автор спорног чланка је највероватније такође био Hasan Kaleši. Према: Слободан Ненадовић, „Два питања у вези са призренским споменицима,“ *Косовско-Метохијски зборник* 3 (2005): 1–18.

neargumentovanom ignorisanju, u vezi s iznetim pitanjima reagovao je Slobodan Nenadović, autor studije o manastirskoj crkvi Svetih Arhangel, no mnogo kasnije, toliko kasnije da niko od prozvanih autora nije bio živ, pa nije ni mogao odgovoriti. Njegovo reagovanje se još odnosilo, no u manjoj meri, na neslaganje oko vremena konverzije crkve Bogorodice Ljeviške.<sup>22</sup> U tom smislu očekivano bi bilo i da je, više puta pominjani, Hasan Kaleši reagovao nakon izlaska monografije Bogorodice Ljeviške iz štampe 1975. godine, autorki Drage Panić i Gordane Babić,<sup>23</sup> u kojoj se njegov tekst, objavljen više od decenije ranije,<sup>24</sup> o vremenu pretvaranja Ljeviške u džamiju neposredno nakon osmanskog osvajanja Prizrena 1455. godine, tek spominje, ali i minorizuje spram mnoštva pitanja koja spomenik i dalje stavlja pred istraživače. Može se tvrditi da se u novijim studijama srpskih istoriografa dolazi do stavova veoma sličnih Kalešijevim, ali posrednim putem, odnosno istraživanjem osmanskih administrativnih izvora.<sup>25</sup>

Opisani odnos upotrebe i razumevanja srpskog srednjovekovnog i islamskog nasleđa u Prizrenu prikazuje date spomenike kao deo sukobljenih prošlosti, oprečnih značenja, a ne kao svedoke burne i zaista bogate prošlosti istog grada. Potreba da prošlosti budu izmirene, a kroz spomenike koji je otelotvoruju, dobila je zvanične inicijative upravo u vreme socijalističke Jugoslavije. Statusna promena dva najznačajnija spomenika grada Prizrena, crkve Bogorodice Ljeviške i Sinan-pašine džamije, učitana je u fotografije koje smo analizirali, ali o njenom značaju možda najbolje svedoči beleška, pisca, nadrealiste Dušana Matića nastala 1955:

---

<sup>22</sup> Isto.

<sup>23</sup> Драга Панић и Гордана Бабић, *Богородица Љевишка* (Београд: Српска књижевна задруга, 1975), 20.

<sup>24</sup> Vidi: Hasan Kaleši, „Kada je crkva Bogorodice Ljeviške u Prizrenu pretvorena u džamiju,“ *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, књ. 28, св. 3–4 (1962): 253–261.

<sup>25</sup> Vidi: Tatjana Katić, прир., *Опширни попис Призренског санџака из 1571. године* (Београд: Историјски институт, 2010), 51 (н. 35), 52 (н.39,44), 60 (н.66).

*Kad sam izlazio iz 'Ljeviške', radnici su došli da prenesu grede od skela u džamiju u centru grada, koja se pretvara u muzej. I to je bio simbol novog vremena. 'Ljeviška' i glavna džamija postaju muzej, da, u muzejskoj tišini, pomirene, budu ne više simbol krvavih razmirica kao nekada, već simbol sporazumevanja, radi jednog trpeljivijeg ljudskog sna.<sup>26</sup>*



Slike 1 i 2 - Josip Broz Tito i državna delegacija u crkvi Bogorodice Ljeviške u Prizrenu, 27.3.1967, fotografije iz fonda Muzeja Jugoslavije

Publikovane fotografije iz Titove posete Prizrenu bile su povod za još jedno podsećanje na odnos prema nasleđu Prizrena, kao i na višestruke probleme upotrebe i interpretacije ovih spomenika, ključnih za istoriju i kulturu Kosova i Metohije. Tri spomenika koja je Titova delegacija posetila 27. marta 1967. godine svezani su narativom u ovu sliku.

<sup>26</sup> Ova njegova beleška kasnije je objavljena kao nostalgичno sećanje u reprezentativnoj monografiji Zaduzbine Kosova. Vidi: Атанасије Јевтић, уред., *Задужбине Косова: Споменици и знамења српског народа* (Призрен; Београд: Епархија рашко-призренска; Богословски факултет, 1987), 287.



Slika 3 - Delegacija Josipa Broza Tita u Sinan-pašinoj džamiji (Izvor: Малетић, уред., Социјалистичко Косово, 47.)



Slika 4 - Delegacija Josipa Broza Tita u Sinan-pašinoj džamiji, fotografija iz fonda Muzeja Jugoslavije

## Literatura

- Bal, Mieke. „Telling objects – a narrative perspective on collecting.“ In *Grasping the World, the idea of a museum*, ed. Donald Preziosi and Claire Farago, 84–102. Burlington: Ashgate, 2004.
- Група аутора. *Косово – некад и данас*. Београд: Борба; Економска политика, 1973.
- Јевтић, Атанасије, уред. *Задужбине Косова: Споменици и знамења српског народа*. Призрен; Београд: Епархија рашко-призренска; Богословски факултет, 1987.
- Kaleši, Hasan. „Kada je crkva Bogorodice Ljeviške u Prizrenu pretvorena u džamiju.“ *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, књ. 28, св. 3–4 (1962): 253–261.
- Катић, Тајјана, прир. *Опширни попис Призренског санџака из 1571. године*. Београд: Историјски институт, 2010.
- Малетић, Михаило, уред. *Социјалистичко Косово*. Београд: Борба; Економска политика, 1975.
- Мароевић, Ivo. „Spomenik kulture kao dokument,“ *Pogledi* (18), 3–4 (1988): 783–791.
- Мароевић, Ivo. *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993.
- Ненадовић, Слободан. *Богородица Љевишка, њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог времена*. Београд: Народна књига, 1963.
- Ненадовић, Слободан. *Душанова задужбина Манастир светих Арханђела код Призрена*. Београд: Научно дело, 1967.
- Ненадовић, Слободан. „Два питања у вези са призренским споменицима.“ *Косовско-Метохијски зборник*, 3 (2005): 1–18.
- Павличих, Јелена. *Баштина Богородице Љевишке и проблем очувања памћења у пракси заштите споменичког наслеђа*, докторска дисертације. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2016.
- Панић, Драга, и Гордана Бабић. *Богородица Љевишка*. Београд: Српска књижевна задруга, 1975.
- Popadić, Milan. *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem, Uvod u studije baštine*. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2015.
- Radić, Nenad. „Zbirka kao 'mutno ogledalo' istorije.“ *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore*, 2 (2005–2006): 197–204.

Stransky, Zbinek. „Temelji opće muzeologije,“ *Muzeologija*, 8 (1970): 37–74.

### **Internet izvori**

Fototeka Muzeja Jugoslavije. 1.2.2016. <http://foto.mij.rs>.

Online Etymology Dictionary. 20.05.2018.

[https://www.etymonline.com/word/monument#etymonline\\_v\\_1748](https://www.etymonline.com/word/monument#etymonline_v_1748)

---

MILENA ŠTATKIĆ, MA

---

*doktorand Univerziteta u Ljubljani*

---

mshtatkich@yahoo.com

---

# UTICAJ RELATIVIZMA NA GRAĐENJE SLIKE O PROŠLOSTI I NASLEĐU

Da bismo sagledali prošlost, trebalo bi uzeti u obzir viđenje događanja, kako historičara tako i njihovih čitalaca. Ukoliko nismo svedočili konkretnom događaju, kako da se opredelimo kojoj istoriji ćemo verovati? Vi ste bili prisutni kada je osnovana Jugoslavija? Kada su ratovi razarali društvo? Da li ste bili na prvom predavanju profesora Maroevića? Imate li slike toga? Ko je to „mi“ koje izgradi kolektivno sećanje svoje istorije? Jednu istoriju možemo pročitati na muzejskim izložbama, a ljudi iz potrebe za sećanjem stvaraju istoriju koja se čita kroz gestove i navike, veštine prenošenja znanja, kroz znanja tela i spontane reflekse. S druge strane se mogu čuti i sećanja izobličena prelaskom u istoriju, koja predstavljaju čistu suprotnost ovom prvom: voljno i proizvoljno, proživljeno kao dužnost, a ne nešto spontano. Do čega vodi taj pristup da sve može da bude istorija?

Kako je relativizam preplavio istorijske nauke i historiografiju, pojavile su se mnoge teze i shvatanja o tome koliko je uopšte iz istorijskih izvora (skeptici preferiraju da ih zovu „tragovima“) moguće saznati o prošlosti (Ankersmit, Kuljić, Keller, Becker, Seppmann, Holtorf, Eagleton, Muller). Fokus ovog rada usmeren je na lociranje tendencija u nauci, koje u proučavanju humanističkih nauka zauzimaju relativističke postavke.

Relativistički pogledi se u filozofiji javljaju već u antičko doba, tako da Platon citira Protagoru u dijaloški koncipiranom delu Teetet (Theaetetus): „Kakve se stvari meni čine, takve za mene i jesu, a kakve se tebi čine, takve su opet za tebe.“<sup>1</sup> Relativizam u filozofiji nije jedinstvena doktrina već skup mišljenja, pa i ne postoji sveobuhvatno određenje pojma, ali je svima zajednička teza da je neki središnji aspekt iskustva, mišljenja, procenjivanja, pa čak i stvarnosti, na neki način relativan u odnosu na nešto drugo.<sup>2</sup> Ranije, pitanje relativizma nije često razmatrano, niti mu se poklanjala posebna pažnja u naukama u kojima je podrazumevan racionalni, objektivni i univerzalni pristup. Međutim, u skorije vreme je čitav niz izazovnih savremenih pravaca kao što su: hermeneutika, konstruktivizam, postmoderna, prodrimali stanovište u nauci sa stavom ozbiljnog razmatranja teze da je shvatanje nauke zapalo u krizu, podstaknuto prihvatanjem pozitivističkih ideala.<sup>3</sup>

Ne postoji jedna opšteprihvaćena definicija niti jedno usmerenje relativizma, već brojne, različite doktrine, a najsažetije definicije koje se mogu naći u rečniku glase: „pravac koji smatra da je svako saznanje samo relativno, tj. uslovljeno i zavisno od odnosa u kojima se nalazi onaj koji saznaje prema predmetu saznanja i od stanovišta koje uzima s obzirom na svoju psihofizičku organizaciju“<sup>4</sup>; ili „relativizam predstavlja poricanje postojanja univerzalnih vrednosti“<sup>5</sup>. Jedno od određenja daje Bagnal (Bagnall) koji relativizam određuje kao stav da je ljudsko znanje refleksija

<sup>1</sup> Platon, Teetet; ili o znanju, istraživački dijalog, Prevod dela: *Philebos : e peri edones, ethichos ; Theaithtos : e peri epistemes, peirastichos*, preveo sa grčkog Milivoj Sironić (Zagreb: Naprijed, 1979).

<sup>2</sup> *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford University <http://plato.stanford.edu/> Poslednja promena 19.oktobra 2018.

<sup>3</sup> Peter Sloterdijk, *Critique of cynical reason*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987) <http://www.scribd.com/doc/19243796/Critique-of-Cynical-Reason-Sloterdijk> Poslednja promena 23.maja 2017.

<sup>4</sup> Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reci i izraza* (Beograd: Prosveta, 1986).

<sup>5</sup> Audi Robert (Ed.) *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, (Cambridge: University Press, 1999).



individualne konstitucije ili sociokulturnih konteksta osoba koje se sa tim kontekstom poistovećuju, čime i smisao i istina variraju između pojedinaca i kulturnih i drugih grupa.<sup>6</sup> Po njemu, relativizam je zasnovan na pretpostavci da se ništa ne može opažati onakvo kakvo jeste, već da se sve opaža u zavisnosti od individualnih ili društveno, klasno, disciplinarno i na slične načine determinisanih, interesa, očekivanja, predrasuda itd.<sup>7</sup> U skladu sa tim, relativizam možemo posmatrati kao „bilo kakvo rezonovanje, opserviranje ili druga relevantna aktivnost, moguća samo s obzirom na određeni referentni sistem. Moguć je čitav niz takvih referentnih sistema, te postoji značajan jaz u razumevanju, prevodljivosti i samerljivosti sadržaja nastalih u okvirima različitih paradigmi“<sup>8</sup>.

Filozofi kažu da, kada govorimo o humanističkim naukama, ne bi trebalo da koristimo reč definicija već samo eksplikacija<sup>9</sup> (kao objašnjavati, raznjašnjavati, tumačiti), upravo zbog različitih referentnih sistema, u odnosu na koje posmatramo problem. Relativističke postavke tako impliciraju: relativnost ljudskog znanja i vrednosti (ponekad i stvarnosti) u odnosu na referentni sistem, postojanje velikog broja različitih referentnih sistema, odbacivanje vrednosnog ocenjivanja tako nastalih znanja i vrednosti, te njihovu suštinsku nesamerljivost.

Za razliku od fundamentalizma, gde je dominantan način mišljenja u kome se određena načela smatraju za suštinske istine koje, bez obzira na njihov sadržaj, imaju nepromenljiv i neprikosnoven autoritet<sup>10</sup>, u relativizmu

---

<sup>6</sup> Richard G. Bagnall, „Relativism, objectivity, liberal adult education and multiculturalism“, (*Studies in the Education of Adults* 23(1), 1991): 63

<sup>7</sup> Dušan Stojnov, *Od psihologije ličnosti ka psihologiji osoba, Konstruktivizam kao nova platforma za proučavanje obrazovanja i vaspitanja*. (Beograd: Institut za pedagoška istraživanja, 2005), 107.

<sup>8</sup> Svetozar, Sinđelić *Relativnost naučne racionalnosti*, (Beograd: Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta 2005), 228.

<sup>9</sup> Cvetka H. Tóth, *Hermenevtika metafizike. Metafizika-materializam-etika-utopija*, (Ljubljana: Založba 2000, 2008).

<sup>10</sup> Endru Hejvud, *Politika* (Beograd: Clio, 2004).

preovladava arbitrarnost<sup>11</sup> i nema apsolutne „istine“. U odnosu na vrstu argumentacije na koju se pozivaju, mogu se razgraničiti različite vrste relativizma. Među najuticajnijima su moralni, semantički i epistemički relativizam.<sup>12</sup>

Kako nema opšte važećih normi morala, već u različitim krajevima, vremenima i zakonima različiti ljudi različito poimaju dobro i loše, moralni relativizam, etički pravac koji je utemeljen na ideji da su sve vrednosti i mišljenja relativni, a razlikuju u zavisnosti od okruženja. N. Levi u knjizi „Moralni relativizam“ piše o tome da se koncepti ispravnog i pogrešnog razlikuju od kulture do kulture, te da ne postoji apsolutni moralni kodeks.<sup>13</sup> Dakle, ne postoje univerzalna pravila primjenjiva u svim situacijama, već je određivanje dobrog i lošeg specifično za pojedinačnu kulturu. Moralni relativizam se razvio obzirom na različitost shvatanja o tome šta je dobro i moralno, u odnosu na različite kulture i istorijske epohe, gde poklonici istog tvrde da se ne može ustanoviti postojanje univerzalnih moralnih standarda koji bi bili nadređeni lokalnim, kulturno uslovljenim kriterijumima moralnosti.<sup>14</sup>

Tvrđnjom da je procenjivanje neke prakse, ponašanja ili osobe, u smislu onog što je dobro i onog što nije, relativno u odnosu na konkretnu kulturu u kojoj se takva ocena vrši, i moralni relativizam podupire uverenje o nesamerljivosti između različitih okvira.<sup>15</sup> Naučnici koji se bave moralnim relativizmom smatraju da razlike nije moguće uskladiti na jedan, zadovoljavajući način i da ne postoje univerzalni moralni standardi kojima se treba podčinjavati. Međutim, sa druge strane, moralni apsolutisti smatraju

---

<sup>11</sup> David Holdcroft, *Saussure sign, system and arbitrariness*, (Cambridge University Press 1991).

[https://monoskop.org/images/6/69/Holdcroft\\_David\\_Saussure\\_Signs\\_System\\_and\\_Arbitrariness.pdf](https://monoskop.org/images/6/69/Holdcroft_David_Saussure_Signs_System_and_Arbitrariness.pdf) Poslednja promena 19.oktobra 2018.

<sup>12</sup> Stojnov, *Od psihologije ličnosti ka psihologiji*.

<sup>13</sup> Neil Levy, *Moral Relativism: A Short Introduction*, (London Oneworld, 2002).

<sup>14</sup> C. Swyer, „Relativism“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford University <https://plato.stanford.edu/entries/relativism/> Poslednja promena 17.oktobra 2018.

<sup>15</sup> Stojnov, *Od psihologije ličnosti ka psihologiji*, 121.

da postoje univerzalna moralna načela koja predstavljaju osnovu za sve normativne sisteme. Kada je u pitanju moralni relativizam, koriste filozofski argumenti ili tvrdnje koje se zasnivaju na antropološkoj građi. U navođenju antropoloških argumenata<sup>16</sup> stoji da svako društvo, uz pomoću institucija kulture, vrši sopstvene izbore.<sup>17</sup> Kada je u pitanju filozofski ugao posmatranja, argumenti su zasnovani na pokazatelje pozicije govornika, odnosno na indeksikale<sup>18</sup> koji menjaju referenciju u zavisnosti od konteksta i od onoga ko govori iskaze, kao i argument koji se tiče časti.

Osnovu semantičkog relativizma predstavlja Sapir-Vorfova (Sapir-Whorf ) hipoteza o jezičkoj relativnosti.<sup>19</sup> Ona tvrdi da jezik nije samo sredstvo za izražavanje misli i imenovanje predmeta, već pre svega sredstvo putem čijih se obrazaca određuju opažanje, način mišljenja i struktuiše stvarnost.<sup>20</sup> Prema ovoj teoriji, okviri u koje ljudi smeštaju svoje doživljaje sveta, formirani prevashodno njihovim jezikom, obrasci analize iskustva koji se nalaze u jeziku, objektivizuju se i projektuju u spoljašnjost, i tako doživljavaju kao stvarnost. Vorf je načelo jezičke relativnosti formulisao: „Oni koji upotrebljavaju značajno različite gramatike, usmereni su pomoću svojih gramatika različitim tipovima posmatranja i različitom vrednovanju, ekstremno sličnih akata opservacije, koji zbog toga nisu ekvivalentni, već vode različitim pogledima na svet“.<sup>21</sup> Konsekvencija ove teorije je da struktura konkretnog jezika uslovljava i tip kulture i utiče na proces saznavanja, kao i da jezik ne predstavlja sredstvo imenovanja postojećih

---

<sup>16</sup> Franz Boas, *Anthropology and the Modern Life*, (New York: Norton 1928).

<sup>17</sup> Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1934).

<sup>18</sup> Gilbert Harman, „*The Nature of Morality : An Introduction to Ethics*“, (New York: Oxford University Press, 1977).

<sup>19</sup> Michael Devitt, Sterelny Kim, *Jezik i stvarnost*, (Zagreb: Kruzak, 2002).

<sup>20</sup> Sindelić, *Relativnost naučne racionalnosti*, 111.

<sup>21</sup> John B. Carroll (Ed.), *Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1956)

entiteta u stvarnosti, već sredstvo njihovog konstituisanja.<sup>22</sup> Veličina doprinosa semantičkog relativizma se sastojala u tome da se ukaže na to, da iako nije sporno da kultura utiče na jezik, ovaj uticaj važi i u obrnutom pravcu, odnosno da jezički tip uslovljava tip kulture, kao i da jezik i mišljenje ne treba posmatrati kao dva odvojena fenomena, već ih treba posmatrati kao neodvojive s obzirom na to da on daje sisteme kategorija pomoću kojih delimo svoje iskustvo i dajemo mu značenje, čime su i sami naši identiteti proizvod jezika.<sup>23</sup>

Znanje, po tradicionalnom shvatanju, predstavlja opravdano istinito verovanje.<sup>24</sup> Međutim, da li je istinito verovanje, premda je nužno, dovoljno za znanje? Iz tog razloga, je u tradicionalnu definiciju znanja uvedeno pravdanje, odnosno zahtev da verovanje, osim toga što mora biti istinito, bude još i potkrepljeno odgovarajućim razlozima ili svedočanstvom.<sup>25</sup> Ovakvo mišljenje je vremenom prošlo kroz mnoga temeljna preispitivanja, s obzirom na to da „ni teorije istine ni doktrine opravdanosti još nisu definisale operativne kriterijume na čijim bi se osnovama mogla utvrditi istinitost ili opravdanost nekih verovanja“.<sup>26</sup>

I zastupnici racionalističkih paradigmi odustali su od cilja utvrđivanja istine, koja se pojavila kao nedostižna i racionalistički postavljenom naučnom metodološkom aparatu, pa su vremenom sniženi zahtevi koji se postavljaju pred uverenja i tvrdnje za koja se misli da predstavljaju znanje. I pored toga, iskustveno je očito da u nekim okolnostima izvesno uverenje može predstavljati opravdanu tvrdnju, a u nekim drugim, ne može.

---

<sup>22</sup> Sinđelić, *Relativnost naučne racionalnosti*, 111.

<sup>23</sup> Pine Burr, *The visions of the future*, (North Carolina: Campbell University, 2001), 79.

<sup>24</sup> Standardno tumačenje znanja, koje je u središtu novijih epistemoloških rasprava, definiše znanje kao opravdano istinito verovanje. Prošlih godina činjeni su raznovrsni pokušaji da se utvrde nužni i dovoljni uslovi za nečije znanje strizvesnog iskaza. Ti pokušaji su često bili takvi da ih je moguće izložiti u nekom od primera na:  
<http://www.ditext.com/gettier/gettier.html>

<sup>25</sup> Živan Lazović, *O prirodi epistemičkog opravdanja*, (Beograd: SFD, 1994).

<sup>26</sup> Stojnov, *Od psihologije ličnosti ka psihologiji*, 114.

Relativizam je izvršio veliki uticaj na samo poimanje nauke. Iz fundamentalne ljudske nesigurnosti u ispravnost sopstvenih postupaka, proistekla je potreba da se sazna jedna apsolutna istina, da se veruje u jednog Boga ili da se poseduje jedan kriterijum normalnosti. Pokušaj redukovanja različitih merila i relativističku doktrinu treba posmatrati kao mogućnost svim pojedincima da nauče da mogu i da treba da se decentriraju iz svojih perspektiva i da shvate da su one samo jedan način za poimanje sveta, a da druge perspektive nisu nužno apokrifi, jeresi, zablude i izdaje, već bogatstvo novih mogućnosti.

## Literatura

- Audi, Robert, ured. The Cambridge Dictionary of Philosophy. Cambridge: University Press, 1999.
- Bagnall, Richard G., Relativism, objectivity, liberal adult education and multiculturalism. U Studies in the Education of Adults 23(1), 1991.
- Benedict, Ruth. Patterns of Culture. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1934.
- Boas, Franz. Anthropology and the Modern Life. New York: Norton, 1928.
- Burr, Pine. The visions of the future. North Carolina: Campbell University, 2001.
- Carroll, John B, ured. Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whor. Cambridge: [Massachusetts Institute of Technology](https://www.mit.edu/), 1956.
- Devitt, Michael i Kim, Sterelny. Jezik i stvarnost. Zagreb: Kruzak, 2002.
- Harman, Gilbert. The Nature of Morality : An Introduction to Ethics. New York: Oxford University Press, 1977.
- Hejvud, Endru. Politika. Beograd: Clio, 2004.
- Holdcroft,, David. Saussure sign, system and arbitrariness. Cambridge University Press 1991.  
[https://monoskop.org/images/6/69/Holdcroft\\_David\\_Saussure\\_Signs\\_System\\_and\\_Arbitrariness.pdf](https://monoskop.org/images/6/69/Holdcroft_David_Saussure_Signs_System_and_Arbitrariness.pdf) Poslednja promena 19.oktobra 2018.
- Lazović, Živan. O prirodi epistemičkog opravdanj. Beograd: SFD, 1994.
- Levy, Neil. Moral Relativism: A Short Introduction. London Oneworld, 2002.
- Platon. Teetet ; ili o znanju, istraživački dijalog. Prevod: Milivoj Sironić, Zagreb: Naprijed, 1979.

- Sindelić, Svetozar. Relativnost naučne racionalnost. Beograd: Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta, 2005.
- Sloterdijk, Peter. Critique of cynical reason. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. <http://www.scribd.com/doc/19243796/Critique-of-Cynical-Reason-Sloterdijk> Poslednja promena 23.maja 2017.
- Stojnov, Dušan. Od psihologije ličnosti ka psihologiji osoba, Konstruktivizam kao nova platforma za proučavanje obrazovanja i vaspitanja. Beograd: Institut za pedagoška istraživanja, 2005.
- Swoyer, Chris. Relativism. The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Stanford University <https://plato.stanford.edu/entries/relativism/> Poslednja promena 17.oktobra 2018.
- Tóth, Cvetka H. Hermenevtika metafizike. Metafizika-materializem-etika-utopija. Ljubljana: Založba 2000, 2008.
- Vujaklija, Milan. Leksikon stranih reci i izraza. Beograd: Prosveta, 1986.

---

## PETI TEMATSKI SASTANAK

---

Peti sastanak *Pete godišnje konferencije muzeologije i heritologije* održan je 25. 10. 2018. godine. Tema je bila „*Dvanaesta ruka*“: „*Sekundarna upotreba*“ i/ili *istrajavanje pamćenja*. Pored gosta, slikara Aleksandra Rafajlovića, izlaganja su imali prof. dr Dragan Bulatović, dr Milena Jokanović i Marija Stanković MA. Program je vodila Mira Luković, studentkinja master studija. Nakon oficijelnog dela skupa, usledile su radionice za studente na kojima je učestvovalo 25 studentkinja osnovnih i master studija na Odeljenju za istoriju umetnosti. U uvodnoj prezentaciji je studentima izložen sažeti istorijat kabineta čudesa kao istorijskog modela muzealizacije, njihova osnovna značenja i koncepti karakteristični za njihovo uređenje. Učesnice su podeljene u tri grupe i svaka od grupa dobila je različite materijale: nekoliko odabranih Borhesovih kratkih priča, ilustracije odabranih dela Leonida Šejke i priču „Sazvežđe malih predmeta“ istog umetnika, ilustracije nekoliko radova umetnika Vladimira Perića Talenta i kratke izjave ovog umetnika i njegove saradnice Milice Perić, a povodom radova. Njihov zadatak bio je da analiziraju ova dela, te da ih uporede za istorijskim modelima kolekcioniranja, kako bi izveli zaključke o značenjima koje stvaraoci daju svojim delima. U rezultatu radionice, učesnice su stekle znanja o specifičnom istorijskom modelu muzealizacije, te njegovoj apropijaciji i upotrebi u modernom i savremenom stvaralaštvu. Takođe, stekle su uvid u načine na koje se određeni modeli iz prošlosti ponavljaju, te kako se grade višeslojna značenja umetničkih dela kroz preuzimanje koncepata iz različitih perioda istorije umetnosti i istorije muzejske misli.

DVANAESTA RUKA KAO VID  
DEPESOIZACIJE  
ILI  
O TOME DA LI JE MOGUĆE  
NAGOVORITI DRUŠTVO  
DA MU JE NASLEĐE VAŽNO

Ovo zakukuljeno pitanje smo iskonstruisali tek pošto smo odgovor na njega pronašli u sočnim snoviđenjima jednog portugalskog poete iz prvih decenija XX veka, Fernanda Pesoe (Fernando Pessoa), po mnogo čemu nestandardnog, toliko da su ga literarni teoretičari i istoričari naknadno morali uguravati u vesnike novina. Jedna od tih nestandardnih osobitosti ovog autora je heteronimija. Naime, svoja izrođena dela je potpisivao različitim imenima izmišljenih autora čiju biografiju je podešavao prema trenutnim stvaralačkim osećanjima i neprekidno popunjavao u gotovo svakom novom delu tako što je njihove već definisane statuse, karaktere i osobenosti suočavao s likovima novoizmišljenih autora. U mnoštvu heteronima, četiri se pojavljuju u opisanoj ulozi kroz čitav njegov opus. Kako Pesoini tumači otkrivaju, držao je da je on u svima njima ostvario idealnu

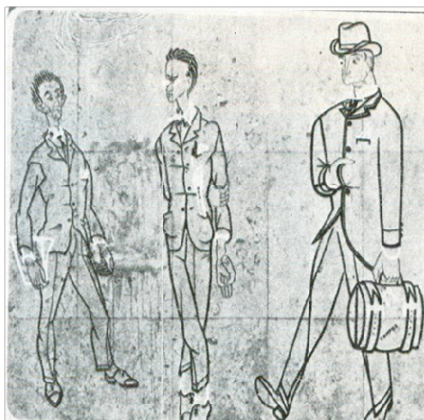


družinu koja je brinula o tome da se, kada se zbori o svetu, uhvati sve (*tudo, port.*). Uslov ove Pesoine namisli bio je da se depersonalizuje – depesoizuje, budući da *pessoa* na portugalskom jeziku znači „osoba“.<sup>1</sup>

### Heteronimi, stalni: *Caiero, Reis, Campos*



*Fernando Pessoa, ulje Almada Negreirosa*



*Caiero, Reis i Campos, crtež Almada Negreirosa*

Elem, da li *družina*, esnaf, gilda, grupa, po prirodi stvari koja ih čini svrhovitom celinom može da bude bolji garant očuvanja pamćenja, pa time i ugledan model za savremene oblike negovanja nasleđa – kolektivnih memorija / javnih tezauracija? I kakve to veze ima s našim gostom Aleksandrom Rafajlovićem,<sup>2</sup> biće reči u našem kratkom obraćanju.

<sup>1</sup> Mirko Tomasović, „Zašto Pessoa?“ u Fernando Pessoa, *Dvije poeme Alvara de Campos*, preveo i priredio Mirko Tomasović (Split: Logos, 1982) 9.

<sup>2</sup> Kao potomak freskopisaca i ikonopisaca Dimitrijevića-Rafailovića, jedanaestorice iz pet generacija Bokokotorske slikarske škole koji čine jednu od najdužovećnijih slikarskih radionica u Evropi, Aleksandar Rafajlović prikuplja, formira i izlaže kompletnu dokumentaciju o 600 ikona svojih predaka, snimljenih na oko 80 lokacija u Crnoj Gori Srbiji, Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj. Na ovom projektu radi od 2005. godine, i prikazuje ga u celini na internet sajtu [www.bokokotorskaslikarskaskola.rs](http://www.bokokotorskaslikarskaskola.rs). Godine 2015. izložbom Dvanaesti u galerijskom prostoru prezentuje rad na formiranju dokumentarne građe, ali i uspostavlja vezu sa porodičnom tradicijom imenujući se dvanaestim, odnosno izlažući i svoje radove slikane tehnikom svojih predaka. Zbog opisanog projekta Rafajlović je prepoznat kao

Družina je poput esnafa, gildi, ..., čuvar zanata, a zanat nastaje ovladavanjem određenim umećem i čuvanjem iskustva unutar zajednice „družine“ kao stvar patrimoniuma. Odgovarajući izrazit primer su *privilegije* koje je Marija Terezija davala porodicama pridošlog stanovništva koje su doprinosile ekonomskom unapređenju zajednice. Privilegiju da se bave određenom delatnošću, od zemljodelstva do dunderskog zanata, porodica je imala kao obavezu da nastavlja kroz svaku narednu generaciju, da lokalna zajednica ne bi ostala bez dundera. Istovremeno, porodica kojoj je bilo dato da bude čuvar zanatskog delanja je imala i apsolutnu privilegiju da ekonomski dela pod privilegovanim uslovima.

Po svim istaknutim karakteristikama opisanu vrstu pamćenja bismo mogli nazvati unutrašnjim, to jest onim koje se tiče interesa jedne družine, na primer esnaf Rafajlovića, za razliku od pamćenja koje je poopšteno do nekih kolektivnih interesa i koje možemo nazvati pamćenjem izvan (interesa jedne družine) ili javna memorija.

Zajedničko im je iskustvo.

Procese očuvanja iskustva u oba smera, centripetalnom i centrifugalnom, možemo prikazati ovako:

OBLIK ISKUSTVA	PRAVO	OBAVEZA	MOĆ
<i>družina</i>	patrimonijumsko	individualnog htenje	jedinačnog postignuća (Krhkost)
<i>država</i> (Baštinska institucija)	Baštinske ingerencije	kolektivnog identiteta (prinuda)	parlamentarnog opredeljivanja (Haotičnost)

sagovornik istraživačima u okviru teme konferencije, te je bio gost četvrte sesije 25. oktobra 2018.

Pamćenje unutar podrazumeva depersonalizaciju jer je družina čuvar zaštićenog proizvoda - brenda, daleko bilo, danas se to u ideologiji profita imenuje kao vernost firmi jer je firmirani proizvod jedina persona. Družina pak, ima perspektivu dugog trajanja, održiva je jer je nosilac prava i garant kvaliteta. Zbog toga se danas, iako je istorijska kategorija, može transformisati u jak brend koji simulira snagu družine jer savremeni vlasnik brenda nije naslednik (eventualno je držalac nasledne vrednosti) već investitor koji simulira patrimoniumsku ulogu kroz vlasničku vrednost. Model simulacije je preslikan iz prakse izazivanja grupne potrebe i glasi: mi smo ja, a ja se identifikujem s Koka Kolom, Bilom Gejtsom ili Ajfonom.

Aleksandar Rafajlović je tradicionalni naslednik koji je operisan od modernosti profita. Zbog toga on u svojim obraćanjima porodičnom nasleđu provodi proces depersonalizacije. On kao formirana kreativna persona i ubedljivi akter jedne potvrđene i istorizovane umetničke scene, pristupa, negde početkom devedesetih godina prošlog veka, onom što je svojim delom ustanovio Fernando Pessoa. Depesoizacija je bio proces heteronimije koju je sproveo ovaj portugalski poeta s početka dvadesetog veka, klasifikovan u istoriji literature kao osobeni modernista. Pessoa je u više navrata svoje cikluse pesama potpisivao različitim imenima, tačnije uvek kada je okončavao svoje unutrašnje borbe sa sopstvenom nemoći. Jedan čovek, a najmanje četiri stalna i nebrojeno pojedinačnih, autorstava.

Aleksandar Rafajlović je obavio proces depersonalizacije u smeru koji je obrnut od opisanog procesa heteronimije. Naime, Pessoa je, reklo bi se slobodnije u ovom poređenju, tikva bez korena (činjenica koja je obojila biografiju F.Pesoe), persona koja je duboko razdrana neizborom između pripadništva nekom od art izama svaštarskog početka XX veka, prešla u konstrukciju identiteta družine – sopstvenim umnožavanjem! Žudnja ove harizmatične persone koja ga je terala da dostigne *tudo* (sve), učinila ga je bolno preosetljivim ali i neumitno odgovornim, što je neopozivo vodilo u

depesoizaciju – četiri puta. Ključno je, kako njegovi tumači tvrde, to što Pessoa prinuda nije završavala u zavičajnom ograničenju na proizvodnji *visao*, (port. snoviđenja), već u njeno prisustvo u stvarnosti.<sup>3</sup> To bi bio, pojednostavljeno rečeno, novi život ideje družine u XX veku.

Slučaj *Dvanaeste ruke* je sličan po strukturi, samo je smer suprotan. On je imao svoju družinu – esnaf ikonopisaca i živopisaca Rafajlovića, i da bi joj se vratio morao je sebe, kao znamenitog autora nezavisne savremene YU scene počev od 80-tih XX veka, da depersonalizuje. Vrlo primereno je to uradio, bar što se tiče kompetencija heritologije, i u najznačajnijem delu očuvanja pamćenja – održanjem u životu ideje kreativnog nasleđivanja, dakle s imenom, ali ne bez korena, već onim koje je dvanaesto u trajanju.

Sve ostalo su krhke forme kolektivnih trezora kao sporog pamćenja, neizlečivo sklonog latentnom zaboravu.

Da li je ovaj povratak Aleksandra Rafajlovića svojoj družini, podstaknut dužim boravcima na „poluostrvskoj atavističkoj dispoziciji“<sup>4</sup> ili je tek bio vođen Njegoševom upozorenjem *Ko na brdo, ak i malo stoji, više vidi no onaj pod brdom*, nemamo pojma. No, ova zavodljiva nauka kojoj smo posvećeni i koja nam dopušta svakojaka zavirivanja u tuđe ormane podatna je fantazmima.

Ovaj, izgovoreni, nam je dvostruko drag, što zbog Pesoe, što zbog Rafajlovića.

## Literatura

Tomasović, Mirko. „Zašto Pessoa?“ U Fernando Pessoa. *Dvije poeme Alvara de Campos*. preveo i priredio Mirko Tomasović. 5–25. Split: Logos, 1982.

## Elektronski izvori

Bokokotorska slikarska škola –Projekat Aleksandra Rafajlovića. 23. 10. 2018.

[www.bokokotorskaslikarskaskola.rs](http://www.bokokotorskaslikarskaskola.rs).

---

<sup>3</sup> Tomasović, „Zašto Pessoa?“, 9.

<sup>4</sup> Isto.

# GENEZA DVANAESTOG – OD VOLJNOG NASLEDNIKA DO KREATIVNOG BAŠTINIKA

## **1. Voljni naslednik-hronološka akumulacija želje**

### ***1.1. Lično kao porodično kao društveno***

Prvo saznanje o precima Dimitrijevićima-Rafailovićima, umetnik je stekao u krugu porodice.<sup>1</sup> Afirmativan i ponosit prizvuk pripovedanja o porodičnoj genealogiji predstavlja plodno tle za nastajanje želje koja će inicirati dijalog sa prošlošću. Porodično pripovedanje zapravo potvrđuje narativni obrazac procesa pamćenja, da *pamtiti znači pričati*.<sup>2</sup> Zahvaljujući *živoj vezi među generacijama*, lično sećanje nasleđuje i prisvaja spoljašnji smisao kolektivnog pamćenja. No, istovremeno uz proces pounutrenja odvija se proces diferencijacije. *Kolektivno pamćenje obuhvata individualna pamćenja ali se s njima ne podudara*,<sup>3</sup> jer individualizacijom dolazi do preobličavanja memorijalnog materijala u skladu sa ličnim potrebama. Uspomena iz detinjstva je slika udevena u druge slike, no isto tako podrazumeva

---

<sup>1</sup> Pozivanje na određenu mapu situacija i hronoloških događaja izvedeno na osnovu pomenutog intervjua sa Aleksandrom Rafajlovićem. (prim. aut)

<sup>2</sup> Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein), citirano prema: Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, (Beograd: Čigoja štampa, 2014), 53.

<sup>3</sup> Moris Albvaš, „Kolektivno i istorijsko pamćenje“ u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, prir. Michal Sladaček, Jelena Vasiljević, Tamara Petroić Trifunović, (Beograd: Zavod za udžbenike, 2015), 29-60, 30.

unutrašnji prostor koji se širi u procesu socijalizacije, u vidu *simboličnih i verbalnih konekcija*,<sup>4</sup> što ukazuje na međuzavisnost (kao trajno stanje prožimanja) ličnog i društvenog/kolektivnog pamćenja.

Dimitrijevići-Rafailovići predstavljaju najdugovečniju porodičnu slikarsku radionicu u Evropi i njihova dela se nalaze u mnogim javnim i privatnim kolekcijama.<sup>5</sup> Ovo saznanje govori nam o njihovom kulturno-istorijskom značaju, prepoznatom od strane relevantnih institucija-ustanova javnog pamćenja. Svedočanstvena vrednost umetničkih dela Dimitrijevića-Rafailovića ogleda se u istorijskoj, društvenoj, konfesionalnoj i umetničkoj govornosti o jednom vremenu. U tom smislu, umetnik Rafajlović pored porodičnog okvira pamćenja, nailazi na čvrsto utemeljene repere u društvenom, institucionalnom polju koje jemči vrednost njegovih predaka.

### **1.2. Lično u procesu „kastirane mašte“**

Na putujućoj izložbi *Ikone, Bokokotorska ikonopisna škola* Narodnog muzeja u Beogradu 1971. godine, u Titogradu (Podgorica)<sup>6</sup> umetnik Rafajlović je prvi put video dela svojih predaka. Tokom osme decenije javlja se potreba za dubljim saznanjem, te umetnik 1979. obilazi crkve koje poseduju umetnička dela Dimitrijevića-Rafailovića u Boki Kotorskoj i Grblju. Tom prilikom nastaju prve crno-bele fotografije koje funkcionišu kao nosioci potrebe za pamćenjem. Upotreba fotografije u ovom trenutku ima funkciju lične beleške za intimni porodični foto-album.

Kraj osamdesetih i početak devedesetih godina obeležen je rušenjem Berlinskog zida 1989. i raspuštanjem Varšavskog pakta 1991. godine. Slom

<sup>4</sup> Todor Kuljić, nav. delo, 97-98.

<sup>5</sup> Narodni muzej u Beogradu, Kulturno povijesni muzej i Muzej ikona Srpske pravoslavne crkve u Dubrovniku, Galerija umjetnina u Splitu, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine u Sarajevu, Zavičajni muzeju u Herceg Novom u Crnoj Gori, itd.

Videti: Bokokotorska slikarska škola: <http://www.bokokotorskasklikarskaskola.rs/bss/> pristupljeno 01. oktobar 2018.

<sup>6</sup> Izložba *Ikone, Bokokotorska ikonopisna škola* osmišljena je kao pokretna izložba. Videti: Desanka Milošević, izložbeni katalog *Ikone, Bokokotorska ikonopisna škola*, (Beograd: Narodni muzej, 1971)

bipolarnog svetskog poretka, evropskog socijalizma i velikih narativa uslovio je proces *memori buma-a* (*memory boom*)<sup>7</sup> u kome istorija biva prožeta pamćenjem kako u akademskom svetu tako i na društvenom, svakodnevnom nivou.

Devedesetih godina umetnička praksa Aleksandra Rafajlovića biva prožeta sećanjem, autorefleksija postaje glavna okosnica njegovog umetničkog rada. Leta provodi u Portugalu od 1992. godine i vođen stavom da „ideja bira sredstvo“, on kao sredstvo 1997. godine bira fotoaparat i već 1999. godine ima prvu izložbu fotografija pod nazivom *Slikano mesto*<sup>8</sup> (*Memoria pintada/Painted memory*). Istovremeno procesu bavljenja fotografijom traje period „kastriране mašte“.<sup>9</sup> Rađa se želja, možda iz bunta ili osećanja nepravde, za konkretnim negovanjem nasleđa Dimitrijevića-Rafailovića koja tinja sve do 2005. godine kada nastaju uslovi za sprovođenje ideje u realnost.

## 2. Kreativni baštinik-zadovoljstvo u otkrivanju, saznanju i stvaranju

### 2.1. Lično kao istraživačko kao umetničko

Akumulirana želja voljnog naslednika da oživi i preispita prošlost zadobija širu dimenziju 2005. godine odlukom da započne projekat dokumentacije i sistematizacije nasleđa njegovih predaka Dimitrijevića-Rafailovića.<sup>10</sup> Rafajlovićev projekat okarakterisaćemo kao dobronameran

---

7 Todor Kuljić, nav. delo, 6.

8 Predgovor u katalogu: „Aleksandar Rafajlović - Memoria pintada / Painted memory“, Galeria Praca do Mar, Quarteira, Portugal, avgust-septembar 1999, objavljen u: Irina Subotić, *Od Avangarde do Arkadije*, (Beograd: Clio, 2000), 313-315.

9 Termin „kastriрана mašta“ umetnik Rafajlović koristi u pomenutom intervjuu kao oznaku za period u svom životu koga karakteriše nemogućnost ličnog delovanja u situaciji društvene nebrige prema nasleđu. (prim.aut)

10 Projekat je započet 2005. godine i još uvek traje. Tokom 2014-2015. godine projekat je rezultirao veb prezentacijom (sajtom) Bokokotorske slikarske škole koji sadrži preko 13 000 fotografija ikona, fresaka i ikonostasa, kao i biografije svakog člana ikonopisačke škole.

angažman voljnog naslednika koji brigom, istraživanjem, saznavanjem i čuvanjem, kultiviše (ne samo svoje) nasleđe, birajući da na sebe preuzme uloge istoričara umetnosti, kustosa, baštinika. Uređivanjem i nadograđivanjem znanja o nasleđu Dimitrijevića-Rafailovića kulturno pamćenje biva prožeto ličnim sećanjem i ličnim iskustvom koje možemo okarakterisati kao korektiv i poziv na saradnju.

Lično zadovoljstvo u otkrivanju i saznavanju ima za posledicu identitarno obogaćenje i usidrenje ličnosti. Rafajlovićeva delatnost preinačavanja prošlosti i baštinjenja dotiče se konstrukcije ličnosti i potvrđivanja identiteta. Ako je identitet „poklapanje sa zapamćenom predstavom“,<sup>11</sup> u ovom slučaju pozicija Rafajlovića jeste buntovna i kreativna reakcija na nesuglasice i nepoklapanja ličnog sećanja sa kolektivnim/kulturnim pamćenjem, jer kako ličnost sebe stvara stvarajući svoju sliku koja je njeno buduće biće, tako grupa ili društvo ima tu istu odgovornost. Kada se težnje i očekivanja pojedinca ne poklapaju sa kolektivnim, društvenim ili kuturnim ponudama, nastaje prostor za delanje.

## **2.2. Izložba „Dvanaesti“ kao privremeno mesto sećanja**

Umetnički izraz Aleksandra Rafajlovića na izložbi „Dvanaesti“ po svojoj multimedijalnoj jezičkoj formulaciji i kritičkom odnosu prema vremenu sadašnjice pripada polju savremenog umetničkog delanja, po svojoj konceptualnoj i tematskoj orijentaciji zalazi u polje istorije umetnosti, muzeologije i heritologije. Izložba nastaje kao vid *autobiografske pripovesti*,<sup>12</sup> u kojoj umetnost kreira sećanje na istoriju.

---

Vebsajt Bokokotorska slikarska škola: <http://www.bokokotorskaslikarskaskola.rs/bss/> pristupljeno 01. oktobar 2018.

11 Milan Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem, uvod u studije baštine*, (Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2015), 169.

12 Tri dimenzije autobiografske pripovesti su komunikativnost, fiktivni karakter i funkcija stvaranja identiteta. Todor Kuljić, nav. delo, 68. Sve tri dimenzije utkane su u izložbeni koncept Dvanaestog. (prim.aut.)



Izložba „Dvanaesti“ se može tumačiti kao događaj koji priziva u sećanje umetničko nasleđe i ostvaruje kreativni dijalog sa predstavnicima umetničkog nasleđa. Umetnik na izložbi produžava pamćenje i uzupčava se u nj, potvrđujući sebe kao dvanaestog naslednika i baštinika.

Pozivajući se na legitimitet mesta Galerije Ulus, izložba „Dvanaesti“ predstavlja privremeno instalirano *mesto sećanja*. *Mesto sećanja* (lieux de memoire) je koncept francuskog istoričara Pjera Nore i označava „svaki značajan entitet bilo materijalne ili nematerijalne prirode koji će ljudskim delovanjem ili pod uticajem vremena postati simbolički element memorijalnog nasleđa bilo koje zajednice“<sup>13</sup>. Mesta sećanja nastaju kao posledica fuzije pamćenja i istorije koju pokreće želja za sećanjem. To su hibridna i kompleksna, sakralana i svetovna, individualna i kolektivna mesta nerazlučivo povezana sa životom i smrću, sa vremenom i večnošću. To su zatvorena mesta ekscesa podložna metamorfozi i reinterpretaciji. To su samoreferentni znaci koji nasuprot istorijskim objektima nemaju referencu u realnosti. Njihova suštinska svrha ogleda se u potrebi da se zaustavi vreme, blokira zaborav, materijalizuje nematerijalno i ovekoveči prošlo.

Pjer Nora definiše mesto sećanja kroz koegzistenciju materijalnog, simboličkog i funkcionalnog aspekta mesta. U našem slučaju, mesto na kojem se izložba događa, stvarni topos izložbe-Galerija Ulus, jeste izložbeni, umetnički prostor sa dugom istorijom i potvrđenim institucionalnim legitimitetom. Materijalni aspekt institucije koja u svom pamćenju ima pohranjenu dugu istoriju umetničkih i društvenih kretanja jednog vremena, biva kratkotrajno opskrbljena maštom i željom za sećanjem umetnika Rafajlovića, odnosno simboličkom aurom odavanja počasti svojim precima čija je funkcija zapravo umetnička strategija potvrđivanja identiteta. Događaj jeste završen i to jeste sada prošlo stanje mesta ekscesa koje ostaje otvoreno za nova tumačenja.

---

13 Pierre Nora, „Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,“ in: *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989), 7-25.

### 2.3. Značaj kreativnog baštinjenja

„Kultura sećanja pojedinca je osnov bogatstva pamćenja zajednice.“<sup>14</sup>

Značaj kreativnog baštinjenja ne ogleda se u njegovoj teoretskoj elaboraciji, već u potencijalu. Baštiniti kreativno, zapravo, znači živeti sa nasleđem. Primer Aleksandra Rafjlovića i izložbe „Dvanaesti“ može poslužiti kao model za život sa nasleđem tako što bi osnovni elementi tog modela bili: želja za sećanjem, koja vodi iskustvenom preispitivanju zapamćene prošlosti, koje daje zadovoljstvo u otkrivanju, saznanju i stvaranju, koje kada jednom postane mehanizam za izgrađivanje/razgradnju/rekonstituisanje identiteta, vodi ka ličnoj odgovornosti. Negovati svoja sećanja i uvezivati se u pamćenje društva ili razvezivati bolne i nejasne čvorove nasleđa na kreativan način predstavlja delatnost u kojoj je *svaki um u toj poziciji mogući stvaralac*<sup>15</sup> a svako mesto potencijalno mesto sećanja.

#### Literatura

- Albvaš, Moris. „Kolektivno i istorijsko pamćenje“ u: Kolektivno sećanje i politike pamćenja, prir. Michal Sladaček, Jelena Vasiljević, Tamara Petroić Trifunović, Beograd: Zavod za udžbenike, 2015, 29-60.
- Božić Marojević, Milica. (Ne)željeno nasleđe u prostorima pamćenja. Slobodne zone bolnih uspomena, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju,, 2015.
- Bulatović, Dragan. Od trezora do tezaurusa, teorija i metodologija izgradnje tezaurusa baštinjenja, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2015.
- Bulatović, Dragan. Umetnost i muzealnost, istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2015.

---

14 Dragan Bulatović, *Od trezora do tezaurusa, teorija i metodologija izgradnje tezaurusa baštinjenja* (Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2015), 76.

15 Citirano prema: Dragan Bulatović, *Umetnost i muzealnost, istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi* (Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2015), 146.

Kuljić, Todor. Kultura sećanja, Beograd: Čigoja štampa, 2004.

Milošević, Desanka. Izložbeni katalog Ikone, Bokokotorska ikonopisna škola, Beograd: Narodni muzej, 1971.

Nora, Pierre. „Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,“ Representations, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989), 7-25.

Popadić, Milan, Vreme prošlo u vremenu sadašnjem, uvod u studije baštine, Beograd: Centar za Muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2015.

Subotić, Irina. Od Avangarde do Arkadije, Beograd: Clio, 2000.

### Elektronski izvori

Vebsajt: Bokokotorska slikarska škola

<http://www.bokokotorskaslikarskaskola.rs/bss/>

Jutjub prilog: Art zona: Dvanaesti: Aleksandar Rafajlović

[https://www.youtube.com/watch?v=asB\\_I8nBX14](https://www.youtube.com/watch?v=asB_I8nBX14)

# KOLEKCIJA KAO UMETNIKOV MEDIJ

Predmet istraživanja je odnos između baštinske i umetničke vrednosti, te upućivanje na njihovu međusobnu uslovljenost u kontekstu savremene umetničke prakse koja se oslanja na istorijske modele kolekcioniranja. Ovako određen predmet rada temelji se na premisama istorije kolekcionarstva, te na muzeološkoj teoriji vrednosti i interpretativnoj teoriji umetnosti. Upotreba koncepata i estetike *kabineta čudesa*, modela kolekcionarske prakse vezanog izvorno za period renesanse, prepoznaje se u određenim delima moderne i savremene umetnosti, te se izvode zaključci o značenjima ovakve pojave u savremenom *svetu umetnosti*.<sup>1</sup> Ovi odnosi tumače se na relevantnim primerima stvaralaštva umetnika u Srbiji, kao i primerima izabраниh postavki Bijenala savremene umetnosti u Veneciji.

Prvi deo istraživanja je posvećen sagledavanju kabineta čudesa kao posebne vrste istorijskog modela kolekcioniranja. Prateći nastanak i razvoj ovih kolekcija od renesanse do perioda prosvetiteljstva, teži se odgovorima na pitanja kakvi su predmeti sakupljani i zašto, te šta je kolekcija značila svom vlasniku i koji su bili razlozi za kreiranje iste. Stoga se tumače značenja samih termina koji sačinjavaju sintagmu kabinet čudesa, zatim moguće literarne osnove i prostorni uzori koji upućuju na to koje je kriterijume svaka ovakva kolekcija trebalo da zadovolji, te kako se sa promenama sistema vrednosti i odnosa prema znanju kroz vreme ona menjala dok

---

<sup>1</sup>Arthur Danto, „The Artworld“, y: *The Journal of Philosophy*, Volime 61, Issue 19, (New York: American Philosophical Association Eastern Division Annual Meeting, Oct. 15, 1964), стр. 571-584

najzad nije potisnuta u ovom obliku i transformisana u modernu instituciju muzeja. Iako postoje različiti nazivi za konceptualno manje ili više slične kolekcije koje nastaju u ovo doba, kabinet čudesa odnosno, kabinet kurioziteta jeste posebno značajna oderednica za dalje istraživanje. Dok će *kabinet* nekada vitrina, odaja ili čitav zamak ispunjen najrazličitijim predmetima kasnije u modernoj i savremenoj umetnosti biti prepoznat kao medij, kutija ili pak instalacija koja zauzima celu sobu ili ceo životni prostor umetnika, pojam čudesa, ponudiće nekoliko slojeva značenja izuzetno značajnih za razumevanje ovog istorijskog modela muzealizacije. Naime, fina razlika između pojmova čudesnog i čudnog sugerise na čudesno kao zapanjujuće, ono koje iznenađuje i zavodi podstičući kolekcionara na dalje istraživanje i sakupljanje, odnosno posetioca kolekcije na dalje lutanje njenim odajama i otkrivanje novih predmeta postavljenih u, za današnju percepciju nelogične, haotične odnose. Ovo skriveno lutalaštvo odnosi se ne samo na fizička putovanja u eri velikih otkrića novih kontinenata, već i na mentalno lutalaštvo odajama svakog pojedinačnog uma i radoznalost koje predmeti kurioziteta izazivaju prilikom susreta sa njima.

Dalje, važno je razumeti kabinet čudesa kao zbirku predmeta u kojoj kolekcionar želi da okupi sve znanje sveta na jedno mesto, da predstavi sliku sveta onako kako je on vidi, te i sebe pozicionira kao suverena u okviru ove nje. Prateći zaključke Huper Grinhil<sup>2</sup>, te njenu primenu fukoovskih epistema na odnose kolekcionara prema predmetima u kolekciji, možemo pratiti i razvoj i transformaciju kabineta čudesa od naizgled haotičnih zbirki kako prirodnih tako i artificijelnih tvorevina, do sve uređenijih kolekcija u kojima se predmeti vremenom odvajaju, sve dok se iste najzad ne transformišu u disciplinarni muzej. U eri racionalizma i prosvetiteljstva nije bilo prostora za zbirke pune neobjašnjivih predmeta koji će mamiti kolekcionara da dalje luta i sakuplja što čudesnije objekte nagomilavajući ih u svojoj postavci.

---

<sup>2</sup>Elien Hooper-Greenhill, *Museums and Shapping of Knowledge*, (London and New York: Routledge, 1992)

Tada je pažnja bila usmerena na jasne klasifikacije, taksonomije, te popisivanje u tabele i stvaranje Enciklopedije. U ovom periodu Zapadna Evropa i Severna Amerika zaboravljaju na kabinete čudesa dok na scenu polako dolaze moderni muzeji, ideološki koncipirane reprezentativne vladarske institucije. Dalje istraživanje teži da dokaže da su koncepti ove istorijske pojave primenjivani u umetnosti sa jasnim razlozima, dok se istorija institucije muzeja ispisivala paralelno, te dok je paradoksalno, kabinet čudesa sa jedne strane postao preteča modernog muzeja, a sa druge strane svojevrsni medij koji će umetnicima služiti i za predstavljanje antimuzejskih ideologija i kasnije kritiku upravo institucije muzeja.

U narednom segmentu stoga, tražene su komparacije između ovog istorijskog modela muzealizacije u tom trenutku već dugo potisnutog, i određenih dela nastalih u prvoj polovini 20. veka, odnosno poređeni su koncepti prisutni u istorijskom kabinetu čudesa sa načinima kreiranja dela i odnosima modernih umetnika prema svrsi i poimanju umetnosti. Početak 20. veka donosi i prve otvorene antimuzejske ideologije koje se javljaju kako u teoriji, tako još glasnije među avangardnim umetnicima koji oponiraju ovoj instituciji i ideologiji koju ona zastupa. Avangardni umetnici u svojom manifestima prkose redu i težnji da se sve objasni, zalažu se za predstavljanje potsvesnog kao haotičnog i neshvatljivog, povratak čudesnom, odnosno za proizvodnju začudnog, te uvode različite predmete u svoja likovna dela sugerišući povremeno čak i simoblična značenja i estetiku nekadašnjih kabineta čudesa. S druge strane, u istom ovom periodu, nakon skoro 200 godina od prestanka interesovanja za ovaj model muzealizacije, pojavljuju se i prvi tekstovi koji se bave fenomenom renesansnog kabineta čudesa. Prateći sa jedne strane zaključke istoričara i teoretičara umetnosti, a sa druge strane i same manifeste i objave umetnika, te njihove radove, možemo dokazati da u delima modernih umetnika možemo pronaći određene karakteristike kabineta čudesa. Svakako, moderni umetnici kroz medij kolaža, asamblaža i redimejd objekte, pa i prve instalacije, najavljuju kasniju namernu reminiscenciju kabineta čudesa u savremenoj umetničkoj praksi.

Posmatrajući formu i značenja koja umetnici daju svojim asamblažima, odnose u koje oni postavljaju različite predmete kada konstruišu redimejd, ali i posmatrajući same kolekcije avangardnih umetnika, uspostavljaju se paralele između radova modernih umetnika i istorijskih kabineta čudesa. Posebnu pažnju svakako treba posvetiti studiji venecijanskog Bijenala 1986. godine i segmentu izložbe koji kurira muzeološkinja Adalđiza Lulji, a koji se i zove „Wunderkammer“, ali i nastanku medija kutije. Naime, nakon što se u drugoj polovini 20. veka kroz teoriju aktivno bavila izučavanjima istorijskih modela kolekcioniranja, Lulji na pomenutoj izložbi po prvi put pravi otvorene paralele između renesansnog kabineta čudesa i radova umetnika koji su pripadali pokretu nadrealizma i dadaizma izlažući kako jedan kabinet retkosti, tako i dela modernih umetnika.<sup>3</sup> S druge strane, dok je minijturni kabinet čudesa u komodi poznat renesansnom čoveku, dvojica modernih umetnika upravo kroz ovaj medij predstavljaju lične univerzume na načine veoma slične komponovanju renesansnog kolekcionara – kreatora – Marsel Dišan i Džozef Kornel.<sup>4</sup>

Poseban aspekt ovog istraživanja jeste odnos prema vrednosti, a u kontekstu kolekcioniranja predmeta, te definisanje ovog pojma kako u teoriji umetnosti i u muzeologiji, tako i na drugim društvenim nivoima. Zbog toga je tokom trećeg segmenta predstavljenog istraživanja problematizovan pojam vrednosti predmeta, sastavnog dela kolekcije (kabineta čudesa) sa stanovišta antropoloških teorija, muzeologije, odnosno heritologije i kulture sećanja, kao i ekonomije, te najzad u kontekstu institucionalne i interpretativne teorije umetnosti. Ovo transdisciplinarno gledište ilustrativno se može kontekstualizovati kroz primere radova savremenih umetnika - kolekcionara u Srbiji poput: Leonida Šejke koji će ovakve tendencije najaviti kako svojim asamblažima i slikama, tako i literarnim delima: *Grad, đubrište, zamak* i *Sazvežđe malih predmeta*; Stevana

---

<sup>3</sup>Adalgisa Lugli, *Wunderkamern*, (Venice: La Biennale, 1986).

<sup>4</sup>*Duchamp Dossier*, (Houston: The Menil Collection, Philadelphia Museum of Art, 1998).

Novakovića i Mikroba koji će kroz rad grupe *Radar*, redimejd objekte i svoje manifeste otvoreno kritikovati masovnu proizvodnju, sve češće smene sistema vrednosti i odbacivanje predmeta koji imaju veliki svedočanstveni potencijal; Dragana Papića koji je u intimnom prostoru svog doma kreirao kolekciju kič predmeta, simbola devedesetih godina na području nekadašnje Jugoslavije nazvavši je *Ne-Muzej*, odnosno *Unutrašnji muzej* i poigravajući se kako sa kolekcijom kao medijem koji sam umetnik svojim performativnim vođenjem oživljava, tako i sa institucijom muzeja i njenom negacijom; najzad i primeri radova Vladimira Perića Talenta i njegovog dugogodišnjeg projekta *Muzej detinjstva* kojem se pridružuje i kustoskinja Milica Perić, pokazuju sve veće zamagljivanje granica između umetnika, kolekcionara i kustosa i ukazuju na muzej kao svojevrzni medij umetnikovog izraza u kojem intimna sećanja i male istorije dobijaju svoje reprezentе – neretko odbačene predmete koje umetnik nalazi lutajući kroz buvlje pijace i đubrišta. Prostori đubrišta savremenim umetnicima postaće polja dugotrajnog lutalaštva i beskrajnih mogućnosti, pandan onim preookeanskim putovanjima renesansnog čoveka. Naglasak je dakle na posebnom memorijskom potencijalu koje predmeti koje umetnik bira da sakuplja i izlaže u formi nalik nekadašnjim kabinetima čudesa, te predstavljanjima umetnikovih ličnih, sećajućih univerzuma kroz ovako nastala umetnička dela. Kako smo pomenuli, a važno je naglasiti, pomenutim institucionalnoj i interpretativnoj teoriji umetnosti koincidira i nastanak institucionalne kritike, te otvoren kritički odnos umetnika prema vladajućim političkim i vrednosnim sistemima, ali i prema muzejskoj instituciji koja reprezentuje određene ideologije kojima se ovi umetnici neretko suprotstavljaju. Tako se u ovom delu istraživanja osvrćemo i na upotrebu medija kabineta čudesa i muzeja, svojevrsnih umetnikovih kolekcija u kontekstu institucionalne, odnosno društvene kritike.

Poslednja tematska celina posvećena je studiji celokupnog Bijenala savremene umetnosti u Veneciji iz 2013. godine sa posebnom koncentracijom na izložbu *Enciklopedijska palata* koju kurira Masimilijano



Doni.<sup>5</sup> Inspirisan upravo kabinetima čudesa i svime onime što oni izazivaju kako u istorijskoj ravni tako i kod modernih i savremenih umetnika sa jedne strane, ali inspirisan i teorijama Hansa Beltinga o takozvanoj „antropologiji slike“<sup>6</sup>, Doni nudi izložbu koja gotovo da sumira sve probleme otvorene tokom ovog istraživanja u svim segmentima. Od renesansnog umeća pamćenja čija su pravila otelovljena u teatrima memorije i kolekcijama – slikama sveta svog vlasnika, preko težnje modernih umetnika da svoje snove i potsvesno objasne čudesnim i otelove kroz alogična jukstaponiranja predmeta nalik onim suprotstavljanjima objekata u kabinetu čudesa, do savremenih umetnika koji tendenciozno koriste svoja znanja o istoriji muzeja te kroz medij kolekcije – kabineta čudesa, instituciju muzeja i njen položaj danas kritikuju najavljujući zajedno sa savremenim teoretičarima muzeja njen kraj u onom tradicionalnom obliku, do uključivanja radova ne-umetnika, diletanata i autsajdera u institucionalizovan svet umetnosti i time uzbukavanja umetničkog tržišta, kustos *Enciklopedijske palate* pokušava da napravi efemerni *muzej svega* na Bijenalu.

Upotreba medija kabineta čudesa u savremenoj umetnosti i izlagačkoj praksi, zaključićemo, svesna je odluka umetnika – kolekcionara i kustosa koji prisvajanjem ovakve postavke svojim delima daju višeslojna značenja. Dok su moderni umetnici upotrebom koncepata karakterističnih za renesansne kabinete čudesa najavili ovakve tendencije, savremeni umetnici otvoreno se izražavaju kroz medij kabineta čudesa (preteču modernog muzeja) zbog: želje da očuvaju lična sećanja, predstave svoj identitet, odnosno kreiraju i prezentuju svoj mikrokosmos; želje da upravo upotrebom ovog medija kritikuju modernu muzejsku instituciju, kao i da koketiraju sa vladajućim sistemima vrednosti; estetski zadovoljavajuće forme ovakve postavke.

---

<sup>5</sup>Massimiliano Gionni, „Is Everything in My Mind?“ y: *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, Volume I (Venice: Biennale Arte 2013).

<sup>6</sup>Hans Belting, *An Antropology of Images. Image, Medium Body*, (Princeton University Press, 2013).

## Literatura

- Belting, Hans, *An Antropology of Images. Image, Medium Body*, Princeton University Press, 2013.
- Gionni, Massimiliano "Is Everything in My Mind?" u: *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace*, Volume I, Venice: Biennale Arte 2013.
- Danto, Arthur "The Artworld", u: *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, New York: American Philosophical Association Eastern Division Annual Meeting, Oct. 15, 1964, str. 571-584.
- Duchamp Dossier*, Houston: The Menil Collection, Philadelphia Museum of Art, 1998.
- Lugli, Adalgisa, *Wunderkamern*, Venice: La Biennale, 1986.
- Hooper-Greenhill, Elien, *Museums and Shapping of Knowledge*, London and New York: Routledge, 1992.

---

## ŠESTI TEMATSKI SASTANAK

---

Šesta sesija održana je 29. 11. 2018. godine i bavila se pitanjima produžavanja pamćenja kroz modele interpretativnog osavremenjavanja nasleđa u obrazovnim procesima i kulturnoj eksploataciji. Realizovana je u nekoliko sadržajnih celina: kroz uvodno predavanje profesora Dragana Bulatovića, predavanje gosta sesije – Tatomira Toromana, kustosa Muzeja Jugoslavije, i dva okrugla stola sa različitim temama: *Od zaborava do institucionalne vere* i *Customized: muzeji koji se prilagođavaju*. Učesnici okruglog stola bili su doktorandi Seminara za muzeologiju i heritologiju: Angelina Banković, Stefana Manić, Katarina Trifunović, Dejan Vukelić i Iva Subotić Krasojević. Sekretari sesije bile su studentkinje master studija Isidora Dragičević i Jovana Petrović. Nakon izlaganja učesnika okruglog stola, održana je radionica za studente „Interpretacija muzikom u muzeju“.

Kroz diskusiju i rad u grupama učesnici su odgovarali na pitanja: da li muzika pojačava njihov doživljaj, razumevanje muzejskih predmeta i celina; šta se muzikom može postići; da li muzika pojačava samo čulni doživljaj ili može pomoći u otkrivanju slojeva značenja muzejskih predmeta; može li izbor muzike povezati različitosti u okviru jedne celine (zbirke); kako izabrati adekvatnu muziku za izložbu? Studenti su pokušali da daju jedan konkretan odgovor na primeru odabranih fotografija iz zbirke Muzeja Jugoslavije, a pored toga ponuđena im je playlista muzike (različitih razdoblja, podneblja, žanrova), koju su oni i sami dopunjavali. Do

kraja radionice studenti su upotpunili muzejsku interpretaciju predmeta iz zbirke. Nakon toga se vodila diskusija o mogućnostima takvih interpretacija. Radionicu su osmislile i vodile Nevena Zorić i Iva Subotić Krasojević.

---

DR IVA SUBOTIĆ KRASOJEVIĆ

---

*Istraživač Centra za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta  
Univerziteta u Beogradu*

---

skrasiva@gmail.com

---

# INTERPRETACIJA STARIH SLIKA NOVIM MEDIJIMA U NASTAVI ISTORIJE UMETNOSTI I LIKOVNE KULTURE

Rad predstavlja rezultat teorijskog promišljanja nastavne prakse i pokušaj teorijskog uopštavanja i davanja temelja za jednu savremenu metodiku nastave istorije umetnosti i likovne kulture. Razlozi i motivi za njegov nastanak su svakako naučne, ali i lične prirode. Lični razlozi potiču od mene kao nastavnika koji već dugi niz godina praksu pokušavam da prilagodim dinamičnosti kulture i odnosu učenika prema školi i obrazovanju. Taj odnos u velikoj meri određen je njihovim svakodnevnim iskustvima, aktivnostima i učešću u sadržajima vizuelne kulture. Sa teorijsko-naučnog aspekta, razlog je u tome što ne postoji literatura ni sistematsko naučno interesovanje za ovu oblast u našoj sredini.

Cilj istraživanja, koji ovaj rad ukratko predstavlja, bio je ispitivanje načina i mogućnosti tumačenja likovnog nasleđa posredstvom novih medija u nastavi. Mediji nisu korišćeni kao nova sredstva za tradicionalni prikaz znanja i obradu starih slika, već kroz nove mogućnosti kao koncepti percepcije, (re)kontekstualizacije, stvaranja značenja i interpretacije baštine u savremenoj kulturi. To je u praksi često značilo od prepreka doći do metoda

u nastavi, odnosno preokrenuti potencijalne smetnje u nastavi u obostranu korist.

Antropološki pristup slici polazi od stava da slike ne postoje po sebi, da se ne nalaze niti samo na zidu/ekranu, niti samo u umu, već se dešavaju/događaju posredstvom animacije/oživljavanja.<sup>1</sup> Taj proces oživljavanja ovde je ispitivan kao deo nastavnog procesa, kao proces stvaranja značenja i rekontekstualizacije nasleđa. Sociokulturni pristup nastavi, kao drugo teorijsko polazište, počiva na razumevanju sociokulturnog konteksta u kome se nastava odvija, uzima kulturu kao polazište u nastavi.<sup>2</sup> Kontekst predstavlja odnose elemenata unutrašnjeg (ličnog) konteksta – iskustvo, predznanje, pretpostavke, koncepte i teorije i njihov razvoj i konteksta spolja – uticaj nastavnika, programa i drugih, vanškolskih iskustava.<sup>3</sup> Ovaj pristup podrazumeva i redefinisane samog pojma metoda u nastavi, koji se posmatra kao proces i rezultat stalnog prilagođavanja kontekstu.<sup>4</sup> U takvim okolnostima, učenici, kao riznica iskustva, davali su okvir za oblikovanje metoda, koje sam ja, kao nastavnik i istraživač, sa saradnicima oblikovala, preispitala i menjala.

<sup>1</sup> Hans Belting, „Slika, medij, telo: nov pristup ikonologiji“, prevod A. Milosavljević, u *Slike/singularno/globalno – savremeno kao eksperiment*, prir. J. Čekić i M. Stanković (Beograd: Fakultet za medije i komunikaciju, Univerzitet Singidunum, 2013): 73.

<sup>2</sup> Milica Mitrović, „Sociokulturni pristup nastavi i angažovanje pedagoga u nastavi“, u *Zbornik radova sa nacionalnog naučnog skupa Identitet profesije pedagog u savremenom obrazovanju*, ur. N. Matović, V. Spasenović, R. Antonijević (Beograd: Institut za pedagogiju i andragogiju), 2014; Jerome Bruner, *Kultura obrazovanja*, Zagreb: Educa, 2000; Gordon Wells & G. Claxton, „Introduction: Sociocultural Perspectives on the Future of Education“, in G. Wells, G. Claxton (ed.) *Learning for Life in the 21st Century*, Oxford: Blackwell Publishing, 1–18, 2002.

<sup>3</sup> Живка Крњаја, *Контекст у учењу и подучавању*, Београд: Задужбина Андрејевић, 2009: 10-15.

<sup>4</sup> Milan Stančić, Milica Mitrović, i Lidija Radulović, „Od glorifikovanja metode do postmetodskog stanja: traganja za kvalitetom nastave/učenja“, prevod teksta: „From glorifying method toward post-method stance: searching for quality of teaching/learning“, in M. Despotović et al. (eds) *Contemporary Issues of Education Quality*, (Beograd: Institute for Pedagogy and Andragogy, 2013)

Na početku su postavljena glavna istraživačka pitanja: Šta možemo ili treba da naučimo svoje učenike? Šta nam može „reći” slika, o čemu/kome svedoče slikovni ostaci prošlosti ili potencijalni ostaci današnjice? Da li postoji (i kakva je) interakcija između svih ovih “aktera” (dela, autora, naručilaca, onih koji su je interpretirali i vrednovali) i učenika/posmatrača, ili drugim rečima, kakve to veze ima sa njihovim ličnostima, njihovom kulturom, ovde i sada? Drugo važno pitanje koje je vodilo ovo istraživanje bilo je: da li treba da podstaknemo učenike na kreativnost ili nečemu da ih naučimo, a istraživanje je imalo za cilj da pokaže da teorijska nastava može biti kreativna i da su te dve „suprotnosti“ zapravo neodvojivi deo procesa obrazovanja.

Kontekst u kome je izvedeno istraživanje odnosi se, pre svega, na kontekst savremene kulture i odnos učenika prema školi. Učenici danas često dolaze u školu bez tradicionalnog pribora za školski rad (sveska, olovka, udžbenik), ali nikada bez pametnih telefona, te je bilo moguće iskoristiti ih kao istraživačke i stvaralačke alate i nastavna sredstva. Specifičnost konteksta predstavlja to što je istraživanje obavljeno u odeljenjima umetničkih obrazovnih profila, gde je kod učenika dominantan vizuelni tip primanja poruka i izražavanja u učenju. Međutim, imajući u vidu da je slika, makar i u konceptu *mix media*, postala dominantan medij i sadržaj savremene kulture<sup>5</sup>, to može biti deo konteksta i u širim okvirima. Empirijsko istraživanje izvedeno je u školi za mašinstvo i umetničke zanate „Tehnoart Beograd“, tokom nekoliko školskih godina (od 2014 do 2018) , u dva segmenta, koji se tiču dve nastavne teme.

Jedan segment istraživanja, nazvan *Fantastični srednji vek*, bio je usmeren na prilagođavanje nastavnog programa potrebama i iskustvima učenika, u okviru teme Umetnost srednjeg veka. Izbor tema i metoda polazio je od učeničkih slika (konceptata) o srednjem veku, koja su u najvećoj meri

---

<sup>5</sup> John W. T Mitchell, “Showing seeing: a critique of visual culture”, in *Journal of visual culture*, Volume: 1 issue: 2 (2002).

zasnovane na interpretacijama srednjovekovnog nasleđa iz popularne kulture. Ta učenička predznanja i očekivanja (često i zablude) su se tokom procesa nastave nadgrađivala i reinterpreterirala. Jedan razlog za izbor ove teme je to što je srednji vek u odnosu na (ne)zainteresovanost i otpor učenika prethodnih godina bila najteži i najveći nastavnički izazov. Razlog tome jeste i to što učenici ne pronalaze dovoljno dodirnih tačaka sa sopstvenom kulturom (što je pokazao inicijalni upitnik). Pokazalo se da postoji veliki jaz između nastavnog programa i učeničkih znanja stečenih u školi, sa jedne strane, i onih koje donose iz drugih prostora u kojima se upoznaju sa srednjovekovnim nasleđem. Kada je nastavni proces krenuo od učeničkih interesovanja, otvorene su nove mogućnosti za interpretaciju nastavnih sadržaja. Dakle, tema je bilo mnogo više nego što stoji u programu, a one su otvarale sasvim nove metodičke mogućnosti.

Drugi segment istraživanja *Oživljene slike* izvođen je u nekoliko faza tokom tri školske godine, a odnosi se na upotrebu savremenih slika i medija (fotografije, selfi, video radovi/kratki filmovi, mimovi, stripovi) kao sredstava za učeničku interpretaciju umetnosti novog veka (renesanse i baroka). Svaka faza oprobavanja metoda počivala je na istom konceptu reinterpreteracije i transponovanja slika u savremene medije i savremeni kontekst, ali je svaka konkretna situacija bila uslovljena specifičnim „problemima“ ili podsticajima. Originalni kontekst slike nikada nije sasvim napušten, već je uvek pokrenuo različita tumačenja i veze sa savremenom kulturom. Sa druge strane, uživanje u popularnoj kulturi preraslo je u kritičko-istraživački proces u kome su se ispitivale savremene slike nasleđa.

Glavna hipoteza istraživanja bila je tvrdnja da nastava o umetnosti i kulturi mora biti uzajamno kontekstualizovana, odnosno da se razumevanje konteksta slika prošlosti može posmatrati iz pozicije učenika i njihove kulture. Iz toga su izvedene druge pretpostavke, koje su ispitivane tokom istraživanja: (1) nastava o umetnosti je aktivni proces baštinjenja, a ne reprodukcija znanja, vrednosti i smisla; (2) slika (u svakom mediju) može

biti sredstvo interpretacije likovnog nasleđa u nastavi; (3) pristup učenju i razumevanju likovne/vizuelne kulture proizlazi iz procesa građenja značenja i vrednosti umetničkog dela i umetnosti, iz kojeg je dalje moguće razviti odgovarajuće metode. Na osnovu ovih hipoteza i postavljenih ciljeva, rezultati su klasifikovani u četiri celine, koje će ukratko biti izložene.

### **Nastava (istorije) umetnosti kao uzajamna kontekstualizacija**

Polazeći od pretpostavke o uzajamnoj kontekstualizaciji, kreirane su nastavne metode u uzajamnom kontekstu. Na različite načine je pokazano da je moguće učenje o likovnom nasleđu pronalaženjem različitih veza i otvaranjem različitih konteksta (u likovnom izrazu, značenju, funkcijama, vrednostima) između udaljenih kultura. Pokazano je da učenici postaju angažovaniji, zainteresovaniji, produktivniji i kreativniji kada imaju mogućnost da nastavne teme interpretiraju iz različitih perspektiva, kada svest o nasleđu razvijaju pomoću pojmova, predstava i procesa koje u njihovoj kulturi traju i postoje. Viteštvo, kao dominantan učenički koncept/slika o srednjem veku, postalo i tema i metod rada (rad u viteškim grupama, pravila rada proistekla iz viteškog kodeksa ponašanja, određivanje identiteta slikom – grbom, sukobljavanje na viteškom turniru ili saboru). Selfi kao slika savremene (*narcisoidne*) kulture postao je predmet kritičkog razmatranja, isto koliko i portret kao slika (*samosvesnog*) renesansnog sveta. Barokna slika kao predstava jednog dinamičnog vremena, oživljena je medijima sopstvene epohe, u pokušaju da se pronađu paralele u prikazima i vrednostima ove dve vremenski udaljene kulture.

### **Nastava/učenje kao baštinjenje. Obrazovanje kao samospoznaja u sopstvenoj kulturi**

Rezultati istraživanja pokazuju da je moguće baviti se podsticanjem učenika (pa i nastavnika) da se bave sopstvenom kulturom kao nasleđem. Uspeli smo da u novom kontekstu, ponovo otkrijemo pretrajale vrednosti i osvestimo njihovu prisutnost u našim svakodnevnim životima. Sami učenici



navode aktuelizaciju prošlosti kao jedno od glavnih postignuća (“tako ponovo oživljava stara umetnost; ali i zato što nas to povezuje sa savremenim dešavanjima u svetu”). Pokazano je da se na ovaj način otvaraju različite perspektive i konteksti, prepoznaju funkcije i značenja slike, a da to istovremeno doprinosi razumevanju prošlosti i savremene kulture. Rekreiranjem slika ostavlja se novi, lični trag koji govori o sopstvenom odnosu prema prošlosti (i sadašnjosti).

### **Interpretacija slikom**

Slikovne/vizuelne interpretacije koje su učenici pravili predstavljaju potvrdu pretpostavke da slika može biti sredstvo i izraz u tumačenju slika (iz) prošlosti. *Slikovnost* (šire shvaćena od likovnosti) je shvaćena kao svedočanstvenost, raznolikost i/ili totalitet konteksta/aspekata dela, koje kao celina koje svedoči o nekoj realnosti.<sup>6</sup> Posebno je zanimljivo i važno da su učenici razumevanje oblikovali slikama. Pomoću njih su uspeali da nauče (uoče, razumeju, primene, usvoje i iskažu) odlike određene kulture koja je bila tema nastave. Time je takođe uspešno pokazano da je neophodno prevazići ograničenja interpretacije koja dolazi iz samo jednog (utvrđenog) polazišta. Radovi takođe govore o identitetu i senzibilitetu svakog učenika, pa time daju duboka lična tumačenja zasnovana na sopstvenom doživljaju i iskustvu stare umetnosti. Ova metoda u nastavi predstavlja doprinos integraciji izučavanja likovnog nasleđa i likovnog izražavanja.

### **Interpretacija i građenje značenja - stvaralačka nastava**

Kada se rezimiraju postignuti rezultati, mogu se izdvojiti elementi koji potvrđuju svrsishodnost ispitivanih metoda. Evidentno je da se njima postiže *zadovoljstvo pri učenju* (što pokazuju nastavnički dnevnicu rada i

---

<sup>6</sup> Cf. Dragan Bulatović, *Umetnost i muzealnost, istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi*, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju, Filozofski fakultet, elektronsko izdanje, 2014.

evaluativni upitnik za učenike), čime je ispunjen jedan od početnih i najvažnijih ciljeva. *Zajednička interpretacija nasleđa* ostvarena je kroz promenjene uloge nastavnika i učenika. Nastava je vođena u procesu dijaloga između učenika u grupi i nastavnika (koji su nudili odgovore prateći smer kretanja učeničkog istraživanja). U evaluativnom upitniku, učenici su procenili da se na ovakav način uči na mnogo lepši i zabavniji način i da su više zainteresovani za gradivo. Rad je već na samom početku posebno podstakao, u redovnim okvirima, pasivne i „problematične“ učenike, a kod mene pokrenuo niz pitanja i predloga za primenu metoda, koja su pokrenula istraživanje. Kod učenika se razvijala *samosvest o (sopstvenom) učenju - metakognicija*. Učenici govore da ovakva nastava nije samo sticanje novih znanja, već da se ono odnosi na sam način učenja, gledanje slika, interpretaciju i razumevanje kao neodvojive procese saznavanja o umetnosti. Rezultati evaluativnog upitnika ujedno govore o značaju čitavog procesa rada, a ne samo izvedenih radova kao postignutih rezultata. Učinak nije za sve učenike jednak, ne traži se od svakoga da poznaje sve elemente i informacije o kojima se govorilo, već na osnovu obrađenog, svako ima svoju (celovitu) predstavu. To individualno znanje predstavlja novo iskustvo za sledeći proces učenja, kao i korišćenja popularnih sadržaja.

Rezultati nedvosmisleno pokazuju da, podstičući kreativnost i stvaralaštvo, učenike možemo mnogo čemu naučiti. Stvaralačka nastava podrazumeva kreativnost u interpretaciji i stvaranje značenja (gledanje, različita stanovišta i mišljenja, te i različita tumačenja) i baštinjenje (rekontekstualizaciju, lično učešće, traganje za novim perspektivama i vrednostima, stvaranje novih slika nasleđa, nezaboravljanje). Oživljavanjem slika oživljavamo i same učenike koji prestaju da budu pasivni korisnici (kulture i znanja) i obrazovanje doživljavaju kao ličan, smislen i vredan proces.

Važno je napomenuti da proces nastave nije tekao uvek glatko i sa istim interesovanjem i angažovanjem učenika. Veoma je teško sprovesti ovakve promene u kontinuitetu, učenici se ponekad i odupiru, upravo zato

što takav rad, bez obzira na dinamičnost, zahteva stalnu aktivnost i odudara od većine onoga što se od učenika tokom obrazovnog procesa traži. Ovo istraživanje daje dokaz da su promene važne i moguće, ali ono, kao nijedno drugo, neće imati značajnog odjeka ukoliko ostane samo i izolovano.

Može se zaključiti da ovakve metode u nastavi mogu naći primenu, ne samo u okviru nastavnih predmeta koji se bave likovnim nasleđem, već i šire, te da bi uopštavanje metoda moglo imati dalekosežniju primenu. Interpretacijama se učenici osvrću na opšte teme, važne, kako za obrazovanje ličnosti, tako i za razumevanje kulture u kojoj se formiraju, ali i na njeno aktivno kreiranje. Na ovaj način postaje nam vidljivo *viđenje* učenika, u svoj složenosti tog procesa.<sup>7</sup> Iskustvo učenika kao digitalnih urođenika<sup>8</sup>, posebno sklonih vizuelnom (posmatranju i izražavanju), otvorilo je mnoge mogućnosti i uslovalo je ispitivanje novih metoda koje su poslužile i njima i meni da o starim slikama naučimo nešto novo. Rezultati istraživanja potvrđuju njihov razvojni proces, moje je da dodam da se tokom rada sa njima, a posebno tokom istraživanja, u značajnoj meri promenio i moj pogled i viđenje, kako nastave, tako i umetnosti.

## Literatura

- Belting, Hans. „Slika, medij, telo: nov pristup ikonologiji“, prevod A. Milosavljević. U *Slike/singularno/globalno – savremeno kao eksperiment*, prir. J. Čekić, M. Stanković, 73-88. Beograd: Fakultet za medije i komunikaciju, Univerzitet Singidunum, 2013.
- Bruner, Jerome. *Kultura obrazovanja*. Zagreb: Educa, 2000.
- Bulatović, Dragan. „Studije baštine kao temelj očuvanja humanističkog obrazovanja“. *Andragoške studije 1* (2015): 41–64.

---

<sup>7</sup> John W. T Mitchell, “Showing seeing: a critique of visual culture”, in *Journal of visual culture*, Volume: 1 issue: 2, 2002.

<sup>8</sup> Mark Prensky, “Digitalni urođenici, digitalni pridošlice“. *On the Horizon* NBC University Press, (9/5, 2001). <http://edupoint.carnet.hr/casopis/40/clanci/3> (poslednja promena decembar 2005).

- Bulatović, Dragan. *Umetnost i muzealnost, istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi*, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, elektronsko izdanje, 2014.
- Крњаја, Живка. *Контекст у учењу и подучавању*, Београд: Задужбина Андрејевић, 2009.
- Liessmann, Konrad Paul *Teorija neobrazovanosti. Zablude društva znanja*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2008.
- Милосављевић, Ангелина. „Хуманистичко образовање као могућност обједињеног дискурса о свету“. У *Први научни симпозијум са међународним учешћем Теорија и пракса науке у друштву, Књига радова*, 238-244. Београд: Хемијски факултет Универзитета у Београду, 2012.
- Mitchell, J. W. T. „Showing seeing: a critique of visual culture“. In *Journal of visual culture, Volume: 1 issue: 2, 2002*, 165-181.
- Mitrović, Milica. „Sociokulturni pristup nastavi i angažovanje pedagoga u nastavi“. У *Zbornik radova sa nacionanog naučnog skupa Identitet profesije pedagog u savremenom obrazovanju*, N. Matović, V. Spasenović I R.Antonijević (ur.), N. Matović, V. Spasenović I R.Antonijević (ur.), 72–75. Beograd: Institut za pedagogiju i andragogiju, 2014.
- Попадић, Милан. *Време прошло у времену садашњем: Увод у студије баштине*, Београд: Центар за музеологију и херитологију, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2015.
- Prensky, Mark. „Digitalni urođenici, digitalni pridošlice“. *On the Horizon* NBC University Press, (9. svezak, br. 5, 2001), <http://edupoint.carnet.hr/casopis/40/clanci/3>.
- Stančić, M., Mitrović, M. i Radulović, L. Od glorifikovanja metode do postmetodskog stanja: traganja za kvalitetom nastave/učenja, prevod teksta: From glorifying method toward post-method stance: searching for quality of teaching/learning. In *Contemporary Issues of Education Quality*, Despotović, M. et al. (eds), 41-55, Beograd: Institute for Pedagogy and Andragogy, 2013.
- Wells, Gordon. & Claxton, G. Introduction: Sociocultural Perspectives on the Future of Education. In Wells G & Claxton, G., *Learning for Life in the 21st Century*, Oxford: Blackwell Publishing, 1–18, 2002.

---

STEFANA MANIĆ, MA

---

*Doktorand istorije umetnosti na  
Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu*

---

stefana.manic@gmail.com

---

# O KNJIZI DRAGANA BULATOVIĆA, UMETNOST I MUZEALNOST. ISTORIJSKO-UMETNIČKI GOVOR I NJEGOVI MUZEOLOŠKI ISHODI

„Oko čini čudo otvarajući duši ono što duša nije, blaženu oblast stvari i njihovog boga, sunce.“ Izgleda da je bila potrebna fenomenološka analiza percepcije da bi se pokazala kao istinita ona stara izreka o očima kao prozorima duše. Merlo-Ponti u raspravi „Oko i duh“ iznosi da telo, koje vidi svet i sve oko sebe, istovremeno je i viđeno, može da se gleda i da „prepozna drugu stranu svoje moći viđenja“. Kada se dešava ukrštanje između videćeg i vidljivog, onog koji dodiruje i dodirnutog, telo je prisutno, i sa tim sistemom razlike pojavili su se svi problemi slikarstva. Slikarstvo uvek slavi enigmu vidljivosti, piše Ponti, ali slikarstvo ne oživljava već čini vidljivim ono što profano viđenje smatra nevidljivim, daje „doživljaj voluminoznosti sveta“ i otvara „teksturu Bića“ preko vizuelnih podataka. Nije Duh taj koji slika, već je to telo, i „pošto je slika analogna samo po telu, koje duhu ne nudi priliku da ponovo promisli konstitutivne odnose stvari, već da bi se sa njima sjedinio, pogledu daje tragove viđenja iznutra, a viđenju daje ono što ga iznutra oblaže, imaginarnu teksturu realnosti“.<sup>1</sup> Inspiracija za njega nije tek

---

<sup>1</sup>Moris Merlo-Ponti, „Oko i duh,“ U *Sezanova sumnja, Oko i Duh i drugi ogledi o umetnosti*, prevod Milica Stojković, (Beograd, Službeni glasnik, 2016), 158-161.

neki izraz već doslovno postoji. On je naziva uplivom Bića u telo putem viđenja, što postoji i kao ekspiracija Bića u obrnutom smeru, i kao respiracija u Biću. Delovanjem viđenja, lični svet se otvara ka spoljašnjem; ista ili bar slična stvar je u srcu sveta i srcu viđenja – metamorfoza bića u svoje viđenje.<sup>2</sup> Žak Lakan usvaja Merlo-Pontijev fenomenološki model ali naglasak pomera sa reverzibilnosti na „biti viđen“. Njegovo shvatanje pogleda određuje subjektivnost bića kroz pogled koji subjekt smešta u ono što je posmatrano, što daje iskustvo viđenog objekta. Pogled je taj koji određuje subjektivnost čoveka unutar skopičkog polja.<sup>3</sup> To polje, kao imaginarni prostor, jedno je od primarnih izvora za istraživanje kako je subjektivnost posredovana predstavama. Lakanov dijagram strukture skopičkog poljaformiraju subjekt i objekat, videći i viđeno. Mičel nas podseća na *eidolon*, antički pandan ekranu koji je još uvek najbolja predstava o viđenju kao psihosocijalnom procesu, iako je kao slika fizičke i psihološke strukture viđenja netačan. Obe strane, i intramisija i ekstramisija, dele istu sliku vizuelnog procesa, razlikuje se samo smer toka energije i informacije. Ova „mreža tkanja intersubjektivnog viđenja“ nam omogućava da shvatimo da umetnička dela, vizuelne predstave, mediji, figure i metafore imaju sopstvene živote i zbog čega nam uzvraćaju pogled; zbog čega, po Mičelovim rečima, „*gledanje nikad nije jednosmerna ulica već mnogokraka raskrsnica u kojoj vrve dijalektičke predstave*“.<sup>4</sup>

Dakle, viđeno utiče na nas ali i mogućnost viđenja utiče na naša socijalna uređenja. Paradigma ovog stava, njegova prava *slika*, jeste institucija muzeja. On je nastao kao posledica naše sposobnosti viđenja, naše želje i potrebe da vidimo i da se putem viđenja predstavimo. Ali, on se može

---

<sup>2</sup>Isto, 162-164.

<sup>3</sup>Žak Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize* (Zagreb, Naprijed, 1986), 80-83.

<sup>4</sup>Vilijem Džon Tomas Mičel, „*Pokaži i vidi: kritika vizuelne kulture*,“ U *Šta slike žele? Život i ljubav slika*, prevod Angelina Milosavljević (Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, 2016), 427-428.

nazvati i institucijom viđenja jer daje na viđenje umetnost koja je i sama viđenje i na taj način ga udvaja.

Studija Dragana Bulatovića, dugogodišnjeg profesora na katedri za muzeologiju i heritologiju odeljenja za istoriju umetnosti, bavi se upravo prirodom umetnosti i muzeja i njihovim odnosom, pa donosi dugo očekivani pomak u našoj teoriji umetnosti. Knjiga je nastala kao omaž njegovom profesoru i jednom od velikana domaće istorije umetnosti Lazaru Trifunoviću, i nastavlja njegov rad na metodološkim problemima nauke. Posvećena je, pored zasnivanja muzeologije kao samostalne discipline, odgonetanju prirode govora umetnosti i praksi njegovog tumačenja, ili, drugačije rečeno, odgonetanju odnosa nauke o umetnosti i muzeologije sa ciljem stvaranja metode tumačenja umetničkog dela i transformacije dosadašnje istorije umetnosti u jednu nauku o umetnosti korespondentnu sa drugim u sistemu nauka.

Razvojni put domaće teorije umetnosti se u ovoj studiji nastavlja tamo gde je stao poslednjih decenija dvadesetog veka. U tom periodu se, kao posledica jezičkog obrta (*linguistic turn*) u filozofiji, javljaju transformacije i u humanističkim naukama zaduženim za vizuelne predstave. *Pictorial turn* Mičela i *iconic turn* Bema, *obrti* su koji ističu da je reprezentacija slikom oduvek bila prisutna i da su slike i predstave jednako važni nosioci značenja kao i jezik. Gotfrid Bem u tom periodu predlaže nauku o slici koja bi koristila hermeneutiku kao filozofski put saznanja. Bulatović, takođe, prihvata hermeneutiku kao adekvatan put pri tumačenju slike i primenjuje je prilikom kreiranja modela.

U studiji se najviše koriste pozitivistički modeli zbog pozicije praćenja umetnosti i njene recepcije kao celine koja je shvaćena kao proces nastajanja. Bulatović umetnosti i muzeju pristupa fenomenološki da bi otkrio adekvatan način tumačenja likovnog dela. Smatra da je neophodan sistematični model tumačenja umetnosti pa tom problemu posvećuje najviše pažnje. Teži razumevanju i identifikovanju suštine umetnosti i muzeja,

neophodne za adekvatno tumačenje pa ga okupiraju ključni pojmovi – interpretacija, aluzivnost, autonomija koje sistematično razmatra. Služi se strogo logičkim principima i Poperovom teorijom emergentnog entiteta u istorijskim naukama i, tragajući za holističkim odgovorima, bira hermeneutiku kao glavnu vodilju. Hermeneutika je pravi izbor za tumačenje umetničkog dela i autor je opravdava tezom o zajedničkom poreklu govora slike i govora jezika. Metodološki takođe podesna, ostavlja otvoreno tumačenje, ne zahteva konačan, definitivan i tačan odgovor, već on zavisi od samog tumača – vlastito iskustvo daje smisao, kako tekstu tako i slici.

Neodvojivost i uparenost glavnih pojmova kojima se bavi jasna je već iz naslova i podnaslova i jasno se vidi u strukturi same studije. Tri poglavlja knjige sastavljena su od aporija i cinizama. Kardinalne aporije predstavljaju teorijske rasprave o interpretaciji umetnosti na meta nivou. One su uparene sa odgovarajućim pragmatičkim govorima koji se ogledaju u kritičkoj recepciji i muzejskoj interpretaciji i koji se, u odnosu na date aporije, javljaju kao cinizmi prakse istorije umetnosti. Jedan od ciljeva studije je da se upoređivanjem teorijskog modela i prakse tumačenja pokaže da taj višak koji se stvara prilikom prevođenja jednog medija u drugi, slikovnog govora u verbalni, nije posledica nesklada između teorije i prakse već ustvari ono karakteristično likovne umetnosti, doživljaj i slika sveta neizreciva predstavim.

Postavljanje teorijskih modela sa pragmatičkim pandan ima dodatno naglašava udvojenost struktura umetničkog i muzejskog predstavljanja stvarnosti. Glavna misao studije je da diskurs istorije umetnosti i muzejski diskurs počivaju na zajedničkoj dubinskoj strukturi, pa se međusobno generišu. Umetnosti i muzeju, kao i njihovim govorima, zajedničko je prikazivanje: oni udvajaju viđeno – umetnost prikazuje jednu samosvojnu viziju stvarnosti, jedan način viđenja sveta, dok muzej prikazuje ono što je prikazano putem umetnosti, udvaja sliku stvarnosti. To je ono što Bernar Deloš naziva virtuelizacijom. Za njega virtuelno nije irealno ili dematerijalizovano već jedno od mogućih realnih stanja stvari. Umetnost se



onda može shvatiti kao virtuelizacija doživljenog, što bi značilo odvojiti doživljeno od stvari koja ga podražava, odvojiti Lik od figuracije po rečima Deleza. Preko virtuelnog se mogu zamisliti druge realnosti, što je cilj umetnosti – da eksperimentiše doživljenim, da predstavi neke druge svetove, jednako realne. Muzej putem prezentovanja artefakta takođe vraća na intuitivno iskustvo, videti i čuti posebno. Dolazeći da vidimo eksponate, intuitivno im dajemo lik, što je iskustvo koje se ne može zameniti verbalnim opisom.<sup>5</sup> Muzej udvostručuje sam proces umetnosti čiji je princip da stavlja na uvid moguće, virtuelne prostore čime se potvrđuje dvovekovno prožimanje umetnosti i muzeja.

Lako se može uočiti kritičan stav autora prema klasičnoj istoriji umetnosti i „utopijskoj“ teoriji koji se provlači kroz celu studiju. Kritikom ustaljenih normi i zastarelih termina Bulatović ukazuje na neophodnost promene u shvatanju i tumačenju umetnosti. On zagovara transformaciju nauke o umetnosti koju smatra neophodnom za omogućavanje pravilne recepcije umetnosti, ali i zbog prevaziđenosti devetnaestovekovnog ideološkog modela u kome je nastala i njegove neadekvatnosti u savremenoj klimi. Da parafraziramo Deleza, filozofija stvara pojmove, a kritikovati znači konstatovati da jedan pojam u novoj sredini iščezava, da neke delove gubi a neke nove, koji ga preobražavaju, dobija. Pravi filozof ne brani iščezlo već pojmu ume da udahne život. Bulatović upravo to radi – udahnuje pojmovima novo značenje. Nova naučna paradigma dovodi do promena na svim poljima ljudske delatnosti – informacija je sada osnova pa se i umetnost i muzej moraju posmatrati u skladu sa njom, što u ovoj studiji dobijamo kao jednu od osnovnih tema.

Pojmovno bavljenje problemom zahteva uključivanje svih znanja, pa on koristi uvod da pored osnovnih teza i homologija između nauke i filozofije, izloži i obilje podataka i novih naučnih saznanja sa kojima se menja pogled na fenomen umetnosti i način njenog tumačenja. U svetlu

---

<sup>5</sup> Beranr Deloš, *Virtuelni muzej*, prevod Vera Pavlović (Beograd, Klio, 2006), 128-134.

informatičke revolucije autor ovde objašnjava kako zaista umetnost funkcioniše u prenosu doživljaja. Osnovna teza je da su informatički i estetski nukleus analogni, da funkcionišu po istom principu. Oni počivaju na istim biološkim strukturama, međutim, u slučaju digitalnog zapisa slike, iako se njena fizička organizacija prenosi verno do detalja, paradoksalno gubi dubinsko značenje. Jedino što se prenosi je spoljašnja struktura, naracija, morfologija slike, što je prvi izloženi paradoks u studiji. Istraživanja kvantne fizike otkrivaju da ono što ostaje iza najelementarnijih čestica materije jeste informacija koju nalazimo i u osnovi onoga što nazivamo doživljajem umetnosti. Upoređujući ovaj stav sa Delezovim da informacija nema energiju već intenzitet, i Vedralovu informatičku fizikusa shvatanjem pojma kao događaja pomenutog filozofa, autor ukazuje na jedinstvenost naučnog i filozofskog uvida u svet i da su oba principa, i naučni i filozofski, holistički zasnovana.

Složenost likovnog entiteta uslovljava različito poimanje umetničkog pa on ne može biti jedinstven predmet. To nameće izgradnju objedinjenog govora o umetnosti, jedinstven interpretativni sistem, što je tema prvog poglavlja. Osnova metoda tumačenja i razumevanja predmeta je relacija slika-reč. Bulatović reafirmiše sliku kao ravnopravni pandan jeziku a interpretaciju slikovnog kao autonomnu sintagmu. Slika i jezik počivaju na zajedničkom temelju slikovnosti u kojem učestvuju oboje ali u različitoj relaciji. Kao cinički primer prakse uzeta je socijalna skulptura Jozefa Bojsa na kojoj je pokazana funkcionalnost modela. Ona je potpuno oslobođena aluzija ali za nju publika zahteva aluzivnost u tumačenju. Ipak, ishod Bojsovih ideja i performansa je paradoksalan - dela se stavljaju u muzeje i galerije, aluzivno se tumače, a društveni uticaj je sveden na domen didaktike, što nas dovodi i do prvog muzejskog cinizma. Takođe, u ovom poglavlju, dekonstrukcijom sintagme interpretacija umetnosti Bulatović dolazi do adekvatnog modela tumačenja koji podrazumeva upitnost. Interpretacija je konačnost govorenog, što znači da je statična. Pitanje, po rečima autora, kao ni pozitivno ni negativno drži sve razlike koje daju odgovori zajedno pa tako i

organizuje znanje, ostavlja otvorenim puteve do manifestacije ideja. Pitanje je dinamični element modela interpretacije i kako se može shvatiti kao varijabla, omogućava otkrivanje istine u umetnosti.

Strukturalistička misao se konstantno provlači kroz celu studiju ali je dominantna kao osnova drugog poglavlja gde je obrađen nekonformizam recepcije. Do adekvatnog pristupa interpretativnom postupku autor dolazi ispitivanjem dosad korišćenih modela hermeneutike i semiotike. Kritika principa kojima se služi klasična istorija umetnosti dovodi do predlaganja integrisanog modela kao pravog za interpretaciju slikovnog. Po uzoru na Šefera, Bulatović uzima opis kao osnovni princip u interpretativnoj praksi kojoj težimo, koji bi uz pomoć pitanja mogao sačuvati suštinu slikovnosti. Pitanje je dakle, za autora od centralnog značaja.

Kao drugi cinički primer prakse uzet je fotografski zapis koji predstavlja prekretnicu u istoriji viđenja i gledanja jer su tek odrazi na fotografijama ukazali da slikovno delo ne sadrži baš sve što je prethodno viđeno (mentalno slikano). Još jedan paradoks istaknut je kroz cinizam muzejske prakse - muzeju kao pravom mestu recepcije umetnosti je cinički odreknuto proizvođenje svedočanstvenih stanja. Kolekcioniranje pokreće očuvanje pamćenja, ali istovremeno pokazuje prečesto zloupotrebljavanje strukture umeća pamćenja. Bulatović ovde daje kritiku tradicionalne i savremene instrumentalne muzeologije, ističe značaj autonomije ove discipline i gradi njenu legitimnu opštu teoriju, što postiže primenom hermeneutike kao teorije razumevanja na problem muzealnosti. Muzeologija je informatološki situirana kao nauka o muzealiji, ali je i hermeneutički osnovana kao nauka o muzealnosti i tom homologijom između muzeologije i metafizike autor zasniva njenu teoriju.

Treća kardinalna aporija objašnjava upareni problem nealuzivnost-autonomija. Nema stvarno nealuzivne slike, čak ni u slučaju apstraktne umetnosti ali se ipak smatraju nealuzivnim, autonomnim one koje su aluzivne samo na dubljem generativnom nivou jer je to posledična,

komunikacijska aluzivnost koja se javlja i kod svih drugih načina gradnje slike o svetu. Tom paru cinička praksa tumačenja obrće situaciju i potvrđuje samosvojnost umetnosti tako što narativno aluzivne elemente ne tumači eksplicitno aluzivno već ih tumači na dubljem nivou. Primer rada Raše Todosijevića *Gott liebt die Serben* Bulatović koristi da aplicira pragmatički model interpretacije dat u prvom poglavlju. Pitanje istinitosti same u autorstvu otvara naučnost istine, što Bulatović objašnjava u ovom delu rasprave primenjujući poststrukturalističku hermeneutiku i fenomenologiju Merlo-Pontija.

Kako je problem umetnosti i njenog tumačenja ustvari razumevanje stvari drugog, zaključak je zamišljen u vidu tri ogleđa u šavovima sa drugim. Umetničkost je događaj drugog, što je zaključak izveden po Popеровој logici, ali kao razumevanje drugog ostvaruje se tek kada stvara značenje pri recepciji, što znači da je nepostojeća bez muzeja. Umetnost i muzej, kao i nauka o umetnosti i muzeologija, uvek idu zajedno, ruku pod ruku. Odnos ovih neodvojivih entiteta je jedan od predmeta ove studije i, uz odnos između umetnosti i bitka i slikovnog kao govora o suštini i interpretacije kao govora o suštini slikovnog, pokriva pitanja fenomena koja se nameću teoriji umetnosti i njenog govora i nudi rešenja za transformaciju nauke o umetnosti i institucije muzeja. Tri modela muzeja ponuđena u poslednjem muzejskom cinizmu ukazuju na generalnu primarnu težnju, kako poslednjih decenija 20. veka tako i danas, ka holističkom pristupu i muzealizovanju totaliteta.

Da bi u centru interpretacije bio celovit predmet, Šefer tvrdi da je najbolja pozicija za interpretaciju slikovnog pozicija filozofa, jer je potrebno misliti naddisciplinarno. Dobar istoričar umetnosti mora da bude ne samo vrstan istoričar sa dobrom filozofskom, teološkom, književnom i naučnom kulturom, već pre svega dobar filozof, jer mu se tokom istraživanja svog predmeta nameću i pitanja jezika. Bulatovićeva pozicija je upravo filozofska. Iz tog razloga on može da pristupi problemu interpretacije na adekvatan način i da o njemu piše sa meta pozicije. U skladu sa aktuelnim

poststrukturalističkim i postmodernističkim težnjama, autor ovde definiše pojmove u događaju (umetničnost, muzealnost, svedočanstvenost, baštinjenje) i kritikuje *muzeičnost* i svaki oblik instrumentalizacije muzeja. Takođe, lako je uočljivo insistiranje na upitnosti koje prožima celu studiju. Upitnost je to što dovodi do istine, ona otkriva tu energiju koja stvara. Pored upitnosti, Bulatović prilikom traženja pragmatičkog modela interpretacije umetničkog dela insistira na dinamičkom nelinearnom modelu. Uvek sferični model umesto linearnog, aktivni umesto pasivnog, uvek pitanje umesto odgovora, tražena su i prava rešenja. Isti zahtev postavlja i muzejskoj praksi.

Knjiga je odlična za unapređivanje znanja iz sfera teorije umetnosti, estetike, filozofije i drugih disciplina ali i za celokupno shvatanje fenomena umetnosti, kao i za njeno pragmatičko tumačenje, ali su za potpuno razumevanje, ipak, potrebna određena predznanja iz oblasti humanistike. Ovom knjigom se treba pozabaviti svako ko traži odgovore na ova pitanja. Međutim, iako daje odgovore, knjiga možda više postavlja pitanja i tera čitaoca da se zapita o ovim problemima umetnosti i muzeja. Razlog je kako filozofsko postavljanje pitanja i dovođenja u upitnost, tako i upitnost koju postavlja umetnost i muzej pred posmatrača. Ipak, kao i u dosadašnjim radovima ovog autora uvek postoji još jedan dublji smisao – ova knjiga je podloga za dalji razvoj teorije umetnosti kod nas pa predstavlja podstrek mlađim generacijama da nastave sa njenim razvojem.

Iako je pisana za mali broj čitalaca, ovoj studiji to ne umanjuje vrednost već, naprotiv, samo govori koliko je složena i iscrpna u postavljanju i rešavanju problema. Prilikom čitanja postaje jasno koliko je iskustva i znanja sakupljanog i taloženog tokom godina izuzetno profesionalnog bavljenja pitanjima umetnosti Bulatović primenio tokom pisanja ove studije. Kao vrstan prosvetni radnik i teoretičar, Bulatović je znatno uticao na formiranje generacija istoričara umetnosti i muzeologa i njegov uticaj će biti vidan i značajan za još mnoge generacije koje dolaze. Pored toga, studija je

od apsolutnog značaja za dalji napredak domaće teorije umetnosti i muzeologije, čiji su razvojni putevi konačno nastavljeni posle decenija stagnacije.

### Literatura

Deloš, Bernar. *Virtuelni muzej*. Prevod Vera Pavlović. Beograd: Klio, 2006.

Lakan, Žak. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed, 1986.

Merlo-Ponti, Moris. „Oko i duh.“ U *Sezanova sumnja, Oko i Duh i drugi ogledi o umetnosti*, Prevod Milica Stojković. Beograd: Službeni glasnik, 2016.

Mičel, Vilijem Džon Tomas. „Pokaži i vidi: kritika vizuelne culture.“ U *Šta slike žele? Život i ljubav slika*. Prevod Angelina Milosavljević. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016.





//////////////////// ISBN 978-86-6427-086-1 //////////////////////